

LE ICONOSTASI E LE ICONE DI LIVORNO

di Gaetano Passarelli

ICONOSTASI DELLA SS.MA ANNUNZIATA

La struttura originaria dell'iconostasi¹ della chiesa della Ss.ma Annunziata, realizzata tra il 1640 ed il 1643² e in parte distrutta durante l'ultimo conflitto mondiale, è testimoniata da alcune stampe della fine del Settecento ed ottocentesche³ nonché da alcune fotografie⁴. Di essa restano oggi solo le tre porte ed il Golgota (nucleo superiore con la Crocifissione).

Grazie a questa documentazione è stato possibile ricostruirla, per collocarvi le icone superstite restaurate⁵. L'inaugurazione della nuova iconostasi è avvenuta il 13 aprile 1985 con una solenne celebrazione in rito bizantino, presieduta dall'Archimandrita dell'Abbazia di Grottaferrata (Roma) P. Paolo Giannini, cui era presente il Vescovo di Livorno Mons. Alberto Ablondi con il Capitolo Cattedrale⁶.

La configurazione primitiva si presentava di legno intagliato, ricoperto d'oro nel 1697⁷, secondo la moda dell'epoca. Era composta di tre ordini o registri:

a) del primo, detto *despotico* o *locale*, restano solo due icone: il Cristo e la Madre di Dio. Queste, probabilmente, costituivano il nucleo primitivo del progetto elaborato dopo la consacrazione della chiesa, avvenuta in occasione della festa dell'Annunciazione del 1606 da Atanasio, arcivescovo di Cipro⁸. La sequenza completa, alla fine del 1600, era la seguente: a destra della Porta centrale dell'iconostasi il Cristo, poi la Porta laterale destra, Santo Spiridione e, sulla parete ad angolo, San Giacomo⁹; a sinistra della Porta centrale la Madre di Dio, quindi la Porta laterale di sinistra, San Nicola e, sulla parete ad angolo, S. Giorgio che uccide il drago¹⁰.

b) Il secondo registro (detto anche *Dodekaorton* cioè delle dodici feste), presenta invece maggior integrità sequenziale, avendo conservato quasi tutti i soggetti, disposti secondo l'ordine tradizionale. Li enumeriamo da sinistra verso destra: l'Annunciazione (25 marzo), il Natale (25 dicembre), la Presentazione al Tempio di Gesù (2 febbraio), il Battesimo (6 gennaio), la Trasfigurazione (6 agosto), la Resurrezione di Lazzaro (Vigilia delle Palme), l'Ingresso a Gerusalemme (Domenica delle Palme), la Crocifissione (Venerdì Santo), la Discesa agli Inferi (Pasqua), l'Incredulità di Tommaso (1^a Domenica dopo Pasqua), la Pentecoste, la Dormizione della Madre di Dio (15 agosto)¹¹.

Probabilmente la committenza della struttura lignea dell'iconostasi è stata di poco anteriore

all'elaborazione delle icone. Ad opera finita sulla struttura risultarono tre riquadri in più, essendo stata prevista una sequenza di quindici icone; pertanto, secondo la tradizione, avremmo dovuto avere anche la *Nascita della Vergine* (8 settembre) e la *Presentazione al Tempio di Maria* (21 novembre), infine o l'*Ultima Cena* (Giovedì Santo) o, molto verosimilmente, l'*Ascensione*¹². Per motivazioni che rimangono ignote i tre riquadri eccedenti furono colmati da icone che non hanno attinenza con questo registro.

c) Il terzo registro è costituito dal Golgota, detto all'epoca *kapitèla* o nel gergo degli iconografi *lypirà*¹³; vi compare al centro il Crocifisso, a sinistra la Madre di Dio e Pietro, a destra Giovanni Evangelista e Paolo.

L'iconostasi è stata completata nell'arco di un quarantennio, sostanzialmente in tre tappe. Le due icone del registro *despotico* (il Cristo Salvatore e la Madre di Dio Odigitria) vennero esposte quattro anni dopo l'inaugurazione, cioè nel corso del 1610. Non sappiamo se fosse stato avviato un accordo tra la comunità e l'iconografo – il monaco sacerdote (*ieromonaco*) Anthimos Kolas di Zante – per l'appalto dell'intera iconostasi, oppure se le due icone siano frutto di un'acquisizione occasionale¹⁴; fatto sta che solo nel 1640 si decise l'erezione di un'iconostasi completa, commissionando il secondo ed il terzo registro.

Il secondo registro (quello delle feste) sull'epistilio venne realizzato nel 1641 da un "adetto ai remi delle galere" – di nazionalità sconosciuta – che sapeva dipingere nello stile bizantino. Il compenso pattuito era di una lira al giorno e un fiasco di vino¹⁵. In seguito ad un esame approfondito delle scritte eseguite, sia per la grafia delle lettere che per la disposizione degli spiriti e degli accenti – tranne i soliti errori di itacismo – si può ipotizzare la mano di un ellenofono non illetterato. Inoltre, possiamo ritenere che il pittore si sia servito quasi certamente di cartoni o modelli utilizzati per la riproduzione diretta, quindi a grandezza naturale. In molti casi, infatti, ha trasposto semplicemente sulla tavola il modello, spesso semplificato e ridotto nell'articolazione degli edifici, senza alcun impegno per adeguarlo alle dimensioni della tavola. Ha dimostrato di avere una discreta conoscenza della tecnica pittorica, appresa certamente in qualche bottega cretese; tuttavia, essendo consapevole che le icone dovevano essere viste da lontano, non

sempre ha operato con l'accuratezza che il disegno e l'organizzazione spaziale avrebbero richiesto. I tratti dei volti o le proporzioni delle varie parti anatomiche dei personaggi, osservati da vicino, rivelano, in alcuni casi, forme sgraziate ed irregolarità non indifferenti. A tratti risulta essere accurato sin nei minimi dettagli, per poi, nella stessa composizione, trascurare di rifinirne altri. Non dimostra di avere piena coscienza dell'importanza di alcuni elementi, quali ad esempio i nomi dei personaggi, omessi in varie occasioni, o le stelle sul manto della Vergine, ecc. In ogni caso la critica è stata alquanto benevola, considerato che il Bettini analizzando l'opera ha detto che "è veramente notevole per sobrietà, fedeltà alla tradizione patria, eleganza e nitidezza di linee"¹⁶. Che l'operazione fosse svolta "in economia" è evidenziato anche dall'uso di tavole di varia dimensione e di legno diverso.

Il gusto dell'epoca richiedeva per il terzo registro un prodotto di maggior pregio non solo sul piano pittorico ma soprattutto nell'intaglio. Cosicché il 17 giugno 1640 il sacerdote della Comunità Spiridione Kalogheropoulos di Zante stila un atto con cui si dà mandato a Costantino Argiropulos Kulizas di recarsi a Creta per cercare un buon maestro intagliatore che confezioni "in fattura moderna" "secondo l'uso di Creta" una Croce, quattro edicole e quattro connessioni a forma di delfino¹⁷ e inoltre di reperire un artista esperto non solo di pittura da cavalletto ma anche in affresco, da far venire a Livorno per dipingere la croce e le icone, e possibilmente per affrescare la chiesa¹⁸. A Creta Argiropulos si rivolse ad uno dei più noti intagliatori dell'epoca Thomas Benetos, detto Frabenetos (Θωμάς Μπενέτος, Φραμπενέτος)¹⁹ – il quale completò l'opera nel dicembre del 1643 –, quindi fece ritorno a Livorno recando con sé il manufatto e l'iconografo che successivamente dipinse la croce e le quattro icone²⁰. L'iconostasi presenta, inoltre, tre porte che mettono in comunicazione il Presbiterio (*vìma*), entro cui è collocato l'altare (*aghia trapeza*)²¹, e la navata (*naòs*). Quella centrale, più grande, è detta la Porta bella (*orèa pili*) o Porta imperiale (*vasiliki pili*)²²: è costituita da due battenti, decorati con sei formelle, di cui due lavorate a traforo, e le altre quattro effigiate con le immagini dei Santi Padri Basilio il Grande (o di Neocesarea di Cappadocia), Gregorio il Teologo (o Nazianzeno), Giovanni Crisostomo e Atanasio di Alessandria, disposte

in senso orario a partire dalla sinistra in alto. La lunetta superiore, che raffigura l'Annunciazione, sostituisce l'uso di una tenda (*katapètasma*)²³.

Le porte laterali, anch'esse in modo inconsueto a due battenti, sono così denominate: quella di destra Porta sud o del *Diakonikòn*, quella di sinistra Porta nord o della *Pròthesis*²⁴.

Le due porte laterali presentano una similarità di impianto decorativo con la Porta bella, di cui riproducono in scala ridotta la medesima sagomatura. Sulle formelle della Porta della *Pròthesis* sono raffigurati quattro Apostoli, e nella lunetta sovrapposta l'Adorazione dei pa-

stori. Al di sopra della lunetta un'icona rettangolare raffigura sant'Atanasio in trono e ai lati i santi Medici Cosma e Damiano.

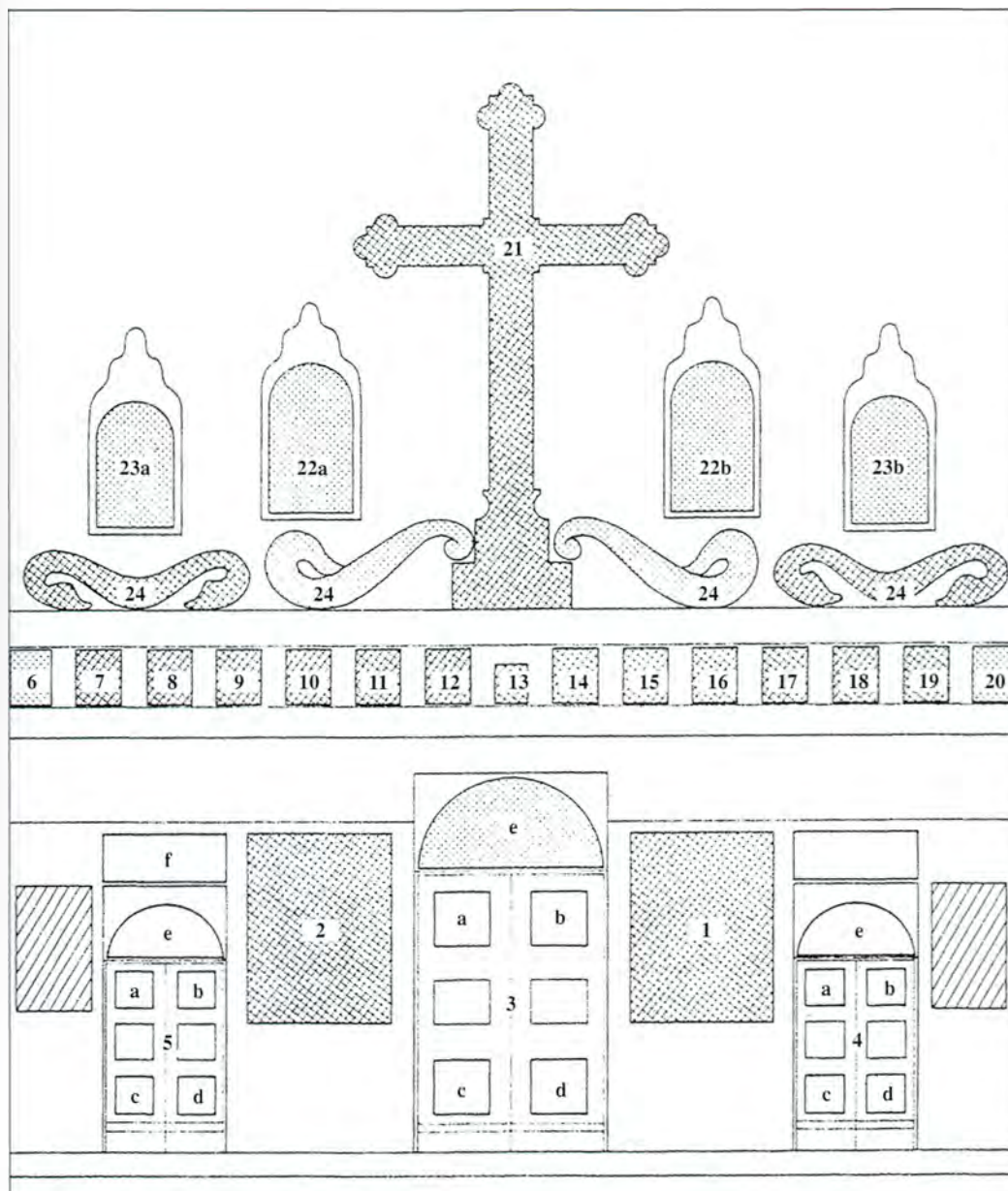
Sulle formelle della Porta del *Diakonikòn*, invece, si vedono nuovamente quattro Apostoli, e nella lunetta il Natale del Signore. Al di sopra della lunetta vi era l'icona rettangolare con le sante Anastasia e Lucia²⁵ andata dispersa.

Le porte e le pitture che compaiono su di esse sono state eseguite nel 1750 dal pittore tedesco Agostino Wanonbrachen²⁶.

Ora seguirà un percorso descrittivo delle singole raffigurazioni superstiti secondo la loro attuale collocazione.



SCHEMA NUMERATO DELL'ICONOSTASI



Iconostasi della Ss.ma Annunziata

1. Gesù Cristo *il Salvatore*; 2. Madre di Dio *Odigitria*; 3. La Porta bella: a) Basilio il Grande, b) Gregorio il Teologo, c) Atanasio di Alessandria, d) Giovanni Crisostomo, e) L'Annunciazione; 4. La Porta del *Diakonikòn*: a), b), c), d) Apostoli, e) Nascita di Gesù; 5. La Porta della *Pròthesis*: a), b), c), d) Apostoli, e) Adorazione dei pastori, f) Sant'Atanasio in trono e i Santi Anargiri Cosma e Damiano; 6. Vergine Annunziata; 7. Annunciazione; 8. Natale; 9. Presentazione di Gesù al Tempio; 10. Battesimo del Signore; 11. Trasfigurazione; 12. Resurrezione di Lazzaro; 13. Cristo; 14. Ingresso a Gerusalemme; 15. Crocifissione; 16. Resurrezione di Cristo; 17. Incredulità di Tommaso; 18. Pentecoste; 19. Dormizione della Madre di Dio; 20. Cristo Emanuele; 21. Il Crocifisso; 22. a) Madre di Dio, b) Giovanni Evangelista; 23. a) Pietro, b) Paolo; 24. raccordi.



1A. Gesù Cristo il Salvatore

Anthimos Kolas di Zante, monaco sacerdote (ieromonaco)

1610, febbraio

cm 156x116

Tempera con uovo su tavola, doratura con holo armeno rosso e oro zecchino

Scuola macedone

Arciconfraternita della Purificazione 366²⁷/1

Il restauro, eseguito negli anni '80, ha messo in luce il nome dell'autore. Sulla manica del Cristo compare, infatti, su quattro righe, vergata con lo stesso colore vermiglio della tunica, la sottoscrizione dell'iconografo ormai non del tutto leggibile: ΧΕΙΡ ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΜΟ[ΝΑΧΟΥ] / ΚΟΛΑΣ ΖΑΚΥ[ΘΙΝΟΥ] / ΕΤΕΙ ΑΧΙ / ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ (*opera dello ieromonaco Anthimos Kolas di Zante, febbraio 1610*). Di lui, purtroppo, non si ha alcun'altra notizia. L'accuratezza del disegno, il volto ovale e fortemente ombreggiato, solenne e sereno, le vesti con colori a contrasto, la figura corposa emergente dal fondo dorato, pongono Anthimos nella scia di Teofane di Creta (sec. XVI), del monaco Longin (XVI secolo) e del contemporaneo monaco Georgij Mitrofanovič del cenobio atonita di Chilandar. Si ha l'impressione che Anthimos utilizzi alcune tecniche e soluzioni cromatiche della scuola cretese²⁸, all'epoca pressoché dominante, pur interpretandola in chiave balcanica (lividore degli incarnati in grande contrasto di luce/ombra ecc.)²⁹. Quest'icona, così come quella della Madre di Dio Odigitria dello stesso agiografo, era destinata ad esser collocata dove oggi la vediamo, cioè nel primo registro dell'iconostasi, alla destra della Porta bella³⁰.

Si tratta di un'icona molto importante. Rappresentare il Cristo è stato il punto fondamentale di dibattito all'epoca della controversia iconoclasta circa la possibilità di rappresentare Dio, circoscrivendolo in un'immagine³¹. Le parole di Germano, patriarca di Costantinopoli (715-30), direttamente coinvolto nella discussione sintetizzano in modo chiaro e conciso la problematica ed il suo superamento: "Le icone dei cristiani non sono considerate come Dio, per quelli che riflettono correttamente, perché quando tracciamo l'immagine che abbiamo ricevuto di nostro Signore Gesù Cristo con colori materiali, i passi della nostra intelligenza

si volgono verso la sua natura divina ed immateriale, perché colui che per essenza si rivela Dio incircoscivibile non ha ritenuto opportuno diventare per l'uomo un uomo incircoscivibile³² ed è giustissimo che facciamo immagini che richiamano la sua concezione e nascita, la crescita ed il battesimo, i miracoli ed i segni invidiati dagli Ebrei, la trasfigurazione sul Tabor, la passione sulla croce, la sepoltura di tre giorni, la resurrezione trionfale e splendente di gloria, il suo ingresso a porte chiuse in Sion dov'erano i discepoli, l'ascensione al cielo e la sua seconda venuta in una gloria ineffabile. In quest'immagine composta da colori non circoscriviamo Dio che ha creato i cieli e la terra, il mare e gli abissi, ciò che è visibile ed invisibile! Non sia mai!³³. E quindi "in memoria eterna della vita nella carne del nostro Signore Gesù Cristo, della sua passione, della sua morte salvifica e della redenzione del mondo che ne derivò, abbiamo ricevuto la tradizione di rappresentarlo nella forma umana – cioè nella sua visibile teofania – intendendo in questo modo esaltare l'umiliazione di Dio, il Verbo"³⁴.

Così il Concilio Niceno II (787) ristabilì la legittimità della venerazione delle immagini sul fondamento dogmatico dell'incarnazione di Cristo. Consentì il ripristino dell'arte iconografica e affermò le proposizioni della retta fede contro le eresie cristologiche presenti nella dottrina iconoclasta.

La Chiesa decretò una commemorazione perenne all'icona del Salvatore³⁵. Essa è l'icona per eccellenza. Legittimato il culto dell'immagine del Salvatore, di conseguenza, è stato possibile quello della Madre di Dio e dei Santi³⁶.

Il Cristo ha una tunica di porpora listata da una fascia verticale d'oro. Notoriamente nell'antichità la porpora e l'oro caratterizzavano l'abbigliamento di re e imperatori, quindi l'iconografo, seguendo la tradizione, ha evidenziato la regalità divina di Cristo. Sul significato della veste purpurea e il suo colore, così si è espresso Macario Crisocefalo (1300-1382): "Adoro – dice riecheggiando Giovanni Damasceno († 749) – nel Re e Dio la veste purpurea del corpo, che ha portato"³⁷. Cristo, infatti, "pur essendo di natura divina, non considerò un tesoro geloso la sua uguaglianza con Dio: ma spogliò se stesso, assumendo le condizioni di servo e divenendo simile agli uomini"³⁸. Il color porpora indica, dunque, la corporeità, la natura umana. La fascia d'oro, poi, è un elemento che si richiama a un passo dell'Apocalisse: "Vidi uno simile a figlio di uomo, con un abito lungo fino ai piedi e cinto al petto con una fascia d'oro"³⁹. Il mantello blu scuro, invece, rappresenta la sua natura divina. Il colore blu è simbolo della divinità, della misericordia, dell'amore di Dio per gli uomini. La sua natura umana, quindi, è stata assunta all'interno della persona trinitaria

del Verbo (*enipostaticamente*) da quella divina. Secondo quanto stabilito al Concilio Niceno II (787) il nome del soggetto raffigurato è fondamentale in una rappresentazione iconografica, per trasmetterne compiutamente la santità e permetterne la venerabilità⁴⁰. Intorno alla figura del Cristo troviamo diverse iscrizioni: oltre alla consueta scritta IC (Ἰησοῦς, *Gesù*) XC (Χριστός, *Cristo*) in due tondi rossi, si ha, ai due lati della figura, la dicitura Ο ΩΩ/ΤΗΡ (*il Salvatore*).

Il suo capo è circondato dal nimbo crucifero, cioè contrassegnato dai profili della croce, e vi compaiono iscritte le tre lettere greche *omicron, omega e ny* (ὁ ὦν): si tratta del nome rivelato a Mosè nella teofania sul Monte Oreb (*Sono colui che sono*, [Es 3, 14, LXX]). Paul Evdokimov ha spiegato teologicamente questo particolare: "La croce così inscritta nel cerchio sacro della vita divina è l'asse vivente dell'amore trinitario. Il Padre è l'amore che crocifigge, il Figlio è l'amore crocifisso, lo Spirito Santo è la croce dell'amore, la sua potenza invincibile"⁴¹. Un inno del vespro della festa della Trasfigurazione rende chiara la relazione dell'epigrafe ὁ ὦν con il Cristo: "Colui che un tempo, mediante simboli, aveva parlato con Mosè sul monte Sinai, dicendo: Io sono Colui che sono, trasfiguratosi oggi sul monte Tabor alla presenza dei discepoli, ha mostrato come in lui la natura umana riacquistasse la bellezza archetipa dell'immagine"⁴².

Il gesto della mano benedicente esprime tramite la posizione delle dita, oltre al suo significato primario, un duplice mistero sotteso ad esso. Le tre dita aperte (*indice, medio e mignolo*) richiamano alla memoria la Trinità: il Cristo è una delle tre persone divine. Gregorio Nazianzeno ha detto: "I tre sono un unico Dio quando sono contemplati insieme; ciascuno è Dio perché sono consustanziali; i tre sono un unico Dio a causa della monarchia del Padre"⁴³. Le due dita piegate (*anulare e pollice*) stanno a significare che in Cristo sussistono due nature, l'umana e la divina.

Il Creatore di ogni cosa, incarnandosi, ha composto un libro nuovo, scaturito dal cuore del Padre per essere scritto con un calamo dallo Spirito nella lingua di Dio, ha scritto il Damasceno⁴⁴. Il messaggio cristologico si concretizza visivamente nell'evangelario. Il libro è aperto, perché tutti possano vedere, nulla è celato a chi vuole credere.

L'iconografo o il committente stabilivano di solito la frase da porre in evidenza: per questa immagine è stato scelto il versetto: ἐγὼ εἰμι / τὸ φῶς τοῦ / κόσμου / ὁ ἄκολου- / θῶν ἐμοὶ / οὐ μὴ πε- / ριπατή- / σῆ / ἐν τῇ σκ- / οτίᾳ. ἄ- / λλ' ἔξει / τὸ φῶς / τῆς ζω- / ῆς (*Io sono la luce del mondo chi mi segue non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita*, Gv 8, 12)⁴⁵.

Romano il Melode illustra così questa frase: "Quando egli viene verso di noi portando la propria carne come lucerna accesa, il fuoco e l'olio della divinità a lui servono per illuminare l'universo; poiché di fuoco e di argilla è fatta la lucerna. Così, dunque, dava bagliori di divinità e d'incarnazione la luce della lucerna, il Cristo che è vita e resurrezione"⁴⁶. Quindi, "la nostra mente, illuminata dallo Spirito, guarda verso il Figlio, ed in Lui, come in un'icona,

contempla il Padre"⁴⁷. Nel quarto inferiore sono rappresentati coloro ai quali il Cristo aveva affidato la missione di diffondere la Buona Novella⁴⁸: al centro Pietro – la cui figura è andata quasi completamente perduta – con un cartiglio nel quale si leggeva un brano della sua lettera: ΑΓΑΠΙΤΟΙ / [ΑΠΟΘ] / -ΕΜΕ / -ΝΟΙ / ΟΥ[Ν ΠΑΣΑΝ ΚΑΚΙΑΝ] (*Carissimi, deposta dunque ogni malizia*, 1Pt 2, 11.1) e frontalmente Paolo con un libro (i *corifèi*, i principi degli Apo-

stoli); seguono, da una parte e dall'altra, Matteo, Marco, Giovanni e Luca con un libro ciascuno⁴⁹, simbolo dei vangeli.

Questo motivo è stato sviluppato in parallelo con i profeti dell'icona della Madre di Dio (v. n° 2). Nel 1660 l'orefice Giorgio di Santa Maurya rivestì l'icona con una *riza*, cioè una copertura metallica del dipinto che lasciava scoperti solo i visi e gli arti, verosimilmente di argento con parti dorate⁵⁰, di cui non si ha più notizia.



2A. Madre di Dio Odigitria

Anthimos Kolas di Zante, monaco sacerdote (ieromonaco)

*Prima decade del XVII secolo
cm 156x116*

*Tempera con uovo su tavola, doratura con
bolo armeno rosso e oro zecchino*

Scuola macedone

Arciconfraternita della Purificazione 366/2

Quest'icona è da attribuire senza dubbio ad Anthimos Kolas⁵¹ per motivi stilistici e compositivi. Sotto l'orlo del *maphorion* – sopra il braccio destro – si intravede una lettera della scritta che verosimilmente componeva la firma. Il resto è andato perduto nel danno subito dall'icona durante i bombardamenti. Il pittore ha elaborato l'immagine secondo la tipologia classica detta dell'Odigitria, che si fa risalire ad un'epoca molto antica.

Una delle opere pittoriche attribuite dalla tradizione a san Luca è infatti la Madre di Dio Odigitria, che sarebbe stata realizzata per il governatore di Antiochia Teofilo – lo stesso a cui l'evangelista aveva dedicato gli Atti degli Apostoli (1, 1). L'icona, dopo la sua morte, sarebbe stata portata a Gerusalemme. Nel V secolo l'imperatrice Athenais-Eudocia, moglie di Teodosio II, volle mandarla alla cognata Pulcheria, a Costantinopoli, la quale l'avrebbe collocata nella chiesa delle Blacherne. L'immagine divenne molto celebre per aver operato numerosi prodigi, tra cui quello di aver restituito la vista a due ciechi, episodio da cui sembra derivi la denominazione Odigitria: "che guida", "che indica il cammino", quindi, "che dona la vista". Nel corso del tempo sono state avanzate anche altre interpretazioni di

questo epiteto, tra cui la più nota è quella che lo spiega ricollegandolo al monastero "delle guide", sulle pendici della collina prospiciente il mare a nord-est di Santa Sofia⁵², presso cui l'icona era venerata dai marinai in partenza. Comunque l'appellativo "Odigitria" inteso come "Colei che indica il cammino" venne associato strettamente alla tipologia iconografica della Vergine con il Bambino, posti frontalmente, e volti allo spettatore, in cui Ella con la destra Lo indica⁵³.

La Vergine è rivestita di un grande manto orlato d'oro, detto *omophorion* o più semplicemente *maphorion*, e ha i capelli raccolti in una cuffia. Era l'abbigliamento delle donne sposate, quando comparivano in pubblico o in presenza di estranei nell'ambito siro-palestinese al tempo della vita terrena di Gesù. Questo velo è rosso, mentre la tunica è blu. I colori sono inversi rispetto a quelli del Cristo Salvatore.

Anche in questo caso i colori celano un significato simbolico: la sua umanità ha portato in sé, ha avvolto la divinità.

Sul manto della Vergine compaiono tre stelle: una sul capo e le altre due su ciascuna delle spalle – quella di sinistra è volutamente nascosta dalla figura del Bambino. Rappresentano il segno della santificazione operata dalla Trinità in Maria, quale Madre di Dio. Ella, infatti, è "Vergine, prima del parto, Vergine durante il parto, Vergine dopo il parto, la sola sempre Vergine nello spirito, nell'anima e nel corpo"⁵⁴.

"Il Signore era Colui che da lei nacque, perciò la natura mutò il suo corso"⁵⁵. "Una nuova creazione rivelò il Creatore apparso fra noi sue creature, – è scritto nel celebre *Inno Akathistos* – poiché germogliando in seno incontaminato, lo serbò intatto qual era prima, sì che noi, contemplando tale prodigio, inneggiamo alla Vergine"⁵⁶.

Il Bambino è raffigurato con espressione seria, da adulto: ha il nimbo crucifero⁵⁷, indossa una tunica bianca con la banda dorata, e il mantello d'oro con crisografie a spina di pesce. Sono gli abiti della Trasfigurazione e della Resurrezione.

Con la mano sinistra tiene un rotolo: è il *chirografo* del peccato, cioè il simbolo del debito sottoscritto dai nostri due progenitori, che Egli è venuto a riscattare. Si canta, infatti, nell'*Inno Akathistos*: "Chi rimette i debiti a tutti gli uomini, volendo perdonare le antiche offese, spontaneamente venne presso i disertori della sua grazia e, lacerato il chirografo del peccato, [...] guida tutti alla cognizione divina, illuminando di splendore le menti"⁵⁸.

Il gesto di benedizione del Cristo non è diretto frontalmente allo spettatore, ma in corrispondenza della mano della Vergine: accoglie coloro che rispondono al suo invito⁵⁹ e giungono a Lui tramite la Sua intercessione.

La composizione nel suo insieme ricorda l'Odigitria di Michele Damaskinòs⁶⁰ e la Madre di Dio "speranza dei fedeli" del Monastero di Dochiariou⁶¹, in cui il forte contrasto chiaro-scuro dei tratti somatici ha reso le espressioni alquanto più dure e severe, in particolare quella della Vergine.

Nel quarto superiore della rappresentazione compaiono due angeli con le mani velate in segno di adorazione. La loro presenza, simbolicamente, sta ad indicare che le nature angeliche riconoscono in Cristo, uomo-Dio, il loro Padrone e Signore⁶²; dal punto di vista stilistico, invece, sono stati inseriti per un certo *horror vacui* che si aveva in quel periodo.

Nel quarto inferiore sono rappresentati a mezzo busto le figure di sei profeti, che attestano, nei loro cartigli dispiegati, le profezie su di Lei e sul Messia⁶³. Le figure sono suddivise in due gruppi affrontati. Le scritte di alcuni cartigli sono oggi quasi illeggibili, ma possono essere ricostruite grazie alla trascrizione dello Scialhub⁶⁴.

Da destra verso sinistra: rappresentato come giovane sbarbato Daniele dispiega il proprio cartiglio in cui si legge: ΕΩΣ/ ΑΠΕΣΧΙ/ΣΘΗ ΛΙ/ΘΟΣ ΕΞ/ ΟΡΟΥΣ/ ΑΝΕΥ/ ΧΕΙ/ΡΩΝ/ ΔΑΝΙΗΛ (*finché una pietra si staccò dal monte, ma non per mano di uomo*, DANIELE [Dn 2, 34, LXX]); segue Michea, rappresentato come anziano, che con la destra indica il Bambino: ΕΚ ΣΟΥ/ ΜΟΙ ΕΞ/ΕΛΕΥΣΕ/ΤΑΙ ΤΟΥ/ ΕΙΝΑΙ/ ΕΙΣ/ ΑΡΧΟΝΤΑ/ ΤΟΥ ΙΣΡΑΗΛ/

MIXAIAΣ ([Betlemme], da te mi uscirà colui che deve essere il dominatore di Israele, MICHEA [Mi 5, 1, LXX]); vi è poi raffigurato Ezechiele come un giovane senza barba e con un copricapo: Η ΠΥΛΗ/ ΑΥΤΗ ΚΕ/ΚΛΕΙΣΜΕ/ΝΗ ΕΣΤΑΙ/ ΟΥΚ ΑΝΟΙΧ/ΘΗΣΕΤΑΙ/ ΚΑΙ ΟΥΔΕΙΣ/ ΜΗ ΔΙΕΛ/ΘΗ ΔΙ' ΑΥ/ΤΗΣ ΟΤΙ/ ΚΥΡΙΟΣ ΕΙΣΕΛ/ΕΥΣΕΤΑΙ/ ΔΙ' ΑΥΤΗΣ/ ΙΕ- ΖΕΚΙΗΛ (Questa porta rimarrà chiusa: non verrà aperta, nessuno vi passerà, perché c'è passato il Signore, Ezechiele [Ez 44, 2, LXX]); Davide, con la corona da re, solleva la sinistra, mentre con la destra regge il cartiglio, – purtroppo non più leggibile, per cui si ripor-

ta la trascrizione dello Scialhub – che dice: ἄκουσον θύγατερ καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου καὶ ἐπιλάθου τοῦ λαοῦ σου καὶ τοῦ οἴκου τοῦ πατρός σου (Ascolta, figlia, guarda, porgi l'orecchio, dimentica il tuo popolo e la casa di tuo padre [Sal 44(45), 11]). Segue la figura veneranda di Geremia che apre con le due mani il cartiglio in cui vi era scritto: καλέσουσι τὴν Ἱερουσαλὴμ θρόνον κυρίου καὶ συναχθήσονται πάντα τὰ ἔθνη εἰς αὐτήν (In quel tempo chiameranno Gerusalemme trono del Signore; tutti i popoli vi si raduneranno nel nome del Signore [Ger 3, 17]). Infine il

profeta Isaia, rappresentato come giovane senza barba, che attesta: ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ λήψεται καὶ τέξεται υἱὸν καὶ καλέσουσι τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ (Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele [Is 7, 14]). Purtroppo sono state riscritte alcune lettere su quelle antiche e non è possibile ricostruire la sequenza in modo logico, perché la sovrapposizione è stata fatta da persona ignara della lingua. L'orefice Luigi Dupont nel 1784 rivestì l'icona con una *rixa* verosimilmente di argento con parti dorate⁶⁵, di cui non si ha più notizia.



Le porte dell'iconostasi

Agostino Wanonbrachen
1750

Arciconfraternita della Purificazione 366/3-5

Le tre porte dell'iconostasi sono state realizzate e decorate nel 1750 dal pittore tedesco Agostino Wanonbrachen⁶⁶. L'impianto è lo stesso per tutte e tre, ma cambiano le proporzioni di quella centrale: la struttura portante rettangolare è ripartita in sei quadranti, decorati da formelle con cornice a rilievo. Il gioco delle modanature aggettanti evidenzia l'effetto di porte a due battenti. L'alleggerimento della chiusura è data dall'alternanza delle formelle: le due centrali sono intagliate e traforate in modo da evidenziare una croce greca. Il legno lavorato a cesello con motivi a girali stilizzati è stato poi completamente dorato. L'alternanza di parti lisce, rese lucide dalla brunitura, e di parti bulinate crea un effetto di chiaroscuri che mette in risalto il disegno come se fosse trattato a bassorilievo. Nell'insieme si raggiunge l'idea di preziosità propria della stoffa damascata. Di fatto era una tecnica piuttosto diffusa all'epoca. La struttura rettangolare degli infissi lasciava irrisolto lo spazio sovrastante delle lunette, interne alle arcature, che avrebbe reso necessario l'uso delle tende. Per evitare ciò l'artista ha dipinto le lunette con fondali scuri, che fanno tutt'uno con le parti di contorno, producendo un effetto visivo di netto distacco dalla porta vera e propria, e conferendo, insieme con lo zoccolo, profondità e levità alla porta.

Per quanto riguarda i soggetti da dipingere sulle formelle delle porte, l'artista ha cercato di imitare "la maniera greca"⁶⁷, ispirandosi o riproducendo direttamente i soggetti secondo le tendenze stilistiche ed i gusti della scuola ionica allora di moda, mentre per la scena dell'Annunciazione, nella lunetta della Porta centrale, si è ispirato ad un'icona votiva della stessa chiesa tipologicamente simile (v. le icone "sciolte" A1).

3A. La Porta bella

cm 220x78

formelle dipinte, tempera su legno, cm 37x34; 46x44 (con cornice)

formelle intarsiate, cm 33x30; 44x40 (con cornice)

lunetta, tempera su legno, cm 90x78

La porta centrale dell'iconostasi, detta la Porta bella (*orèa pili*) o Porta imperiale (*vasiliki pili*), è costituita da due battenti decorati a formelle, delle quali due lavorate a traforo, le altre decorate con le effigi di quattro Padri della Chiesa⁶⁸ (disposte in senso circolare, a partire da sinistra in alto):

a) *Basilio il Grande* (o di Neocesarea di Capadocia) (329-79), è rappresentato secondo la tradizione con una lunga barba a punta. Gli venne conferito il titolo di "grande" per la sua autorevolezza quale pastore, legislatore monastico, fondatore di monasteri, ospedali e scuole. Pose in rilievo la divinità dello Spirito Santo ed indicò l'utilità pedagogica dello studio degli autori classici. Gli è stata attribuita la paternità dell'anafora che porta il suo nome⁶⁹, un tempo la più usata dalle Chiese di tradizione bizantina.

b) *Gregorio il Teologo* (o Nazianzeno) (330-89), raffigurato anziano con una larga barba, ricevè dalla Chiesa la definizione di "teologo" per antonomasia a motivo dei suoi discorsi

sulla consustanzialità dello Spirito Santo con il Padre ed il Figlio. Compilò la *Filocalia*⁷⁰ e inoltre gli si attribuisce un'anafora.

c) *Atanasio di Alessandria* (296 c.-377), rappresentato anziano un po' calvo con un'ampia barba canuta, è stato ritenuto la "colonna dell'ortodossia" nella lotta contro l'arianesimo. Nella sua teologia sottolineò il ruolo salvifico del Logos e difese la dottrina del Concilio Niceno I (325) della consustanzialità del Padre e del Figlio. È l'autore della fortunata biografia di Sant'Antonio il Grande, che fu all'origine della diffusione del monachesimo in occidente.

d) *Giovanni Crisostomo* (340/50-407), raffigurato secondo l'uso con una barba rada: venne soprannominato "bocca d'oro" (crisostomo) per la chiarezza della predicazione e l'eleganza dello stile. La sua ricchissima produzione letteraria comprende commenti della sacra Scrittura, trattati ascetici, centinaia di omelie e molte lettere. È attribuita a lui l'anafora utilizzata comunemente dalle Chiese di tradizione bizantina.

e) L'Annunciazione. È la scena solitamente collocata sulle ante della Porta bella. La spiegazione di questa scelta traspare dalle parole di una delle letture prescritte per il vespro della festa, tratta dall'Antico Testamento: "Mi condusse alla porta esterna del santuario, – dice il profeta Ezechiele –, dalla parte di oriente; essa era chiusa. Mi disse: "Questa porta rimarrà chiusa: non verrà aperta, nessuno vi passerà, perché c'è passato il Signore, Dio d'Israele"" (Ez 44, 1-2).

"È lei <la Vergine> – commenta Pietro di Argo († dopo il 922) – la porta rivolta ad oriente che porterà in seno colui che avanza ad oriente sopra il cielo dei cieli e resterà inaccessibile agli altri"⁷¹. Attraverso questa porta, infatti, vengono portati sull'altare i doni (la sacre specie) per essere consacrati e diventare corpo e sangue del Signore.

Il pittore ha interpretato in chiave stilistica oc-

cidentale il modello di Annunciazione della tavola votiva, presente nella medesima chiesa (v. le icone "sciolte" A1).

4A. La Porta del *Diakonikòn*

cm 145,6x50 (anta destra); cm 145,7x51 (anta sinistra)

formelle, tempera su legno, cm 19x24 (senza cornice)

formelle traforate cm 19x18,5 (destra senza cornice); cm 20x19,5 (sinistra senza cornice)

lunetta, tempera su legno, cm 51x42

La porta di destra, detta Porta sud o del *Diakonikòn*, presenta raffigurati sulle formelle quat-

tro Apostoli (a,b,c,d) purtroppo non identificabili, in quanto le scritte con i loro nomi sono ormai scomparse o non sono mai state apposte. Nella lunetta sovrastante (e), invece, si trova la scena della nascita di Gesù, di chiara impronta occidentale per l'aspetto stilistico e compositivo⁷².

5A. La Porta della *Pròthesis*

cm 145,6x50 (anta destra); cm 145,7x51 (anta sinistra)

formelle, tempera su legno, cm 19x24 (senza cornice)

formelle traforate cm 19x18,5 (destra senza cornice); cm 20x19,5 (sinistra senza cornice)

lunetta, tempera su legno, cm 51x42

icona rettangolare, tempera su legno, cm 37x90

La porta di sinistra, denominata Porta nord o della *Pròthesis*, ha anch'essa le decorazioni a formelle con l'effigie di quattro Apostoli (a,b,c,d) ancora una volta non identificabili per mancanza dei nomi. Nella lunetta sovrastante (e) è raffigurata l'Adorazione dei pastori, di matrice occidentale.

Al di sopra della lunetta vi è un'icona rettangolare (f), eseguita nello stesso stile orienteggiante delle formelle, in cui sono rappresentati Sant'Atanasio in trono e, ai lati, i Santi Anargiri Cosma e Damiano⁷³.



6A. Vergine Annunziata 20A. Cristo Emanuele

Anonimo greco

1652

Vergine: cm 46,7x32,5 (con cornice)

cm 39x23,5 (senza cornice)

Cristo: cm 47,7x33,5 (con cornice)

cm 39x24,5 (senza cornice)

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/6 e 20

Il secondo registro, detto anche *Dodekaeorton*, dedicato alle feste, si apre con un'icona che non ha alcuna attinenza con la sequenza tradizionale. Si tratta di un'icona votiva ideata ed eseguita in coppia con quella indicata col n° 20, collocate sull'iconostasi per colmare i vuoti creatisi, come si è detto, verosimilmente a seguito di un disguido di progettazione. Vengono trattate insieme per non scindere l'unitarietà di intenti del Committente. Per comodità espositiva, data la sua maggiore leggibilità, cominciamo dalla n° 20. Le lettere IC (Ἰησοῦς, *Gesù*) XC (Χριστός, *Cristo*) iscritte in due tondi rossi contornati dalla ricorrente punzonatura, disposta a raggiera, attestano senza equivoci che si tratta di un'immagine di Cristo.

Il volto di Gesù adolescente raffigurato in queste fattezze non ha facile riscontro nell'arte figurativa, tanto bizantina quanto occidentale. È racchiuso in un ovale delimitato da una cornice dipinta in rosso con decorazioni dorate. Il capo è contornato da una raggiera che sostituisce il tradizionale nimbo.

Originariamente sull'icona era applicato un fregio decorativo, forse una ghirlanda, in considerazione delle tracce presenti, in alto, di forma circolare, come pure una sagoma di forma ottagonale, tutt'intorno all'ovale, che individua anch'essa un elemento decorativo anteriore, e infine in basso la traccia di punzonatura a fiocco; del resto solo così si spiega perché la bordura laterale a zig-zag, eseguita con una lavorazione a bulino, occupi una parte minima della zona di contorno all'effigie.

L'immagine si caratterizza per lo stile tardo-manieristico a forti contrasti. Il soggetto presenta tratti giovanili, tesi, occhi penetranti e atteggiamento profondamente assorto, peculiarità queste che, al di là della forma, rientrano nella tipologia iconografica di Cristo Emanuele dell'arte post-bizantina⁷⁴. Sono qui caratterizzanti i lineamenti ed il naso camuso, che richiamano il Medioriente. La capigliatura è stata resa con particolare realismo, tanto da conferire al volto un senso di movimento.

Nel quarto inferiore vi è una scritta a lettere dorate, profilate di rosso, che è stata ricoperta – non sappiamo quando – di colore, tanto da renderla pressoché invisibile. È stato tuttavia possibile ricostruire la successione dei caratteri e leggere: ΔΕΗCIC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ / ΑΘΑΝΑCΙΟΥ ΚΟΜΝΙΝΟΥ 1652 (sic, *A devozione del Servo di Dio Atanasio Commeno, 1652*).

L'Ulacacci ci permette di inquadrare la figura del donatore menzionato: "Se la nostra Nazione a buon diritto poteva gloriarsi di aver dato

a Livorno il suo primo Governatore, non che esperti piloti e valorosi capitani alle insigne Galere di S. Stefano, tanto più poteva in quest'anno 1650 insuperarsi di aver per Governatore della Città Miniato Miniati illustre discendente dei Miniati di Costantinopoli, e per Governatore della sua Chiesa Atanasio Commeno della stirpe imperiale dei Commeno di Trebisonda. Quanta fosse la stima che esso godeva chiaramente lo dimostra la pompa usata nel battezzare una sua figlia alla qual funzione presero parte quasi tutti i nostri Nazionali e molti illustri personaggi sia Toscani che esteri. Ebbe la neonata per Compari, Capitano Andrea Contarini, la Signora Ergina di Maria Xathà di Sira, Capitan Francesco Cardi, Alessandro Petroniani, Cav. Giuseppe Rossellini, Pulimento Santi, Tommaso Batik, Niccola, e Guglielmo Acton⁷⁵.

L'icona indicata col n° 6 presenta le stesse caratteristiche stilistiche e morfologiche della precedente: all'interno dell'ovale è raffigurata la Vergine in profondo raccoglimento, presa da turbamento per le parole rivoltele dall'angelo annunziante la nascita di Gesù (Lc 1, 29). Ai lati della parte superiore dell'ovale troviamo le lettere MP ΘΥ (Μήτηρ Θεοῦ, *Madre di Dio*) iscritte in due tondi rossi contornati dalla ricorrente bulinatura, disposta a raggiera. La scritta, uguale a quella rilevata sull'icona di Cristo Emanuele (n° 6), originariamente eseguita nel quarto inferiore, è stata anch'essa ricoperta di colore. Un danno piuttosto grave subito dalla tavola, forse durante i bombardamenti, non permette la lettura completa della scritta. Si riesce tuttavia a ricostruirla essendo speculare a quella del Cristo Emanuele: ΔΕΗCIC Τ[ΟΥ ΔΟΥ]ΛΟΥ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ / [ΑΘΑ]ΝΑCΙΟΥ [ΚΟΜΝΙ]ΝΟΥ 1652 (sic, *A devozione del Servo di Dio Atanasio Commeno, 1652*).

Dopo aver osservato ed analizzato le due icone, insolitamente presenti nell'iconostasi, sorge l'interrogativo circa la loro correlazione. La Sacra Scrittura riferisce, in seguito all'annuncio e al conseguente consenso espresso dalla Vergine: "Tutto questo avvenne perché si adempisse ciò che era stato detto dal Signore per mezzo del profeta [Is 7, 14]: Ecco, la vergine concepirà e partorerà un figlio che sarà chiamato Emmanuele, che significa Dio con

noi" (Mt 1, 22-23). Con queste parole si spiega la relazione tra la Vergine Annunziata e il Cristo Emmanuele. Abbiamo rivolto, poi, la nostra attenzione sulle possibili motivazioni che avrebbero portato Atanasio Comneno a scegliere questi due soggetti e pensiamo di poter avanzare un'ipotesi plausibile. Da Ulacacci sappiamo che Atanasio apparteneva alla famiglia dei Comneno di Trebisonda, un ramo della famiglia imperiale che ave-

va regnato a Bisanzio dal 1081 al 1185. In seno alla famiglia uno dei nomi caratteristici è proprio Manuele (Emanuele), di qui la predilezione per questo soggetto iconografico. Atanasio Comneno, dunque, offrì le due icone votive, intimamente legate tra loro non solo per il significato religioso, ma anche quale richiamo diretto sia alla famiglia (i Comneno), sia alla Titolare (Ss.ma Annunziata) della Chiesa.



7A. Annunciazione

Anonimo greco

1641

cm 45x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/7

L'icona dell'Annunciazione⁷⁶ apre la successione delle immagini, come di consueto nel ciclo cristologico, a differenza del ciclo più lungo che comprende anche le feste mariane: in questo secondo caso si ha la Natività della Vergine, la Presentazione al Tempio, quindi l'Annunciazione, per terminare con la Dormizione. A questo proposito è significativo richiamare le parole dell'inno della festa: "Oggi inizia la nostra salvezza e la manifestazione dell'eterno mistero: il Figlio di Dio diviene Figlio della Vergine e Gabriele annuncia la grazia. Con lui gridiamo alla Madre di Dio: Salve, o piena di grazie, il Signore è con te"⁷⁷.

Lo schema iconografico è essenziale: l'angelo porge l'annuncio ad una giovane donna che fi-

la la porpora. È la trasposizione del racconto evangelico, in modo semplice e diretto: "Nel sesto mese, l'angelo Gabriele fu mandato da Dio in una città della Galilea, chiamata Nazaret, a una vergine, promessa sposa di un uomo della casa di Davide, chiamato Giuseppe. La vergine si chiamava Maria. Entrando da lei, disse: "Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te". A queste parole ella rimase turbata e si domandava che senso avesse un tale saluto.

"L'Angelo le disse: "Non temere, Maria, perché hai trovato grazia presso Dio. Ecco, concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo: il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre e regnerà per sempre sulla casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine".

"Allora, Maria disse all'angelo: "Come è possibile? Non conosco uomo". Le rispose l'angelo: "Lo Spirito Santo scenderà su di te, su stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato Figlio di Dio [...]".

Allora Maria disse: "Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto". E l'angelo partì da lei" (Lc 1, 26-38).

Il capo della Vergine è leggermente chino, in segno di consenso. Un raggio proveniente dall'alto si posa su di Lei: è la raffigurazione dello Spirito.

La figura angelica promana un senso di vitalità, di movimento, impugna con la mano sinistra un lungo bastone, simbolo dell'autorità e

dignità del messaggero, mentre la destra si distende nel gesto della comunicazione, e accompagna l'annuncio.

Le sue dita sono disposte nel gesto tipico bizantino della benedizione, carico di simbologia: le tre dita aperte (*indice, medio, mignolo*) richiamano la Trinità. Invece le due dita piegate (*pollice e anulare*) – che ricordano le due nature in Cristo – sono nascoste. La Trinità, unico Dio, trasmette l'invito a Maria per mezzo dell'Angelo.

Efrem il Siro († 373) pone in bocca all'Angelo queste parole: "La forza dell'Altissimo abiterà in te e uno dei Tre dimorerà in te conformemente a quanto ti ho detto. Dal filo per la trama della stoffa che è la tua corporeità, egli si tesserà una veste e la indosserà"⁷⁸.

L'anonimo autore dell'icona è talvolta accurato sin nei minimi particolari – come ad esempio i calzari dell'angelo, visibili solo da vicino –, accentua le lumeggiature dei volti, che rendono i personaggi più espressivi in lontananza, ma pesantemente artefatti, e usa scarsa cura nel rifinire il trono e il cuscino dove è assisa la Vergine. Inoltre omette i nomi dei personaggi, così come le tre stelle sul manto della Vergine, la quale tiene nella mano sinistra qualcosa di bianco, come fosse un fazzoletto, al posto di un panno di porpora che ella andava filando al momento dell'annuncio⁷⁹, secondo la tradizione iconografica relativa a questo soggetto⁸⁰. L'unica scritta presente campeggia in alto, tra un edificio e l'altro: Ὁ Εὐαγγελισμὸς (*l'Annunciazione*).



8A. Natale

Anonimo greco

1641

cm 44,5x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/8

"Oggi la Vergine dà alla luce Colui che è al di sopra di ogni essenza e la terra offre una grotta all'Inaccessibile. Gli Angeli con i pastori cantano gloria, i Magi camminano guidati dalla stella: per noi è nato, quale nuovo Bambino, il Dio di prima dei secoli"⁸¹, recita l'inno sintetizzando questa festa.

Nella zona superiore dell'icona, a destra, vi è l'angelo che annuncia la buona novella al pastore, mentre a sinistra un gruppo di angeli canta: "Gloria a Dio nell'alto dei cieli", secondo il Vangelo di Luca (2, 8-14). Al centro, la vetta della montagna tocca il cielo, da cui si dipartono tre raggi di luce, che giungono all'interno della grotta. In questo antro oscuro vi sono il bue e l'asino, accanto alla mangiatoia-sarcofago dove giace il Bambino avvolto in fasce, e ai lati, in atto di venerazione, Giuseppe e Maria.

Le fasce costituiscono un segno di riconoscimento per i pastori (Lc 2, 13), come saranno pure segno tangibile della resurrezione per le donne recanti aromi (*mirofòre*), e per Pietro e Giovanni davanti al sepolcro vuoto (cfr. Gv. 20, 1ss.).

Ha scritto Cirillo di Gerusalemme: "Il suo corpo fu come esca, gettato in braccio alla morte, affinché mentre il drago infernale sperava di divorarlo, dovesse invece vomitare anche coloro che aveva già divorato"⁸². La grotta perciò rappresenta l'inferno che si apre come le fauci di un mostro che tenta di ingoiare il Bambino. È la stessa voragine nera che si ritrova nelle

icone della Resurrezione⁸³. A lato di Giuseppe due pastori sembrano avvicinarsi per venerare il Bambino. Alle spalle della Madre di Dio compare un pastore che suona il flauto vicino ad un gregge di pecore e capre. È una nota di colore⁸⁴ che pone in antitesi la musica terrena con quella degli angeli. Recita, infatti, un inno del Mattutino della Vigilia: "Interrompendo il suono dei flauti pastorali, l'armata celeste gridava: [...] Proclamate, cantando un inno, colui che è nato, il Cristo Signore".

Nella zona inferiore si vedono i tre Magi, che lasciati i cavalli giungono anch'essi a venerare il neonato recando i doni. In primo piano si nota la scena del bagno: la levatrice insieme con una ragazza preparano il lavacro al Bambino, espressione figurativa di una verità di fede, la reale e non apparente umanità del Cristo⁸⁵.

Di primo acchito la composizione sembra quella classica, invece ha subito un notevole cambiamento soprattutto in alcuni suoi particolari più significativi⁸⁶.

Ciò non è dovuto al pittore, ma all'influsso delle tendenze e innovazioni prodotte dagli artisti occidentali ed in modo particolare dal presepe.

In Occidente l'arte figurativa, relativamente al tema della Natività di Cristo, venne influenzata da alcuni testi mistici, in particolare le *Meditationes* dello pseudo-Bonaventura e le *Rivelazioni* di Santa Brigida di Svezia (1303-73)⁸⁷, che trattavano puntualmente l'evento, determinando, oltre ad altri aspetti di minor importanza, un cambiamento netto della postura di Maria, dalla posizione giacente, a quella di adorazione, in ginocchio.

L'esigenza di simmetria nel presepe portò, poi, a far assumere a Giuseppe il medesimo atteggiamento di Maria, a differenza dell'iconografia bizantina tradizionale, che lo rappresentava in disparte, pensoso; i due pastori, qui alle sue spalle, figuravano di fronte a lui, incarnando gli interrogativi che egli si pose intorno alla persona del Bambino⁸⁸.

In questa icona l'artista si rivela alquanto maldestro nel disegno, particolarmente nei volti tratteggiati di profilo, negli animali, nella goffaggine di alcuni personaggi; peraltro non ha cognizione del copricapo dei magi, reso con un semplice pennacchio rosso.

L'unica scritta presente è: ἡ ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ (*la Nascita di Cristo*).



9A. Presentazione di Gesù al Tempio

Anonimo greco

1641

cm 44x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/9

Sulla parte superiore dell'icona vi è la didascalia con la denominazione della festa: Η ΥΠΑΓΓΑΝΤΗ (*Hypananti*, cioè *Incontro*). È il nome con cui la Chiesa bizantina l'ha designata sin dagli esordi della memoria liturgica. Il motivo è dato dal fatto che si è voluto porre l'accento sull'incontro di Gesù con il vecchio e giusto Simeone, piuttosto che sottolineare il motivo della Purificazione della Vergine, o privilegiare quello della Presentazione e dell'offerta del Bambino al Tempio, temi naturalmente ben presenti nell'innografia e nell'omiletica, ma di minor importanza. La scelta non è casuale e va riferita alla spiritualità caratteri-

stica della Chiesa d'Oriente. Infatti, sebbene la festa fosse celebrata a Bisanzio sin dal 602 nella chiesa della Vergine alle *Blacherne*, non ha mai assunto significato di ricorrenza mariana come è avvenuto in Occidente – la *Candelora* –, ma è stata annoverata sempre tra le feste del Signore (*despotiche*)⁸⁹.

La rappresentazione iconografica è molto semplice: illustra il breve racconto dell'Evangelo di Luca: "Quando venne il tempo della loro purificazione secondo la Legge di Mosè, portarono il bambino a Gerusalemme per offrirlo come è scritto nella Legge del Signore: "Ogni maschio primogenito sarà sacro al Signore"; e per offrire in sacrificio una coppia di tortore o di giovani colombe, come prescrive la Legge del Signore" (Lc 2, 22-4). Mentre stavano per entrare nel Tempio, si fece loro incontro un vegliardo che aveva riconosciuto nel Bambino il Messia. Chiese di poterlo prendere tra le braccia. La madre benedetta glielo porse. E Simeone, dopo aver a lungo contemplato il fanciullo ed aver profetizzato il suo avvenire, si volse a lei e disse: "Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizione perché siano svelati i pensieri di molti cuori. E anche a te una spada trafiggerà l'anima" (Lc 2, 34-5). La Madre di Dio, con le mani velate ed in atteggiamento reverenziale, adora suo Figlio e suo Dio, che ha voluto così disporre di lei, sua ancella. Ella rivive in-

teriormente la condizione del primo incontro con la manifestazione del disegno divino, quando rispose all'angelo: "Avvenga di me quello che hai detto" (Lc 1, 38).

Alle spalle della Vergine è raffigurata la profetessa Anna, nell'atto di indicare il Bambino; essa dispiega un cartiglio con la scritta: τὸ το τὸ βρέφος/ οὐρανὸν καὶ γῆν ἔστρεψέ-/ωσεν (*questo bambino ha creato cielo e terra*)⁹⁰, compiendo così una professione di fede nell'incarnazione di Dio. Dietro di lei Giuseppe, il quale reca le due colombe richieste dal rito. Eccetto Simeone, tutti gli altri personaggi sono indicati col nome.

Al centro della scena, in secondo piano, s'intravede un altare sormontato da un *ciborium* (baldacchino). In tal modo, attraverso la rappresentazione del presbiterio (*vima*) di una chiesa bizantina, è stato schematizzato il concetto del Tempio⁹¹.

Maria è posta in primo piano rispetto all'altare, non a caso. La Chiesa bizantina, infatti, in uno degli inni più popolari, l'*Inno Akathistos*, canta: "Nell'inneggiare al tuo parto, o Madre di Dio, noi ti celebriamo tutti quale tempio animato, avendo preso dimora nel tuo seno il Signore, che in una mano tutta sostiene. Egli ti santificò, ti glorificò, insegnò tutti ad esclamare a Te: Salve, o abitacolo di Dio e del Verbo; Salve, o santa più grande dei santi; Salve, o arca d'oro dello Spirito Santo"⁹².

È interessante notare come il pittore sia stato accurato in alcuni particolari non percepibili da lontano, come ad esempio la lampada sospesa sotto il ciborio, e preciso nelle scritte – quella del cartiglio presenta tra l'altro diverse

abbreviazioni paleografiche –, mentre si rivela sgraziato nelle proporzioni e nel disegno del Bambino, e alquanto schematico nelle pieghe dei panneggi. Il modello di riferimento era certamente di

proporzioni inferiori a quelle della tavola⁹³, ed è stato meccanicamente riprodotto, senza adottare espedienti che potessero consentirgli di ampliare lo spazio scenico, intervenendo in questo caso sulle sagome degli edifici.



10A. Battesimo del Signore

Anonimo greco

1641

cm 43,5x36,5

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/10

Nel quarto superiore dell'icona, tra due gruppi di rocce, vi è il titolo della festa, Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ⁹⁴ (sic, lege Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ, *il Battesimo*) sebbene la liturgia utilizzi i termini di Epifania, Teofania e Festa delle Luci. "Diamo il nome di Epifania a questo giorno, – dice Giovanni Crisostomo († 407) –, perché la grazia salutare del Signore si è manifestata a tutti gli uomini. Ora, perché chiamiamo Epifania non già il giorno della nascita, ma quello in cui ha ricevuto il battesimo? Perché la sua manifestazione a tutti gli uomini non avvenne al momento della sua nascita, ma del suo battesimo, dato che fino ad allora molti non lo avevano conosciuto"⁹⁵.

Il termine *Epifania*, autorevolmente spiegato dal Crisostomo, ha un connotato cristologico, mentre *Teofania* una prerogativa trinitaria. Si è realizzata, infatti, la manifestazione di Dio, uno e trino. Tale peculiarità è ben evidenziata da un inno della festa che dice: "Trinità, Dio nostro, oggi sei apparsa indivisibile. Il Padre,

infatti, ha dato una chiara testimonianza del Figlio, lo Spirito in forma di colomba è disceso dal cielo, il Figlio ha chinato il suo capo intemerato davanti al Precursore ed essendo stato battezzato ha riscattato l'umanità dalla schiavitù quale amico degli uomini"⁹⁶.

Al termine Epifania e Teofania, ampiamente utilizzati, venne preferita, tuttavia, la denominazione introdotta da Gregorio Nazianzeno (329-390 c.): *Festa delle Luci*. Cristo, infatti, è venuto per essere la luce del mondo che illumina quelli che erano nelle tenebre⁹⁷. Per i Padri greci la miseria del peccatore consiste nell'ignoranza: il Cristo apre per sempre "le porte della Luce a coloro che, figli delle tenebre e della notte, aspirano a divenire figli del giorno e della luce"⁹⁸.

L'iconografia ha mantenuto nel corso dei secoli un impianto costante, quindi anche la nostra immagine rientra nello schema classico: coglie il momento saliente della narrazione evangelica: "In quel tempo Gesù dalla Galilea andò al Giordano da Giovanni, per farsi battezzare da lui. Giovanni però voleva impedirglielo, dicendo: "Io ho bisogno di essere battezzato da te, e tu vieni da me?". Ma Gesù gli rispose: "Lascia fare per ora, poiché conviene che così adempiamo ogni giustizia". Allora Giovanni acconsentì. Appena battezzato, Gesù uscì dall'acqua; ed ecco, si aprirono i cieli ed egli vide lo Spirito di Dio scendere come una colomba e venire sopra di lui. Ed ecco una voce dai cieli che disse: "Questi è il Figlio mio diletto, nel quale mi sono compiaciuto" (Mt 3, 13-17)⁹⁹.

La Parola del Padre è resa figurativamente con una sorta di quadrato celeste, che campeggia in alto, da cui si diparte un raggio che prende

forma di colomba, lo Spirito Santo. Nelle acque del fiume il Figlio, Cristo, riceve il Battesimo da Giovanni, che si piega su di lui con un atteggiamento di partecipazione profonda.

Sulla destra compaiono gli angeli con le mani velate in segno di adorazione: rappresentano le nature angeliche che in Cristo, uomo-Dio, riconoscono il Signore (cfr. Fil 2, 5-11).

Lo spazio scenico è idealmente diviso in due: il Giordano ne delimita il confine. A destra su uno sfondo di montagne di un azzurro chiaro (la natura divina), si trovano gli angeli, esseri incorporei; a sinistra su uno sfondo color marrone (la terra, la natura umana) vi è il Precursore. Tra le due diverse entità, la divina e l'umana, a fare da ponte vi è il Cristo, l'uomo-Dio.

Vicino a Giovanni compare una figurazione significativa, un arboscello e una scure: è la trasposizione in immagine del suo monito: "Già la scure è posta alla radice degli alberi. Ogni albero che non dà buon frutto, sarà tagliato e gettato nel fuoco" (Mt 3, 10).

Nelle acque del Giordano, ai piedi di Gesù, vi è un uomo con una brocca che si volge all'indietro. Si tratta della figurazione antropomorfa del fiume, ricorrente nell'arte antica, e che poi, in ambito bizantino, è stato collegato al versetto del Salmo: "Il Giordano ti vide e si volse indietro" (Sal 113[114], 3). L'iconografo ha tratteggiato finemente il volto di Cristo, mentre risulta meno felice in altri casi (il Battista e l'angelo che guarda verso il cielo).

Il modello aveva evidentemente dimensioni ridotte rispetto alla tavola¹⁰⁰, e l'artista lo ha riprodotto senza alcuna opportuna espansione spaziale. Ha interpretato poi in modo maldestro le rocce delle montagne.



11A. Trasfigurazione

Anonimo greco

1641

cm 44x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/11

La rappresentazione intitolata Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ (*la Trasfigurazione*)¹⁰¹ rappresenta il momento saliente del racconto evangelico: "Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni e li portò sopra un monte alto, in un luogo appartato, loro soli. Si trasfigurò davanti a loro e le sue vesti divennero splendenti, bianchissime:

nessun lavandaio sulla terra potrebbe renderle così bianche. E apparve loro Elia con Mosè e discorrevano con Gesù. Prendendo allora la parola. Pietro disse a Gesù: “Maestro, è bello per noi stare qui; facciamo tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia!”. Non sapeva, infatti, che cosa dire, poiché erano stati presi dallo spavento. Poi si formò una nube che li avvolse nell’ombra e uscì una voce dalla nube: “Questi è il Figlio mio diletto; ascoltatelo!”. E subito guardandosi attorno, non videro più nessuno, se non Gesù solo con loro” (Mc 9, 2-8).

Il Cristo, contornato da un clipeo, irradia con la sua luce gli Apostoli, che non riescono a sopportarne l’intensità, e si schermano il volto. Sulla cima delle due montagne laterali compaiono i profeti: Mosè a destra ed Elia a sinistra. Ciò si spiega con una precisa simbologia. Alla luce della Rivelazione operata dal Cristo, si considerava quanto scritto da Mosè e dai Profeti come fosse celato da un velo. “Quando per la sposa il velo è tolto. – ha scritto Origene –, subito essa vede lo sposo che sale in questi monti, cioè nei libri della Legge [...]. Tolto finalmente il velo che ricopriva ogni passo del testo, essa ormai lo vede ribollire ed emergere e prorompere con evidente manifestazione. Credo che proprio per questo Gesù, quando si trasfigurò, non si fermò in qualche luogo pianeggiante o in qualche convalle, ma salì sul monte e lì si trasfigurò, affinché tu sappia che egli si manifesta sempre sui monti e sui colli e comprenda che in nessun altro luogo lo devi cercare se non nei monti della Legge e dei profeti”¹⁰². Ed ancora, in risposta al perché Mosè sia sempre insieme con Gesù, cioè la Legge

con i Vangeli, Origene dice: “Ti insegna l’Evangelo che quando [Gesù] si era trasfigurato nella gloria, anche Mosè ed Elia insieme con lui apparvero nella gloria, affinché tu sappia che la Legge ed i Profeti e gli Evangelii convergono sempre verso una sola unità e permangono in un’unica gloria. Quindi, allorché Pietro voleva fare tre tende, si rileva l’imperizia di chi non sa quello che dice. Per la Legge, per i Profeti e per l’Evangelo, infatti, non ci sono tre tende, ma una sola, che è la Chiesa di Dio”¹⁰³.

Elia (Profeti), Mosè (Legge), Cristo (perfezione del patto di Dio) si trovano appunto su tre cime di una stessa montagna alle cui pendici stanno gli apostoli (gli uomini).

La metà inferiore dell’icona è interamente dedicata ai tre apostoli caduti al suolo, incapaci di sostenere il bagliore della divinità. Caddero a terra e piombarono in un sonno profondo, seppelliti nell’oscurità. “Essi erano appesantiti, perché non sopportarono l’eccesso di splendore, ma un sonno profondo cadde sui loro occhi, tanta era la luce al di sopra del sole”, dice Giovanni Crisostomo¹⁰⁴. Il solo raffigurato in ginocchio è Pietro, colto nel momento del risveglio, quando rivolto al Signore chiese: “È bello per noi stare qui. Facciamo tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia” (Lc 9, 33). All’interno delle Chiese di tradizione bizantina la festa della Trasfigurazione esprime nella maniera più completa la teologia della divinizzazione dell’uomo: “In questo giorno sul Tabor, Cristo trasformò la natura ottenebrata di Adamo, e, avendolo ricoperto del suo splendore, la divinizzò”¹⁰⁵.

L’icona della Trasfigurazione, poi, ha una rile-

vanza particolare, in virtù del rapporto diretto che intercorreva tra il soggetto e l’opera dell’iconografo. In un antico manuale di arte iconografica si legge: “Chi vuole apprendere l’arte pittorica¹⁰⁶ dapprima si istruisca in essa e si eserciti per un po’ di tempo da solo disegnando anche senza canoni, finché diventi esperto, poi faccia l’invocazione al Signore Gesù Cristo ed una preghiera davanti all’icone della Madre di Dio Odigitria”. Alla preghiera e all’invocazione presenziava un sacerdote, il quale recitava l’inno della Trasfigurazione e quindi benediceva l’apprendista iconografo¹⁰⁷. Questi, dopo aver approfondito le conoscenze dell’arte, iniziava la sua carriera artistica dipingendo per prima proprio l’icona della Trasfigurazione.

“Questa iniziazione vivente e diretta – spiega il teologo Paul Evdokimov – insegna innanzitutto che l’icona è dipinta non tanto coi colori quanto con la luce *taborica*¹⁰⁸. Secondo la tradizione, la presenza conduttrice dello Spirito Santo si manifesta precisamente nella luminosità dell’icona stessa; è la presenza dello Spirito che sopprime ogni sorgente definita di luce nella composizione iconografica”¹⁰⁹.

Il modello utilizzato dal nostro iconografo abbraccia l’intera superficie della tavola¹¹⁰. Risulta accurato nell’esecuzione dei volti, un po’ schematico nelle sfumature dei panneggi e nella descrizione delle rocce, con qualche sbavatura nel disegno, ad esempio di alcuni piedi (Elia, Mosè, l’apostolo di centro). La montagna centrale è interamente inondata di luce *taborica*: il Cristo vi campeggia, contornato dal titolo IC XC (*Gesù Cristo*), l’unica scritta che designa i personaggi.



12A. Resurrezione di Lazzaro

Anonimo greco

1641

cm 44x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/12

Il sabato della sesta settimana di Quaresima, vigilia della domenica delle Palme, le Chiese di tradizione bizantina festeggiano la Resurre-

zione di Lazzaro, di modo che la Settimana Santa si trova inserita tra due risurrezioni: quella di Lazzaro, la prima, segno e prefigurazione di quella del Redentore, la seconda. Lazzaro è, quindi, il “proemio salvifico della nostra rigenerazione”, il *tipo* della nuova creazione che sta per sorgere dal sepolcro: “Per confermare la comune risurrezione, prima della tua passione, hai risuscitato dai morti Lazzaro, o Cristo Dio”, recita l’inno della festa¹¹¹. La rappresentazione iconografica¹¹² è intitolata Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ (*la resurrezione di Lazzaro*) e descrive il momento culminante del racconto dell’evangelista Giovanni in cui si dice: “Venne dunque Gesù e trovò Lazzaro che era già da quattro giorni nel sepolcro. Betania distava da Gerusalemme meno di due miglia e molti Giudei erano venuti da Marta e Maria a consolarle per il loro fratello. Marta, dunque, come seppe che veniva Gesù, gli

andò incontro; Maria invece stava seduta in casa. Marta disse a Gesù: “Se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto! Ma anche ora so che qualunque cosa chiederai a Dio, egli te la concederà”. Gesù le disse: “Tuo fratello risusciterà”. Gli rispose Marta: “So che risusciterà nell’ultimo giorno”. Gesù le disse: “Io sono la resurrezione e la vita: chi crede in me, anche se muore vivrà: chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno. Credi tu questo?”. Gli rispose: “Sì, o Signore, io credo che tu sei il Cristo, il Figlio di Dio che deve venire nel mondo”. Dopo queste parole se ne andò a chiamare di nascosto Maria, sua sorella, dicendo: “Il Maestro è qui e ti chiama”. Quella, udito ciò, si alzò in fretta e andò da lui. Gesù non era entrato nel villaggio, ma si trovava ancora là dove Marta gli era andata incontro. Allora i Giudei che erano in casa con lei a consolarla, quando videro Maria alzarsi

in fretta e uscire, la seguirono pensando: "Va al sepolcro per piangere là". Maria dunque quando giunse dov'era Gesù, vistolo si gettò ai suoi piedi dicendo: "Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto!". Gesù allora quando la vide piangere e piangere anche i Giudei che erano venuti con lei, si commosse profondamente, si turbò e disse: "Dove l'avete posto?". Gli dissero: "Signore, vieni a vedere!". Gesù scoppiò in pianto. Dissero allora i Giudei: "Vedi come lo amava!". Ma alcuni di loro dissero: "Costui che ha aperto gli occhi al cieco non poteva anche far sì che questi non morisse?".

"Intanto Gesù, ancora profondamente commosso, si recò al sepolcro; era una grotta e contro vi era posta una pietra. Disse Gesù: "Togliete la pietra!". Gli rispose Marta, la sorella del morto: "Signore, già manda cattivo odore, poiché è di quattro giorni". Le disse Gesù: "Non ti ho detto che, se credi, vedrai la gloria di Dio?". Tolsero dunque la pietra. Gesù alzò gli occhi e disse: "Padre, ti ringrazio che mi hai ascoltato. Sapevo che sempre mi dai ascolto, ma l'ho detto per la gente che mi sta attorno, perché credano che tu mi hai mandato". E detto questo, gridò a gran voce: "Lazzaro, vieni fuori!".

"Il morto uscì, con i piedi e le mani avvolti in bende, e il volto coperto da un sudario. Gesù disse loro: "Scioglietelo e lasciatelo andare" (Gv 11, 17-44).

In un'unica scena sono raffigurati i vari momenti dell'episodio. In primo piano, prostrate ai piedi del Cristo, le due sorelle di Lazzaro, Marta e Maria. Cirillo, vescovo di Gerusalem-

me (313-386), nelle sue *Catechesi* spiega perché una creatura, pur non facendo nulla di particolare, possa divenire oggetto del potere della fede: "Vuoi conoscere con maggiore certezza come alcuni vengono salvati per la fede di altri?", chiede. "Lazzaro morì [...]. Uno che era morto già da quattro giorni come poteva credere e invocare in proprio favore un liberatore? Ma quanto mancava al morto, fu supplito dalle sorelle. [...] E la fede delle sorelle fu tanto valida da richiamare il morto dalle porte degli Inferi. Se alcuni, credendo per altri, riuscirono a risuscitarli dai morti, non ne avrai tu profitto ancor maggiore credendo sinceramente per te stesso?"¹¹³.

Due giovani sono impegnati a rimuovere la pietra, e liberare dalle bende il defunto tornato in vita.

Gli unici personaggi con il nimbo sono il Cristo e Lazzaro, posti frontalmente: il Datore-divita (*zoodotis*) e l'uomo, schiavo del peccato e della morte, che viene ora santificato dalla Parola.

Il nimbo del Signore è crucifero, e al di sopra compare il nome: Gesù Cristo (*IC XC*).

La mano sinistra è tesa verso il basso e stringe un rotolo. Sembra aver recuperato dalle mani dell'Ade il *chirografo* del peccato cioè il rotolo su cui erano scritti i peccati. Con la destra, invece, chiama Lazzaro. "La voce del medico – ha scritto Gregorio di Nissa (c. 335-95) – giova agli ammalati e la parola della vita è efficace sui morti, i quali quando udranno la voce del Figlio dell'uomo non rimarranno più nell'antica condizione di morte: coloro poi che si trovano nei sepolcri bramano la voce della

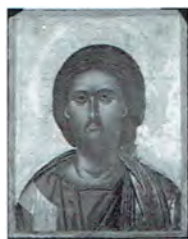
resurrezione: la luce è gradita e utile a quelli che sono nelle tenebre"¹¹⁴.

La figura di Lazzaro, con il capo inchinato dinanzi a Cristo, ha una posizione incurvata: il profilo mosso e leggero dell'uomo coperto di bende accentua la maestosità di Cristo, e nello stesso tempo lo sguardo trasmette l'intensità del legame affettivo reciproco.

In alto l'immagine è delimitata da due massicci rocciosi che lasciano intravedere, dove si congiungono, le mura di una città: Betania. Di là provengono gli ebrei, uno dei quali si tura il naso, sottolineando che il cadavere era ormai in putrefazione. "Non sarebbe stata manifesta l'istantaneità del miracolo, – dice il Crisostomo –, se non avessero sentito il fetore"¹¹⁵.

In primo piano, dietro al Messia, vi è Pietro, riconoscibile dalla barba e dai capelli riccioluti, quindi gli altri Apostoli. Essi sono gli "illuminati", coloro che hanno accolto la parola del Signore e vivono alla sua sequela.

Il nostro iconografo ha utilizzato certamente un modello molto vicino per composizione a quello di Teofane cretese, peraltro comune anche ad altre botteghe, di cui però varia i colori, dando prevalenza al color cinerino, sia nei panneggi sia nella descrizione della natura circostante. Ha ridotto inoltre le dimensioni del modello¹¹⁶, apportandovi qualche variante (eliminazione di personaggi secondari, ad esempio sulla destra della tomba e nella fila degli ebrei che escono dalla città). Il disegno delle rocce denota approssimazione e sembra costituire un tormento per il nostro pittore, che ha, invece, una particolare cura nell'elaborazione dei volti.



13A. Cristo

Anonimo greco

XVII secolo

cm 33x26

Tela su tavola, tempera con uovo, doratura

con bolo armeno e oro

Scuola cretese

Arciconfraternita della Purificazione 366/13

Al suo posto doveva trovarsi l'icona dell'Ultima Cena o qualche altra del ciclo delle feste: la tavola vi fu adattata ma non ha nulla a che fare con questo registro. Si tratta verosimilmente, date le dimensioni, di un'icona che veniva esposta alla venerazione dei fedeli su un mobiletto detto *proskynitèrion*.

Nella parte superiore si nota la scritta IC (Ἰησοῦς, Gesù) XC (Χριστός, Cristo), mentre non compaiono le tre lettere greche 'omicron, omega e ny' (ὁ ὄν) generalmente iscritte nel nimbo crucifero che contorna la testa¹¹⁷. È stata attribuita alla stessa mano dell'iconografo delle feste¹¹⁸; riteniamo, tuttavia, che l'ipotesi

non sia sostenibile anche sulla base di un confronto sommario¹¹⁹.

La finezza e l'accademica precisione nelle varie sfumature dell'incarnato – si noti la rifinitura con il cinabro dei contorni degli occhi e del naso; il delicato gioco di chiaro-scuro e di tratteggio con cui l'iconografo rende pittoricamente la barba –, la serenità e maestosità del volto incorniciato come una corona dai capelli, i colori vivi e le dorature a spina di pesce (*crisografie*) degli abiti, trovano nella scuola cretese la sua matrice. È opera di un iconografo "tradizionalista", particolarmente rifinito ed esperto¹²⁰. Per quanto riguarda la simbologia dei colori e dei particolari s. v. l'icona di Cristo Salvatore (n° 1).



14A. Ingresso a Gerusalemme

Anonimo greco

1641

con cornice cm 48x42

senza cornice cm 41x35

Tempera con uovo su tavola, doratura con

bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/14

L'impianto iconografico¹²¹ è quello tradizionale, ispirato unicamente al racconto evangelico: "Quando furono vicini a Gerusalemme e giunsero presso Bètfage, verso il monte degli Ulivi, Gesù mandò due dei suoi discepoli dicendo loro: "Andate nel villaggio che vi sta di fronte: subito troverete un'asina legata e con essa un puledro. Scioglieteli e conduceteli a me. Se qualcuno poi vi dirà qualche cosa, risponderete: Il Signore ne ha bisogno, ma li rimanderà subito". Ora questo avvenne perché si adempisse ciò che era stato annunziato dal profeta: Dite alla figlia di Sion: Ecco, il tuo re viene a te mite, seduto su un'asina, con un puledro figlio di bestia da soma. I discepoli andarono e fecero quello che aveva ordinato loro Gesù: condussero l'asina e il puledro, misero su di essi i mantelli ed egli vi si pose a sedere. La

folla numerosissima stese i suoi mantelli sulla strada mentre altri tagliavano rami dagli alberi e li stendevano sulla via. La folla che andava innanzi e quella che veniva dietro, gridava: Osanna al figlio di Davide! Benedetto colui che viene nel nome del Signore! Osanna nel più alto dei cieli!" (Mt 21, 1-9).

Al centro della composizione vi è il Cristo ed una palma su cui sono saliti dei bambini per tagliarne alcuni rami. La palma è una figurazione messianica: "Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, - dice Isaia -, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore. [...] In quel giorno il virgulto di Jesse si leverà a vessillo per i popoli. [...] In quel giorno il Signore stenderà di nuovo la mano per riscattare il suo popolo" (Is 11, 1-2; 11, 10-11). Graficamente poi colma il vuoto tra il monte di Dio - la Divinità - e la città - l'umanità -.

Il Cristo soltanto ha il nimbo: Egli, infatti, è il solo santo. Al di sopra vi sono le lettere IC XC (*Gesù Cristo*). Ha tra le mani il rotolo (*cheirographon*) dei nostri debiti, "il documento scritto del nostro debito, le cui condizioni ci erano sfavorevoli" (Col 2, 14). È seduto in modo innaturale sul puledro. La posizione frontale in cui è raffigurato significa che è seduto sul trono del Re pacifico e mansueto; e il suo sguardo mesto, rivolto alla città e al popolo che lo accoglie con le palme, sembra trasporre in immagine le parole di Romano il Melode: "Mi sto avviando all'entrata in te: ti respingerò, ti rinnegherò non perché io ti abbia in odio, ma perché ho avvertito il tuo odio verso di me, e verso i miei"¹²².

La festa delle palme è considerata la festa dei bambini: nella nostra rappresentazione, infatti, movimentano la scena e realizzano la profezia del re Davide che dice: "Con la bocca dei bambini e dei lattanti affermi la tua potenza contro i tuoi avversari, per ridurre al silenzio nemici e ribelli" (Sal 8, 3; cfr. Mt 21, 16).

La montagna che si erge sulla sinistra è il monte degli Ulivi, da cui Gesù scese per entrare a Gerusalemme. Simbologgia la montagna messianica, la Sion santa, che il Salmista aveva celebrato, come residenza del re d'Israele e luogo del Tempio, nel cuore dell'antica Gerusalemme. La montagna fronteggia Gerusalemme, la città chiusa entro le mura, si erge e si dispiega nella sua mole, occupando uno spazio visivo maggiore di quello della città. Alle sue pendici si vede incedere il Signore ed i suoi discepoli verso Gerusalemme: è il popolo nuovo che va incontro al popolo dell'Antica Alleanza.

A differenza delle altre icone, questa si presenta inserita in una cornice¹²³. La tenuta della tavola probabilmente era affidata a quattro incastri ancora visibili come quattro monetine tonde agli angoli dell'immagine. In questo caso il modello utilizzato dal nostro iconografo oltrepassava nettamente l'area della tavola tanto è vero che la cima degli edifici più alti che rappresentano la città sono stati troncati. Il pittore ha reso con grande cura il volto di Cristo e quello di altri personaggi (discepoli e giudei), mentre si rivela maldestro soprattutto nel disegno di alcune posture (s. v. per esempio la goffaggine di alcune figure di bambini). Nell'insieme tuttavia risulta essere una tra le migliori icone dipinte dal nostro.



15A. Crocifissione

Anonimo greco

1641

cm 44,5x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con

bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/15

Il Crocifisso è piantato sul Golgota, raffigurato come un rilievo roccioso contenente una cavità, in cui vi è il teschio di Adamo. Golgota significa "luogo del cranio" (Gv 19, 17).

Secondo quanto riferito dalla letteratura apo-

crifa Cristo sarebbe stato Crocifisso sul legno di un albero nato da un seme che Seth aveva avuto dall'angelo guardiano del Paradiso terrestre e deposto nella bocca di Adamo al momento della sepoltura su questa collina¹²⁴. Il sangue del sacrificio del "Nuovo Adamo", colando sul capo del "vecchio Adamo", ha lavato il peccato e ha redento così l'umanità. Spiega San Paolo: "Poiché se a causa di un uomo venne la morte, a causa di un uomo verrà anche la resurrezione dei morti; e come tutti morirono in Adamo, così tutti saranno vivificati in Cristo" (1Cor 15, 21-2).

Il Cristo con il nimbo crucifero è disteso sulla croce, con le braccia aperte ed il capo reclinato, nel momento in cui disse: "Tutto è compiuto" (Gv 19, 29-30). Pur essendo stato colto l'attimo più drammatico, la figura del Cristo è descritta con una compostezza e dignità che rifugge dalla drammatizzazione del dolore. In tal senso anche il sangue che sgorga dal costa-

to e dalle altre ferite non viene riprodotto realisticamente, ma è trattato in modo da sottolineare solo il suo valore simbolico. A tal proposito ha scritto Paul Evdokimov: "Il Salvatore in croce non è semplicemente un Cristo morto, è il Kyrios, il Signore della propria morte e della propria vita. Egli non ha subito alcuna alterazione dalla passione: resta il Verbo, la vita eterna che si consegna alla morte e vince"¹²⁵ quale Re della gloria (cfr. Sal 24,7). Dopo la discesa dello Spirito, Pietro dice infatti: "(Cristo) non sarebbe stato abbandonato agli inferi, né la sua carne avrebbe visto la corruzione" (At 2, 31).

L'iconografo non differenzia il piano d'appoggio dei personaggi dal lungo muro di cinta che fa da sfondo alla scena. Spiega l'autore della Lettera agli Ebrei: "Gesù, per santificare il popolo con il proprio sangue, patì fuori della porta della città" (Ebr 13, 13).

Ai piedi della croce troviamo due gruppi: la

Madre di Dio, sorretta nel suo dolore da due donne: "Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Cleofa e Maria di Magdala" (Gv 19, 25); a destra vi è l'evangelista Giovanni, giovane imberbe dalla folta capigliatura riccioluta, ed il centurione. Questi non ha la lancia e la corazza, ma solamente uno scudo e una spada che connotano la sua condizione di militare. Egli alza la mano destra ed indica il Crocifisso, esemplificando la sua esclamazione: "Costui era davvero il Figlio di Dio" (Mt 27, 54). La letteratura apocriфа ci permette di conoscere il suo nome: Longino, identificandolo con il soldato che diede il colpo di lancia sul costato¹²⁶. Egli poi si convertì e morì martire¹²⁷. Nei due gruppi, in particolare in quello delle donne, si percepisce una lieve propensione al gusto balcanico (caratteristico della cosiddetta

scuola macedone) della drammatizzazione del gesto, del dolore scomposto e quindi del movimento della scena¹²⁸. Nella nostra icona comunque vien mantenuta una grande dignità che trasmette ai personaggi raffigurati una severa compostezza. La quasi totale mancanza di movimento nelle pieghe dei vestiti conferisce al gruppo delle donne una monumentale bellezza. Alla "nudità" del Cristo si contrappongono le figure sotto la croce avvolte completamente dai loro abiti.

Questa icona è senza dubbio una delle più riuscite del nostro iconografo. Egli chiaramente predilige l'azzurro cinerino che profonde nella croce, nelle mura e nello sfondo, nonché in vari capi di vestiario. Che non sia frutto di povertà della sua tavolozza, ma di una scelta, si evince dalla gamma di colori utilizzati in tutta la composizione. Il disegno

è accurato ed il gioco dei chiaroscuri si rivela molto efficace nelle espressioni dei personaggi, pur dimostrando qualche limite per esempio nella figura posta dietro la Vergine e nell'esecuzione grafica della collina del Golgota e del teschio. Al di sopra dei bracci della croce vi è la scritta Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ / ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ (*la Crocifissione di Cristo*); manca inoltre sia ogni indicazione che identifichi i personaggi, sia l'iscrizione fatta apporre da Pilato sulla croce quale motivo della condanna (né la forma greca INBI né quella latina INRI = *Gesù Nazareno re dei Giudei*)¹²⁹, o quella più ricorrente nei crocifissi bizantini (ΟΒΚΑΤΑΞΣ, ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης, *il re della gloria*).

Il modello utilizzato dal nostro iconografo si adattava a malapena alle dimensioni della tavola¹³⁰.



16A. Resurrezione di Cristo

Anonimo greco

1641

cm 44x36,5

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/16

La tradizione bizantina ha privilegiato l'immagine della *Discesa agli Inferi*¹³¹ rispetto a quella del Cristo trionfante che emerge dal sepolcro. La scelta è stata dettata dalla necessità di evidenziare questi due aspetti: la vittoria sulla morte ed il riscatto dal peccato; Cristo, nuovo Adamo, discende agli inferi per liberare le anime dei giusti e, con essi, il genere umano¹³². "Infatti, secondo la promessa, - ha scritto Giovanni Damasceno († 749) -, il Re della Gloria, rivestito della porpora della carne, ha visitato i prigionieri e ha proclamato la liberazione di coloro che giacevano nelle ombre"¹³³. Per questo motivo la liturgia bizantina canta ripetutamente nel periodo compreso tra la Pasqua e l'Ascensione: "Cristo è risorto dai morti: con la morte ha sconfitto la morte e a coloro che giacevano nei sepolcri ha fatto dono della vita".

Nella nostra icona si vede Cristo, contornato da un clipeo di luce, che trae fuori, prendendoli per mano, Adamo ed Eva e con essi tutti i giusti che attendevano la liberazione. Egli ha scardinato le porte degli inferi, su cui poggiano i suoi piedi. A destra, tra la folla sono riconoscibili in primo piano le figure di Davide e Salomone, a sinistra il Battista, che indica il Signore con la mano sollevata¹³⁴.

È suggestivo il dialogo tra Cristo e Adamo nell'Omelia attribuita ad Epifanio di Salamina di Cipro. Il santo vescovo scrive che "presolo per mano, lo scosse, dicendo: "Svegliati, tu che dormi, e risorgi dai morti [...]. Io sono il tuo Dio, che per te sono diventato tuo figlio: che per te e per questi, che da te hanno avuto origine, ora parlo e nella mia potenza ordino a coloro che erano in carcere: Uscite!, a coloro che erano nelle tenebre: Siate illuminati!, a coloro che erano morti: Risorgete!"¹³⁵. E Romano il Melode sembra concludere: "Vieni, Adamo con Eva, venite a me, ora, senza timore per i debiti dei quali dovete rispondere, perché tutto è stato da me saldato, da me che sono la vita e la resurrezione"¹³⁶.

Gli inferi si aprono ai piedi del Cristo glorioso come una caverna nera, e le cime dei monti evidenziano la profondità degli abissi. Quei dirupi scoscesi ricordano quanto insegnava Cirillo di Gerusalemme ai catecumeni: "Il profeta Giona fu figura del nostro Salvatore quando, dal ventre del pesce, pregò così: "Dalla mia tribolazione ho invocato il Signore [...] dalle viscere dell'inferno". Era nel pesce, eppure diceva che si trovava nell'Averno: era, infatti, fi-

gura di Cristo, il quale sarebbe disceso agli inferi. Un po' più avanti egli dice profetando chiarissimamente in nome di Cristo: "Il mio corpo è entrato nei crepacci delle montagne". Eppure si trovava nel ventre del pesce. In quali montagne ti trovi? "Io so - egli dice - di essere figura di colui che sarà deposto in un monumento scavato nella pietra". E benché si trovi in mare, Giona dice: "Sono disceso nella terra", perché era figura di Cristo, il quale discese nel cuore della terra"¹³⁷.

Nello spazio intermedio fra le cime dei monti vi è la scritta Η ΑΓΙΑ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ (*la santa Resurrezione di Cristo*), ed ai lati del nimbo crucifero del Signore: IC XC (*Gesù Cristo*).

L'iconografo ha utilizzato un modello di dimensioni inferiori¹³⁸, ma soprattutto si rivela alquanto maldestro in numerosi particolari. Un esempio lampante è costituito dagli elementi rettangolari sporgenti al di sotto dei progenitori, nell'oscurità dell'antro infernale. Sembrano il prolungamento delle rocce invece rappresentano due sarcofagi, intorno a cui dovevano scorgersi le anime di "coloro che abitavano in terra tenebrosa" (Is 9, 1).

Il disegno delle due montagne sullo sfondo è molto approssimativo. La figura di Adamo è particolarmente anomala. In altri termini, vista da vicino l'icona si presenta con innumerevoli difetti. Come si è detto per analoghe rappresentazioni poco curate, l'iconografo ha giocato molto sul fatto che l'immagine sarebbe stata collocata ad un paio di metri da terra, ed il fedele l'avrebbe vista solo a distanza.



17A. Incredulità di Tommaso

Anonimo greco

1641

cm 44x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/17

La prima domenica dopo la Pasqua viene denominata dalla Chiesa bizantina "del rinnovamento" o, più comunemente "di Tommaso". La nostra icona nella parte superiore ne riporta la definizione per intero: Η ΨΥΛΑΦΗΣΙΣ ΤΟΥ ΘΩΜΑ (letteralmente *il palpamento di Tommaso*). L'immagine traspone figurativamente quanto racconta l'Evangelista Giovanni: "La sera di quello stesso giorno, il primo dopo il sabato, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, si fermò in mezzo a loro

e disse: "Pace a voi!". Detto questo, mostrò loro le mani e il costato. E i discepoli gioirono al vedere il Signore. Gesù disse loro di nuovo: "Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anch'io mando voi". Dopo aver detto questo, alitò su di loro e disse: "Ricevete lo Spirito Santo; a chi rimetterete i peccati saranno rimessi e a chi non li rimetterete, resteranno non rimessi". Tommaso, uno dei Dodici, chiamato Didimo, non era con loro quando venne Gesù. Gli dissero allora gli altri discepoli: "Abbiamo visto il Signore!". Ma egli disse loro: "Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò". Otto giorni dopo i discepoli erano di nuovo in casa e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!". Poi disse a Tommaso: "Metti qua il tuo dito e guarda le mie mani; stendi la tua mano, e mettila nel mio costato; e non essere più incredulo ma credente!". Rispose Tommaso: "Mio Signore e mio Dio!". Gesù gli disse: "Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!" (Gv 20, 19-29).

Cristo solleva il braccio destro per consentire a Tommaso di toccare la ferita del costato; al-

le sue spalle campeggia una grande porta chiusa, sovrastata da un'absidiola a conchiglia. Gli Apostoli suddivisi in due gruppi laterali assistono alla scena.

L'innografia non manca di sottolineare l'aspetto della reale corporeità del Cristo, e pone in bocca al Signore un'espressione significativa diretta a Tommaso: "Tasta come vuoi. Stendi la mano e sappi che io ho ossa e corpo terrestre", e agli Apostoli: "Come vedete in me, o amici, ho la carne che ho assunto, non la natura di uno spirito"¹³⁹.

L'iconografo ha notevolmente semplificato lo scenario di questa rappresentazione omettendo gli edifici che sicuramente erano presenti nello sfondo, in particolare dietro i discepoli. Anche questa icona evidenzia una certa approssimazione del pittore, che, nonostante l'utilizzo del modello, lo ha impoverito tanto nel disegno che nei colori. La rappresentazione grafica rivela, inoltre, notevoli imprecisioni e manchevolezze come quella, ad esempio, del costato di Cristo che non è scoperto.

Allo stesso modo in cui aveva agito altrove (v. per esempio la Crocifissione) anche qui le figure dei personaggi si stagliano su un fondo azzurro cinerino, che non ricopre completamente la superficie della tavola¹⁴⁰.



18A. Pentecoste

Anonimo greco

1641

cm 44x37

Tempera con uovo su tavola, doratura con bolo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/18

La denominazione che accompagna quest'icona è Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ (*la Pentecoste*). Un edificio alto sembra avvolgere i personaggi e fare da sfondo alla scena. In tal modo si vuole significare che l'evento si svolge nella "camera alta" di Sion, quella dell'ultima Cena, luogo in cui, dopo la Resurrezione, gli apostoli e i discepoli si riunivano per pregare (cfr. At 1, 13-14). Una sfera celeste emana raggi quali lingue di fuoco. "Apprendo in lingue di fuoco lo Spirito fissa il ricordo di quelle parole di salvezza per l'uomo che Cristo ricevette dal Padre e trasmise agli apostoli", si canta al Mattutino della festa¹⁴¹.

Negli Atti degli Apostoli sta scritto: "Arrivato il giorno della Pentecoste, (gli apostoli) si trovavano tutti insieme nello stesso luogo. Venne all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatte gagliardo, e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi. Si trovavano allora in Gerusalemme Giudei osservanti di ogni nazione che è sotto il cielo. Venuto quel fragore, la folla si radunò e rimase sbigottita perché ciascuno li sentiva parlare la propria lingua. Erano stupefatti, e fuori di sé per lo stupore dicevano: "Costoro che parlano non sono forse tutti Galilei? e com'è che li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa? Siamo Parti, Medi, Elamiti e abitanti della Mesopotamia, della Giudea, della Cappadocia, del Ponto e dell'Asia, della Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirene, stranieri di Roma, Ebrei e proseliti, Cretesi e Arabi e li udiamo annunciare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio". Tutti erano stupiti e perplessi, chiedendosi l'un l'altro: "Che significa questo?". Altri, invece li deridevano e dicevano: "Si sono ubriacati di mosto" (At 2, 1-13).

Da quel giorno la Chiesa prese coscienza della nuova Pasqua secondo quanto aveva predetto il Cristo: "Il Consolatore, lo Spirito santo che il Padre manderà nel mio nome, egli vi insegnerà ogni cosa e vi ricorderà tutto ciò che io vi ho detto" (Gv 14, 26).

I personaggi siedono su una panca semicircolare che non è il *synthronon* (trono comune), presente nell'abside delle chiese antiche, dove prendevano posto i celebranti, bensì è trasposizione di una usanza liturgica siriana: il cosiddetto *bema siriano*. Si tratta di una tribuna a ferro di cavallo posta al centro della chiesa a fronte dell'abside e del santuario in cui si trova l'altare. Su di esso si svolgeva la liturgia della Parola e prendevano posto i celebranti. La disposizione in senso semicircolare, dunque, richiama un momento liturgico essenziale, la lettura del Vangelo. Gli Apostoli iniziarono effettivamente ad annunciare la Parola a partire da quel momento, allorché ricevettero lo Spirito, ed il loro ritrovarsi insieme realizzava una comunione, un'unione spirituale, un sinodo: analogamente le icone raffiguranti i Concili Ecumenici presentano il medesimo impianto iconografico¹⁴².

Al centro dell'emicyclo, immerso nell'oscurità si nota un uomo anziano in abiti regali, che sostiene tra le mani un drappo bianco, contenen-

te dodici rotoli, simbolo della predicazione apostolica. Il vecchio re evoca l'insieme dei popoli e nazioni che avevano nel *Basileus* (imperatore) bizantino il loro punto di riferimento.

Gli Apostoli sono disposti sulle due ali dell'emiciclo. Se ci si sofferma ad analizzare le singole figure, si nota che alcuni hanno tra le mani un libro, altri un rotolo. Questo particolare non è insignificante: il rotolo simboleggia la predicazione, il libro invece la dottrina, il fondamento della predicazione. E procedendo nell'analisi, considerando più attentamente ciascun personaggio, vediamo che al centro,

subito dopo il "posto vuoto" è riconoscibile Pietro e accanto a lui Matteo e Marco, i due evangelisti, rappresentati con il libro.

A capo dell'emiciclo destro, invece, è immediatamente riconoscibile Paolo; accanto a lui, sbarbato, Giovanni e quindi Luca. Per un limite di comprensione, il nostro iconografo non ha posto tra le mani di questi ultimi due il libro. Pietro e Paolo costituiscono i "Principi degli Apostoli". Paolo ha tra le mani il libro perché le sue *Lettere* costituiscono assieme ai quattro Evangelii il cardine del Nuovo Testamento. La presenza di Paolo, Marco e Luca, quindi, sta a dimostrare che l'icona non è la

trasposizione dell'avvenimento in senso storico, ma vuole rappresentare la Chiesa attraverso i suoi più illustri testimoni.

Dal punto di vista tecnico il pittore ha letto erroneamente alcuni dettagli nel suo modello (sicuramente un cartone in bianco e nero); non ha saputo distinguere la presenza del libro tra le mani di Luca (il terzo personaggio a destra), ha confuso la colorazione della tunica e del mantello in Paolo, ha reinterpretato i due capitelli ai lati della scena, che risultano due fregi a volute, colorati di rosa. È riuscito, invece, a rendere l'espressività dei volti in modo apprezzabile¹⁴³.



19A. Dormizione della Madre di Dio

Anonimo greco

1641

con cornice cm 43.5x38.3

senza cornice cm 38.8x30.5

Tempera con uovo su tavola, doratura con holo armeno rosso e oro

Arciconfraternita della Purificazione 366/19

La rappresentazione iconografica della Dormizione della Madre di Dio sembra essere contenuta in una breve composizione poetica, attribuita a Giovanni Damasceno († 749), cantata solitamente mentre i fedeli si recano a baciare l'icona della festa¹⁴⁴. Il poeta immagina la Vergine sul letto di morte che dice: "Apostoli, convenuti da ogni parte della terra nel luogo del Getsemani, prendetevi cura del mio corpo. E Tu, mio Figlio e mio Dio, prendi il mio spirito". La Chiesa bizantina per lunga tradizione ha privilegiato la denominazione "Dormizione" rispetto a quella di "Assunzione", sebbene i due concetti siano entrambi presenti nelle ufficiature della festa. Il motivo è riconducibile a queste espressioni patristiche: "Come chiameremo questo mistero che ti riguarda? – si chiede il Damasceno rivolgendosi direttamente alla Vergine – La chiameremo morte? Io non chiamerei morte la tua santa dipartita, ma Dormizione o viaggio o, per meglio dire, soggiorno. Uscendo, infatti, dalla dimensione del corpo, entri in una migliore"¹⁴⁵.

"Da ogni parte – ha scritto Massimo il Confessore († 662) – è oggetto d'onore questa festa

ammirabile: onore da parte degli angeli e da parte degli uomini; ed è ornata dalla grazia della santa Madre di Dio. Anche il tempo in cui si celebra questa festa gloriosa è buono e benedetto, pieno di frutti, traboccante di bellezza: si preannuncia la vendemmia; maturano i prodotti degli alberi e ogni sorta di frutti: quest'è l'onore del creato a gloria del Creatore e preannuncia le delizie del paradiso: ma tutto questo vien dato per onorare questa santa festa, per la gloria dei suoi devoti"¹⁴⁶.

I due protagonisti, Cristo e Maria, descrivono con il loro corpo due linee ortogonali: una verticale ed una orizzontale.

Il corpo della Vergine, giacente sul letto funebre, è l'asse orizzontale, che costituisce la base del movimento ascendente. La linea verticale passa lungo la figura di Cristo, indicando la benevolenza e l'amicizia del Signore per gli uomini. Questa linea, infatti, vuole incontrare l'altra, quella orizzontale.

La direttrice orizzontale non a caso è posta nella metà inferiore dell'icona, che ha come soggetto il corpo della Vergine, l'umanità, la terra fertile pronta a ricevere il seme. Il punto in cui le due linee si intersecano è vita, è redenzione. Il Cristo, vero Dio e vero uomo, è la sintesi dell'unione tra creatore e creato.

La rappresentazione, quindi, pone sotto gli occhi dei fedeli il momento dell'estrema impotenza umana, la morte, e la necessità di incontrare Dio, la vita.

I due edifici raffigurati simmetricamente sui lati indicano la città. Il racconto degli Apocrifi¹⁴⁷ parla del Getsemani come luogo di incontro degli Apostoli. Qui vi era la casa della Vergine.

Convennero a Gerusalemme tutti gli Apostoli e si trovarono davanti alla sua casa. La Madre di Dio chiamò Pietro e tutti gli altri Apostoli, li introdusse nella casa e mostrò loro i preparativi funebri. Gli apostoli si rattristarono ed i lo-

ro volti furono inondati di lacrime. Allora, la Vergine prese a consolarli dicendo: "Amici e discepoli di mio Figlio e Dio, non rattristate la mia gioia con la malinconia e con le lacrime, ma seppellite il mio corpo così come apparirà sul letto di morte". Dopo averli rincuorati con tali parole si distese sul letto funebre e gli Apostoli si disposero tutt'intorno.

"Signore, tu non mi hai privato della tua presenza, – continuò la Vergine –, ecco io sto per intraprendere la via di tutta la terra e non dubito che ora il mio Signore vi abbia condotto qui, o fratelli, per darmi sollievo nelle tribolazioni che stanno per colpirmi. Ordunque ve ne prego, vegliamo tutti insieme ininterrottamente fino al momento in cui il Signore verrà ed io mi separerò dal corpo".

A capo del letto sta Pietro intento ad agitare l'incensiere, e ai piedi si vede Paolo in atteggiamento di venerazione. In prossimità del volto della Vergine si nota un apostolo stempiato con la barba lunga: è Giovanni Evangelista. Tra gli apostoli figurano dei personaggi in abiti vescovili. Due di loro reggono un volume aperto con le parole iniziali dell'ufficio funebre¹⁴⁸, che si richiamano al Salmo 118, 1: ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΟΙ ΑΜΩΜΟΙ ΕΝ ΟΔΩ (Beati coloro che sono di integra condotta, [che camminano] nella via [del Signore]). Si tratta di Timoteo, primo vescovo di Efeso, Dionigi l'Areopagita e Ieroteo, vescovo di Atene, discepoli di Paolo¹⁴⁹.

Narrano gli Apocrifi che in quel giorno verso l'ora terza¹⁵⁰ ci fu un gran tuono, un profumo soave ed intenso; ed ecco, all'improvviso, apparve il Signore contornato da miriadi di angeli: troni, potestà, dominazioni, cherubini e serafini. Il Salvatore entrò nella casa insieme con Michele e Gabriele, trovò gli apostoli intorno a Maria e li salutò. La Vergine appena lo vide esultò dicendo: "Ti benedico perché hai compiuto ciò che mi avevi promesso. Chi sono io, misera, da essere stata giudicata degna di tan-

ta gloria? Nelle tue mani. Figlio mio, pongo il mio spirito. Accogli l'anima a te cara, che hai custodito immacolata. A te, non alla terra, consegna il mio corpo. Custodisci illeso questo corpo che ti sei degnato di abitare e che nel nascere hai conservato vergine. Portami vicino a te, in modo che dove sei tu, germoglio delle mie viscere, ci sia anch'io, partecipe della tua abitazione. Mi sento protesa verso di te che sei disceso in me, eliminando ogni distanza". Detto questo si volse sorridente verso il Signore. Egli prese la sua anima santa e la porse tra le mani di Michele dopo averla avvolta come in veli di incomparabile splendore". Ecco perché

al centro della raffigurazione, entro una mandorla che allude alla gloria, il Cristo tiene tra le braccia, come fosse una neonata in fasce, l'anima della Vergine. Questa è rappresentata come una bambina avvolta in lini bianchi: se ne vuole evidenziare lo splendore, come anche la purezza dell'anima.

Un grande cherubino rosso sovrasta la figura di Cristo. Probabilmente si tratta della figurazione simbolica della Sapienza, quale attributo trinitario¹⁵¹. L'Apocrifo del *Transitus Mariae*, attribuito a Giovanni Evangelista, riporta una frase significativa al riguardo. La Vergine dice rivolta al Figlio: "Ti benedico grande Cherubino del-

la Luce, che hai preso dimora nel mio seno"¹⁵². La composizione abbraccia completamente la superficie della tavola¹⁵³. Nell'insieme risulta ben articolata e senza sbavature grafiche o cromatiche. Osservandola da vicino, tuttavia, si notano diverse soluzioni grafiche molto approssimative (per esempio le mani della Vergine, o quelle dell'arcangelo che sta per ricevere la bambina, o la bambina stessa tra le braccia di Cristo). La doratura eseguita intorno al capo dell'angelo in alto a sinistra nasconde totalmente l'estremità dell'edificio. Infine gli abiti dei vescovi non sono stati differenziati cromaticamente da quelli degli Apostoli.



Il Golgota

21A. Il Crocifisso

Intaglio: *Frabenetos (Thomas Benetos)*
Creta 1642-43

Legno intagliato e dorato con oro zecchino
cm. 365x280x4

Pittura: Anonimo cretese
Livorno 1644

Pittura a tempera con uovo su tavola
Senza cornice cm. 260x201

Arciconfraternita della Purificazione 366/21

A coronamento dell'iconostasi è stato posto, come voleva la tradizione, il Golgota, detto all'epoca *kapitèla* e nel gergo degli iconografi *lypirà*¹⁵⁴, costituito dal Crocifisso attorniato dalla Madre di Dio e dall'Evangelista Giovanni, e, in aggiunta, i corifei degli Apostoli Pietro e Paolo. L'intaglio ci è giunto quasi integro, sono andati perdute piccole parti tra cui le più cospicue sono le teste dei draghi sottostanti alle edicole di Pietro e Paolo.

Il Golgota costituisce l'elemento visivamente più importante, che deve essere distinto da qualsiasi parte della chiesa, affinché, in ogni momento, l'occhio del fedele possa contemplarlo. Una preghiera esprime appieno questo concetto: "Avendo sempre lo sguardo a te, o Signore, guidati dalla luce che viene da te, contemplando te, luce inaccessibile ed eterna, ti rendiamo incessantemente la confessione e l'azione di grazie"¹⁵⁵.

È un atteggiamento interiore dalle radici lontane. Si legge, infatti, nel Libro dei Numeri: "Il

popolo disse contro Dio e contro Mosè: 'Perché ci avete fatti uscire dall'Egitto per farci morire in questo deserto? Perché qui non c'è né pane né acqua e siamo nauseati di questo cibo così leggero'. Allora il Signore mandò fra il popolo serpenti velenosi i quali mordevano la gente e un gran numero d'Israeliti morì. Il popolo venne a Mosè e disse: 'Abbiamo peccato, perché abbiamo parlato contro il Signore e contro di te; prega il Signore che allontani da noi questi serpenti'. Mosè pregò per il popolo. Il Signore disse a Mosè: 'Fatti un serpente e mettilo sopra un'asta; chiunque, dopo essere stato morso, lo guarderà, resterà in vita'¹⁵⁶. Questa figura biblica è stata evocata dal Cristo stesso: "Come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell'uomo, perché chiunque crede in lui abbia la vita eterna"¹⁵⁷.

"Qual è il significato della Croce? Solo Paolo – dice san Gregorio di Nissa (c. 335-95) – è in grado di chiarirci il mistero, perché è il solo che è stato istruito dalle parole ineffabili, che ha inteso quando è stato iniziato agli arcani del Paradiso¹⁵⁸. In effetti ci ha suggerito questo senso nascosto nel passo dell'Epistola agli Efesini in cui dice: 'A me che sono l'infimo fra tutti i santi, è stata concessa questa grazia di annunciare ai Gentili le imperscrutabili ricchezze di Cristo e di far risplendere agli occhi di tutti quale è l'adempimento del mistero nascosto da secoli nella mente di Dio, creatore dell'universo, perché sia manifestata ora nel cielo, per mezzo della Chiesa, ai Principati e alle Potestà la multiforme sapienza di Dio, secondo il disegno eterno che ha attuato in Cristo Gesù nostro Signore, il quale ci dà il coraggio di avvicinarci in piena fiducia a Dio per la fede in lui'¹⁵⁹. L'Apostolo, pienamente compenetrato, quindi, del mistero divino, raccomanda: "siate in grado di comprendere con tutti i santi quale sia l'ampiezza, la lunghezza, l'altezza e la profondità, e conoscere l'amore di Cristo che sorpassa ogni

conoscenza, perché siate ricolmi di tutta la pienezza di Dio"¹⁶⁰. Paolo in tal modo ci ha svelato il nome di ciascun braccio della croce. In sintonia, quindi, con la letteratura sapienziale "la figura della croce, dividendosi in quattro parti a partire dalla giunzione centrale"¹⁶¹ abbraccia il cielo cioè l'altezza, l'abisso cioè la profondità, la terra cioè la lunghezza, il mare cioè la larghezza. Così le quattro dimensioni della croce mostrano che Colui che è stato disteso su di essa, cioè Cristo, è il Verbo di Dio la di cui potenza e provvidenza penetrano la totalità della creazione¹⁶².

Sant'Atanasio di Alessandria († 373) cerca di rispondere ad un quesito sempre attuale¹⁶³: "Se qualcuno [...] per desiderio di apprendere chiede perché (Cristo) non subì un'altra morte, ma quella della croce, sappia costui che appunto questo tipo di morte tornava a nostro vantaggio ed il Signore la subì non senza ragione per noi. Infatti, se egli venne ad assumere su di sé la maledizione che era caduta su di noi, come avrebbe potuto divenire maledizione¹⁶⁴, se non avesse accettato la morte che era caduta su di noi a causa della maledizione? Ora questo è la morte, perché sta scritto: 'Maledetto colui che è appeso sul legno'¹⁶⁵. Inoltre, se la morte del Signore è riscatto di tutti e con la sua morte si abbatte 'il muro della divisione'¹⁶⁶ e si realizza la vocazione delle genti: come avrebbe potuto chiamarci, se non fosse stato crocifisso? Solo sulla croce si muore con le braccia distese. Così era giusto che il Signore subisse questa morte e distendesse le braccia per attirare a sé con uno l'antico popolo e con l'altro quanti provengono dalle genti, e riunire gli uni e gli altri in se stesso¹⁶⁷. Lo ha detto egli stesso indicando con quale morte avrebbe riscattato tutti: 'Quando sarò innalzato da terra, attirerò tutti a me'¹⁶⁸.

Il Cristo è rivestito di un perizoma candido, dello stesso candore delle vesti nell'icona della resurrezione. Si legge nel profeta Isaia: "Su

un monte brullo issate un segnale, innalzate per voi stessi la voce, agitate a conforto le mani; aprite, o principi, le porte¹⁶⁹.

San Basilio spiega in che modo si perpetua questa profezia: "Erige il vessillo sul monte brullo colui che, a gran voce, predica intorno alla Croce. Esegue il comando del Profeta chi riesce a predicare degnamente intorno alla Passione, perché non si ferma nelle spelonche e nelle valli¹⁷⁰.

Di modo che "essendo stati istruiti ad adorare la croce fatta di una materia comune, - dice Macario Crisocefalo - rivolgiamo la nostra adorazione non tanto alla materia, ma a colui che vi è stato crocifisso sopra¹⁷¹. Germano (715-30), infatti, rimproverava così gli iconoclasti quando dicevano che si poteva adorare la croce ma non l'immagine del crocifisso: "Se essi non adorano l'immagine di nostro Signore Gesù Cristo, non potranno adorare neppure la sua croce santa e vivificante. [...] La croce e l'immagine sono un'unica cosa, e non due cose differenti. [...] Gesù con la croce e la croce con Gesù, affinché chiunque servirà la sua croce venerabile e l'adorerà, adora egualmente l'immagine che vi si trova allo stesso modo che adora lui stesso, egli che ha forma umana in un'immagine visibile e che si lascia dipingere dalla mano dell'uomo con colori materiali¹⁷².

Il fedele, allora, contemplando, esponendo e professando Cristo Crocifisso, "scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili¹⁷³, professa "la sapienza di Dio che è nel mistero; sapienza nascosta, preordinata da Dio prima di tutti i secoli¹⁷⁴.

Un ritornello costante nelle diverse feste liturgiche celebrate in onore della Croce recita: "Adoriamo la tua Croce, o Signore, e magnifichiamo la tua santa resurrezione". La croce ed

il crocifisso, quindi, ricordano il sacrificio di Gesù, ma al tempo stesso indicano un trionfo, un motivo di festa: il ritorno all'Eden perduto, allo stato di grazia. In chiesa, infatti, la croce si erge quale Albero della vita nel nuovo "paradiso universale e rigoglioso e di molto più onorato di quello dell'Eden¹⁷⁵.

L'innografia e l'omiletica insistono molto sul parallelismo croce/albero della vita. Recita significativamente un inno: "Avendo un tempo gustato la morte sotto l'albero proibito, Adamo ha ritrovato la vita sotto l'albero della croce; oramai, Signore, può godere nuovamente delle delizie del Paradiso".

Il teschio e le ossa di Adamo poste ai piedi del Crocifisso stanno ad indicare non solo un luogo, la collina del teschio (Golgota) (v. icona n° 15), ma in modo particolare l'intimo rapporto nell'economia della salvezza fra il vecchio Adamo e il nuovo. Con il nuovo Adamo (Cristo) l'intero genere umano possiede un altro Paradiso ed in esso un albero (la Croce) non più foriero di morte ma di vita. Gustando il suo frutto partecipa all'immortalità¹⁷⁶.

L'assimilazione della croce all'albero della vita spiega perché le strutture di collegamento tra la croce e le altre immagini abbiano la forma di drago (v. più avanti *Le connessioni*).

L'intaglio è stato realizzato su legno di cipresso e larice, secondo la consuetudine degli intagliatori cretesi, e la doratura eseguita con foglie d'oro¹⁷⁷.

Frabenetos ha creato tutt'intorno alla croce un motivo ad intarsio, costituito da un intreccio di tralci di vite; le estremità laterali e superiore, trilobate, presentano poi come elemento decorativo sette rigogliosi grappoli d'uva, alla base dei quali figurano altrettanti angioletti. Il numero sette indica conclusione e pienezza¹⁷⁸. Il

motivo della vite richiama il cosiddetto discorso teologico del Vangelo di Giovanni. "Io sono la vera vite - ha detto Gesù - e il Padre mio è il vignaiolo. Ogni tralcio che in me non porta frutto, lo toglie e ogni tralcio che porta frutto, lo pota perché porti più frutto. Voi siete già mondi, per la parola che vi ho annunziato. Rimanete in me e io in voi. Come il tralcio non può far frutto da se stesso se non rimane nella vite, così anche voi se non rimanete in me. Io sono la vite, voi i tralci. Chi rimane in me e io in lui, fa molto frutto, perché senza di me non potete far nulla. Chi non rimane in me viene gettato via come il tralcio e si secca, e poi lo raccolgono e lo gettano nel fuoco e lo bruciano" (Gv 15, 1-6)¹⁷⁹.

La figura del Cristo è slanciata e un incarnato livido, non però cadaverico: il realismo non esclude quella dignità propria del Re della Gloria, come si legge sull'iscrizione posta a capo della croce: ΟΒΛΑΥΤΕΛΕΣΣ (ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης *il re della gloria*). Ai quattro estremi trilobati della croce sono raffigurati i simboli degli evangelisti¹⁸⁰ accompagnati dai rispettivi nomi (in alto Giovanni [ΙΩ], in basso Luca [ΛΟΥΚΑΣ], a sinistra Marco [ΜΑΡΚΟΣ], a destra Matteo [ΜΑΤΘΕΟΣ]). Una forma particolare assume qui la figura del bue, simbolo di Luca: è allungato e sinuoso, così da richiamare le volute delle spire dei draghi.

La pittura è stata eseguita sicuramente durante la prima metà del 1644¹⁸¹. Si tratta di un Crocifisso a tre chiodi¹⁸², che per la sua forma e decorazione trova le sue ascendenze nelle Croci italiane del XIV secolo. Dopo aver compiuto il suo corso evolutivo, il Gulgota venne assunto tramite l'arte veneta dalle Chiese di tradizione bizantina a coronamento delle iconostasi¹⁸³.



22A. Madre di Dio e Giovanni Evangelista

Intaglio: Frabenetos (Thomas Benetos)

Creta 1642-43

Legno intagliato e dorato con oro zecchino

cm. 178x80x5; 178,5x67x5

Pittura: Anonimo cretese

Livorno 1644

Pittura a tempera con uovo

cm. 95,5x43; 92x43

Arciconfraternita della Purificazione 366/22

Ai lati della Croce, Frabenetos ha realizzato quattro edicole a nicchia incorniciate da colonnine che sostengono un primo arco ed un'absidiola sovrastante, aperta a ventaglio. Una doppia cuspidate con fogliame aggettante fa da corona ad un angioletto. La parte inferiore dell'edicola della Madre di Dio è arricchita da girali di vite con una sorta di fiore aggettante. La Madre di Dio con la classica scritta ΜΡ ΘΥ (Μήτηρ Θεοῦ *Madre di Dio*) si trova a sinistra. La Chiesa bizantina, volgendosi alla Madre dei dolori, canta: "Tu sei, o Madre di Dio, il Paradiso spirituale che, senza essere coltivato, hai fatto germogliare il Cristo: attraverso Lui, la Croce vivificante è stata piantata sulla terra¹⁸⁴.

Sulla destra della croce vediamo Giovanni: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ (*san Giovanni il teologo*),

"Gesù vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: 'Donna, ecco il tuo figlio'. Poi disse al discepolo: 'Ecco la tua madre'¹⁸⁵.

I loro volti sono resi in modo ritrattistico, sembrano essere stati presi dalla realtà quotidiana. Gli abiti rendono le due figure monumentali, perché, pur essendo trattati con perizia cromatica e grafica, conferiscono staticità e pesantezza. Le mani ed i piedi sono curati fin nei minimi particolari dell'incarnato, tuttavia risultano sproporzionati se rapportati alle teste. La gestualità è teatrale, lontana sia da quella tradizionalmente compassata bizantina, sia da quella espressiva occidentale. Questi elementi portano a ritenere il pittore - probabilmente un madonnero cretese - non ancora esperto nei canoni del disegno occidentale.



23A. Pietro e Paolo

Intaglio: Frabenetos (Thomas Benetos)

Creta 1642-43

Legno intagliato e dorato con oro zecchino

cm. 154x77x4; 170x77x4

Pittura: Ignoto

Livorno 1644

Pittura a tempera con uovo

cm. 84x34,5; 88x34

Arciconfraternita della Purificazione 366/23

Frabenetos ha diversificato queste due edicole

dalle precedenti conferendo loro uno slancio maggiore ed una certa leggerezza. L'arco sovrastante il personaggio è sorretto da due colonne della medesima altezza fortemente integrate l'una nell'altra (una tortile e l'altra a scanalature classiche) con capitello prominente. La parte sovrastante l'arco è a conchiglia e sorregge una cuspide a cipolla la quale, a sua volta, racchiude in sé un angioletto (un cherubino?). La parte inferiore è impreziosita da girali di vite che terminano in un grappolo e in foglie aggettanti simili a fiammelle di fuoco nella parte superiore.

A sinistra vi è l'apostolo Pietro (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ, *san Pietro*) con un cartiglio in una mano, e con la destra benedice. A destra vi è Paolo (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, *san Paolo*) che stringe l'elsa di una spada, mentre con l'altra mano sorregge un libro.

I loro volti sono resi in modo ritrattistico, ma le espressioni sono insignificanti e le figure

svilite da un "realismo" per nulla confacente (p. es. Paolo panciuto) alla preziosità dell'intaglio e all'eminenza della dislocazione. Il panneggio è poco curato e addirittura pasticciato (v. p. es. Pietro). Crediamo trattarsi di una mano diversa da quella che ha elaborato il Crocifisso, la Madre di Dio e Giovanni. L'atto di conferimento dell'incarico da parte della Comunità a Costantino Argiropulos prevedeva le quattro edicole che accompagnavano la Croce con le figure della Madre di Dio e della Maddalena da una parte e di Giovanni Evangelista e Longino dall'altra¹⁸⁶. Non sappiamo quali siano state le ragioni che hanno fatto preferire i corifei degli Apostoli. La Kazanaki-Lappa sostiene che originariamente vi fossero dipinte le immagini della Maddalena e di Longino, sostituite solo nel XVIII secolo dalle immagini attuali di Pietro e Paolo¹⁸⁷. L'ipotesi, per quanto suggestiva, non può essere tuttavia suffragata da alcuna notizia certa.



24A. Le connessioni

Frabenetos (Thomas Benetos)

Creta 1642-43

Legno intagliato e dorato con oro zecchino

cm. 60x195x4 (dalla Croce all'Addolorata);

cm. 61x191x4 (dalla Croce a Giovanni);

cm. 46x194x4 (edicola di Pietro);

cm. 57x195x4 (edicola di Paolo)

Dalla base della Croce si dipartono due connessioni che sorreggono le due edicole con la Madre di Dio e Giovanni Evangelista. Tali giunture presentavano solitamente una sagoma un po' alterata, mostruosa, di pesce; erano infatti chiamati "delfini"¹⁸⁸.

Il motivo della figurazione era basato sul cosiddetto "segno di Giona": "Allora alcuni scribi e farisei lo interrogarono: "Maestro, vorremmo che tu ci facessi vedere un segno". Ed egli rispose: "Una generazione perversa e adultera pretende un segno! Ma nessun segno

le sarà dato, se non il segno di Giona profeta. Come infatti Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra. Quelli di Ninive si alzeranno a giudicare questa generazione e la condanneranno, perché essi si convertirono alla predicazione di Giona. Ecco, ora qui c'è più di Giona!" (Mt 12, 38-41; cfr. Lc 11, 28-32).

Il fedele si trovava così a contemplare l'immagine allegorica della resurrezione, pur avendo davanti agli occhi il Golgota. Nel nostro caso, tuttavia, le connessioni con la sinuosità delle loro spire, la squamatura e, soprattutto, il profilo del capo configurano dei draghi. È il frutto della ricerca innovativa introdotta da Frabenetos. Sostituire i delfini guizzanti con le volute delle spire dei draghi alterava, tuttavia, il senso della figurazione¹⁸⁹. Tutta la rappresentazione dà l'impressione che l'artista fosse consapevole della diversa immagine simbolica

proposta, altrettanto profonda e suggestiva. L'intreccio di tralci di vite insieme con i grappoli che decorano le estremità della croce, come già è stato detto, sottolinea come il fedele solo se unito a Cristo può produrre frutto: Egli è l'albero della vita. L'assimilazione, quindi, della croce all'albero della vita reclama la forma di drago.

Questi draghi, infatti, non sono espressione delle forze del male, ma hanno la funzione di segni mediatici fra sacro e profano, quali custodi della sacralità. "I serpenti custodiscono tutte le vie all'immortalità - ha scritto Mircea Eliade -, cioè ogni centro, ogni luogo in cui si trovi concentrato il sacro, ogni sostanza reale ecc. Essi vengono rappresentati [...] ad ogni simbolo che incarna il sacro, che conferisce potenza, vita e onniscienza"¹⁹⁰. Il sembiante di questi draghi ricorda l'Oriente, come anche i miti che li circondano, recepiti da Frabenetos attraverso la mediazione di Venezia¹⁹¹.

ICONOSTASI DELLA SS.MA TRINITÀ

La comunità greca di Livorno comprendeva sia Greci, cosiddetti levantini, provenienti dai vari domini veneziani che erano in comunione (uniti) con Roma, sia Greci di altre località, sudditi dell'Impero ottomano, che si professavano "ortodossi" (non uniti). Tutti facevano capo alla chiesa dell'Annunziata, in egual misura prendevano parte all'amministrazione e partecipavano alle funzioni religiose. Nel 1754, tuttavia, si rivelò in tutta la sua virulenza il conflitto, fino ad allora latente, fra i due gruppi, che durò ben tre anni. Alla fine il granduca Francesco II di Lorena con un editto del 14 luglio 1757 concesse ai Greci non uniti o "ortodossi" di costituire una nuova comunità ed avere una chiesa propria¹⁹².

Così l'8 gennaio 1760 il papàs Michele Janakopoulos di Corfù inaugurò la nuova chiesa dei greci "ortodossi" dedicata alla Ss.ma Trinità¹⁹³. Dovendola dotare dell'iconostasi, i governatori della comunità cercarono un iconografo. Stabilirono contatti con l'archimandrita Mosè di Creta, il quale, giunto a Livorno¹⁹⁴, tra la fine del 1761 e l'inizio del 1762 consegnò, quale saggio, le prime due icone da porre nel primo registro (*despotico*) ai lati della Porta bella (v. nn° 1-2)¹⁹⁵. Lo stile, evidentemente, non piacque e la ricerca continuò in altre direzioni: le isole ionie, dove veniva praticata una pittura ritenuta moderna ed innovativa, che esprimeva più compiutamente la dottrina della fede ortodossa (!)¹⁹⁶. La scelta cadde su Spiridon Romas, un agiografo di Corfù, con cui il 5 settembre 1764 si stilò un contratto¹⁹⁷. L'avvocato Paolo Brignole¹⁹⁸ fu incaricato di redigere il documento che riportiamo integralmente di seguito:

(19)¹⁹⁹ L. S. Nel nome di Dio Amen. Livorno a di

Essendoché li Sig.ri Giovanni Bezzo, Cristofano²⁰⁰ Boni e Giorgio Lisgarà, il primo come Governatore e gli altri due Consiglieri della Chiesa Greca di Rito Orientale di questa Città, ed in detta qualità come Rappresentanti la loro Nazione Greca di Rito Orientale, abbiano risoluto a maggior gloria di Dio, e de' Santi suoi, e per secondar la pia devozione de' fedeli, e ornamento della loro Chiesa, far dipingere per tenere alla pubblica venerazione alcuni quadri nella detta loro Chiesa, e perciò ne abbiano tempo fa fatta la proposizione al Sig.re Spiridione Roma pittore, ed essendo già mesi sono fra loro restati d'accordo in voce, vogliono, che del convenuto ne apparisca per

la futura cautela: quindi è che per la presente privata scrittura da valere, e tenere come un Instrumento pubblico apparisca e sia manifesto, come fra detti Sig.ri Rappresentanti e detto Sig.re Spiridione Roma, è restato fissato, e stabilito quanto appresso.

E primo che detto Sig.re Roma oltre il quadro rappresentante la Ss.ma Trinità da esso fatto e consegnato a detti Sig.ri Rappresentanti da collocarsi nella facciata²⁰¹, e prospetto del Sancta Sanctorum, deve come promette, e si obbliga dipingere nella detta Chiesa gl'appresso quadri, e cioè:

1^{mo} nella facciata, o sia prospetto della Sancta Sanctorum altre principali tavole / 20 / contenenti le immagini della Ss.ma Vergine, col suo Ss.mo Figlio, di S. Giovanni Battista, e di S. Basilio, della grandezza adatta al luogo.

2.^o nel quadro, o sia tavola in figura di Croce dovrà dipingervi il Ss.mo Crocefisso, ed alle quattro estremità della Croce i quattro Animali che sono il simbolo de' quattro Evangelisti.

3.^o nella Porta di mezzo della facciata suddetta del Sancta Sanctorum S. Pietro e S. Paolo.

4.^o sopra la detta facciata nei dodici vuoti, o siano vani che sono fra loro situati orizzontalmente i dodici Apostoli.

E tutte le sopra descritte pitture dovrà detto Sig.re Roma farle, e darle terminate, come promette, e si obbliga, dentro il termine di un anno, dal sopra descritto giorno.

E detto Sig.re Spiridione Roma confessa aver ricevuto da' predetti Sig.ri Rappresentanti in diverse volte a tutto questo presente giorno acconto delle infrascritte pezze seicento da 8 Reali, la somma di pezze centocinquanta da 8 Reali, e inoltre confessa aver ricevuto nell'atto presente altre pezze trenta da 8 Reali acconto delle dette infrascritte pezze seicento in effettivi contanti, e ne fa a detti Sig.ri Rappresentanti l'opportuna ricevuta.

Inoltre è stato convenuto che detti Rappresentanti devono, come promettono, e si obbligano pagare a detto Sig.re Roma ogni mese anticipato pezze dieci da 8 Reali durante detto anno, che ha preso di tempo a fare dette pitture, continuando però esso a lavorare come sopra in dette pitture / 21 / e se non continovasse, in tal caso resta convenuto, che devono cessare detti Sig.ri Rappresentanti di pagarli dette pezze dieci al mese, e possono essi Sig.ri Rappresentanti far riconoscere quanto meriti il lavoro già fatto a proporzione dell'infrascritto prezzo di pezze seicento, per tutte le pitture di

sopra, e in appresso convenute, e se avrà ricevuto di più possono astringere immediatamente detto Sig.re Spiridione a restituirli il di più anche per le vie di giustizia così per patto.

Compite che avrà dentro l'anno le pitture predette, deve esser rimesso, come le parti rimettono nell'arbitrio del Sig.re Avvocato Paolo Brignole comune amico, e mediatore, quali le parti nominano per arbitro, e arbitratore fra loro, colle più ampie facoltà, il dichiarare se crederà proprio, e conveniente a misura della soddisfazione che detto Sig.re Spiridione avrà dato nelle sue opere, di pagarsi a detto Sig.re Spiridione, oltre le pezze dieci mensuali che avrà percepito, una somma discreta non minore di pezze cinquanta da 8 Reali, promettendo dette parti di stare a detto arbitrio, in parola d'onore, e colle più valide ed efficaci obbligazioni.

E terminate come sopra dentro l'anno le suddette pitture, sarà in libertà del predetto Sig.re Spiridione, o di continuare nel resto del tempo che deve proseguire il lavoro che appresso, a percepire da detti Sig.ri Rappresentanti le pezze dieci il mese a conto della somma / 22 / totale del prezzo di tutte le pitture nel modo che si anderanno pagando nel primo Atto come sopra, nel qual caso detti Sig.ri Rappresentanti si obbligano pagargliele, oppure di fissare il pagamento della rimanente somma, scomputato quel che avrà ricevuto acconto, in più rate a proporzione del lavoro, il tutto però da regolarsi secondo l'arbitrio del predetto Sig.re Avvocato Brignole, così per patto.

Compite poi le suddette Immagini da farsi dentro l'anno, dovrà detto Sig.re Roma fare un quadro da collocarsi sopra i dodici Apostoli, rappresentante nostro Signore, la Signora Vergine, e S. Giovanni Battista.

Di poi dovrà detto Sig.re Roma dipingere nelle due Porte laterali del prospetto del Sancta Sanctorum, in una S. Miche Arcangelo, e nell'altra l'Angelo Gabbriello.

Internamente nel Sancta Sanctorum, e ne due piccoli altari laterali dovranno esser dipinti due quadri, che uno rappresentante la Nascita di N. S. Gesù Cristo, e nell'altro l'Adorazione dei Re Magi.

Sopra l'altare di mezzo, nel muro, dove è presentemente la Luna, o sia Tribuna degli Stucchi, dovrà esser dipinto in tela, in quella di mezzo la Ss.ma Trinità, e nelle altre quattro, i quattro Evangelisti in figura umana, colli Evangelii, e loro simboli.

Per mezzo di tutte le pitture descritte nella presente scritta, detti Sig.ri Rappresentanti promettono, e si obbligano di pagare / 23 / al detto Sig.re Roma, e questo si contenta di ricevere la somma di pezze seicento da otto Reali, prezzo così convenuto, e fissato d'accordo fra loro rinunciando ambe le parti a qualunque lesione anche enormissima mediante giuramento nelle mani dell'infrascritto Notaro, e donandosi scambievolmente per donazione inter vivos irrevocabile il di più, o meno, così per patto: senza del quale non si sarebbe fatta la presente Scritta, e dette pezze seicento in parte già pagate, e il resto da pagarsi nel modo di sopra espresso.

E di più alle dette pezze seicento detti Sig.ri Rappresentanti non potranno pretendere rifacimento alcuno dal detto Sig.re Roma de Ruspi dieci pagati per le spese fatte del suo viaggio fino a Livorno.

Inoltre hanno convenuto che tutte le spese necessarie per dette pitture, di colori, e tutt'altro, e dell'oro necessario per dette pitture ne' fondi e altrove dentro la pittura, debbono essere a carico di detto Sig.re Roma, e detti Sig.ri Rappresentanti non siano tenuti, né obbligati a darli altro che le tavole, e tele necessarie per detti quadri, così per patto, e se detto Sig.re Roma facesse alcun debito per detti colori, ed altro con qualunque persona, e venissero mai molestati detti Sig.ri Rappresentanti, o loro dovrà detto Sig.re Roma rilevarli in senso di amplissima rilevazione, e anche avanti il patito danno.

Parimente è stato convenuto, e fermato fra le parti che detto Sig.re Roma deve adoperare, e impiegare in dette pitture colori fini de' migliori, ed oro / 24 / buono di zecchino, e che dette pitture devino esser tutte di ottima pittura, e perfezionate, e finite secondo l'arte, e il primo quadro fatto da detto Sig.re Roma nel prospetto del Sancta Santorum rappresentante la Ss.ma Trinità dovrà servire per modello e campione relativamente all'altre pitture.

Che detti Sig.ri Rappresentanti per tutto il tempo da detto Sig.re Roma impiegherà in dette pitture, e fino a che quelle non saranno terminate debbano concedere al medesimo Sig.re Roma gratis e senza poter pretendere pigione di sorte alcuna, un quartiere de' più piccoli per uso di sua abitazione, nella casa annessa alla suddetta Chiesa, e terminato che avrà il detto lavoro, volendo il detto Sig.re Roma continuare ad abitare in detto appartamento debba pagarne la solita pigione, che paga il quartiere che da esso sarà ritenuto, conforme dette parti rispettivamente si obbligarono, ed obbligano in ogni.

Vien permesso a detto Sig.re Spiridione di lavorare, pendente il predetto lavoro per la Chiesa, anche per altre persone, purché non resti

interrotto detto lavoro, e possa dentro l'anno aver compite, e perfezionate le suddette pitture che si è obbligato fare dentro l'anno, come sopra, e con tutta la pulizia, e buona arte.

E tutto dette parti promettono attendere, e osservare sotto l'obbligo, detto Sig.re Roma della sua propria persona, eredi, effetti, e beni presenti e futuri, e detti Sig.ri Rappresentanti sotto / 25 / l'obbligo delli effetti, e beni della detta loro Chiesa da loro rappresentata, in ogni, ed in fede²⁰².

Livorno a dì 5 settembre 1764

Non essendo stato fin qui sottoscritto dalle parti il presente foglio presentemente in correzione e moderazione delle convenzioni in esso espresse che riguardano il tempo accordato per il detto lavoro, e i pagamenti fatti e da farsi, fermo stante il rimanente fra dette parti, è stato convenuto e fermato quanto appresso. Che a tutto il mese di ottobre 1764 prossimo a venire deve il detto Sig.re Spiridione Roma aver compiti, o dipinti nel modo che sopra il quadro rappresentante Nostro Signore, la Ss.ma vergine, e S. Giovanni Battista, e i dodici Apostoli, e deve pagarglisi alla fine di detti lavori se saranno compiti a tutto detto Ottobre pezze quaranta da 8 Reali, acconto delle pezze seicento di sopra espresse; e se esso Sig.re Roma vorrà invece di pagarli dette pezze 40 alla fine come sopra, gli si dovrà pagare per ogni quadro che darà terminato pezze tre e un terzo.

Dopo il mese di Ottobre 1764 predetto, compiti li detti tredici quadri, dovrà dipingere gli altri dieci quadri, cioè nella Porta di mezzo al Sancta Sanctorum S. Pietro, e S. Paolo; nelle Porte laterali, in una S. Michele Arcangelo, nell'altra l'Angelo Gabriello, negli due altari laterali i due quadri che hanno rappresentante la Nascita di Nostro Signore, e l'altro l' / 26 / Adorazione de' Re Magi, e sopra l'altare di mezzo come sopra si è detto, in tela la Santissima Trinità, e i quattro Evangelisti.

E dette pitture dovrà farle e compirle nel tempo e termine di un anno da cominciare a decorrere dal primo di novembre di questo anno 1764.

E sarà a scelta de' Sig.ri Rappresentanti la Chiesa predetta di prescriverli quali di detti quadri vorranno che siano fatti prima, e quali dopo.

E siccome riscosse che avrà detto Sig.re Roma le pezze quaranta dette di sopra alla fine di Ottobre, resterà per compimento delle pezze seicento prezzo dell'intero lavoro, creditore di pezze d'argento sessantanove e danari quattro, perciò resta convenuto che queste dovranno pagarglisi come appresso di mano in mano che compirà li suddetti quadri, cioè per Santi Pietro e Paolo pezze trenta, per S. Michele pezze

trenta, per l'angelo Gabriello pezze trenta, per li due quadri dell'altari per ciascheduno pezze quaranta, per la Ss.ma Trinità pezze sedici, soldi undici, e denari tre, per i quattro Evangelisti insieme pezze sedici soldi undici e danari tre per ciascheduno, e finalmente per un altro quadro della suddetta Scritta non nominato che deve rappresentare il Padre Eterno in tela da collocarsi in una nicchia di stucchi nel muro sopra l'altare di mezzo, pezze sedici soldi undici, e danari tre, che in tutto fanno il compimento di dette pezze 269.-4.

E mancando alcuna delle parti al convenuto saranno tenute al rifacimento del danno, e quanto di sopra / 27 / è stato convenuto.

Detto Sig. Roma confessa aver ricevuto da predetti Sig.ri Rappresentanti, o altri per essi a tutto questo giorno in diversi tempi e pagamenti in tutto e per tutto sole pezze d'argento novanta soldi diciannove e danari otto.

E per l'osservanza hanno obbligato ed obbligano come sopra, ed in fede L. S.

Io Spiridione Roma affermo prometto e mi attengo a quanto in questa si contiene mano propria.

Io Giovanni Bezzo come Procuratore della suddetta Chiesa affermo quanto sopra si contiene mano propria.

Io Cristofano Boni come Procuratore della suddetta Chiesa affermo quanto sopra si contiene mano propria.

Io Giorgio Lisgarà come Procuratore della suddetta Chiesa affermo quanto sopra si contiene mano propria.

Io Giorgio di Giovanni Lambro come Provveditore della suddetta Chiesa affermo quanto sopra si contiene mano propria²⁰³.

Livorno a 25 Giugno <1765?>²⁰⁴.

Il contratto, per quanto prolisso e ripetitivo secondo lo stile del tempo, è molto preciso e dettagliato; stabilisce soggetti, collocazione, competenze, prezzo e tempi. Nell'arco di due anni prevedeva la decorazione pittorica dell'iconostasi, due pale e sei tele. Riassumiamo le sequenze del lavoro. Nel primo anno Romas doveva fornire le quattro icone del primo registro (*despotico*); le figure sui battenti della Porta bella, le dodici tavole con gli Apostoli del secondo registro ed il grande Crocifisso del Golgota. In altri termini, entro un anno l'iconostasi doveva essere quasi completamente allestita. Non ci è dato di sapere chi fosse stato incaricato di preparare l'intaglio della struttura portante dell'iconostasi, della Porta bella e del Crocifisso. Nel secondo anno Romas doveva provvedere all'icona della *Deisis* (Cristo in trono con ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista) che suggellava il secondo registro; le due porte laterali dell'iconostasi con le immagini a tutta grandezza degli Arcangeli Ga-

briete e Michele, la pala della Natività e quella del Battesimo del Signore da porre nel presbiterio (*vima*) al di sopra della *Pròthesis* e del *Diakonikòn*; infine le sei tele ad olio per le lunette. Come era da prevedere il lavoro non poté essere completato e si procedette nel luglio del 1766 al rinnovo del contratto per un altro anno.

Ecco il testo della proroga:

(28)²⁰⁵ L.S. Livorno a primo (?) Luglio 1766. Essendoché in conformità del fissato, e convenuto nel dì 5 settembre 1764 il Sig. Spiridione Roma non abbia compito, e intieramente dato fine per tutto il mese di Ottobre prossimo passato 1765 alle pitture da esso non terminate, ma che nonostante l'aver pattuito, che quelle per detto tempo sarebbero state totalmente ultimate, resta ancora a dipingere i due quadri degli altari laterali, che uno rappresentante la Nascita di Nostro Signore, e l'altro il Battesimo pure di N. S. invece dell' Adorazione de' Re Magi; sopra l'altare di mezzo in tela la Ss.ma Trinità, ed i quattro Evangelisti ed altro quadro parimente in tela esprimente il Padre Eterno da collocarse in una nicchia di stucchi nel muro sopra l'altare di mezzo, conforme.

E che li Sig.ri Rappresentanti, e uffiziali al presente della Chiesa Greca di Rito Orientale dolendosi del lungo lavoro di detto Sig. Roma fossero determinati di fare ad altri quello ultimare, ma che questo avendo addotto che tale indugio è provenuto da malarie e da altri incomodi sofferti, abbia richiesto un'altra stagione di tempo a fine di conquire detto lavoro di sopra espresso, al che avendo i predetti, ed infrascritti Sig.ri Rappresentanti della Chiesa aderito, ed acconsentito mediante patti, e convenzioni infrascritte e non, allorquando hanno reciprocamente convenuto, e fissato quando appresso:

Primo. Li predetti ed infrascritti Sig.ri Governatore, e Rappresentanti detta Chiesa in aumento due altre precedenti dilazioni concesse al predetto Sig. Spiridione Roma, a fine di ultimare dette pitture li accordano il tempo, e termine di un anno / 29 / stare per intiero con-

to di detto Sig. Roma, il quale non potrà obbligare detti Sig.ri Rappresentanti né a prenderlo in quello stato che allora più renovasse, né potrà pretendere di terminarlo egli stesso per lor conto, così ecc.

Secondo, in quello che riguarda il pagamento dei suddetti lavori, e modo di esso, ambe le parti se ne rimettono a ciò che hanno precedentemente nelle altre convenzioni fissato, e convenuto.

In fede di che hanno rispettivamente firmato la presente di propria mano²⁰⁶.

Indubbiamente il ritmo incise sulla qualità complessiva dell'opera, che sarebbe stata senza dubbio migliore se l'iconografo avesse potuto lavorarci con maggiore agio²⁰⁷. Basta osservare attentamente quella che è stata l'icona dipinta per prima e presentata come saggio, la Ss.ma Trinità del Nuovo Testamento, e le altre che, pur essendo accurate, rivelano qualche sbavatura dovuta soprattutto al ritmo incalzante. Crediamo, inoltre, che Romas si sia servito di qualche apprendista per la preparazione e la colorazione di base. Il risultato fu abbastanza lusinghiero: i greci "ortodossi" di Livorno potevano vantare una splendida iconostasi, ultimo grido del gusto barocco rococò, e gareggiare con quelle delle isole ionie. Anche il pavimento a scacchiera della chiesa²⁰⁸ ha dei paralleli in quell'ambito. Per l'intagliatore rinviamo ai contributi della Prof.ssa Lucia Frattarelli Fischer e della Prof.ssa Doriana Dell'Agata Popova in questo volume. Peccato che, oltre all'intaglio della Porta bella e del Crocifisso, non si sia conservato nulla dei ricchi girali del Golgota né dei bassorilievi che impreziosivano, con le loro dorature, tutta la struttura portante.

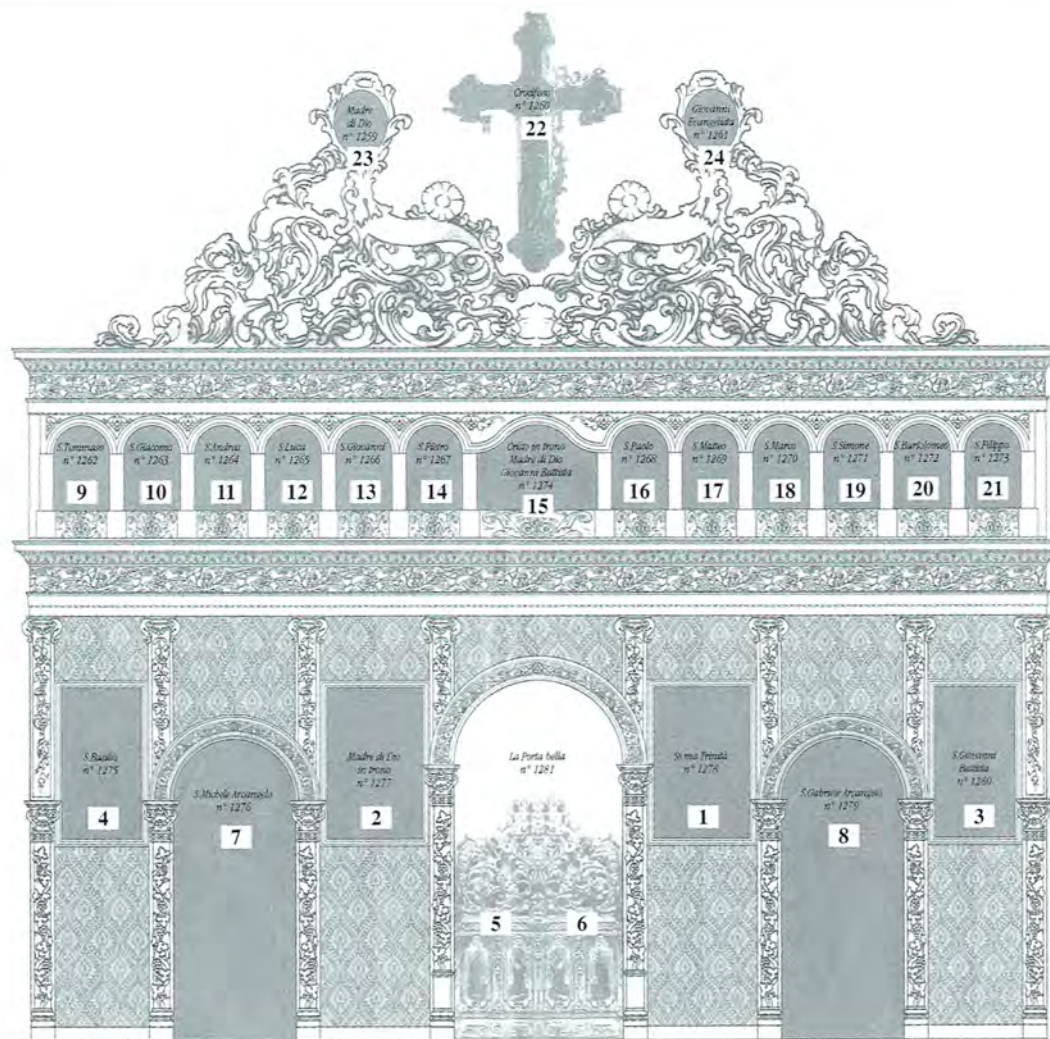
Nel progetto dell'iconostasi elaborato dai rappresentanti della comunità nel secondo registro si preferì la grande *Deisis* (preghiera, intercessione), al ciclo delle feste, come in quella della Ss.ma Annunziata. Non vi è una ragione particolare che spieghi questa scelta; sicuramente alla base vi era la necessità di diffe-

renziarsi. Dal punto di vista teologico il ciclo delle feste proclama la realizzazione dell'economia della salvezza, la *Deisis*, invece, la preghiera della Chiesa per il mondo davanti al trono di Cristo alla fine dei tempi, cioè la dimensione escatologica²⁰⁹: i Dodici siedono "su dodici troni per giudicare le dodici tribù d'Israele" (Mt 19, 28; Lc 22, 30). È una sequenza antica quella della *Deisis*: si legge, infatti, nell'encomio dei santi Ciro e Giovanni, scritto da san Sofronio patriarca di Gerusalemme (634-638): "Entrammo in chiesa [...] vedemmo una meravigliosa icona molto grande, al centro della quale erano raffigurati a colori Cristo Signore e alla sua destra la Madre di Dio nostra Sovrana e Vergine Maria; alla sua sinistra Giovanni il Battista e Precursore del Salvatore [...]; vi erano anche rappresentati alcuni del coro glorioso degli apostoli e dei profeti, e anche dei martiri, tra cui i martiri Ciro e Giovanni"²¹⁰. Romas ebbe l'ordine di rappresentare il Cristo in trono, la Vergine e il Battista, e quindi seguendo la tradizione non rappresentò i Dodici Apostoli storici²¹¹, ma, come avveniva per le icone della Pentecoste, la Chiesa nascente composta dagli Apostoli e dai Settanta: "una visione al di dentro e come al di là del racconto immediato degli Atti"²¹², inserendo Paolo, Marco e Luca.

Quella specie di concorso Mosè/Romas è particolarmente importante per noi, perché ci permette di analizzare e comparare la stessa tematica espressa da due iconografi, esponenti delle due maggiori correnti stilistiche allora di moda nel bacino mediterraneo. Il primo, rappresentante di un tradizionalismo di impronta monastica che non intendeva discostarsi dalla linea del discorso teologico e simbolico radicato da secoli nella pratica figurativa bizantina, che tuttavia andava riducendosi a un'arte primitiva, ingenua, incapace di rinnovarsi; il secondo, esponente di un "naturalismo" che aveva come obiettivo l'innesto con l'arte occidentale. Le due espressioni artistiche, comunque, conducevano entrambe alla morte dell'arte bizantina.



SCHEMA NUMERATO DELL'ICONOSTASI



Iconostasi della Ss.ma Trinità

1. Ss.ma Trinità del Nuovo Testamento; 2. Madre di Dio in trono; 3. San Giovanni il Battista; 4. San Basilio; 5 e 6. La Porta bella; 7. La Porta della *Prothesis*; 8. La Porta del *Diakonikòn*; 9. L'Apostolo Tommaso; 10. L'Apostolo Giacomo; 11. L'Apostolo Andrea; 12. L'Evangelista Luca; 13. L'Apostolo ed Evangelista Giovanni; 14. L'Apostolo Pietro; 15. Cristo in trono e ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (*Deisis*); 16. L'Apostolo Paolo; 17. L'Apostolo ed Evangelista Matteo; 18. L'Evangelista Marco; 19. L'Apostolo Simone; 20. L'Apostolo Bartolomeo; 21. L'Apostolo Filippo; 22. Il Crocifisso; 23. Madre di Dio; 24. Giovanni Evangelista



1B. Ss.ma Trinità del Nuovo Testamento

Spiridon Romas

Livorno, 1764

cm 117x78,2x3,2

Tempera con uovo su tavola, doratura

Museo Fattori inv. n° 1278

A destra della Porta bella dell'iconostasi anziché la tradizionale icona di Cristo venne collocata quest'immagine, comunemente detta Trinità del Nuovo Testamento, certamente a causa della dedicazione della chiesa²¹³. Si tratta di una composizione iconografica relativamente recente e controversa che voleva essere una trasposizione visiva del dogma trinitario professato nel simbolo della fede: "Credo in un solo Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili ed invisibili. Ed in un solo Signore Gesù Cristo, Figlio di Dio unigenito, nato dal Padre prima di tutti i secoli. Luce da Luce, Dio vero da Dio vero, generato, non creato, della stessa sostanza del Padre". I due sono, infatti, rappresentati come se fossero seduti su uno stesso trono (*synthronon*), costituito da cherubini e serafini. Il Figlio, Gesù Cristo, benedice con la destra, mentre con la sinistra indica il Padre per mostrare la sua "generazione". Il Padre ha tra le mani un cartiglio in cui è scritto: ἐγὼ εἰμὶ τὸ Α καὶ τὸ Ω. ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος (*io sono l'Alfa e l'Omega, il principio e la fine* [Ap 22, 13]). In un cerchio di luce contornato da raggi è rappresentato lo Spirito Santo in forma di colomba. Si dice nel simbolo della fede: "Credo nello

Spirito Santo, che è Signore e dà la vita, il quale procede dal Padre"; infatti la colomba vola verso il Figlio volgendosi al Padre, perché "insieme con il Padre ed il Figlio è adorato e glorificato". Tutti e tre hanno il nimbo crucifero con iscritte le lettere greche 'omicron, omega e ny' (ὁ ὄν), che compongono il nome rivelato a Mosè nella teofania sul Monte Oreb (*Sono colui che sono*, [Es 3.14; cfr. Ap. 1.8]). Il Padre con la destra ed il Figlio con la sinistra sorreggono il globo terracqueo sormontato dalla croce.

Questa composizione iconografica è stata sempre alquanto controversa soprattutto riguardo alla legittimità della rappresentazione del Padre. Come prefigurazione della Trinità si era fatto ricorso sin dall'antichità²¹⁴ alla rappresentazione dei tre angeli apparsi ad Abramo²¹⁵ (*Ospitalità di Abramo*). L'icona capolavoro di Andrej Rublëv (1360-1430) venne, poi, dichiarata modello della rappresentazione della Trinità al Concilio detto dei *Cento Capitoli* celebrato a Mosca nel 1551²¹⁶. L'occidente, da secoli ormai, rappresentava antropomorficamente il Padre non essendo più vincolato da restrizioni. Ora, l'incarnazione permetteva la rappresentazione antropomorfa del Figlio: l'apparizione dello Spirito in forma di colomba quando Cristo venne battezzato nel Giordano (Mt 3, 16) rendeva ammissibile la sua figurazione, ma nulla giustificava la rappresentazione antropomorfa del Padre. L'accettazione, quindi, della personificazione del Padre suscitava non pochi interrogativi e polemiche all'interno della Chiesa ortodossa²¹⁷. È rimasta celebre la controversia tra il Diacono Viskovatyj ed il Metropolita di Mosca Makarij nel Concilio di Mosca del 1554. Il primo richiama all'osservanza delle decisioni del Concilio Niceno II e a rifuggire dall'equiparazione della manifestazione con l'immagine, mentre il secondo sosteneva che Dio Padre poteva es-

sere raffigurato in quanto la sua rappresentazione non era secondo la sua natura, ma secondo le visioni profetiche di Isaia (6, 5) e soprattutto quella di Daniele: "L'Antico di giorni si assise. La sua veste era come la neve e i capelli del suo capo erano candidi come lana pura" (7, 9.13). Le due posizioni si riproposero nei secoli²¹⁸ ed il problema non si risolse. Nonostante le rinnovate proibizioni sinodali motivate teologicamente, – non ultima quella del grande Concilio di Mosca del 1666-1667²¹⁹, o espresse per semplice rigetto antilatino come quella del Sinodo di Costantinopoli del 1776 in cui è detto: "È stato sinodalmente decretato che quest'icona, che pretende di rappresentare la Trinità, è un'innovazione estranea alla Chiesa apostolica ortodossa e non è da essa accolta. È penetrata nella Chiesa ortodossa attraverso i latini"²²⁰ –, si continuò a raffigurare il Padre come descritto nella visione di Daniele.

In basso a sinistra nella nostra icona vi è la firma dell'iconografo: ΧΕΙΡ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΡΩΜΑ (*opera di Spiridon Romas*). Come si evince dal contratto, l'opera è stata portata come saggio di concorso per l'appalto e costituisce il modello/campione tecnico per le altre icone. Si presenta molto accurata tecnicamente e stilisticamente secondo quelli che erano i dettami della "scuola ionica". Il Padre è raffigurato secondo la visione di Daniele, mentre il Figlio è vestito, come voleva la tradizione, con il mantello celeste e la tunica rossa²²¹. La doratura dello sfondo è stata eseguita in modo scrupoloso tanto da creare un grande effetto di luminosità. I nimbi sono bulinati a girali. Pur nella loro austerità i volti sono espressivi e ieratici. I colori sono vivaci e brillanti, conferendo alla composizione una notevole armonia cromatica. Per la stretta relazione e per un più facile confronto presentiamo di seguito l'opera dell'Archimandrita Mosè.



Ss.ma Trinità del Nuovo Testamento

Archimandrita Mosè di Creta

Livorno, 1761, 12 novembre

cm 118x63,5x3,5

Tempera con uovo su tavola, dorature e argenterature

Museo Fattori inv. n° 1198

L'iconografo Mosè ha diviso la rappresentazione in due registri secondo una struttura inaugurata da Michele Damaskinos (1535-91 c.) nella chiesa di san Mena a Eraklion (Creta) e ripresa da Giovanni Moschos e Filotheos Skufos (1638-85)²²². Nel registro superiore raffigura l'immagine della Trinità secondo uno schema analogo a quello di Romas; in quello inferiore, arcuato come fosse il mondo, è illustrata la divina liturgia²²³. L'immagine pone così in stretta connessione la liturgia celeste con quella terrena in un momento particolare: quello del Grande Ingresso in cui dalla *Pròthesis* i Santi Doni vengono portati sull'altare per essere consacrati. I Doni rappresentano il Si-

gnore morto che viene portato al sepolcro (altare). Durante questo trasferimento si canta l'inno dei cherubini che dice: "Noi che misticamente rappresentiamo i Cherubini e alla Trinità vivificante cantiamo l'inno del tre volte santo, deponiamo ogni mondana sollecitudine per accogliere il Re dell'universo scortato invisibilmente dalle angeliche schiere" e nella preghiera vien detto: "Servire te è cosa grande e tremenda anche per le stesse Potestà sovracelesti. Nondimeno, per la ineffabile e immensa tua misericordia, ti sei fatto uomo senza alcun cambiamento e mutazione, sei divenuto nostro Pontefice e ci hai trasmesso, come Signore dell'universo, il ministero di questo li-

turgico ed incruento sacrificio. Tu solo infatti, a Signore Dio nostro, imperi sovrano sulle creature celesti e terrestri, assiso sul trono dei Cherubini. Tu, Signore dei Serafini e Re d'Israele. Tu che sei il solo santo che riposi sul Santuario²²⁴. La scena riproduce questo momento liturgico. È divisa in due parti: a destra vi sono le schiere degli angeli che assistono al sacrificio, come se fossero dei fedeli, mentre a sinistra si vedono i celebranti colti nell'atto di compiere la processione. Una particolarità è data dalla presenza del Padre in abiti pontificali (*Egli è l'offerente*)²²⁵, da lui ha origine la processione dei cherubini che portano sulle spalle il Cristo morto (*epitáfios*) per condurlo alla sepoltura, verso l'altare. Come un vescovo durante un pontificale, il Cristo in paramenti liturgici è situato davanti l'altare, ricoperto da un baldacchino (*ciborium*), e qui riceve i Doni dai sacerdoti-angeli (*Egli è l'offerente*)²²⁶.

Le tre Persone divine siedono sul firmamento sostenuto da Serafini²²⁷ e Cherubini, ed i contorni delle loro figure sono segnate da fiamme di fuoco, secondo la visione di Isaia (6, 1-6) e soprattutto secondo quella del Salmo proemiale, quello cioè che dà inizio al Vespri nella tradizione bizantina, in cui si dice: "Signore mio Dio quanto sei grande! Rivestito di maestà e di splendore, avvolto di luce come di un manto. Tu stendi il cielo come una tenda, costruisci sulle acque la tua dimora²²⁸, fai delle nubi il tuo carro, cammini sulle ali dei venti; fai dei venti i tuoi messaggeri, delle fiamme guizzanti i tuoi ministri" (Sal 103[104], 1-4).

La successione delle scritte è anch'essa di grande interesse: nella parte superiore si ha: ἡ ἁγία τριάς (*la santa Trinità*), ciascuna persona ha iscritto nel nimbo crucifero le lettere greche 'omicron, omega e ny' (ὁ ὦν), che

compongono il nome rivelato a Mosè nella teofania sul Monte Oreb (*Sono colui che sono*, [Es 3,14; cfr. Ap. 1,8]), per indicare che le tre persone sono Dio. Ai lati della figura del Figlio IC XC (*Gesù Cristo*), quindi ai lati della figura del Padre εἰς Θεός (*un solo Dio*). Ambedue i personaggi benedicono con la mano destra. Le tre dita aperte (indice, medio e mignolo) ricordano la Trinità: "I tre sono un unico Dio quando sono contemplati insieme; ciascuno è Dio perché sono consustanziali; i tre sono un unico Dio a causa della monarchia del Padre"²²⁹. Le due dita piegate (anulare e pollice) stanno a significare che nel Figlio, Cristo vero Dio, sussistono due nature, l'umana e la divina.

Nella sinistra il Padre ha un cartiglio in cui è scritto: ἐγὼ εἰμι τὸ Α καὶ τὸ Ω / ἀρχὴ καὶ τέλος / καὶ οὐκ ἔστι Θεὸς πλὴν ἐμοῦ (*io sono l'Alfa e l'Omega, il principio e la fine e non vi è altro Dio all'infuori di me* [Ap 22, 13; cfr. Es 20, 3]); mentre il Figlio ha il volume contenente la buona Novella aperto alla pericope: πάντα ὅσα ἔχει ὁ πατήρ ἐμὸν ἔστιν ἄμην / ἄμην λέγω ὑμῖν, ὅτι ὅσα ἂν αἰτήσῃ / -τε τὸν πατέρα ἐν τῷ ὄνοματί μου δώσει ὑμῖν (*Tutto quello che il Padre possiede è mio; In verità, in verità vi dico: tutto ciò che chiederete al Padre nel mio nome, egli ve la darà* [Gv 16, 15, 23c]).

Il registro inferiore reca la scritta: Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ (*la divina liturgia*).

A destra in primo piano vi sono quattro Arcangeli – i cui nomi sono siglati nella parte superiore dell'aureola – che dispiegano cartigli con versetti utilizzati nella celebrazione liturgica. Il primo da sinistra l'Arcangelo Michele (M) riporta la petizione diaconale d'apertura dell'Anafora: στῶμεν καλῶς, στῶμεν μετὰ φό-

βου θεοῦ (*stiamo con devozione, stiamo con timore di Dio*)²³⁰.

Il secondo è l'Arcangelo Gabriele (Γ) che mostra una parte dell'inno *trisagio*: ἅγιος ὁ Θεός, ἅγιος ἰσχυρός (*santo Dio, santo forte*)²³¹. Il terzo è l'Arcangelo Raffaele (Ρ) che riporta con qualche variante il *sanctus*: ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, κύριος, Ἰησοῦς Χριστός ὁ Θεός (*santo, santo, santo, signore Gesù Cristo Dio*). L'ultimo Arcangelo è Uriele – è ormai illeggibile la sua sigla nell'aureola –, che mostra il versetto del Salmo 148, 1: αἰνεῖτε τὸν κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν (*Lodate il Signore dai cieli*), utilizzato nella liturgia bizantina quale canto di comunione²³².

Pertanto, dal punto di vista teologico, simbolico e concettuale la rappresentazione dell'Archimandrita Mosè è indubbiamente superiore a quella di Spiridon Romas, la quale propone di certo un'iconografia nuova, ma semplice e immediata, senza particolare profondità concettuale. In Mosè vi è, invece, lo sforzo di acquisire un nuovo schema iconografico (la Trinità), cercando, tuttavia, di inserirlo in una visione misterica prettamente bizantina. La sua icona, infatti, tende a stabilire un rapporto completo e diretto nel fedele tra le parole che pronuncia, quelle che ascolta nelle celebrazioni liturgiche e la visione mistica che ne riceve. Ma tale complessità, probabilmente, non veniva più compresa e non suscitava alcun interesse da parte dei committenti; inoltre lo stile ieratico, rigoroso e distaccato avrà giocato a suo sfavore.

L'opera è firmata nella parte inferiore con molta precisione: ΕΝ ΧΗΡ ΜΩΥΣ(Η) ΤΟΥ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΑΨΕ[Α ΝΟ]ΕΜΒΡΙΟΥ 12 (*sic, Opera dell'archimandrita cretese Mosè 12 novembre 1761*).



2B. Madre di Dio in trono

Spiridon Romas

Livorno, 1764

cm 117,5x78,5x3

Tempera con uovo su tavola, doratura.

aureole bulinate, argentature

Museo Fattori inv. n° 1277

Il contratto prevedeva che Romas eseguisse nel primo anno l'icona della Madre di Dio²³³ da porre a sinistra della Porta bella dell'iconostasi. Anziché proporre un'immagine a mezzo busto (del tipo Odigitria), come voleva la tradizione, l'iconografo ha elaborato, probabilmente su richiesta dei committenti, la Madre di Dio in trono (del tipo della Platytera) secondo il gusto occidentale dell'epoca. Si ha così la Vergine, seduta su un trono in stile rococò, che sostiene in braccio il Bambino, il quale poggia la sinistra sull'orbe crociato, mentre con la destra benedice. I due sono avvolti da ricchi panneggi in perfetta sintonia con lo stile del trono. Ella presenta sul manto delle stelle: una sul capo e l'altra sulla spalla destra mentre il Bambino nasconde la terza.

Rappresentano il segno della santificazione della Madre di Dio ad opera della Trinità. Ella, infatti, è "Vergine, prima del parto, Vergine durante il parto, Vergine dopo il parto, la sola sempre Vergine nello spirito, nell'anima e nel corpo"²³⁴. La disposizione, l'atteggiamento delle figure e l'ornamento concorrono a dimostrare l'adeguamento del pittore al gusto settecentesco occidentale, evidenziando tuttavia le sue difficoltà nell'impostazione prospettica, che voleva essere frontale, secondo lo schema iconografico tradizionale, ma al tempo stesso leggermente di fianco. Le aureole sono dorate e decorate con girali a bulino. Il Cristo dal nimbo crucifero con la scritta classica 'omicron, omega e ny' (ὁ ὦν) regge il globo terracqueo sormontato da una croce.



Madre di Dio in trono

Archimandrita Mosè di Creta

Livorno, 1762. 27 gennaio

cm 117x72,5x3,8

Tempera con uovo su tavola, dorature e argenterature

Museo Fattori inv. n° 1197

L'iconografo Mosè, da parte sua, invece, dimostra di essere molto più ligio alla tipologia iconografica della Madre di Dio²³⁵ in trono (tipo *Platytera*) della tradizione bizantina, pur con qualche deroga quale ad esempio il globo sostenuto con la sinistra dal Bambino, tuttavia mitigato dalla presenza del libro sulle ginocchia. Il trono con lo schienale alto, tondeggiante, impreziosito da intagli ad intreccio di fiori e da figure di profeti, rientra in uno schema tipico bizantino, ma di chiaro influsso occidentale. Come per l'immagine della Ss.ma Trinità Mosè profonde in quest'icona il richiamo alla Scrittura e all'Innografia, due elemen-

ti essenziali per magnificare le meraviglie che il Signore ha operato in questa creatura che è stata sua dimora e diventata suo trono. A sinistra il profeta Davide svolge il suo cartiglio in cui è scritto: ΕΓΩ ΚΙΒΩΤΟΣ ΑΓΙΑΣΜΑΤΟΣ ΘΕΟΥ ΕΙΔΟΝ ΣΕ. ΚΟΡΗ (*o Vergine, io ti ho vista quale arca santa di Dio* [Sal 131, 8]); a destra vi è il profeta Isaia che dice: ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΕΝ ΓΑΣΤΡΙ ΕΧΕΙ ΚΑΙ ΤΕΞΕΤΑΙ ΥΙΟΝ (*ecco la Vergine sarà incinta e partorirà un figlio* [Is 7, 14]). La vergine è rivestita di una tunica azzurra e da un *maphorion* rosa chiuso sul petto da un fermaglio tondo in cui sono iscritte le lettere IC XC (*Gesù Cristo*). Ha sulle ginocchia un cuscino, sorretto da serafini, su cui è seduto il Cristo con nimbo crucifero in cui sono scritte le lettere 'omicron, omega e ny' (ὁ ὄν). Regge con la sinistra il globo terracqueo che rappresenta il firmamento poiché racchiude in sé il sole, la luna e le stelle, mentre con la destra benedice. Sulle sue ginocchia un libro aperto riporta il versetto: ΠΝΕΥΜΑ/Κ(ΥΡΙΟΥ)Υ ΕΠ' ΕΜΕ ΟΥ ΕΙΝΕ/ΚΕΝ ΕΧΡΙ/-ΣΕ ΜΕ (*Lo Spirito del Signore è sopra di me: per questo mi ha consacrato*, Is 61, 1; Lc 4, 18)²³⁶. I due arcangeli – a destra Michele (Μ) con il cartiglio: ΟΥ ΠΥΡ ΠΩΛΕΙ ΜΕ Κ' ΑΝ ΕΝ ΑΓΚΑΛΕΣ ΦΕΡΩ (sic, *Non bruciarmi anche se ti tengo tra le braccia*); e a sinistra Gabriele (Γ) con il cartiglio: ΤΟ ΠΥΡ ΚΡΑΤΟΥΣΑ ΘΑΥΜΑΤΟΣ ΠΩΣ ΟΥ ΦΛΕΤΕΙ (*tenendo il fuoco, meraviglia!*

come non bruci) – la incoronano²³⁷ creando un effetto dinamico. Al di sopra dell'aureola vi è la scritta: ΜΡ ΘΥ (*Madre di Dio*), mentre ai lati: ΧΑΙΡΕ ΝΥΜΦΗ/ ΑΝΥΜΦΕΥΤΕ / + Η ΤΩΝ ΘΛΗΒΟΜΕΝΩΝ ΠΑΡΑ/-ΜΥΘΙΑ²³⁸ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ ΕΛΠΙΔΑ (*Salve, o sposa inviolata / + conforto degli afflitti, speranza degli stranieri*)²³⁹. Nella parte inferiore la firma dell'autore: ΕΝ ΧΕΙΡ ΜΩΣΥ ΤΟΥ ΤΑΠΟΙΝΟΥ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΤΟΥ ΚΡΙΤΟΣ ΑΨΕΒ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ ΚΖ (sic, *Opera dell'umile archimandrita di Creta Mosè 27 gennaio 1762*).

Intorno al trono e sui gradini compaiono numerose "nuvolette", simili a chiodi slargati alla base. Simboleggiano le preghiere dei fedeli che come piccole nubi di incenso salgono verso il Trono del Signore, secondo quanto dice il salmo cantato ai vespri nella tradizione bizantina: "Come incenso salga a te la mia preghiera" (Sal 141 [140], 2)²⁴⁰.

La concettosità simbologica, lo stile arcaizzante, lo schematismo grafico esasperato e la fissità della figura allontanavano l'iconografo decisamente dal gusto occidentalizzante dei committenti, ma anche da quell'eleganza morbida che è tipica delle opere della scuola cretese, cosicché non conseguì l'appalto. La presenza delle sue opere, tuttavia, costituisce un'importante occasione di conoscenza, e consente di operare un raffronto diretto tra due correnti pittoriche coeve.



3B. San Giovanni il Battista

Spiridon Romas

Livorno, 1764

cm 117,6x67x3,4

Tempera con uovo su tavola, doratura, aureole bulinate

Museo Fattori inv. n° 1280

Accanto all'aureola è indicato il nome del personaggio: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔ(ΡΟΜΟΣ) (*san Giovanni il precursore*)²⁴¹. Giovanni il Battista è il santo più venerato nell'ambito della tradizione bizantina. Nella liturgia viene definito predicatore, angelo ed anche apostolo. Egli testimonia la venuta del Messia e la sua testimonianza suscita le prime vocazioni (Gv 1, 35-7). Ma chi era Giovanni?

Il profeta Malachia aveva detto: "Tenete a mente la legge di Mosè, mio servo, al quale detti nell'Oreb gli statuti e le norme di giustizia

per tutto Israele. Ecco che io invierò il profeta Elia, prima che giunga il giorno grande e terribile del Signore. Convertirà il cuore dei padri verso i figli ed il cuore dei figli verso i loro padri: di modo che venendo io non abbia a colpire il paese di anatema" (Mal 3, 22-4). Nell'Antico Testamento, quindi, il popolo eletto viveva l'attesa del ritorno di Elia. Ora avvenne che "in quei giorni apparve Giovanni Battista a predicare nel deserto della Giudea [...] aveva una veste di peli di cammello e una cintura di cuoio ai fianchi. Si nutriva di locuste e di miele selvatico. Allora gli abitanti di Gerusalemme, di tutta la Giudea e di tutto il paese intorno al Giordano, accorrevano a lui; e, confessando i loro peccati, si facevano da lui battezzare nel fiume Giordano" (Mt 3, 1-6 *passim*).

"I discepoli interrogarono Gesù dicendo: "Perché gli scribi dicono che deve venire Elia?". Egli rispose loro: "È vero, Elia verrà e ristabilirà ogni cosa. Ma vi assicuro che Elia è già venuto e non l'hanno voluto riconoscere, ma gli hanno fatto tutto quello che hanno voluto. Così anche il Figlio dell'Uomo dovrà soffrire per opera loro". Allora i discepoli compresero che aveva parlato di Giovanni Battista" (Mt 17, 10-13).

Abbiamo quindi una chiara identificazione di

Giovanni con l'Elia di cui parlava Malachia. Il Cristo, tuttavia, non si limitò a quest'allusione per far comprendere chi fosse Giovanni; in un'altra occasione non solo espresse la sua identità, ma sottolineò anche la statura del personaggio, allorquando disse: "Cosa siete andati a vedere nel deserto? una canna agitata dal vento? Ma che cosa siete andati a vedere? un uomo vestito di morbide vesti? Quelli che portano morbide vesti stanno nei palazzi dei re. A che scopo dunque siete andati? a vedere un profeta? Sì, vi dico, e più di un profeta. Egli è colui del quale sta scritto: 'Ecco io mando innanzi il mio nunzio [angelo], perché prepari la tua via dinanzi a te'. In verità vi dico: fra quanti sono nati di donna non è mai sorto nessuno più grande di Giovanni Battista. [...] E se lo volete accettare, è lui quell'Elia che deve venire" (Mt 11, 7-11 *passim*).

Giovanni è raffigurato con le ali di un angelo per una serie di motivi: perché è stato nunzio [angelo]; perché è stato precursore dell'avvento di Cristo; perché ha vissuto noncurante del corpo come un angelo: "uomo per natura – si dice in un inno – ma angelo quanto a vita"²⁴²; infine perché il monachesimo ha visto in Giovanni il prototipo del monaco²⁴³, e il monaco è un angelo o un diavolo, disse Nilo di Rossano

(† 1004) in una conversazione con i monaci di Montecassino²⁴⁴.

Romas, pur trattando la figura in modo realistico tanto da non conservare nulla dell'immagine ascetica ricorrente nell'iconografia bizantina, tuttavia riporta tutti quegli elementi caratterizzanti e simbolici legati al Battista nell'ambito di questa tradizione.

Giovanni con la destra sorregge un cartiglio in cui è scritto: τὶς ὑπέδειξεν ὑμῖν φυγεῖν/ ἀπὸ τῆς μελλούσης ὀργῆς;/ ποιήσατε οὖν καρποὺς ἀξί-/ους τῆς μετανοίας· καὶ μὴ δό-/ζητε λέγειν ἐν ἑαυτοῖς Πα-/τέρα ἔχομεν τὸν Ἀβραάμ· λέγω γὰρ ὑμῖν ὅτι δύναται ὁ / Θεὸς ἐκ τῶν λίθων τούτων ἐγεῖ-/ραι τέκνα τῷ Ἀβραάμ· ἦδη / δὲ ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρί-/ζαν

τῶν δένδρων κεῖται (Chi vi ha suggerito di sottrarvi all'ira imminente? Fate dunque frutti degni di conversione, e non crediate di poter dire fra voi: Abbiamo Abramo per padre. Vi dico che Dio può far sorgere figli di Abramo da queste pietre. Già la scure è posta alla radice degli alberi. [Mt 3, 7b-10a]).

Con la sinistra indica la propria testa mozzata posta su un vassoio, secondo la richiesta fatta ad Erode dalla figlia di Erodiade (Mt 14, 3-12): "la sacra testa che anche per gli angeli è venerabile veniva portata in giro da una giovinetta impudica e sfrenata"²⁴⁵. Egli è stato considerato il primo martire del Cristo: "Giovanni – scrisse Origene – altro non è se non, in tutto e per tutto, un testimone e un precursore di Gesù.

prevenendo la nascita e morendo poco prima della morte del Figlio di Dio, precedendo così Cristo non soltanto fra quelli che nascono ma anche tra quelli che aspettano da lui la liberazione dalla morte, per preparare ovunque al Signore un popolo ben disposto"²⁴⁶.

Dietro la testa mozzata vi è un arboscello su cui è posata un'ascia, richiamo visivo alla tematica essenziale della sua predicazione, riportata nel cartiglio. Sullo sfondo in basso a sinistra è visibile la scena del battesimo nel Giordano. Questi elementi accostati tra loro sottolineano i vari aspetti della "testimonianza" di Giovanni. Sempre in basso a sinistra compare anche la firma, ormai non del tutto leggibile: Ο ΡΩΜ[ΑΣ ΕΚΟΠΙΑΣΕ] (Romas ha faticato).



4B. San Basilio

Spiridon Romas

Livorno, 1764

cm 117,5x66,5x2,8

Tempera con uovo su tavola, doratura

Museo Fattori inv. n° 1275

In abiti pontificali, con la tradizionale barba lunga a punta, Spiridon Romas presenta a figura intera san Basilio (Ο ΑΓΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ) il Grande²⁴⁷. Nato a Cesarea in Cappadocia nel 329-30, Basilio compì gli studi a Costantinopoli e infine ad Atene assieme a Gregorio di Nazianzo. Ben presto il richiamo del monachesimo divenne pressante in lui. Notò, tuttavia, che se da una parte gli asceti del deserto mostravano chiaramente la radicalità dell'amore a Dio, non avevano contemporaneamente la possibilità di vivere la stessa radicalità nell'amore al prossimo. Scrivendo la celebre *Regola*, divenne il pioniere ed il padre della vita cenobitica in Oriente. San Benedetto lo ri-

tenne in certo qual modo padre anche di quella occidentale. Basilio, uomo di pensiero e di azione, come si mostrò geniale nell'organizzare monasteri, lo fu altrettanto nel governare la diocesi di Cesarea di Cappadocia una volta divenuto vescovo. Eminente teologo, ha lasciato un trattato famoso sullo Spirito Santo, numerose opere esegetiche ed inoltre gli viene attribuita una preghiera eucaristica (*anafora*) ancora in uso nelle Chiese di tradizione bizantina²⁴⁸. Spinto dall'amore verso il prossimo, soprattutto verso i poveri e gli ammalati, costruì una vera cittadella della carità, con ospedali, orfanotrofi e ricoveri. Nutrì un'attenzione particolare per i lebbrosi. Ripeteva spesso: "Se ciascuno si accontentasse del necessario e donasse ai poveri il superfluo, non vi sarebbero né ricchi né poveri". Morì stroncato dalle fatiche a meno di 50 anni²⁴⁹.

Il santo con la destra benedice, mentre con la sinistra tiene un cartiglio in cui è scritto: Πί-στις ἡγεῖσθω τῶν περὶ / Θεοῦ λόγων· πίστις, καὶ μὴ / ἀπόδειξις. Πίστις, ἡ ὑπὲρ / τὰς λο-γικὰς μεθόδους τὴν / ψυχὴν εἰς συγκατάθε-σιν / ἔλκουσα· πίστις, [οὐχ ἡ γεωμετρικαῖς] ἀνάγκαις, ἀλλὰ ταῖς / τοῦ πνεύματος ἐνεργεῖ-/αις ἐγγινομένη (la fede preceda i discorsi che si fanno su Dio: fede e non dimostrazione. La fede che attrae l'anima verso il consenso più dei metodi logici; la fede che nasce non

dalle necessità geometriche ma dall'azione dello Spirito, [†Bas., hom. In Ps. 115, PG 30, 104b]).

Sul pavimento a destra due volumi stanno a ricordare l'uomo di pensiero, il teologo. L'iconografo cerca di conferire alla figura attraverso gli effetti del chiaroscuro e di aggetti d'ombra una certa vitalità ed una voluminosità tridimensionale. La sua abilità miniaturistica si rivela soprattutto nella resa del volto e nei particolari dei paramenti. L'aureola è trattata con il bulino per dare l'effetto di girali di foglie. Sono ben descritti i vari capi che compongono gli abiti pontificali: sullo *sticharion* (camicia)²⁵⁰ vi è la stola, che gira intorno al collo e cade sul davanti doppia (*epitrachilion*), sugli avambracci si vedono le soprammaniche (*epimanikia*), quindi il *felonion*, simile alla casula latina, di stoffa preziosa, ampio, con una sola apertura per la testa, e costituisce una sorta di mantello che avvolge la persona. Vi è poi l'*omoforion*, corrispondente al pallio latino, distintivo della dignità episcopale. All'altezza del ginocchio destro pende l'*epigonation*, un rombo di stoffa rigida. Sul petto spicca un medaglione ovale (*enkolpion*), l'equivalente della croce pettorale latina, distintivo anch'esso della dignità episcopale²⁵¹.

In basso a sinistra si legge parzialmente la firma: Ο ΡΩΜΑ[Σ ΕΚΟΠΙΑΣΕ] (Romas ha faticato).



5B/6B. La Porta bella

Spiridon Romas

Livorno, 1765-1766

Anta sinistra cm 175,5x62,5x2,5 (7,5); destra cm 175,5x58,5x2,5 (7,2)

Intaglio dorato di autore ignoto

Figure dipinte ad olio in riquadri cm 39x16

Museo Fattori inv. n° 1281

Il ricco intaglio a giorno della parte superiore a motivi vegetali e animali che fanno da cornice a una testa di angelo (cherubino) al centro, e i bassorilievi della parte inferiore ci permettono di immaginare ed ammirare la ricchezza e la complessità compositiva che doveva avere la struttura lignea dell'iconostasi, purtroppo an-

data perduta. Dal contratto del 5 settembre 1764 risulta che la Porta bella doveva essere ornata con le immagini di Pietro e Paolo. Al momento del rinnovo dell'incarico, nel luglio del 1766, le figure dovevano essere già dipinte perché non sono menzionate tra le opere da portare a termine²⁵². Ciò significa che l'intagliatore non conosceva i termini contrattuali o più semplicemente che la variazione non ha comportato una diversa richiesta da parte dell'iconografo. L'impiego della tecnica ad olio, utilizzata per dipingere le figure dei quattro Evangelisti, alla Dell'Agata Popova ha suggerito l'ipotesi che fossero stati eseguiti "come una sorta di 'prova generale', immediatamente prima della decorazione del soffitto" con le tele ad olio, iniziata nel 1766²⁵³. Si aveva così modo di saggiare l'abilità dell'iconografo nell'altra tecnica e di vederne l'effetto in comparazione alle altre icone dell'iconostasi. In quattro edicolette incominciate a rilievo vi sono da destra verso sinistra le figure dei quattro Evangelisti posti su nuvole e accompagnati dai rispettivi simboli (cfr. Ez 10, 14): Luca, pensoso sul volume aper-

to appoggiato sul ginocchio, Matteo, Marco, che trattiene con le mani il volume chiuso, e Giovanni, in atteggiamento estatico. La Porta del santuario è il simbolo per eccellenza dell'ingresso nel regno di Dio. Il cherubino al centro della porta ricorda quello dell'Eden posto dal Signore a guardia dell'accesso (Gn 3, 23); la stessa immagine del cherubino fu posta a custodire l'Arca (Es 25, 20), e nella costruzione del Tempio Salomone "pose i cherubini nella parte più riposta del tempio, nel santuario. I cherubini avevano le ali spiegate [...] erano rivestiti di oro" (1Re 6, 27-8). La rappresentazione su questa porta degli Evangelisti sta a simboleggiare che il loro annuncio della buona Novella deve preparare l'uomo ad incontrare la benevolenza del Signore. Si dice in una preghiera che precede l'epiclesi nella Liturgia: "Tu e il tuo Figlio unigenito e il tuo Santo Spirito, Tu che dal nulla ci hai tratti all'esistenza, e caduti ci hai rialzati, e nulla hai ommesso di fare fin tanto che ci hai ricondotti in cielo e ci hai donato il tuo Regno futuro". La Porta bella rappresenta appunto il luogo del passaggio.



7B. La Porta della Pròthesis

Spiridon Romas

Livorno, 1765-1766

cm 213x87x3

Parte dipinta 196x72

Tempera con uovo su tavola centinata

Museo Fattori inv. n° 1276

La porta di sinistra dell'iconostasi, chiamata Porta nord o della *Pròthesis*, è ornata dalla figura intera, leggermente volta verso destra, dell'Arcangelo Michele²⁵⁴.

Il nome Μ(ι)χ(α)ήλ (che significa "Chi come Dio?") è posto al di sopra della testa. Quale Arcistratega delle Milizie celesti (cfr. Dan 12, 1) Michele, il forte custode d'Israele, militare e guerriero, è rappresentato con la corazza d'oro, la spada invincibile, in un alone di luce, che si riflette nello splendore delle ali e su tutta la sua figura celeste.

La Chiesa gli ha riservato fin dai tempi antichissimi un culto particolare, considerandolo sempre presente nella lotta che si combatte e si combatterà fino alla fine della storia contro le

forze del male. Si legge nell'Apocalisse: "Scoppiò una guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. Il drago combatteva insieme con i suoi angeli, ma non prevalsero e non ci fu più posto per essi in cielo. Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana, e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli" (Ap 12, 7-9). Egli è il guerriero e il difensore del popolo cristiano.

Il volto da adolescente pacifico contrasta con il resto del corpo muscoloso e marziale. È un'immagine di grande effetto cromatico, anche per le dimensioni della tavola, nell'insieme dell'iconostasi.



8B. La Porta del Diakonikòn

Spiridon Romas

Livorno, 1765-1766

cm 213x87x3

Parte dipinta 197x72

Tempera con uovo su tavola centinata

Museo Fattori inv. n° 1279

La porta di destra, detta Porta sud o del *Diakonikòn*, presenta la figura dell'Arcangelo Gabriele²⁵⁵, il cui nome è scritto al di sopra della testa Γ(α)βριήλ (che significa "uomo di Dio"). È l'annunciatore per eccellenza delle divine rivelazioni. Egli, infatti, spiega al profeta Daniele come si sarebbe realizzata la piena restaurazione d'Israele, dal ritorno dall'esilio all'avvento del Messia (Dn 8, 14-16; 9, 19-21). A

Gabriele è affidato l'incarico di annunciare la nascita del Precursore, Giovanni, figlio di Zaccaria e di Elisabetta (Lc 1, 19). La missione più alta che mai sia stata affidata a creatura è ancora sua: l'annuncio dell'Incarnazione del Figlio di Dio (Lc 1, 26).

Nella rappresentazione di Romas ha le ali del messaggero ed un abbigliamento militaresco, tiene in mano il giglio, simbolo della purezza e della verginità inviolata, mentre sotto i coturni schiaccia il serpente, immagine del peccato. Il volto è trattato in maniera ritrattistica e risulta molto espressivo.



9B. L'Apostolo Tommaso

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,3x40,4x2,2

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1262

Ad aprire da sinistra la sequenza del secondo registro, rappresentata dalla *Deisis*, è l'apostolo Tommaso²⁵⁶, il cui nome è scritto sullo sfondo: Ὁ ΑΓΙΟΣ ΘΩΜΑΣ. Tommaso era detto il *didimo*, che vuol dire *gemello*. Egli è l'Apostolo

duro a credere, colui che vuole verificare di persona, ma la sua incredulità – come ci fa notare sant'Agostino – è stata di giovamento. Dopo l'ultima cena Gesù parla del luogo dove egli sta per andare e dice agli apostoli che essi devono già conoscerne la via. Tommaso lo interrompe chiedendogli: "Signore, non sappiamo dove vai e come possiamo conoscere la via?". E provoca quella risposta che avrebbe particolarmente illuminato i cristiani di tutti i tempi: "Io sono la via, la verità e la vita. Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me. Se conoscete me, conoscerete anche il Padre" (Gv 14, 5-6).

L'episodio, tuttavia, che più di ogni altro ha reso famoso Tommaso, è quello avvenuto dopo la risurrezione di Gesù. Tommaso non riesce a credere agli altri Apostoli che gli dicono di aver visto il Signore risorto. Romas coglie questo momento: lo raffigura come un giovane imberbe seduto su un trono a grandi volute, come tutti gli altri Apostoli, con un cartiglio in cui è scritto: Ἐὰν μὴ ἴδω / ἐν ταῖς χερσίν

αὐτοῦ / τὸν τύπον / τῶν ἡλῶν καὶ (*Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e* [Gv 20, 25]), mentre con la sinistra illustra la seconda parte della frase: "non metto la mia mano nel suo costato, non crederò".

L'evangelista ci informa che: "Otto giorni dopo i discepoli erano di nuovo in casa e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!". Poi disse a Tommaso: "Metti qua il tuo dito e guarda le mie mani; stendi la tua mano, e mettila nel mio costato; e non essere più incredulo ma credente!". Rispose Tommaso: "Mio Signore e mio Dio!". Gesù gli disse: "Perché mi hai veduto hai creduto; beati quelli che pur non avendo visto crederanno" (Gv 20, 26-29).

La richiesta di Tommaso di toccare con le proprie mani per credere è la richiesta di chi pensa di non aver fede, ma nel cuore ha l'amore. Secondo scritti apocrifi, ma con fondamenti storici, Tommaso è ritenuto l'evangelizzatore dell'India²⁵⁷.



10B. L'Apostolo Giacomo

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,4x40,7x2,4

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, cornice arancione
Museo Fattori inv. n° 1263

Il secondo apostolo è Giacomo – il nome compare ai lati del capo Ὁ ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ²⁵⁸ –, detto "il minore" per distinguerlo dall'omonimo apostolo, figlio di Zebedeo e fratello maggiore di Giovanni. Secondo la tradizione, egli sarebbe stato figlio di Alfeo. "fratello" (cugino) di Gesù (Mt 10, 3; 13, 55). Per questa parentela è stato molto stimato e rispettato dai primi cristiani e dagli stessi apostoli. Fu testimone della risurrezione (cfr. 1Cor 15, 7) e venne posto a capo della comunità di Gerusalemme (cfr.

Gal 1, 18-9; At 15, 13-29; At 21, 18-26). Nell'anno 62, durante una sollevazione popolare contro i cristiani, fu preso, gettato dal pinnacolo del Tempio e poi finito con un colpo di grazia. Gli viene attribuita la paternità di una delle Lettere Apostoliche²⁵⁹. Romas lo ritrae come un uomo di mezza età assiso su un trono, che con la destra dispiega un cartiglio in cui si legge l'esordio della sua Lettera: Ἰακωβος θεοῦ / καὶ κυρίου / Ἰησοῦ Χριστοῦ / δοῦλος ταῖς / δώδεκα φυ-/λαῖς ταῖς [ἐν τῇ διασπορᾷ χαίρειν] (*Giacomo, servo di Dio e del Signore Gesù Cristo, alle dodici tribù disperse nel mondo, salute* [Gc 1, 1]).



11B. L'Apostolo Andrea "il primo chiamato"

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,5x40,7x2,5

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, cornice arancione
Museo Fattori inv. n° 1264

Dopo l'apostolo Giacomo vi è l'icona dell'apostolo Andrea²⁶⁰, il cui nome come di consueto è posto ai lati del capo: Ὁ ΑΓΙΟΣ ΑΝ(Δ)ΡΕΑΣ. È raffigurato seduto frontalmente su di un trono a larghe volute: come gli altri Apostoli è seduto sul trono "per giudicare le dodici tribù d'Israele" (Mt 19, 28; Lc 22, 30). Ha l'aspetto di una persona anziana con la barba e i capelli canuti. Con la destra benedice mentre con la sinistra regge una croce, strumento del suo martirio. Andrea era un disce-

polo di Giovanni Battista e assistette al battesimo di Gesù. "Il giorno dopo Giovanni stava ancora là con due dei suoi discepoli e, fissando lo sguardo su Gesù che passava, disse: "Ecco l'agnello di Dio!". E i due discepoli, sentendolo parlare così, seguirono Gesù. Gesù allora si voltò e, vedendo che lo seguivano, disse: "Che cercate?". Gli risposero: "Rabbì (che significa maestro), dove abiti?". Disse loro: "Venite e vedrete". Andarono dunque e videro dove abitava e quel giorno si fermarono presso di lui: erano circa le quattro del pomeriggio. Uno dei due che avevano udito le parole di Giovanni e lo avevano seguito, era Andrea, fratello di Simon Pietro. Egli incontrò per pri-

mo suo fratello Simone, e gli disse: "Abbiamo trovato il Messia (che significa il Cristo)" e lo condusse da Gesù" (Gv 1, 35-42). Andrea fu con Giovanni tra i più intimi di Gesù. A lui si rivolse Filippo perché dicesse a Gesù che i greci lo volevano vedere (Gv 12, 22). Quando Gesù chiese di dar da mangiare alla folla che lo aveva ascoltato, Andrea presentò al Maestro un fanciullo con cinque pani e due pesci (Gv 6, 8-9). Sul Monte degli Ulivi chiese a Gesù, insieme a Pietro, Giacomo e Giovanni, quando sarebbe avvenuta la distruzione del Tempio

(Mc 13, 3-4). La tradizione vuole che Andrea abbia incoraggiato Giovanni a scrivere il suo Vangelo. Secondo Origene, avrebbe predicato il vangelo nella selvaggia Scizia, ossia nella Russia meridionale (tra il Danubio e il Don), nel Ponto Eusino, nella Cappadocia, nella Galizia e nella Bitinia. Poi, secondo san Girolamo, sarebbe passato ad evangelizzare l'Acaia, fermandosi a Patrasso, dove avrebbe subito il martirio intorno agli anni 60, inchiodato su di una croce, le cui braccia erano disposte diagonalmente (X). Da qui il nome di croce di

Sant'Andrea. Più tardi, nel IV secolo, le sue reliquie furono trasportate a Costantinopoli, che lo scelse come suo patrono. La nuova Roma possedeva così "il trofeo" del fratello di Pietro e diede ad Andrea il titolo di *Protòclito*, cioè di "primo chiamato". Nel 1208 gli amalfitani portarono nella loro città le reliquie dell'apostolo e nel 1462 ne donarono alla chiesa di Roma il capo, che fu collocato nella Basilica di San Pietro. In segno di riconciliazione papa Paolo VI nel 1964 restituì questa reliquia insigne alla chiesa di Patrasso²⁶¹.



12B. L'Evangelista Luca

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,3x40,8x2,8

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1265

Nella quarta icona compare Luca, il cui nome è riportato ai due lati della testa: Ὁ ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ²⁶². È seduto sul solito trono a volute.

Rappresentato come un uomo maturo con la barba ed i capelli castani, ma con una calvizie a guisa di chierico, secondo una iconografia tradizionale, indica con la destra il libro che tiene appoggiato di taglio sul ginocchio. L'evangelario dalla copertina nera su cui è incisa in bianco la crocifissione ricorda i libri stampati all'epoca a Venezia per le comunità ortodosse delle isole. Per comprendere l'uomo, il testimone scrupoloso e fedele, e le sue finalità basta leggere il prologo al suo Vangelo: "Poiché molti han posto mano a stendere un racconto degli avvenimenti successi tra di noi, come ce li hanno trasmessi coloro che ne furono testimoni da principio e divennero ministri della parola, così ho deciso anch'io di fare ricerche accurate su ogni circostanza fin dagli inizi e di scriverne per te un racconto ordinato, illustre Teofilo, perché tu possa rendere conto della solidità degli insegnamenti che hai ricevuto" (Lc 1, 1-4). Egli in tutta la sua opera

(Vangelo e Atti degli Apostoli) non dirà nulla di sé, neanche il nome, considerandosi solo un ministro al servizio della Parola.

La tradizione gli ha dato il nome di Luca, "il caro medico" (Col 4, 14), discepolo e compagno di Paolo nei suoi viaggi apostolici, fedele fino all'ultima prigionia nel carcere romano. Luca nel suo lavoro si serve, come egli stesso attesta, solo delle fonti scritte e orali che circolavano nelle comunità cristiane, seguendo l'ordine del Vangelo di Marco. Un lavoro prezioso, nel quale egli sembra mettere in evidenza tutto l'amore misericordioso di Dio verso l'umanità, in particolare verso i peccatori. Si avverte poi uno spiccato senso sociale, che lo porta a privilegiare un nuovo tipo di società basata sull'amore fraterno e sulla condivisione, da cui è assente ogni forma di discriminazione tra uomo e donna. Secondo la tradizione egli avrebbe dipinto, per primo, il ritratto della Madre di Dio²⁶³.



13B. L'Apostolo ed Evangelista Giovanni

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,5x41,1x2,5

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1266

Stempiato, con la lunga barba bianca è rappre-

sentato l'Apostolo ed Evangelista Giovanni – come di consueto il nome compare accanto al suo capo Ὁ ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ²⁶⁴. Ha in mano un libro aperto in cui si intravede la scritta: οὗτος ἔστιν ἰὸς (questo è il [discepolo], Gv 20, 24); ha la copertina nera su cui è incisa in bianco la crocifissione, la scena che lo vide protagonista: "Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Clèofa e Maria di Màgdala. Gesù allora, vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: "Donna, ecco il tuo figlio!". Poi disse al discepolo: "Ecco la tua madre!". E da quel momento il discepolo la prese nella sua casa" (Gv 19, 25-27). Giovanni, come Andrea, era discepolo di Giovanni Battista (Gv 1, 35-42). Durante la vita pubblica del Maestro fece parte di quel gruppo privilegiato di apostoli che presenziarono alla ri-

surrezione della figlia di Giairo (Mc 5, 37), contemplarono Gesù trasfigurato sul monte Tabor (Mt 17, 1) e stettero vicino a lui nel momento dell'agonia nel Getsemani (Mt 26, 37). Sebbene anch'egli fosse fuggito al momento della cattura del Maestro, poi ritornò sui suoi passi insieme con Pietro e, unico tra gli apostoli, lo seguì fin sotto la croce. Insieme con Pietro corse a vedere il sepolcro vuoto (Gv 20, 2-10) e riconobbe il Risorto (Gv 21, 7). Paolo, ricordando ai Galati un suo viaggio a Gerusalemme, chiama Giovanni "una delle colonne della chiesa" (Gal 2, 9).

Quando gli apostoli si dispersero per il mondo, Giovanni, secondo la tradizione, si sarebbe trasferito ad Efeso insieme con Maria, qui avrebbe scritto il quarto vangelo, tre Lettere Apostoliche e l'Apocalisse, e vi sarebbe morto verso la fine del I secolo. La Chiesa bizan-

tina lo ha definito *Teologo* per antonomasia perché ha incentrato il quarto vangelo sulla divinità di Cristo, e come aquila (è il simbolo di

Giovanni) si è eleva alle vertiginose altezze del mistero trinitario: "In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era

Dio" (Gv 1, 1)²⁶⁵.

A differenza delle altre icone presenta la cornice arancione a fornice.



14B. L'Apostolo Pietro

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,3x40,3x2,4

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1267

In trono, con un libro aperto sulle ginocchia, rivolto verso destra è raffigurato l'Apostolo Pietro – ὁ ἅγιος Πέτρος –²⁶⁶. Sulle pagine del libro si distinguono le parole iniziali della sua prima lettera: Πέτ[ρος ἀπόστολος] / Ἰη[σοῦ / Χριστοῦ ἐκλεκτοῖς παρεπιδήμοις διασπορᾶς Πόντου] Γαλατίας καὶ / Καππαδοκί-/-ας, Ἀσίας καὶ / Βιθυνίας κατὰ (Pie[tro, apostolo di] Gesù Cristo, ai fedeli dispersi nel Ponto, nella Galazia, nella Cappadocia, nell'Asia e nella Bitinia, [eletti] secondo [la prescienza di Dio Padre], [1Pt 1,1]).

Pietro ha la barba ed i capelli corti e brizzolati secondo la consuetudine iconografica. Nato a Betsaida della Galilea, fratello di Andrea, era sposato: nei vangeli, tuttavia, non si parla mai della moglie o dei figli, mentre si riferisce della suocera miracolosamente guarita da Gesù (Mt 8, 14). Pietro e Andrea insieme con Giacomo e Giovanni avevano una piccola indu-

stria di pesca. Scavi recenti a Cafarnaò hanno riportato alla luce quella che sarebbe stata la casa di Pietro. È molto ampia, vicinissima al lago e, come la sinagoga, è situata fuori dell'agglomerato di casupole che formavano la cittadina, segno che la famiglia aveva una buona posizione economica. Nel suo primo incontro con Gesù si sentì dire: "Tu sei Simone, il figlio di Giovanni; ti chiamerai Cefa, Pietro" (Gv 1, 42). Dare un nome nuovo voleva dire indicare la missione cui era destinato. Pietro, con Giacomo e Giovanni, faceva parte di quel gruppo dei più intimi che il Maestro volle partecipare di avvenimenti straordinari come la risurrezione della figlia di Giairo, la trasfigurazione, la preghiera nell'orto degli ulivi. Soprattutto san Marco, suo evangelista, non ne nascose le debolezze, la più grave delle quali fu il rinnegamento per paura (Mc 14, 66-72). Perché nel cuore di Pietro non rimanesse nessuna ombra e tra i discepoli non sorgesse in futuro alcun dubbio circa la sua idoneità a guidare la Chiesa, il Risorto, secondo il vangelo giovanneo, volle confermare davanti agli altri apostoli la missione che aveva affidato a Pietro e, alla triplice protesta d'amore, ripeté per tre volte: "Pasci i miei agnelli, pasci le mie pecorelle" (cfr. Gv 21). Nel giorno della Pentecoste prese la parola e spiegò al popolo di Gerusalemme e a quelli venuti da ogni parte cosa era accaduto nella storia della salvezza (At 2, 14-41). La sua predicazione si spinse fuori Gerusalemme: a Giaffa, dove risuscitò Tabita per la gioia della comunità del luogo; a Cesarea, dove per la prima volta ammise nella Chiesa un'intera famiglia non appartenente al popolo eletto, quella del centurione Cornelio, senza esigere che essi si sottomettessero alle pratiche

della legge mosaica. Una decisione, questa, rivoluzionaria per la mentalità dei giudeo-cristiani, che continuò per alcuni anni ad agitare i cristiani fino a provocare il cosiddetto primo Concilio della Chiesa (At 15, 1-35), in cui Pietro confermò questa linea. Nel Concilio, infatti, "dopo lunga discussione, Pietro si alzò" e disse il suo pensiero: "Perché continuate a tentare Dio, imponendo sul collo dei discepoli un giogo che né i nostri padri, né noi siamo stati in grado di portare? Noi crediamo che per la grazia del Signore nostro Gesù siamo salvati e nello stesso modo anche loro" (At 15, 10-11). Quest'insegnamento di Pietro sarà fatto proprio da Paolo per difendere la libertà dei convertiti dal paganesimo relativamente ai vincoli giudaici. Nel 44 Erode Antipa fece uccidere Giacomo e imprigionò Pietro. La persecuzione divenne sempre più pericolosa. La comunità si raccolse in preghiera per domandare a Dio la liberazione di Pietro e quando questi, uscito miracolosamente dal carcere, bussò alla porta, la comunità non credeva ai suoi occhi (At 12). Comunque la vita a Gerusalemme era divenuta troppo rischiosa e Pietro si portò ad Antiochia e poi a Roma. Secondo le tradizioni accolte da Eusebio di Cesarea (IV secolo), ebbe come aiuto nel ministero Marco, che gli faceva da interprete e raccolse nel suo vangelo la catechesi petrina. Gli sono attribuite due Lettere Apostoliche.

Martirizzato nel 64, durante la persecuzione di Nerone, Pietro venne sepolto nel cimitero del colle vaticano, dove in seguito l'imperatore Costantino fece costruire una basilica²⁶⁷.

Come l'icona di Giovanni Evangelista presenta la cornice arancione a fornice.



15B. Cristo in trono e ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (*Deisis*)

Spiridon Romas

Livorno, 1765-1766

cm 65x86,7x2,4

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1274

Nello spazio centrale del secondo registro vi è l'immagine del Cristo in trono con le braccia aperte in atto di benedizione, di accettazione, di accondiscendenza verso le richieste di intercessione della Vergine-Madre, che sta alla sua destra, e di Giovanni il Battista, alla sua sini-

stra²⁶⁸. La Vergine, la quale, in virtù della materna confidenza, ha libertà di parola (*parrisia*) presso il trono del Signore, presenta le suppliche della Chiesa di cui è figura. Dopo la Madre di Dio (MP ΘΥ, *Madre di Dio*) ha accesso presso il Giusto Giudice Giovanni – ὁ ἅγιος Ἰω[άννης] –, l'anello di congiunzione fra le due Alleanze. È il primo testimone, il primo martire per Cristo, quindi ha un particolare potere di intercessione²⁶⁹. Essi, tuttavia, non hanno le mani sollevate in posizione di orante se-

condo lo schema classico, bensì incrociate sul petto alla maniera devota occidentale. Il gesto richiama l'iconografia della Madre di Dio "Skopiòtissa" (della Guardia), venerata nel monastero del Monte Skopòs nell'isola di Zante sin dai primi del sec. XVII²⁷⁰.

Romas ha scelto di rappresentare il Cristo (ai lati della figura ΙΣ ΧΣ, *Gesù Cristo*) con le due mani benedicienti, secondo uno schema che trova esempi iconografici nella scuola cretese²⁷¹. È seduto frontalmente su un trono di nubi. L'iconografo, giocando sulla sagomatura

della tavola e su un effetto visivo di piani sovrapposti, ha conferito alla scena un senso prospettico di profondità insolito per questo soggetto. La rappresentazione costituisce il nucleo essenziale della *Deisis* (preghiera, intercessione)²⁷².



16B. L'Apostolo Paolo

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,2x41x2,4

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1268

Primo del gruppo di Apostoli posti a destra è Paolo – il suo nome compare ai lati della figura ὁ ἅγιος Παῦλος²⁷³ – con un volume rilegato di nero sulla cui copertina è rappresentata la Crocifissione. Il libro è semiaperto e si leggono le parole iniziali della Lettera ai Romani: Παῦλος δοῦλος / τοῦ Χριστοῦ [Ἰησοῦ κλητὸς

ἀπόστολος] / ἄφω[ρισμένος] (*Paolo, servo di Cristo [Gesù, apostolo per vocazione, prescelto] per annunziare [il vangelo di Dio]*, [Rm 1, 1]). Richiama l'immagine tradizionale dell'Apostolo: stempiato, con la barba lunga castano scuro. È presentato frontalmente con una lieve torsione del busto verso il Signore. Saulo-Paolo era di Tarso, fariseo, cittadino romano. Assistette alla lapidazione di Stefano ed era "fra coloro che approvarono la sua uccisione" (At 7, 55-60; 8, 1). Si legge ancora negli Atti degli Apostoli: "Saulo frattanto, sempre fremente minaccia e strage contro i discepoli del Signore, si presentò al sommo sacerdote e gli chiese lettere per le sinagoghe di Damasco al fine di essere autorizzato a condurre in catene a Gerusalemme uomini e donne, seguaci della dottrina di Cristo, che avesse trovati. E avvenne che, mentre era in viaggio e stava per avvicinarsi a Damasco, all'improvviso lo avvolse una luce dal cielo e cadendo a terra udì una voce che gli diceva: "Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?". Rispose: "Chi sei, o Signore?". E la voce: "Io sono Gesù, che tu perseguiti! Orsù, alzati ed entra nella città e ti sarà detto ciò che devi fa-

re". Gli uomini che facevano il cammino con lui si erano fermati ammutoliti, sentendo la voce ma non vedendo nessuno. Saulo si alzò da terra ma, aperti gli occhi, non vedeva nulla. Così, guidandolo per mano, lo condussero a Damasco, dove rimase tre giorni senza vedere e senza prendere né cibo né bevanda". Fu mandato da lui Anania e "improvvisamente gli caddero dagli occhi come delle squame e ricuperò la vista: fu subito battezzato, poi prese cibo e le forze gli ritornarono. Rimase alcuni giorni insieme ai discepoli che erano a Damasco, e subito nelle sinagoghe proclamava Gesù Figlio di Dio. E tutti quelli che lo ascoltavano si meravigliavano e dicevano: "Ma costui non è quel tale che a Gerusalemme infieriva contro quelli che invocano questo nome ed era venuto qua precisamente per condurli in catene dai sommi sacerdoti?". Saulo frattanto si rinfrancava sempre più e confondeva i Giudei residenti a Damasco, dimostrando che Gesù è il Cristo" (At 9, 1-22). Cominciò così la missione di quest'uomo che doveva essere il "vaso di elezione", il corifeo degli Apostoli insieme con Pietro²⁷⁴.



17B. L'Apostolo ed Evangelista Matteo

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60x41x2,5

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1269

Dopo Paolo vi è l'Apostolo ed Evangelista Matteo – indicato dal nome ὁ ἅγιος Ματθαῖος²⁷⁵ –. Seduto su un trono a larghe volute è rap-

presentato come uomo anziano dalla lunga barba bianca. Tiene con la sinistra l'evangelario con la copertina nera su cui è incisa la croce, mentre con la destra, accompagnata dall'inclinazione del capo, indica il Signore. Il gesto ha una stretta attinenza con la sua storia. Gesù, stabilito a Cafarnao, suscitava ammirazione e stupore tra la gente con la predicazione ed i miracoli. Matteo, chiamato anche Levi, ne sentì parlare e fu colpito dal suo messaggio, ma esitava a mostrarsi al Signore perché esercitava un mestiere ritenuto infamante come quello delle prostitute: riscuoteva le tasse per conto dei Romani.

Un giorno accadde un fatto inatteso per Matteo e sbalorditivo per la gente. Gesù, passando vicino al banco dove il gabelliere riscuoteva le tasse, si rivolse a lui e gli disse: "Seguimi!". Bastò questa sola parola e Matteo si alzò e lo seguì (Mt 9, 9). Capì che doveva cambiare vita radicalmente. Matteo, quindi, organizzò un

banchetto per dare l'addio ai suoi amici, gente del suo rango, socialmente agiata, religiosamente lontana, politicamente compromessa coi romani, disprezzata e temuta dal popolo. I belpensanti della cittadina se ne scandalizzarono e lo fecero notare agli Apostoli: "Perché il vostro Maestro mangia insieme ai pubblicani e ai peccatori?" (Mt 9, 11). Il mormorio giunse alle orecchie di Gesù che rispose: "Non sono i sani che hanno bisogno del medico, ma i malati.

Andate dunque e imparate che cosa significhi: *Misericordia io voglio e non sacrificio* (Os 6, 6). Infatti, non sono venuto a chiamare i giusti, ma i peccatori" (Mt 9, 9-13). Matteo divenne uno dei Dodici (Mt 10, 3). Non sappiamo altro sulla sua vita, sebbene il suo nome sia legato ad uno dei quattro evangelisti.

Eusebio riporta una testimonianza di Origene che dice: "Intorno ai quattro evangelisti, che sono i soli ammessi senza contestazione nella

chiesa di Dio che è sotto il cielo, ho appreso dalla tradizione che il primo fu scritto da Matteo, prima pubblicano, poi apostolo di Gesù Cristo; che fu composto in lingua ebraica (ara-

maica) e destinato ai convertiti dal giudaismo alla fede (cristiana)". Il testo greco dell'evangelo di Matteo divenne il primo dei Vangeli canonici ed il più usato, pastoralmente, dalla

Chiesa antica. Matteo scrisse per un pubblico che conosceva le tradizioni ebraiche e si sforzò di dimostrare che Gesù di Nazaret era il Messia promesso nelle Sacre Scritture²⁷⁶.



18B. L'Evangelista Marco

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,2x40,8x2,5

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1270

Con il libro del vangelo dalla copertina con la croce in rilievo nella mano sinistra, e con la destra tesa ad indicare il Signore è raffigurato l'evangelista Marco – ai lati il nome ὁ ἄγιος Μάρκος²⁷⁷ –. Ha l'aspetto di un uomo maturo con barba e capelli neri.

Marco aveva due nomi: uno ebraico, Giovanni, che usava tra i connazionali; l'altro latino, Marco, con cui si presentava nel mondo greco-romano (At 12, 25). Secondo una tradizione

antica (apocrifa) la sua famiglia era benestante e aveva un rapporto stretto con Gesù, perché metteva a sua disposizione la casa in Gerusalemme e l'orto che possedeva lì vicino, sulla collina degli ulivi. Nella grande sala della loro casa è stata celebrata l'ultima cena. E poi, quando Gesù e gli apostoli si spostarono verso il monte degli ulivi, Giovanni Marco andò con loro e si addormentò nella casetta del piccolo podere. Svegliato dal trambusto delle guardie venute ad arrestare Gesù, si alzò e andò a vedere. Un soldato lo agguantò, ma egli, lasciato il lenzuolo, con cui si era avvolto, fuggì via nudo (Mc 14, 51-52).

Marco accompagnò tutti gli avvenimenti dolorosi della passione e poi quelli gloriosi della risurrezione e della pentecoste, e si trovò a far parte della primitiva comunità cristiana insieme con la madre e il cugino Barnaba. Quando Barnaba nel 44 venne a Gerusalemme insieme con Paolo, tornando da Antiochia, dove era stato mandato dagli Apostoli, Marco ascoltò i racconti che i due facevano della diffusione del Vangelo in quella città cosmopolita e, quando ripartirono, volle seguirli (At 13, 5.13; 15, 39).

Si unì a loro nei viaggi apostolici; divenne poi un fedelissimo collaboratore di Paolo, seguen-

dolo fino a Roma. Pietro si servì di lui come interprete. Ed è proprio Pietro (At 12, 12; 1Pt 5, 13), secondo la tradizione, che, considerando ormai la comunità romana ben consolidata nella fede, inviò Marco ad Alessandria d'Egitto. Qui Marco fondò la chiesa e diede testimonianza con la vita.

Le sue reliquie furono custodite gelosamente dai cristiani d'Egitto fino all'828, quando i veneziani, con il pretesto di sottrarle al pericolo di cadere nelle mani dei musulmani ed essere disperse, le portarono nella loro città e dedicarono al santo quella magnifica basilica che ancora oggi si ammira.

Marco scrive il suo vangelo – ritenuto il più antico – in uno stile semplice e immediato, riferisce quanto ha sentito o visto senza preoccuparsi di mettere un ordine cronologico nei fatti e senza nascondere le debolezze degli apostoli, neanche quelle di Pietro, che pur amava con l'amore di un figlio. È stato redatto in greco, forse a Roma, per i cristiani che non erano di origine ebraica.

Il Vangelo di Marco è incentrato sulla croce: la passione è il momento culminante dell'azione decisiva di Dio nella storia con cui si afferma nel mondo un nuovo ordine delle cose²⁷⁸.



19B. L'Apostolo Simone

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,5x40,6x2,3

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1271

Assiso su un trono a volute, la destra che indica qualcosa in basso e la sinistra a mezz'aria con il palmo della mano aperto, è stato rappresentato Simone – ai lati vi è il nome ὁ ἄγιος Σίμων²⁷⁹ –. È un uomo di mezza età con la barba ed i capelli corti brizzolati.

Simone, soprannominato "cananeo" o "zelota" (cioè zelante), per indicare la sua appartenenza all'ala più oltranzista in senso nazionalista

e antiromano dello schieramento religioso ebraico, compare al decimo posto nella lista degli Apostoli redatta dall'evangelista Matteo (Mt 10, 4).

Secondo la tradizione riportata da Eusebio di Cesarea, egli sarebbe succeduto a san Giacomo il Minore nel governo della comunità cristiana di Gerusalemme; e avrebbe poi subito il martirio a 120 anni, durante l'impero di Traiano, a Pella, dove si era rifugiato con la sua comunità per sfuggire alla seconda guerra giudaica²⁸⁰. Altre fonti, invece, tramandano che venne crocifisso, o addirittura sottoposto al crudele "supplizio della sega"²⁸¹.



20B. L'Apostolo Bartolomeo

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,3x41x2,8

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1272

Bartolomeo – indicato dal nome ὁ ἅγιος ΒΑΡΘ[ΘΑΛΟΜΑΙ]ΟΣ²⁸² – in aramaico significa “figlio del valoroso”. Secondo una tradizione apocrifia antica il suo nome originario era Na-

tanaele e proveniva da Cana di Galilea. Il suo incontro con Gesù è narrato nel Vangelo di Giovanni. All'invito di Filippo a seguire Gesù di Nazaret, nel quale egli aveva riconosciuto il Messia, Natanaele, da conoscitore delle Scritture, replica che da Nazaret non ci si poteva aspettare nulla di buono. L'amico però non smise di sollecitarlo, lanciandogli la sfida di andare a vedere coi propri occhi. Natanaele si decise più per accontentare Filippo che per la speranza di trovare qualcosa di importante. Una volta davanti al Maestro, si sentì dire: “Ecco davvero un israelita in cui non c'è falsità”. Natanaele gli domandò: “Come mi conosci?”. Gli rispose Gesù: “Prima che Filippo ti chiamasse, io ti ho visto quando eri sotto il fico”. Gli replicò Natanaele: “Maestro, tu sei il Figlio di Dio, tu sei il re d'Israele!”. E Gesù: “Perché ti ho detto che ti avevo visto sotto il fico, credi? Vedrai cose maggiori di queste!”. Da quel giorno Natanaele divenne fedelissimo al Maestro e fu scelto a far parte dei

Dodici (Gv 1, 45-50). Dopo la Pentecoste la tradizione ce lo presenta come instancabile evangelizzatore della Mesopotamia, della Licaonia, della Frigia e, infine, dell'Armenia, dove avrebbe convertito il re Polimio e sarebbe poi stato scorticato vivo secondo la legge persiana.

Le sue reliquie viaggiarono molto: dall'Armenia alle isole Lipari, a Benevento e infine a Roma nella chiesa di san Bartolomeo all'Isola Tiberina. Il suo capo è venerato a Francoforte sul Meno²⁸³.

Romas lo ha raffigurato nella sua piena maturità, con barba e capelli neri, con la destra che indica qualcosa in basso, mentre con la sinistra dispiega un cartiglio in cui è scritto un versetto sull'assiduità nella preghiera dei Dodici dopo l'Ascensione del Signore: οὔτοι πάντες / ἦσαν προσκαρ-/τεροῦντες ὁμο-/θυμαδὸν / τῇ προσευχῇ [σὺν γυναιξίν] καὶ (Tutti questi erano assidui e concordi nella preghiera, [At 1, 14]).



21B. L'Apostolo Filippo

Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

cm 60,1x40,7x2,4

Tempera con uovo su tavola

Fondo d'oro bulinato a girali, con cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1273

Accanto a Bartolomeo vi è colui che aveva provocato la sua vocazione: Filippo – ai lati vi è il nome ὁ ἅγιος ΦΙΛΙΠΠΟΣ²⁸⁴ –, rappresentato come un giovane imberbe. Con la sinistra mostra un cartiglio in cui si parla della sua chiamata: καὶ εὗρίσκει / Φίλιππον. / καὶ λέγει αὐτῷ Ἄκο-/λούθει μοι. / ἦν δὲ ὁ Φίλιππος (Incontrò Filippo e gli disse: “Seguimi”. Filippo era, [Gv 1, 43-44]). Filippo era un pescatore di Betsaida, la stessa città di Andrea e di Pietro. Quando Gesù lo chiamò, egli si pose alla sua sequela con prontezza. Incontrando Natanaele-Bartolomeo, suo conterraneo, gli comunicò con entusiasmo di aver trovato il Messia promesso dai profeti e lo condusse a lui (Gv 1, 45-50).

Il Vangelo di Giovanni mostra un particolare interesse per questo Apostolo, e ce lo presenta

al centro di alcuni episodi. Dinanzi alla folla affamata, preoccupato Gesù chiese a Filippo: “Dove possiamo comprare il pane perché costoro abbiano da mangiare?”. E Filippo: “Duecento denari di pane non sono sufficienti neppure perché ognuno possa riceverne un pezzo”. Così Gesù compì il miracolo della moltiplicazione di quei pochi pani e pesci che si era riusciti a reperire (Gv 6, 1-13). Durante l'ultima cena, quando Gesù parlò del Padre, Filippo gli domandò: “Maestro, mostraci il Padre e ci basta”. La richiesta diede occasione al Vangelo giovanneo di fornire uno squarcio sul rapporto Gesù-Verbo e il Padre: “Da tanto tempo sono con voi e tu non mi hai conosciuto, Filippo? Chi ha visto me, ha visto il Padre” (Gv 14, 8-11). Morì martire e le sue reliquie riposano nella Basilica dei Dodici Apostoli a Roma²⁸⁵.



22B. Il Crocifisso

Intaglio: Anonimo

Pittura: Spiridon Romas

Livorno, 1764-1765

Legno intagliato e dorato, aureole bulinate

Pittura a tempera con uovo

Con cornice 190x123x4,5

Senza cornice 185x118x3

Museo Fattori inv. n° 1260

A coronamento dell'iconostasi è stato posto, come voleva la tradizione, il Golgota, costituito dal Crocifisso affiancato dalle immagini della Madre di Dio e dell'Evangelista Giovanni (si veda il Golgota dell'iconostasi della

Ss.ma Annunziata). La fotografia che ci è pervenuta si vede una ricchezza di girali fogliacei che conferivano all'insieme un'idea di giardino lussureggiante, da cui si levavano due mostri molto ingentiliti nelle loro movenze tanto da somigliare a due delfini. Si trattava della rappresentazione della “balena” di Giona. Nell'ansa segnata dalla contorsione del corpo rispetto alla coda comparivano due margherite o due soli raggianti. I due animali sostenevano con la loro bocca i due tondi in cui figuravano le immagini della Madre di Dio Addolorata e

Giovanni Evangelista. Al centro, svettante come l'albero della vita, si ergeva la croce conornata da girali. Di tutto questo intaglio si è conservata solo la croce e i due dipinti della Vergine e di Giovanni. Romas si è distaccato completamente dalla consuetudine bizantina riproducendo con molta cura e giochi chiaroscurali l'anatomia ed i vari particolari sì da rendere molto realistica la figura del Crocifisso. Anche sul cartiglio infisso al di sopra della

testa di Gesù è riportata la scritta classica: ἸΗΣΟΥΣ ὁ ΝΑΖΩΡ/-ΡΑΪΟΣ ὁ ΒΑΣΙΛΕΥΣ / ΤῶΝ ἸΟΥΔΑΙΩΝ (Gesù il Nazareno il re dei Giudei [Gv 19, 19]). Il Cristo ha la testa reclinata sulla spalla cinta comunque dall'aureola crucifera con le lettere Ο Ω Ν. Ai quattro angoli trilobati vi sono i simboli degli evangelisti. In alto l'Angelo, simbolo di Matteo (Ματ[θαῖος]), ha il libro aperto in cui si legge: οἱ δὲ λοιποὶ / ἔλεγον· ἄφες / ἴδωμεν εἰ / ἔρχεται Ἡλείας σώσων

αὐτόν. ὁ δὲ] Ἰησοῦς // πάλιν κράζ-/ας [φωνῇ μεγάλῃ] ἀφῆκε / τὸ πνεῦμα. / καὶ ἰδοὺ τὸ / καταπέτασμα τοῦ [ναοῦ] (Gli altri dicevano: "Lascia, vediamo se viene [Elia a salvarlo!"] . E] Gesù, emesso un alto grido, spirò. Ed ecco il velo del [tempio si squarciò], [Mt 27, 49-51]). Nella parte inferiore la caduta del colore e della preparazione ha messo a nudo la tavola²⁸⁶. Purtroppo anche l'intaglio lungo i bordi è pervenuto solo parzialmente.



23B. Madre di Dio

Benédiktos Lulis, monaco

Livorno, post 1767 (?)

Pittura a tempera con uovo, bolo armeno rosso e doratura a sfoglie, cornice rossa Aureola con giro punzonato

*Tavola ovale 46x37,4x2,8
Museo Fattori inv. n° 1259*

Probabilmente nel 1767 l'iconostasi era stata terminata con il Crocifisso solamente, secondo quanto prevedeva il contratto tra Spiridon Romas e la comunità. Per quanto riguarda l'intaglio a giorno che doveva coronare la parte superiore o fu commissionato più tardi o comunque era in via di allestimento, cosicché i due ovali con le immagini della Madre di Dio addolorata e san Giovanni furono eseguiti dal monaco Benedetto Lulis, di cui non abbiamo altre notizie²⁸⁷.

La Vergine è rappresentata frontalmente, tutta-

via la torsione del dorso ed il cenno della destra le conferiscono un certo movimento in direzione della croce. Il *maphorion*, che avvolge tutta la persona, le dà una solennità e maestosità statuarie. Sulla testa e sulle spalle vi sono le tre stelle a forma di croce. Il volto e la gestualità pacata mostrano il profondo dolore, straziante ma dignitoso. Accanto alla figura compare il nome ΜΡ ΘΥ (*Madre di Dio*), mentre in basso a destra vi è la firma dell'artista: ΧΕΙΡ ΒΕΝΑΙΔΙΧΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ, ΛΟΥΛΙ (sic, *opera di Benédiktos Lulis*). La tecnica e l'impostazione grafica sono tipicamente occidentali (si noti il velo bianco a pizzo sotto il *maphorion*). In corrispondenza vi è poi l'immagine di Giovanni.



24B. Giovanni Evangelista

Benédiktos Lulis, monaco

Livorno, post 1767 (?)

Pittura a tempera con uovo, bolo armeno rosso e doratura a sfoglie, cornice rossa

Aureola con giro punzonato

Tavola ovale 46,5x37,2x2,8

Museo Fattori inv. n° 1261

Come un giovane imberbe è stato raffigurato Giovanni, il cui nome compare sul fondo ai lati Ὁ ἍΓΙΟΣ Ἰω(άννης) / Ὁ ΘΕΟΛΟΓΟΣ (*San Giovanni il Teologo*). La gestualità ed il movimento del panneggio di gusto molto occidentale (si noti l'accento degli orli della camicia intorno al collo e ai polsi) imprime a tutta la figura un senso di movimento verso il Crocifisso.



25B. Natale (Adorazione dei pastori)

Spiridon Romas

Livorno, dopo luglio 1766

Con cornice cm 139x93x4; senza cornice 131x84,5x2,5

Tempera con uovo su tavola centinata.

cornice dorata

Museo Fattori inv. n° 1220

Nel contratto stipulato da Romas con la Comunità erano previste due grandi tavole a mo' di pale che dovevano essere collocate rispettivamente nel *vima* (presbiterio), una sull'altare della *Pròthesis*, su cui vengono preparate le offerte prima di essere trasferite sull'altare con il Grande Ingresso, e l'altra sull'altare del *Diakonikòn*, su cui vengono posati gli abiti liturgici²⁸⁸. Nel luglio del 1766, quando si rinnovò il contratto, erano ancora da dipingere.

La raffigurazione segue uno schema compositivo occidentale diffuso. Maria, sollevando il

velo, mostra ai pastori il Neonato, mentre Giuseppe guardando verso l'alto lo indica. Una giovane contadina porta su un cesto alcuni volatili per fare il brodo alla puerpera. È abbastanza inconsueta la posizione dei due animali, specie dell'asino che volge la schiena, in una stalla molto esigua. Da dietro le spalle della Vergine si eleva un cono di nubi entro cui volano alcuni angioletti, mentre due di essi a forma di putto svolgono un cartiglio in cui vi è la frase: ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙΣΤΟΙΣ ΘΕΩ ΚΑΙ ΕΠΙ ΓΗΣ ΕΙΡΗΝΗ ΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ ΕΥΔΟΚΙΑ (*gloria a Dio nell'alto dei cieli, sulla terra pace, tra gli uomini divina benevolenza*, [Lc 2, 14]). Questa tavola doveva figurare sull'altare della *Pròthesis*.



26B. Battesimo di Gesù

Spiridon Romas

Livorno, dopo luglio 1766

Con cornice cm 139,5x93x4; senza cornice 131x84,5x2,5

Tempera con uovo su tavola centinata.

cornice dorata

Museo Fattori inv. n° 1221

Sull'altare del *Diakonikòn*, sulla parte destra del *vima* (presbiterio), doveva figurare la seconda tavola con il battesimo di Gesù da parte di Giovanni. Il Battista ha un bastone a forma

di croce al quale è sospeso come uno stendardo un cartiglio con le parole che rivolse a Gesù: ΕΓΩ ΧΡΕΙΑΝ ΕΧΩ ΥΠΟΣΟΥ / ΒΑΠΤΙΣΘΗΝΑΙ ΚΑΙ ΣΥ ΕΡΧΗ / ΠΡΟΣ ΜΕ (*io ho bisogno di essere battezzato e tu vieni da me?*, [Mt 3, 14]).

Cristo con i piedi immersi nella trasparenza cristallina delle acque del Giordano, china il capo per ricevere il battesimo, mentre si squarciano i cieli e nella luce della gloria, che ricorda quella di Gian Lorenzo Bernini in San Pietro, appare lo Spirito in forma di colomba (Mt 3, 16), e nel cielo compare una schiera di angioletti. Sulla riva opposta vi sono due angeli: uno inginocchiato che protende un mantello rosso, mentre un secondo tiene spiegato un panno bianco. Sembrano due accoliti pronti a fornire al maestro l'asciugamano e il vestiario. È evidente che si è smarrito il significato del gesto degli angeli con le mani velate in segno di adorazione, tipico dell'iconografia tradizionale.

La loro presenza stava ad indicare che le natu-

re angeliche avevano riconosciuto in Cristo, uomo-Dio, il loro Padrone e Signore²⁸⁹.

Questo quadro era stato dimenticato nella stesura del contratto, pertanto Romas ha fatto la seguente dichiarazione: 5 settembre 1764 Livorno. Avendosi scordato l'Ill.mo Sig. Avvocato Paolo Bignola porre nella scritta che fra me sottoscritto e li Sig.ri Reg. ti della Chiesa Orientale Ss.ma Trinità l'uno de' due quadri che servivano per li altarini dentro in Sancta Sanctorum nominarlo il Battesimo di Gesù, ma nomina l'Adoratione de i tre Re Maggi: qui nella presente si dichiara d'accordo ambe le parti dovere pingere il sud.to quadro del Battesimo. pel l'accompagnamento del altro che dovrà essere la Nascita di Gesù, e per tal effetto venutomi ricercata questa picciola obli-gatione, e quasi superflua, con ogni contento glie la rilascio per accertarli della mia total rassegnatione in ogni loro onosto chiedere. In fede Io Spiridione Roma affermo quanto di sopra si contiene mano propria²⁹⁰ (sic).

27B. Trinità del Nuovo Testamento e quattro Evangelisti

Spiridon Romas

Livorno, dopo luglio 1766

Tele dipinte ad olio

Museo Fattori

Come si evince dal contratto, di fronte all'altare, sulla parete dell'abside, doveva figurare la tela con l'immagine della Ss.ma Trinità, mentre sulle vele quattro altre tele raffiguranti gli Evangelisti con i loro simboli.

Purtroppo la tela su cui figurava l'Evangelista

e Apostolo Matteo è completamente danneggiata: si riesce appena ad intravedere l'angelo, che costituisce il suo simbolo. Rinviamo al contributo della Dr.ssa Antonia D'Aniello in questo stesso volume.



28B. Il Crocifisso

Scuola ionica

Fine XVIII secolo

Tempera con uovo

cm 260x127 (la croce); 111x94 (la figura)

Museo Fattori inv. n° 1219

Questo Crocifisso, intagliato su legno e dipinto, è raffigurato morto, con la testa reclinata sulla spalla sinistra. È di foggia tipicamente occidentale e reca sulla targa, apposta al di sopra del capo, la scritta trilingue (ebraico, greco e latino) del motivo della condanna: Gesù Nazareno Re dei Giudei, secondo il racconto dell'Evangelista Giovanni (19, 19-20).

Probabilmente, infisso su una base a terra, era esposto dietro l'altare durante tutto l'anno liturgico, mentre veniva utilizzato all'esterno del presbiterio per i riti della Settimana Santa. Infatti, quando si celebrava l'Ufficio di Passione, dopo il Quinto Evangelo – mentre si cantava: "Oggi è appeso al legno colui che ha

appeso la terra sulle acque; oggi il Re degli angeli è cinto di una corona di spine; oggi è avvolto di una finta porpora colui che avvolge il cielo di nubi; riceve uno schiaffo, colui che nel Giordano ha liberato Adamo; è inchiodato con chiodi lo Sposo della Chiesa; è trafitto da una lancia il Figlio della Vergine. Adoriamo, o Cristo, i tuoi patimenti! Mostraci anche la tua gloriosa risurrezione"²⁹¹ – era portato in processione all'interno della chiesa fino ad essere collocato davanti alla Porta bella. Veniva poi staccato dalla Croce durante il vespro al canto di "Il nobile Giuseppe, calato dal legno il tuo corpo immacolato"²⁹². Per questa pratica devota il Crocifisso era dipinto su ambedue i lati.

ICONOSTASI RUSSA

Nel 1782 la Comunità greca, facente capo alla chiesa della Ss.ma Trinità di Livorno, ricevette in affidamento arredi sacri, oggetti ed icone provenienti dalla disciolta comunità ortodossa di Porto Mahon (Minorca, Baleari)²⁹³. Tale materiale era frutto di una donazione che l'imperatrice Caterina II di Russia²⁹⁴ aveva fatto a quella comunità probabilmente nell'inverno 1769-70 attraverso l'ammiraglio Spiridov. Il tutto doveva essere restituito nel caso in cui fosse stata ricostituita la comunità a Porto Mahon, cosa che non avvenne, così nel 1787 fu riconosciuta la completa appartenenza alla comunità ortodossa di Livorno²⁹⁵.

L'insieme delle icone provenienti da Porto Mahon sembra configurare l'iconostasi della chiesa di quella comunità, innalzata o rinnovata con la donazione di Caterina II. Non sappiamo con certezza quante e quali fossero al momento del trasferimento a Livorno, dato che nell'inventario si parla solo di "icone grandi e piccole" e "icone despotiche"²⁹⁶. Proprio la presenza delle icone "despotiche" – mancanti purtroppo di quella del Cristo – fa pensare ad una iconostasi, pertanto sulla base del patrimonio pervenutoci si è ipotizzata una struttura

abbastanza comune e rispecchiante i gusti barocchi rococò dell'epoca²⁹⁷ per ricollocarle in una cornice verosimile.

L'iconostasi doveva avere tre registri: il primo, quello "despoticò" con il Cristo, la Madre di Dio con il Bambino, san Giovanni Battista e san Nicola; il secondo, la sequenza delle feste di cui son rimaste solo nove: quindi il Golgota di cui non resta nulla. Certo, i registri potrebbero essere stati di più o più articolati, ma la nostra vuole essere solo una ipotesi "ricostruttiva" del tutto soggettiva e non vincolante dal punto di vista scientifico, basata unicamente sui pezzi attualmente di proprietà del Museo Giovanni Fattori di Livorno.

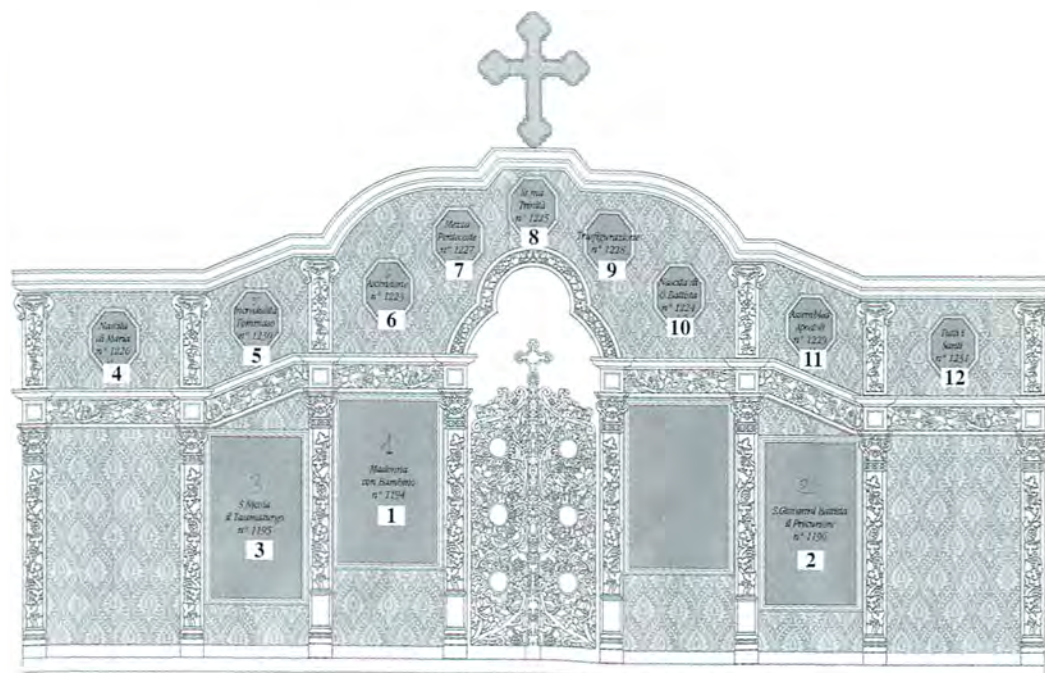
Probabilmente la Chiesa di Porto Mahon era dedicata a san Nicola il Taumaturgo.

Le icone sono elaborate nell'ambito della cosiddetta "Scuola del Palazzo delle Armi" sviluppatesi ad opera di Simon Uyakov (1626-86) presso la corte imperiale di Mosca. Lo stile è caratterizzato da volti arrotondati, forme plastiche ed incarnati più morbidi e sfumati, tutto il modellato è reso attraverso il gioco dei chiaroscuri: gli edifici e l'articolazione degli interni, entro cui vengono collocate le scene,

sono tratti o, addirittura, copiati da stampe nordiche (per lo più tedesche). Tali peculiarità non vanno intese nel senso di un'arte realistica di tipo occidentale, quale si avrà p. es. nella scuola ionica, ma rimangono inquadrature nella convenzionalità delle composizioni tradizionali bizantine, dove, tra l'altro, l'illuminazione non deriva da una fonte reale esterna al personaggio, bensì è emanata dal personaggio stesso, e le vesti mantengono un carattere iconico. Un certo realismo si insinua in alcuni paesaggi dello sfondo, in cui si manifesta il lirismo russo.

Tutte le icone hanno sul bordo superiore la titolatura in greco, apposta, probabilmente, in Russia al momento della loro elaborazione, manca invece quella slava. Sono, invece, in caratteri cirillici i nomi e le scritte che accompagnano i soggetti rappresentati. Questo perché non sorgessero dissapori nella comunità di Porto Mahon, dove l'"ortodossia" accomunava greci e russi, ma soprattutto erano i russi a doversi ingraziare i greci²⁹⁸. I numerosi errori presenti nelle titolature in greco portano a ritenere che l'estensore fosse ignaro di questa lingua.

SCHEMA NUMERATO DELL'ICONOSTASI



Iconostasi russa

1. La Madre di Dio *Eleousa*; 2. San Giovanni Battista il Precursore; 3. San Nicola il Taumaturgo; 4. Natività della Madre di Dio; 5. Incredulità di Tommaso; 6. Mezza Pentecoste; 7. Ascensione; 8. La Santissima Trinità (Pentecoste); 9. Trasfigurazione; 10. Nascita di Giovanni Battista; 11. Assemblea degli Apostoli; 12. Tutti i Santi



1C. La Madre di Dio Eleousa

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 116,5x72,4x3,7

Fondo olivastro, bordo verde scuro

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1194

L'icona, oltre alle consuete scritte in slavo ecclesiastico (*Madre di Dio*), (*Gesù Cristo*) e nell'aureola crocifera del Bambino (*Sono colui che sono* [Es 3.14]), riporta, al lato della Vergine, la scritta in greco: Η ΠΟΡΤΑΙΤΗΣΑ ΤΩΝ ΙΒΗΡΩΝ / Η ΕΛΕΟΥΣΑ (*La Custode della porta [del monastero] dei Georgiani / La Misericordiosa*). L'iconografo ci informa così che si tratta di una copia della miracolosa icona della *Portaitissa* del Monastero di Iviron (dei Georgiani) sul Monte Athos. La definisce *Eleousa* (la Misericordiosa) anche se in realtà è una variante del tipo classico dell'*Odigitria*²⁹⁹. La storia di quest'immagine è avvolta da un alone di leggenda. Sarebbe opera autentica di san Luca. Durante il periodo iconoclasta apparteneva ad una vedova di Nicea e a causa della persecuzione era tenuta nascosta. Nell'829 fu scoperta da un soldato che, proprio per distruggerla, la colpì con il taglio della spada. Ne sgorgò sangue. A tale vista il mi-

litare rimase sconvolto e si prostrò a venerarla. Per evitare altri pericoli si decise di affidarla alle onde; così dopo 70 anni l'icona pervenne sulla spiaggia vicino al Monastero di Iviron. I monaci volevano trarla dalle acque ma fu loro impossibile. Alla fine una voce rivelò che l'effigie poteva essere recuperata unicamente da un solitario di nome Gabriele. L'eremita la trasse dalle acque e la portò nel monastero. La mattina seguente i monaci trovarono l'icona fuori della porta del loro cenobio: il fenomeno si ripeté più volte finquando si comprese che la Tuttasanta Madre di Dio desiderava essere la Custode della Porta (*Portaitissa*) del Monastero. Da allora la fama dei suoi prodigi oltrepassò i confini della Santa Montagna.

In occasione di una grave malattia della figlia di Alessio Michailovič (1645-76), lo zar sollecitò l'invio a Mosca dell'immagine taumaturgica della *Portaitissa*. Intervenne anche il patriarca di Mosca Nikon³⁰⁰, ma nel 1648 i monaci inviarono solo una copia fedele, che venne collocata nella cappella imperiale e non disattese. comunque, le aspettative: la bambina guarì. Per la grazia ricevuta Alessio donò al monastero di Iviron il ricco cenobio di San Nicola a Mosca e nel 1680, accanto alla porta del monastero atonita, venne costruita una cappella, dove ancora oggi, completamente ricoperta da ex voto, si venera la *Portaitissa*³⁰¹.

In questa immagine la frontalità dell'*Odigitria* è tenuta solo dalla Madre di Dio, invece il Bambino si volge a lei³⁰². Ella è qui l'immagine della Chiesa, "che porta in sé la salvezza pur attendendola ancora, che confessa questa salvezza e contempla la Resurrezione attraverso la Croce"³⁰³. Allora, i suoi occhi sono quelli di una Madre che seguono il destino di ogni uomo, di ogni suo figlio, e nulla può interrompere il suo sguardo, attraverso cui si manifesta

tutto lo slancio del suo cuore materno. Incarna la natura umana: Ella è la nuova Eva. Il Cristo-Dio la benedice, mentre tiene con la sinistra un rotolo: è il chirografo del peccato, cioè il simbolo del debito, la brutta cambiale sottoscritta al demonio dai nostri due progenitori (Col 2, 14). Si canta, infatti, nell'*Inno Akathistos*: "Chi rimette i debiti a tutti gli uomini, volendo perdonare le antiche offese, spontaneamente venne presso i disertori della sua grazia e, lacerato il chirografo del peccato, [...] guida tutti alla cognizione divina, illuminando di splendore le menti"³⁰⁴.

Il volto del Bambino è serio, non severo o corrucciato, ma di quella serietà che rivela sicurezza. Egli, infatti, vuole trasmettere sicurezza e fiducia. L'abilità dell'iconografo si rivela proprio in questa finezza di espressività che è riuscito a trasfondere nella rappresentazione: la profondità dell'espressione dei due volti.

Al posto delle classiche tre stelle sul *maphorion* della Vergine, – segno della Santificazione della Trinità, quale Madre di Dio; Ella era Vergine prima del parto; fu Vergine durante il parto; e rimase Vergine dopo il parto, sola sempre Vergine nello spirito, nell'anima e nel corpo³⁰⁵; Dio era, infatti, Colui che da lei nacque, perciò la natura mutò il suo corso³⁰⁶– l'iconografo ha trasformato quelle sulle spalle in due applicazioni tempestate di perle e pietre preziose.

La nostra icona riproduce sulla guancia destra della Vergine anche la ferita provocata dal soldato. La morbidezza delle sfumature nell'incarnato dei volti, le trasparenze dorate degli abiti, la ricchezza degli orli e delle applicazioni dimostra la grande perizia tecnica dell'iconografo e quindi della Scuola del Palazzo delle Armi che ancora in questo periodo opera all'altezza delle sue migliori tradizioni³⁰⁷.



2C. San Giovanni il Precursore

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 117,5x65,9x3,5

Fondo olivastro, bordo verde scuro

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1196

L'immagine di Dio-Padre³⁰⁸, che appare al di sopra delle nubi, benedice Giovanni, il cui nome in greco è stato scritto lungo la cornice superiore: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ / Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (*san Giovanni il Precursore*). Descritto a figura intera, tiene con la destra un bastone al quale è sospeso un cartiglio in cui è scritto in slavo ecclesiastico con le consuete abbreviature: (*Ecco l'Agnello di Dio che toglie i peccati dal mondo*, [Gv 1, 29]), quindi con la sinistra regge un calice contenente la figura di un bambino disteso su cui è scritto: (*Gesù Cristo*)³⁰⁹. Nella liturgia, Giovanni viene definito predicatore,

angelo ed anche apostolo del Cristo. La sua testimonianza suscitò le prime vocazioni: "Il giorno dopo [il battesimo di Gesù nel Giordano]. Giovanni stava ancora là con due dei suoi discepoli e fissando lo sguardo su Gesù che passava, disse: "Ecco l'agnello di Dio". I due discepoli, sentendolo parlare così, seguirono Gesù" (Gv 1, 35-7).

Nell'apocrifo di Nicodemo si narra che Giovanni discese agli Inferi quale precursore della buona Novella presso le anime dei giusti che attendevano: "Venne uno che pareva un eremita e tutti lo interrogavano "chi sei?". Rispondendo loro Giovanni disse: Sono Giovanni, voce e profeta dell'Altissimo; precorsi la sua venuta per preparare la sua via e dare al suo

popolo la conoscenza della salvezza per la remissione dei suoi peccati. E vedendolo venire a me, mosso dallo Spirito Santo, dissi: Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie i peccati del mondo.

E lo battezzai nel fiume Giordano, e vidi lo Spirito Santo discendere sopra di lui sotto l'apparenza di una colomba e udii una voce che diceva dal cielo: Questo è il mio figlio diletto nel quale mi compiaccio. Ed ora lo precorsi e discesi ad annunziarvi che è imminente la sua visita: egli, Oriente e Figlio di Dio, viene dall'alto su di noi che sediamo nelle tenebre e nell'ombra di morte³¹⁰.

Con il termine "agnello" (*amnòs*) nell'ambito

liturgico bizantino è indicata la particella di pane a forma di quadrato che porta impresso il monogramma cruciforme: IC XC NIKA (*Gesù Cristo vince*). Nel rito della preparazione dei doni (*proskomidía*) il sacerdote incide il pane offerto per la celebrazione eucaristica, ne ricava una particella e recita: "Come pecora venne condotto al macello e come agnello immacolato, muto davanti al tosatore, così non apre la sua bocca (Is 53, 7-8; At 8, 32) [...] Viene sacrificato l'Agnello di Dio, che toglie il peccato del mondo, per la vita e la salvezza del mondo"³¹¹. Si è sviluppata così, particolarmente nell'ambito slavo, l'iconografia di Giovanni Battista con il calice eucaristico in cui si trova Gesù

bambino nudo (l'agnello di Dio = pane eucaristico). Ecco quindi l'espressione di Giovanni che guarda con venerazione il calice.

Lo sfondo è costituito da nuvole e da un paesaggio in prospettiva. Questo elemento fa pensare a qualche seguace di Tichon Filat'ev, discepolo di Simon Ušakov (1626-86) che guidò la Scuola del Palazzo delle Armi. Questi dedicava particolare attenzione al paesaggio sullo sfondo delle sue icone³¹². In basso a destra vi è l'ascia posta su un alberello che traduce in immagine il monito del Battista: "Già la scure è posta alla radice degli alberi: ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato nel fuoco" (Mt 3, 10).



3C. San Nicola il Taumaturgo

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 117x66x3,8

Fondo olivastro, bordo verde scuro

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1195

San Nicola – il cui nome in greco compare lungo il bordo superiore: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΣ (*san Nicola il taumaturgo*)³¹³ –

è raffigurato in preziosi paramenti vescovili³¹⁴. Sta su un piccolo tappeto con l'aquila bicipite, utilizzato dai vescovi nelle Liturgie pontificali. Con la destra benedice mentre con la sinistra solleva l'evangelario. Sul quarto superiore tra le nubi, che creano una certa prospettiva, a sinistra appare il Cristo – (*Gesù Cristo*) –, con il mantello svolazzante che porge al santo un evangelario benedicendolo, e a destra la Vergine – (*Madre di Dio*) –, in atto di donargli l'*omophorion* (pallio).

Questa tipologia è molto antica, risale al X-XI secolo, originatasi per trasposizione iconografica di quanto viene narrato nella *Vita* del Santo (IX-X secolo), in cui si dice che il Cristo e la Vergine in persona presero parte all'intonizzazione episcopale di Nicola consegnandogli l'Evangelario (simbolo della Parola di Dio, della predicazione) e l'*omophorion* (il pallio, distintivo della dignità vescovile, simbolo della missione pastorale). Questo significato, dopo il XIV secolo, pare sia divenuto se-

condario a favore del cosiddetto "miracolo di Nicea": Nicola, di carattere focoso, non avrebbe tollerato quanto sosteneva Ario sulla persona di Gesù e, durante il Concilio di Nicea del 325, lo prese a schiaffi, per cui fu destituito e rinchiuso in prigione. Ma il Cristo e la Vergine lo visitarono nella reclusione e gli riconsegnarono l'Evangelario e l'*omophorion*³¹⁵.

San Nicola era vescovo di Mira nella Licia (attuale Turchia).

Il suo culto come protettore nelle disgrazie, patrono dei naviganti e dei viaggiatori dall'impero bizantino si diffuse nella Russia e nei Paesi del Nord. La traslazione delle sue Reliquie da Mira a Bari nel 1087 diede nuovo impulso alla sua venerazione.

Certamente la sua presenza nel primo registro dell'iconostasi di Porto Mahon è dovuta al fatto di essere ritenuto ausiliatore dei naviganti e dei marinai. L'ipotesi più plausibile, tuttavia, sembra essere quella che la Chiesa fosse a lui dedicata.



4C. Natività della Madre di Dio

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 39,1x32x3,2

Fondo olivastro, bordo verde scuro, verde rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1226

La figura dell'Eterno benedicente in uno squarcio di nubi interrompe la cornice superiore della composizione in cui compare la dicitura in greco: Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΗΣ / ΩΕΟΤΟΚΟΥ (*la natività della Madre di Dio*)³¹⁶. In un lussuoso ambiente barocco sant'Anna è raffigurata sul letto, sovrastato da un baldacchino. Sembra discutere con san Gioacchino, seduto su un ricco trono, mentre una delle inservienti porge alla puerpera un vassoio con qualche prelibatezza. Sulla destra in uno scorcio suggestivo si intravede la balaustra di una scalinata ed un tavolo,

che accrescono la ricchezza e la fastosità della dimora. Gioacchino ed Anna sono intenti a guardare la scena in primo piano in cui la levatrice con tre domestiche sta provvedendo al bagno della neonata, cinta di aureola – ai lati vi è la *Madre di Dio* –. La scena è resa in modo realistico evidente soprattutto nella figura dell'inserviente che stempera l'acqua della tinozza, e dell'ostetrica che, aiutata da due ragazze, prepara la bimba al bagno. Nel disegno di questa scena vi è un errore: il braccio sinistro dell'inserviente che versa l'acqua nella tinozza, invece di saggiare l'acqua, come risulta nell'iconografia tradizionale, prende un capo del panno che avvolge la neonata. Il gesto ha creato incertezza nell'iconografo sull'"ap-

partenza" del braccio, che, normalmente sarebbe dovuto essere della ragazza che le sta immediatamente dietro. La rappresentazione si incentra su questa scena, posta in primo piano per dare profondità all'insieme, e ne omette altre solitamente presenti di contorno³¹⁷.

Nelle Chiese di tradizione bizantina la solennità cade l'otto settembre di ogni anno. È una festa mariana che inaugura il ciclo annuale delle grandi feste liturgiche³¹⁸. Andrea di Creta († 740), infatti, incomincia la prima omelia su questa solennità dicendo: "La celebrazione odierna è per noi l'inizio delle feste"³¹⁹. La festa della Natività ebbe origine a Gerusalemme, dove era viva la tradizione, raccolta sin dai primi secoli dagli scrittori apocrifi, del sito della casa natale di Maria nelle vicinanze della Porta e della Piscina Probatica (delle pecore)³²⁰.

Durante il regno di Giustiniano I (527-65) la commemorazione venne introdotta a Costanti-

nopoli. La devozione aveva favorito inoltre lo sviluppo della festa della *Concezione*³²¹, strettamente connessa a quella della *Natività*. Ad entrare a pieno titolo nel novero delle dodici grandi feste liturgiche del calendario bizantino fu, tuttavia, solamente la festa della *Natività*, che ebbe non poca fortuna nell'ambito slavo, dove numerose sono le chiese ad essa dedicate.

In Occidente, invece, la solennità venne istituita più tardi ed ebbe fortune alterne fino a giungere ad un epilogo. Nel nostro secolo, papa Pio X (1903-1914) la esclude dall'elenco delle feste di precetto, quindi venne abolita del tutto nel 1955 dalla riforma di Pio XII per il fatto che traeva il suo fondamento non dai Vangeli ma da testi apocrifi. A partire da quella data, tuttavia, sopravvive come festa di seconda classe³²².

La scelta della data non è di origine storica ma simbolica. La nascita di Maria costituisce l'e-

pisodio iniziale da cui ha preso avvio l'*economia* della salvezza, così come il mese di settembre segnava l'inizio, nell'impero bizantino, sia dell'anno ecclesiastico sia di quello civile³²³. Il numero *otto*, poi, è considerato il numero dell'equilibrio cosmico.

"L'ottavo giorno succede ai sei giorni della creazione e al sabato. Esso annunzia la futura era eterna; comporta non solo la resurrezione del Cristo, ma anche quella dell'uomo. Se il numero sette è soprattutto la cifra dell'Antico Testamento, l'otto corrisponde al Nuovo. Esso annunzia la beatitudine del secolo futuro"³²⁴.

Il disegno è stato inciso, cosicché è possibile vedere alcuni ripensamenti dell'iconografo specie al di sopra delle due finestre sullo sfondo. Sul retro la tavola, in ambo i lati, presenta due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



5C. Incredulità di Tommaso

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 39,3x32,3x3,4

Fondo olivastro, bordo verde scuro,
verde e rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro
Scuola del Palazzo delle Armi
Museo Fattori inv. n° 1230

Come per le altre icone di questo gruppo, sulla cornice superiore compare la titolatura in greco: Η ΨΥΛΛΑΦΗΣΙΣ ΤΟΝ ΘΩΜΑ (sic: *il palpamento di Tommaso*)³²⁵. L'inesattezza dell'articolo che precede il nome dell'Apostolo, reso con un accusativo (ΤΟΝ) al posto del naturale genitivo (ΤΟΥ), dimostra la scarsa conoscenza della lingua greca da parte di chi ha apposto tali scritte, confermando così l'ipotesi che le icone siano giunte a Porto Mahon già con le diciture in greco. La scena riproduce quanto narrato nell'Evangelo di Giovanni (20, 26) sul-

l'apparizione del Risorto agli Apostoli, mentre era presente anche Tommaso.

L'icona liturgicamente richiama la prima domenica dopo la Pasqua denominata dalle Chiese di tradizione bizantina "del rinnovamento" o più comunemente "di Tommaso"³²⁶. Per quanto riguarda la descrizione della scena si veda quanto detto per l'icona omologa dell'Iconostasi dell'Annunziata.

Il disegno è stato inciso, di modo che è possibile vedere qualche ripensamento dell'iconografo. Sul retro la tavola, in ambo i lati, presenta i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



6C. Mezza Pentecoste

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 39,1x31,9x3,1

*Fondo olivastro, bordo verde scuro,
verde e rosso*

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro
Scuola del Palazzo delle Armi
Museo Fattori inv. n° 1227

Con un complesso gioco prospettico di strutture architettoniche, che conferiscono profondità, è stata costruita la scena ispirata alla vita del Signore quando era ancora dodicenne. "I suoi genitori si recavano tutti gli anni a Gerusalemme per la festa di Pasqua. Quando egli ebbe dodici anni, vi salirono di nuovo secondo l'usanza; ma trascorsi i giorni della festa, men-

tre riprendevano la via del ritorno, il fanciullo Gesù rimase a Gerusalemme, senza che i genitori se ne accorgessero. Credendolo nella carovana, fecero una giornata di viaggio, e poi si misero a cercarlo tra i parenti e i conoscenti; non avendolo trovato, tornarono in cerca di lui a Gerusalemme. Dopo tre giorni lo trovarono nel tempio, seduto in mezzo ai dottori, mentre li ascoltava e li interrogava. E tutti quelli che l'udivano erano pieni di stupore per la sua intelligenza e le sue risposte. Al vederlo restarono stupiti e sua madre gli disse: "Figlio, perché ci hai fatto così? Ecco, tuo padre e io, angosciati, ti cercavamo". Ed egli rispose: "Perché

mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?”. Ma essi non compresero le sue parole” (Lc 2, 41-50).

Al centro dell'icona si vede il Cristo con il nimbo crucifero e la dicitura classica (*Sono colui che sono*, [Es 3, 14]) – al di sopra vi è la scritta identificativa (*Gesù Cristo*) – seduto come un maestro al centro di un consesso di sapienti che si rivolgono a lui.

Sul lato sinistro, da un portale, fanno capolino la Madre di Dio e Giuseppe – sulle aureole la loro individuazione (*Madre di Dio*) e (sic, *san Giuseppe*). Il gesto del Cristo, con la destra elevata ad indicare il cielo, sembra rispondere all'obiezione della Madre e al tempo stesso dare una soluzione ai quesiti dei sapienti che lo interrogavano confrontando pergamene e volumi.

La raffigurazione si lega quindi all'antico tema del Cristo Sapienza divina; utilizzata inizial-

mente per il 1° gennaio (festa della Circoncisione), venne poi ripresa per illustrare la Mezza Pentecoste, in cui è sempre il Cristo “Sapienza divina” che insegna nel tempio da uomo maturo “quando ormai si era a metà della festa” (Gv 7, 14)³²⁷. L'impianto iconografico si presenta con numerose varianti a causa della presenza di elementi diversi. Nel nostro caso, tuttavia, il motivo ispiratore è stato unicamente il racconto lucano.

La festa della Mezza Pentecoste è attestata già nel IV secolo³²⁸, fissata il ventiquattresimo giorno dopo Pasqua quale punto mediano nella cinquantina (Pasqua-Pentecoste). A metà del percorso di iniziazione cristiana che la Chiesa bizantina intendeva proporre nella cinquantina si colloca quindi questa festa del Cristo “dotto- re”: “A metà della festa – ha spiegato in un'omelia su tale solennità Teodoro Studita († 826) – Gesù salì al tempio ed insegnava [...]

Queste cose succedevano prima della Passione. Dopo la Resurrezione, Gesù appare ai suoi discepoli e vive con loro e li inizia ai misteri più profondi”³²⁹.

La rappresentazione sul bordo superiore porta la titolatura: Η ΜΕΣΟΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ (*la Mezza Pentecoste*)³³⁰.

Alcuni atteggiamenti e gesti dei personaggi sembrano ricordare la composizione di Raffaello relativa alla Scuola di Atene nelle stanze vaticane, d'altra parte la tematica si presta a ispirare gli artisti.

Il disegno è stato inciso, per cui è possibile notare qualche ripensamento dell'iconografo (v. p. es. i gradini, il piede del personaggio in primo piano a sinistra ecc.). Sul retro la tavola, in entrambi i lati, presenta i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



7C. Ascensione

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 39,1x32x3,3

Fondo olivastro, bordo verde scuro, verde e rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1223

Il giovedì della sesta settimana dopo Pasqua, cioè al quarantesimo giorno dopo la Resurrezione, si festeggia l'Ascensione del Signore al cielo³³¹.

Particolarmente scenografica, secondo i gusti dell'epoca, si presenta l'icona dell'Ascensio-

ne, che, come di consueto, porta la titolatura in greco sul bordo superiore: Η ΑΝΑΗΘΙΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ³³². In uno squarcio di nubi, che crea la profondità intorno alla figura di Cristo che si eleva verso il cielo, la scritta (*Gesù Cristo*) e il nimbo crucifero con la dicitura (*Sono colui che sono*, [Es 3, 14]) accompagnano la figura del Signore. Secondo il racconto degli Atti degli Apostoli, appaiono due angeli (*Angeli del Signore*): “fu elevato in alto sotto i loro occhi e una nube lo sottrasse al loro sguardo. E poiché essi stavano fissando il cielo mentre egli se ne andava, ecco due uomini in bianche vesti si presentarono a loro e dissero: “Uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato di tra voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo” (1, 9-11; cfr. Lc 24, 50).

Nella metà inferiore, disposti a semicerchio quasi a circondare la collina da cui si è distaccato il Cristo, stanno i dodici apostoli (*Apostoli del Signore*). In primo piano inginocchiati vi sono la Vergine e Pietro. Sebbene le fonti non parlino della sua presenza sul Monte degli Ulivi, la tradizione della Chiesa la considera pre-

sente e l'iconografia trasmette questa consapevolezza ponendola al centro della raffigurazione. Ella rappresenta misticamente la Chiesa, la nuova Eva.

La tipologia iconografica del soggetto riflette i canoni in voga in occidente, così come la resa coloristica e la “drammatizzazione” della scena. Al centro dell'icona appare un particolare interessante: come se fosse visto dall'alto è inciso un quadrato con due sagome di piedi. Si tratta della trasposizione grafica delle orme che il Signore lasciò sulla roccia del Monte degli Ulivi da cui si distaccò per salire in cielo³³³. Dopo la metà del IV secolo una matrona romana di nome Poemenia fece costruire intorno a quella roccia una grande basilica a forma circolare senza la copertura centrale detta *Imbomon* (altura)³³⁴. Più tardi la pietra sacra fu ricoperta da un'edicola che esiste tuttora³³⁵.

Il disegno è stato inciso, pertanto è possibile vedere qualche ripensamento dell'iconografo. Sul retro la tavola, in ambedue i lati, presenta i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



8C. La Santissima Trinità (Pentecoste)

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 39,3x31,8x3,4

Fondo olivastro, bordo verde scuro, verde e rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1225

A scanso di qualsiasi equivoco sul bordo superiore dell'icona vi è la dicitura in greco: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ (*la santa Trinità*)³³⁶. Vi è rappresentato l'episodio dell'ospitalità di Abramo, quale prefigurazione veterotestamentaria della santa Trinità. Leggendo il passo biblico si ha la spiegazione del soggetto rappresentato: "il Signore apparve a lui alle Querce di Mamre, mentre egli sedeva all'ingresso della tenda nell'ora più calda del giorno. Egli alzò gli occhi e vide che tre uomini stavano in piedi presso di lui. Appena li vide, corse loro incontro dall'ingresso della tenda e si prostrò fino a terra, dicendo: "Mio signore, se ho trovato grazia ai tuoi occhi, non passar oltre senza fermarti dal tuo servo. Si vada a prendere un po' di acqua, lavatevi i piedi e accomodatevi sotto l'albero. Permettete che vada a prendere un boccone di pane e rinfrancatevi il cuore; dopo, potrete proseguire, perché è ben per questo che voi siete passati dal vostro servo". Quelli dissero: "Fa' pure come hai detto". Allora Abramo andò in fretta nella tenda, da Sara, e disse:

"Presto, tre staia di fior di farina, impastala e fanne focacce". All'armento corse lui stesso, Abramo, prese un vitello tenero e buono e lo diede al servo, che si affrettò a prepararlo. Prese latte acido e latte fresco insieme con il vitello, che aveva preparato, e li porse a loro. Così, mentr'egli stava in piedi presso di loro sotto l'albero, quelli mangiarono.

"Poi gli dissero: "Dov'è Sara, tua moglie?". Rispose: "È là nella tenda". Il Signore riprese: "Tornerò da te fra un anno a questa data e allora Sara, tua moglie, avrà un figlio". Intanto Sara stava ad ascoltare all'ingresso della tenda ed era dietro di lui. Abramo e Sara erano vecchi, avanti negli anni; era cessato a Sara ciò che avviene regolarmente alle donne. Allora Sara rise dentro di sé e disse: "Avvizzita come sono dovrei provare il piacere, mentre il mio signore è vecchio!". Ma il Signore disse ad Abramo: "Perché Sara ha riso dicendo: Potrò davvero partorire, mentre sono vecchia? C'è forse qualche cosa impossibile per il Signore? Al tempo fissato tornerò da te alla stessa data e Sara avrà un figlio" (Gn 18, 1-14).

Fin dal IV secolo si hanno rappresentazioni iconografiche che riprendono il tema trattandolo in modi diversi, ma in tutte sempre si sottolinea un elemento: il mistero della Trinità³³⁷. "Felice Abramo, tu li hai visti, tu hai ricevuto la divinità una e trina", canta la Chiesa bizantina. E la frase di Agostino: "tres vidit, unum adoravit" (vide tre, adorò uno)³³⁸ sembra riassumere il pensiero dei Padri e poi della Tradizione della Chiesa, cioè che l'episodio fosse una prefigurazione della Trinità. Abramo, infatti, nel rivolgersi ai tre misteriosi personaggi esita oscillando tra l'uso del singolare e quello del plurale.

Intorno al 1411 Andrej Rublëv (1360-1430) trattò il tema dell'ospitalità e ne fece il suo capolavoro universalmente conosciuto. Quest'icona è divenuta una delle espressioni mistiche più elevate in quanto ha tradotto in immagine

la visione di s. Sergio di Radonež (c. 1314-1391), il fondatore della Grande Laura della Ss. Trinità³³⁹. La fortuna della rappresentazione di Rublëv fu tale che, appena un secolo dopo, venne dichiarata modello per le figurazioni della Trinità al Concilio detto dei *Cento Capitoli* celebrato nel 1551. Lo Zar, in quell'epoca, aveva posto questo quesito ai Padri conciliari: "Per quanto concerne le icone della S. Trinità alcuni rappresentano la croce al lato del personaggio centrale, altri a fianco a tutti e tre. Ora, sulle icone antiche e sulle icone greche si scrive al di sopra "S. Trinità", ma non si raffigura nessuna croce accanto ai tre personaggi. Attualmente si scrive a fianco del personaggio centrale "Gesù Cristo" e "S. Trinità". Consultate le regole divine e dite quale uso bisogna seguire".

I Padri risposero: "Gli iconografi riprodurranno i modelli antichi, quelli degli iconografi greci, di Andrej Rublëv e degli altri pittori rinomati. Si scriverà al di sopra: "La S. Trinità". I pittori non dovranno assolutamente seguire la loro fantasia"³⁴⁰.

In ambito bizantino-slavo, probabilmente dal XVI secolo, la rappresentazione dell' *Ospitalità di Abramo*, affermata come Trinità del Vecchio Testamento, ha preso il posto di quella della Pentecoste sia sulle iconostasi sia nei cicli delle dodici grandi feste³⁴¹, poiché con la discesa dello Spirito Santo la manifestazione ha raggiunto il suo compimento, facendo "contemplare l'essenza del triplice irradiazione" e rendendo partecipe l'uomo alla vita celeste³⁴².

Come per le altre icone il disegno è stato inciso. Sul retro una mano in un periodo più recente ha scritto in corsivo con inchiostro nero: τριπλασια (Trinità), quindi vi sono, in ambo i lati, i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm. 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



9C. Trasfigurazione

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 38,5x31,5x3,4

Fondo olivastro, bordo verde scuro,

verde e rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1228

Sul bordo superiore l'icona porta la titolatura greca: Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ (*la Trasfigurazione del Signore*). Secondo lo schema tradizionale presenta due livelli: nella parte superiore al centro, in una mandorla di luce vi è il Signore – (*Gesù Cristo*) con il nimbo crucifero e le lettere (*Sono colui che sono*, [Es 3, 14])–, a sinistra, con le tavole della Legge in mano, Mosè – (*il santo profeta Mosè*) –, mentre sulla destra, con un libro, Elia – (*il santo*

profeta Elia) –. Il Signore è sul monte Tabor; più in basso sono raffigurati (da destra) Pietro, Giacomo e Giovanni, che è in procinto di aprire un libro. Sono caduti "perché non sopportarono l'eccesso di splendore. [...] tanta era la luce superiore al sole", dice Giovanni Crisostomo³⁴³.

Elia (*Profeti*), Mosè (*Legge*), Cristo (*perfezione del patto di Dio*) si trovano sulla cima della stessa montagna alle cui pendici si trovano gli apostoli (*gli uomini*).

La solennità della scena esprime nella maniera più completa la teologia della divinizzazione dell'uomo³⁴⁴. Sembra sia stata originata dalla memoria liturgica della dedicazione delle basi-

liche sul Monte Tabor. È posteriore alla festa dell'Esaltazione della Croce, da cui, tuttavia, dipende per la data. Secondo un'antica tradizione, la Trasfigurazione di Gesù avrebbe avuto luogo quaranta giorni prima della sua crocifissione³⁴⁵.

La solennità, pertanto, sarebbe stata fissata al 6 agosto, cioè quaranta giorni prima dell'Esaltazione della Croce che cadeva il 14 settembre³⁴⁶.

La festa entrò in uso alla fine del V secolo e già nel VI secolo se ne trovano insigni rappresentazioni musive, quali ad esempio quelle che ricoprono la calotta dell'abside centrale nelle basiliche di Parenzo, di Sant'Apollinare in

Classe a Ravenna, del Monastero di Santa Caterina sul Sinai.

Lo schema iconografico riproduce il momento centrale del racconto evangelico³⁴⁷: "Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni suo fratello e li condusse in disparte, su un alto monte. E fu trasfigurato davanti a loro: il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce. Ed ecco apparvero loro Mosè ed Elia, che conversavano con lui. Pietro prese allora la parola e disse a Gesù: "Signore, è bello per noi restare qui; se vuoi, farò qui tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia". Egli stava ancora parlando quando una nuvola luminosa li avvolse con la sua ombra.

Ed ecco una voce che diceva: "Questi è il Figlio mio diletto, nel quale mi sono compiaciuto. Ascoltatelo". All'udire ciò, i discepoli caddero con la faccia a terra e furono presi da grande timore. Ma Gesù si avvicinò e, toccatili, disse: "Alzatevi e non temete". Sollevando gli occhi non videro più nessuno, se non Gesù solo" (Mt 17, 1-8; cfr. Lc 9, 28-36).

Il disegno è stato inciso, cosicché è possibile vedere qualche ripensamento dell'iconografo. Sul retro la tavola, in ambo i lati, presenta i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



10C. Nascita di Giovanni Battista

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo
cm 39,4x32,1x3,4

Fondo olivastro, bordo verde scuro, verde e rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1224

Il 24 giugno viene celebrata la nascita del Profeta e Precursore Giovanni il Battista. Una composizione poetica di Anatolio, cantata al vespro della festa, delinea la figura spirituale del Battista e pone in parallelo la sua nascita con quella del Messia: "Viene dalle doglie di una sterile il messaggero di Dio Verbo, che sarà partorito dalla Vergine, il grande fra i nati di donna e più grande di un profeta³⁴⁸: bisognava che fossero straordinari gli inizi delle divine realtà: fuori dell'età, la possibilità di generare [Elisabetta], e senza seme la concezione [Maria]"³⁴⁹.

La tipologia iconografica è analoga a quella della natività della Vergine, elemento caratterizzante è Zaccaria che scrive. Ma procediamo per ordine. Sul bordo superiore scorre la titolatura in greco, interrotta dall'immagine dell'Eterno che benedice l'evento raffigurato: ΤΟ ΓΕΝΕΘΛΙΟΝ ΙΩΑΝΝΟΝ ΤΟΝ ΠΡΟΔΡΟΜΟΝ (sic, lege τὸ γενέθλιον Ἰωάννου τοῦ προδρόμου, la nasci-

ta del Precursore Giovanni)³⁵⁰. La scena è dominata da una sfarzosa architettura barocca. A destra, su un letto, sovrastato da un baldacchino, è distesa la puerpera (santa Elisabetta). Accanto a lei un'inserviente porta dei panni verso la levatrice, ed altre inservienti che provvedono al bagno del bambino. In primo piano, a destra, vi è un tavolino imbandito con ricche stoviglie per rifocillare la puerpera. Accanto al letto, sormontato da un sontuoso baldacchino con ricchi tendaggi e passamanerie, vi è un tavolo su cui sono poggiate una bugia con la candela accesa ed una chiave. Si tratta di una nota di colore dell'epoca: la Signora custodiva la chiave della dispensa ponendola accanto ad una candela per poterla vedere e sorvegliare anche al buio³⁵¹.

In un altro ambiente, visto di quinta, compare il padre (il santo profeta Zaccaria) nell'atto di scrivere il nome del nascituro. La fonte di ispirazione è il racconto dell'Evangelista Luca: "Al tempo di Erode, re della Giudea, c'era un sacerdote chiamato Zaccaria, della classe di Abia, e aveva in moglie una discendente di Aronne chiamata Elisabetta. Erano giusti davanti a Dio, osservavano irreprensibili tutte le leggi e le prescrizioni del Signore. Ma non avevano figli, perché Elisabetta era sterile e tutti e due erano avanti negli anni. Mentre Zaccaria officiava davanti al Signore nel turno della sua classe, secondo l'usanza del servizio sacerdotale, gli toccò in sorte di entrare nel tempio per fare l'offerta dell'incenso. Tutta l'assemblea del popolo pregava fuori nell'ora dell'incenso.

Allora gli apparve un angelo del Signore, ritto alla destra dell'altare dell'incenso. Quando lo vide, Zaccaria si turbò e fu preso da timore. Ma l'angelo gli disse: "Non temere, Zaccaria, la tua preghiera è stata esaudita e tua moglie Elisabetta ti darà un figlio, che chiamerai Gio-

vanni. Avrai gioia ed esultanza e molti si rallegreranno della sua nascita, poiché egli sarà grande davanti al Signore: non berrà vino né bevande inebrianti, sarà pieno di Spirito Santo fin dal seno di sua madre e ricondurrà molti figli d'Israele al Signore loro Dio. Gli camminerà innanzi con lo spirito e la forza di Elia, per ricondurre i cuori dei padri verso i figli e i ribelli alla saggezza dei giusti e preparare al Signore un popolo ben disposto". Zaccaria disse all'angelo: "Come posso conoscere questo? Io sono vecchio e mia moglie è avanzata negli anni". L'angelo gli rispose: "Io sono Gabriele che sto al cospetto di Dio e sono stato mandato a parlarti e a portarti questo lieto annunzio. Ed ecco, sarai muto e non potrai parlare fino al giorno in cui queste cose avverranno, perché non hai creduto alle mie parole, le quali si adempiranno a loro tempo".

Intanto il popolo stava in attesa di Zaccaria, e si meravigliava per il suo indugiare nel tempio. Quando poi uscì e non poteva parlare loro, capirono che nel tempio aveva avuto una visione. Faceva loro dei cenni e restava muto. Compiuti i giorni del suo servizio, tornò a casa. Dopo quei giorni Elisabetta, sua moglie, concepì e si tenne nascosta per cinque mesi e diceva: "Ecco che cosa ha fatto per me il Signore, nei giorni in cui si è degnato di togliere la mia vergogna tra gli uomini. [...]"

Per Elisabetta intanto si compì il tempo del parto e diede alla luce un figlio. I vicini e i parenti udirono che il Signore aveva esaltato in lei la sua misericordia, e si rallegravano con lei.

All'ottavo giorno vennero per circondare il bambino e volevano chiamarlo col nome di suo padre, Zaccaria. Ma sua madre intervenne: "No, si chiamerà Giovanni". Le dissero: "Non c'è nessuno della tua parentela che si chiami con questo nome". Allora domandavano con

cenni a suo padre come voleva che si chiamasse. Egli chiese una tavoletta, e scrisse: "Giovanni è il suo nome". Tutti furono meravigliati. In quel medesimo istante gli si aprì la boc-

ca e gli si sciolse la lingua, e parlava benedendo Dio". (Lc 1, 5-25, 57-64)

Il disegno è stato inciso, quindi si distingue qualche ripensamento dell'iconografo. Sul re-

tro la tavola, in ambo i lati, presenta i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



11C. Assemblea degli Apostoli

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo

cm 39,1x31,8x3,3

Fondo olivastro, bordo verde scuro, verde e rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1229

Il giorno successivo alla memoria dei corifei

degli Apostoli Pietro e Paolo. "astri spirituali che rischiarano tutta la terra come stelle razionali"³⁵², si celebra la festa dell'Assemblea degli Apostoli (30 giugno)³⁵³.

Sul bordo superiore dell'icona figura la scritta in greco: Η ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΝΔΟΞΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΕΥΦΗΜΩΝ ΔΩΔΕΚΑ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ (*Assemblea dei Dodici santi gloriosi Apostoli degni di ogni lode*)³⁵⁴.

L'innografia della festa ci guida nella comprensione dell'immagine: "Cristo, la pietra, splendidamente glorifica oggi la pietra della fede, il prescelto tra i discepoli [Pietro]³⁵⁵, e, insieme con Paolo, tutta la schiera dei dodici: [...] presa dimora nella luce inaccessibile, divenuti dimore di luce, voi illuminate sempre la vostra santa casa con frequenti visite divine"³⁵⁶. Al centro in alto, in uno squarcio di nubi, appare il Cristo – ha il nimbo crucifero e le lettere (*Sono colui che sono*, [Es 3, 14]) – con la Croce; sovrasta un edificio tondo che rap-

presenta il Santo Sepolcro: la Chiesa "di pietra", attornata dalle "pietre vive": gli Apostoli. La struttura dell'edificio sembra essere derivato da una "storpiatura" voluta di una chiesa russa con le cupole a cipolla.

In primo piano si trovano Pietro con le chiavi e Paolo con la spada ed il libro, posti a capo dei due gruppi. Un altro inno del vespro della festa recita: "Hai dato come esempio di conversione ai peccatori i tuoi due apostoli, l'uno che ti ha rinnegato al momento della tua passione e si è ravveduto [Pietro]; l'altro che si è opposto al tuo annuncio perseguitandolo [Paolo]; ed entrambi sono al primo posto nell'assemblea dei tuoi amici, o Gesù onnipotente, Salvatore delle anime nostre"³⁵⁷.

Il disegno è stato inciso. Sul retro la tavola, in ambo i lati, presenta i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.



12C. Tutti i Santi

Anonimo russo

Mosca, metà del XVIII secolo

Tela su tavola, tempera con uovo

cm 39,3x32x3,3

Fondo olivastro, bordo verde scuro, verde e rosso

Aureole e lumeggiature delle vesti in oro

Scuola del Palazzo delle Armi

Museo Fattori inv. n° 1231

Dice Giovanni Crisostomo (345 c. – 407): "Da quando abbiamo celebrato la solennità della Pentecoste, sono passati appena sette giorni e la celebrazione del coro dei Martiri ci raduna nuovamente"³⁵⁸, attestandoci una festa di tutti i Santi Martiri la domenica successiva alla Pentecoste.

Dopo il periodo delle persecuzioni, tuttavia, la figura del martire cede il posto a quello del santo³⁵⁹, colui che ha ricevuto un dono da Dio, l'ha vissuto e manifestato quale esempio (cfr. 1Cor 12, 7-11); tutti i santi esprimono "la pienezza della divinità" (Col 2, 9).

"I martiri sono solamente quelli che hanno effuso il loro sangue? – si domanda Teodoro Studita (759-826) – Certamente no! Ma anche quelli che hanno vissuto una vita secondo le norme divine"³⁶⁰.

I nuovi martiri sono gli stessi monaci, continua infatti lo Studita: "Gli amanti della santità ed i seguaci della via stretta della pazienza vengono chiamati genericamente martiri, cioè, secondo il significato del termine greco, testimoni. In questo martirio, siamo annoverati anche noi. Infatti, per portare la Croce, scegliamo e sopportiamo un tenore di vita assai austero, conserviamo la nostra promessa di verginità e la fedeltà della valorosa obbedienza. In tutto ciò testimoniamo che Cristo è il Figlio di Dio, testimoniamo che Egli è il giudizio e la ricompensa, testimoniamo che dovremo rendere conto davanti al tremendo tribunale di Cristo di quanto avremo compiuto durante la nostra vita. Quaggiù, infatti, dobbiamo resistere al

diavolo, nemico di Cristo, che si sforza di intorcirsi e di colpirci da pensieri di odio verso gli altri e da piaceri perniciosi, per portarci a rinnegare l'esistenza di Dio"³⁶¹.

Teodoro testimonia così che la festa di tutti i Santi Martiri si era trasformata in quella di Tutti i Santi.

Da una omelia dell'imperatore Leone VI il Saggio (886-916) si comprende il nesso che lega la celebrazione della Pentecoste con quella di Tutti i Santi: "Prima abbiamo celebrato la venuta dello Spirito Santo sopra gli uomini quando il Verbo ebbe compiuto il suo ritorno nei cieli. Oggi la festa ci propone il tema dei ministri del Verbo che hanno sopportato diverse forme di tormenti nella loro veste di carne per conservare intatto il vestito dell'anima. Ieri abbiamo venerato come Dio il Paraclito sceso sopra gli Apostoli; tramite questi, come attraverso fiumi perenni, Egli ha irrigato l'universo.

Oggi, il cielo riceve i testimoni, fiori che non appassiscono, cresciuti sulla terra"³⁶². Inoltre, nel XIV secolo, un'omelia di Gregorio Palamàs ci permette di cogliere il senso della festa nel quadro dell'economia della salvezza e nella attualizzazione liturgica: "Durante tutta

la Quaresima e la successiva cinquantina festosa, abbiamo ricordato ed inneggiato tutte le opere compiute da Dio [...]: come tutto il mondo è stato creato da lui, come Adamo è stato cacciato dal paradiso, come l'antico popolo è stato chiamato e come, a causa delle sue trasgressioni, è stato rigettato dalla familiarità con lui, come l'Unigenito Figlio di Dio, inclinando i cieli, scese per noi, fu sepolto come uomo e risuscitò come Dio il terzo giorno e poi, con il corpo salì al cielo da dove veniva e, sedendo alla destra del Padre ci mandò lo Spirito Santo.

Finalmente dopo aver lodato tutte queste opere, oggi la Santa Chiesa di Dio vi aggiunge il resto, cioè ci mostra quanti e quali sono stati i frutti raccolti per la vita eterna dalla venuta in mezzo a noi del Signore e Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo, e dalla potenza dello Spirito Santo. Ricorda la memoria di tutti i Santi e, a tutti quanti, tributa onore ed inni³⁶³. E la Liturgia: "Venite adoriamo e prostriamoci davanti a Cristo. O Figlio di Dio ammirabile nei Santi (Sal 67, 35), salvaci".

Questa breve introduzione alla festa ci consen-

te di leggere la composizione iconografica che reca sul bordo superiore la dicitura greca: ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΝΤΩΝ (*Coro di tutti i Santi*)³⁶⁴. In alto al centro, vi è la Trinità del Nuovo Testamento, il Cristo – (*Gesù Cristo*) – che sorregge la croce, il Padre – (*Il Signore degli Eserciti*) –, quindi lo Spirito Santo in forma di colomba. Sono seduti su un trono di luce, costituito di nubi e di cherubini. Ai due lati i due "intercessori" per antonomasia: la Vergine – (*Madre di Dio*) – e Giovanni – (*san Giovanni il Precursore*) –. Ai due lati le Schiere celesti guidate dagli Arcangeli Michele e Gabriele con al centro un cherubino rosso. In asse con la figurazione della Trinità vi è un altare con l'Evangelario, quindi i santi Costantino ed Elena che sorreggono la Croce: "Costantino insieme con Elena sua madre mostra l'augustissimo legno della croce, che è vergogna per tutti i giudei, ma arma contro i nemici per i principi credenti: per noi, infatti, essa è divenuta grande vessillo"³⁶⁵. Quindi, in quattro ordini sono disposte le varie categorie dei santi: Apostoli / Patriarchi e Profeti; Ecclesiastici / Prelati; Monaci / Monache; Santi (re, martiri militari ecc.)

/ Sante (regine, vergini, martiri ecc.). "Con canti sacri – dice un inno della festa –, com'è nostro dovere acclamiamo, in tutti i paesi della terra, la sacra assemblea di quanti hanno lottato con fede, degli apostoli, dei martiri, dei sacerdoti dal divino sentire, delle donne venerabili: poiché essi, terrestri, sono stati congiunti agli esseri celesti, e con la loro passione hanno ricevuto l'impassibilità, per grazia di Cristo: ed ora, avvolgendoci di luce come astri risplendenti, intercedono con franchezza per le anime nostre"³⁶⁶.

Tutta la composizione, rigidamente assiale e simmetrica, richiama la disposizione iconografica relativa al tema del Giudizio Universale³⁶⁷, sebbene questa immagine voglia esprimere essenzialmente il concetto paolino che "la Chiesa è corpo di Cristo, la pienezza di Colui che si realizza in tutte le cose" (Ef 1, 23). Anche per questa icona il disegno è stato inciso. Sul retro la tavola, in ambo i lati, presenta i soliti due incavi a forma di mezzaluna (cm 5x5x1 c.) che dovevano servire, verosimilmente, per l'incastro sulla struttura portante dell'iconostasi.

ICONOSTASI DEI SANTI APOSTOLI NEL VECCHIO CIMITERO

Il primo cimitero di proprietà della Comunità "ortodossa" a Livorno sorgeva nell'area attualmente occupata dal Palazzo degli Uffici Finanziari, di fronte al Cisternone. La delibera della Comunità e la conseguente supplica al Reggente per "formare un cimitero fuori della città colla Cappella per fare i funerali" risalgono al 4 settembre 1773³⁶⁸. Qualche anno dopo si ottenne la concessione e sorse anche una Cappella (*parekklision*) che, come ogni ambiente di culto di tradizione bizantina, era dotata di un'iconostasi. Quando il cimitero venne trasferito nel sito dell'odierna via Marco Mastacchi, le icone della Cappella cimiteriale, pervennero alla Chiesa della Ss.ma Trinità, e si perse la memoria della loro provenienza. Gli elementi, che hanno permesso di individuare tali icone come parti organiche di un'iconostasi, sono molteplici. Il primo è stato quello di avere un nucleo costituito dalla Por-

ta bella (con l'immagine dell'Annunciazione) e dalle Porte laterali (*Pròthesis* e *Diakonikòn*) con le figure di San Giovanni Battista e di San Basilio. L'indizio della provenienza è nella scritta del cartiglio che accompagna la figura di San Basilio della Porta laterale della *Pròthesis*, tipica delle cerimonie funebri. L'adeguamento delle misure di alcune icone con altre ha dato adito, poi, ad ipotizzarne l'appartenenza ad una unità. Si è potuto, quindi, individuare un certo numero di icone che dovevano costituire l'Iconostasi di quel luogo di culto. Al primo registro, quello *despotico*, doveva appartenere il nucleo delle Porte, il Cristo³⁶⁹, che purtroppo oggi non si trova più, come anche un'icona della Madre di Dio dispersa, Santo Spiridione e San Nicola, un tempo contornate da un passepartout in legno colorato di verde perché avessero dimensioni corrispondenti alle icone dei Ss. Pietro e Paolo e di San

Giovanni Battista. Forse sul soprarco della Porta bella poteva essere collocata la Dormizione della Vergine o meglio la Sepoltura per mano degli angeli. Superstiti del secondo registro dovrebbero essere le icone delle seguenti feste: Presentazione al Tempio di Maria, Annunciazione, Natale (Adorazione dei Pastori), Pentecoste, Dormizione. È presumibile pertanto che alcune icone vennero eseguite per l'occasione ed altre fossero state adattate. Sicuramente altre immagini comprese nel gruppo di quelle "sciolte" dovevano adornare le pareti di quella Cappella, dedicata ai Santi Apostoli³⁷⁰, ma, in assenza di documentazione, ogni ipotesi è arbitraria.

Lo stile di queste immagini, in alcuni casi, è tipicamente occidentale, secondo i dettami della scuola ionica, anche se la tecnica pittorica è quella della tempera al rosso d'uovo su tavola preparata o su tela.



1D. San Giovanni il Battista
Scuola ionica

Ultimo quarto del sec. XVIII
Tempera con uovo, cornice centinata
cm 194x65,6x2,5
Museo Fattori inv. n° 1293

La porta di destra dell'iconostasi, detta Porta sud o del *Diakonikòn*, esibiva la figura intera di san Giovanni il Battista.

L'immagine presenta notevoli analogie con quella dipinta da Spiridon Romas per l'iconostasi della Ss.ma Trinità, quindi per quanto ri-

guarda la spiegazione della figura rinviamo a quella scheda.

Mostra un cartiglio srotolato in cui si legge in greco ed in latino: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ ΗΓΓΙΚΕΝ ΓΑΡ / Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ / ΟΥΡΑΝΩΝ. Penitentiam agite: / appropinquavit / enim regnum / celorum (sic, *Convertitevi, perché il regno dei cieli è vicino!* [Mt 3. 2]). Quest'immagine, molto probabilmente, è stata dipinta per l'iconostasi del Cimitero e quindi risale all'ultimo quarto del '700.



2D. San Basilio il Grande
Scuola ionica
Ultimo quarto del sec. XVIII
Tempera con uovo, cornice centinata
cm 194x65,6x2,5
Museo Fattori inv. n° 1292

La porta di sinistra dell'iconostasi, detta Porta nord o della *Pròthesis*, presentava a figura intera san Basilio il Grande, arcivescovo di Neocesarea di Cappadocia. Il personaggio è annoverato anche tra le icone dipinte da Romas per l'iconostasi della Ss.ma Trinità – alla cui scheda si rinvia per le notizie biografiche –, ma non vi sono analogie. Questa iconografia si discosta notevolmente da quella tradizionale sia per le fattezze sia per il paludamento liturgico. Solitamente il santo Dottore ha la barba lunga nera a punta che incornicia un viso allungato. È rivestito con il *feldònion* (casula) e l'*omophòrion* (pallio), quale insegna vescovile, e non porta la corona; in questa raffigurazione inve-

ce indossa il *sàkkos*, cioè una tunica di stoffa preziosa con le maniche che per la foggia richiama l'antica dalmatica. Tale capo era l'antico *divitision*, uno degli abiti indossati dagli imperatori bizantini, che per privilegio fu concesso prima ai patriarchi, poi si estese ai metropolitani ed infine divenne l'abito pontificale dei vescovi. L'iconografo lo ha quindi rappresentato come un vescovo della sua epoca. L'*omophòrion* cinge le spalle e scende sul davanti: Isidoro di Pelusio lo paragona alla pecorella smarrita che il Signore è andato a cercare e si è posto sulle spalle³⁷¹; così il vescovo, ad immagine del buon Pastore deve portare la sua comunità, il suo gregge. All'altezza del ginoc-

chio destro reca l'*epigonàtion*, un rombo di stoffa rigida, che indica la forza con la quale si instaura il regno di giustizia. All'altezza del petto scende un medaglione ovale (*enkòlpion*) con l'immagine della Madre di Dio o del Salvatore, che equivale alla croce pettorale latina³⁷². Ha sul capo la corona o mitria, segno di perfezione e pienezza³⁷³. Tiene con la destra il pastorale che termina con due serpenti affrontati; simbolo della prudenza episcopale. Infine nella parte inferiore è visibile l'orlo gallonato dello *sticharion* (camice) e le frange dell'*epitrachilion* (stola). Sul lato destro della figura vi è la seguente scritta in greco ed in latino: "Ὅτι σὺ εἶ ἡ ἀνάστασις / ἡ ζωὴ καὶ ἡ ἀνά-

παυσις / τῶν ψυχῶν τῶν προκεκοι-/μηνένων δούλων σου τῶν / ἐνθάδε κεμένων, Χριστὲ ὁ / Θεὸς ἡμῶν καὶ σοὶ τὴν δό-/ξαν ἀναπέμπομεν σὺν τῷ / ἀνάρχῳ σου Πατρὶ καὶ τῷ / παναγίῳ καὶ ἀγαθῷ / καὶ ζωοποιῷ σου Πνεύμα[τι] / νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς / αἰῶνας τῶν αἰῶνων / ἀμήν. / Quia tu es resurrectio, vita / et requies animarum praefuncto-/rum servorum tuum hic jacen-/tium. Criste Deus noster, et ti-/bi gloriam referimus cum / Patre tuo absque principio / et sanctissimo atque opti-/mo et vivificante tuo / Spiritu, nunc et semp-/er et in secula secu-/lorum, Amen (sic, Poiché tu sei la resurrezione, la vita ed il riposo delle anime dei tuoi servi che ci hanno preceduti nella

morte, che qui giacciono, o Cristo Dio nostro, e a te rendiamo gloria insieme al Padre senza principio e allo Spirito tuo santissimo, buono e datore di vita, ora e sempre e nei secoli dei secoli, così sia)³⁷⁴.

Questa espressione è tipica dell'Ufficio dei morti; inoltre, la variante "delle anime dei tuoi servi che ci hanno preceduti nella morte, che qui giacciono", non lascia luogo a dubbi che l'immagine dovesse essere collocata nel cimitero. La particolarità è poi nel fatto che la frase sia riportata anche in latino. Anche quest'immagine, molto probabilmente, è stata dipinta per l'iconostasi del Cimitero e quindi risale all'ultimo quarto del '700.



3D. La Porta bella

Scuola ionica
Ultimo quarto del sec. XVIII
Tempera con uovo
cm 145x49x2.5 (ciascuna anta)
Museo Fattori inv. n° 1296-7

Sulle due ante della Porta bella dell'iconostasi era rappresentata, secondo la tradizione, l'Annunciazione. La Vergine è la porta attraverso cui il Signore è passato per porre in atto l'eco-

nomia di salvezza³⁷⁵. Sul battente di sinistra, a figura intera, vi è l'Arcangelo Gabriele che reca in mano il bastone del nunzio. Su quello di destra vi è la Vergine accanto ad un leggìo mentre dà il suo assenso, quindi nella parte superiore uno squarcio nel cielo da cui discende lo Spirito sotto forma di colomba. Anche quest'immagine, molto probabilmente, è stata dipinta per l'iconostasi del Cimitero e quindi risale all'ultimo quarto del '700.



4D. Santo Spiridione

Scuola ionica
Seconda metà del sec. XVIII
cm 82.6x64.3x2.5 con aggiunta intorno 113x85
Tavola, tempera con uovo su tela, doratura, bulinatura
Museo Fattori inv. n° 1203b

È rappresentato santo Spiridione a mezzo busto secondo l'iconografia tradizionale con gli abiti vescovili e, soprattutto, il classico copri-

capo. Sulla figura e relativa iconografia si v. l'icona "sciolta" A5. L'iconografo usa la tecnica pittorica occidentale che dimostra di conoscere bene e saper padroneggiare in particolare nei chiaroscuri e nell'incarnato. L'icona, pur essendo stata utilizzata quale pendant di quella con san Nicola (v. icona seguente), forse non è opera della stessa mano, ma rientra anch'essa nello stesso filone artistico della Scuola ionica, tuttavia di area balcanica.



5D. San Nicola Scuola ionica

Seconda metà del sec. XVIII
cm 93x73.5x2.8 con aggiunta intorno 112.5x85.5
Tavola, tempera con uovo su tela, doratura, bulinatura
Museo Fattori inv. n° 1204

Viene rappresentato san Nicola a mezzo busto secondo l'iconografia tradizionale. Sulla figura e le caratteristiche di questa iconografia si v. l'icona 3 dell'Iconostasi russa. Il santo ha un'espressione piuttosto severa. L'iconografo

usa la tecnica pittorica occidentale pur ricalcando la tipologia bizantina. Dimostra di avere padronanza della propria arte insieme con buone capacità miniaturistiche. L'icona è un esempio dello sviluppo nell'ambito della Scuola ionica del filone oleografico che influenzò l'area balcanica e si congiunse con l'omologo sviluppatosi in Russia. Sul retro è stata tracciata una croce con il colore arancione, come in diverse altre icone appartenenti verosimilmente all'Iconostasi del Cimitero.



6D. San Giovanni Battista

Scuola ionica

Ultimo quarto del sec. XVIII
cm 113,8x85,4x4,2

Tavola, tempera con uovo su tela, doratura,
punzonatura a contorno del nimbo
Museo Fattori inv. n° 1202

Ai lati del personaggio vi è il nome: Ο ΑΓΙΟΣ
ΙΩΑΝΝΗΣ / Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (*san Giovanni il Pre-*

cursor). È rappresentato con le ali quale angelo del Signore secondo la profezia di Malachia che dice: "Ecco io mando innanzi il mio nunzio, perché prepari la tua via dinanzi a te" (3, 1). Ha una veste di peli di cammello e una cintura di cuoio ai fianchi (Mt 3, 4).

Mostra un cartiglio srotolato in cui si legge: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ ΗΓ-/-ΓΙΚΕΝ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙ-/-Α ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ. / ΗΔΗ ΔΕ Η ΑΞΙΝΗ / ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΡΙΖΑΝ ΤΩΝ / ΔΕΝΔΡΩΝ ΚΕΙΤΑΙ ΠΑΝ / ΟΥΝ ΔΕΝΔΡΟΝ ΜΗ ΠΟΙΟΥΝ / ΚΑΡΠΟΝ ΚΑΛΟΝ ΕΚΚΟ-/-ΠΤΕΤΑΙ ΚΑΙ ΕΙΣ ΠΥΡ ΒΑ-/-ΛΛΕΤΑΙ (*Convertitevi, perché il regno dei cieli è vicino! Già la scure è posta alla radice degli alberi: ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato nel fuoco* [Mt 3, 2.10]).

Dinnanzi a lui, in terra, vi è il suo capo, troncato per volontà di Erode (v. Mt 14, 3-11), posto su un piatto. Sullo sfondo il Giordano e due

montagne brulle che indicano il deserto di Giuda. Sulla destra in basso si nota l'ascia posta alla radice di un albero.

La tipologia iconografica è di stretta tradizione bizantina, così come la tecnica pittorica, sebbene la ricerca prospettica, resa con il paesaggio sullo sfondo, palesi una chiara influenza occidentale.

L'iconografo dimostra così di avere una buona perizia ed un buon gusto cromatico. Il disegno è inciso.

La scrittura del cartiglio presenta degli arrotondamenti e delle aggiunte apicali (v. Τ, Υ a salice piangente, Α, Ρ, Ξ, Π con apici ecc.) caratteristici e di moda soprattutto nell'ultimo quarto del '700 sia per la scrittura libraria ecclesiastica edita sia per quella manoscritta³⁷⁶. Verosimilmente l'icona è stata dipinta per essere esposta nella Cappella del Cimitero.



7D. Santi Pietro e Paolo

Scuola ionica

Ultimo quarto del sec. XVIII
cm 113,7x84x4,4

Tavola, tempera con uovo su tela, doratura,
bulinatura
Museo Fattori inv. n° 1205

I due "principi" degli Apostoli, Pietro e Paolo, sorreggono la riproduzione miniaturizzata di una chiesa dalla cui porta centrale si intravede l'altare con sopra un calice. "Pietro, corifeo dei gloriosi apostoli – si dice in un inno di Germano patriarca di Costantinopoli († 733) – pietra della fede, e tu, meraviglioso Paolo, pre-

dicatore e luminare delle sante Chiese intercedete per noi presso Cristo"³⁷⁷. Essi costituiscono con la loro predicazione e la loro testimonianza fino al martirio le "indistruttibili fondamenta dei dogmi divini"³⁷⁸ della Chiesa. Pietro (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ) con la mano sinistra regge un cartiglio e le chiavi. Recita un inno per la sua festa: "Giustamente sei stato chiamato 'pietra', sulla quale il Signore ha consolidato la fede inconcussa della Chiesa, facendoti primo pastore delle pecore razionali. Perciò nella sua bontà ti ha costituito responsabile delle chiavi delle porte celesti per aprire a tutti quelli che presso di esse attendono con fede"³⁷⁹. Paolo (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ), invece, ha un libro, simbolo della sua predicazione, che "ha posto come fondamenta per le anime dei fedeli una pietra preziosa, angolare: il Salvatore e Signore" Gesù Cristo³⁸⁰.

I due Apostoli sono raffigurati nell'attitudine di offerenti, secondo una consuetudine iconografica antica.

La composizione sembra tradurre in immagine una fantastica proiezione poetica: Pietro e

Paolo, quali padri, hanno fidanzato la Chiesa e l'hanno resa bella per presentarla al Cristo sposo, e poi sono stati i paraninfi di questo spozializio³⁸¹.

La rappresentazione della chiesa è curata in modo quasi miniaturistico. Il pavimento a scacchiera del secolo precedente presenta invece una decorazione a rombi. Si tratta di una rappresentazione che si è sviluppata in ambito cretese³⁸². Le figure conservano la ieraticità tipica bizantina e sono trattate secondo quella tecnica pittorica.

Questa icona doveva far gruppo con quelle di san Nicola e santo Spiridione esaminate precedentemente. Potrebbe essere stata dipinta dopo le prime due, dato che per esser utilizzate furono adeguate alle dimensioni di questa. Certamente è da attribuire alla stessa mano dell'icona di San Giovanni Battista e venne dipinta per la Cappella del Cimitero. Oltre all'aspetto strettamente stilistico, le due icone sono accomunate anche dalla stessa tipologia grafica delle lettere con gli arrotondamenti e le aggiunte apicali.



9D. Presentazione al Tempio di Maria

Scuola ionica

Ultimo quarto del sec. XVIII
cm 50x36x2,1

Tempera con uovo su tavola, doratura delle
aureole con contorno punzonato, cornice
bordeau

Museo Fattori inv. n° 1237

Sul frontale del soparco del portico che fa da sfondo si legge la titolatura Η ΕΝ ΤΩ ΝΑΩ ΙΕΡΑ ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ (*il santo ingresso della Madre di Dio nel Tempio*).

"Oggi viene condotta nel tempio l'immacolata Vergine per divenire la dimora del Dio dell'universo e nutritore di tutta la nostra vita. Oggi il purissimo santuario viene introdotto nel

Santo dei Santi come una giovenca di tre anni. Gridiamole con l'angelo: 'Ave, o sola benedetta tra le donne'; così sintetizza il senso della festa un inno di Leone Magistro (sec. IX)³⁸³. Alla diffusione di questa solennità contribuirono omileti quali Andrea di Creta (c. 660-740), Germano I (715-733) e Tarasio (784-806), patriarchi di Costantinopoli; e melodi quali Sergio di Gerusalemme (sec. VIII-IX) e Giorgio di Nicomedia (sec. IX)³⁸⁴.

Questa festa prende spunto da un episodio narrato nel Proteoangelo di Giacomo³⁸⁵: "Quando Maria ebbe due anni, Gioacchino disse: 'Portiamola nel tempio al Signore per compiere la promessa da noi fatta, per paura che il Signore non ce la richiami e non risulti sgradito il nostro dono'. Ma Anna rispose: 'Aspettiamo il terzo anno, affinché non cerchi suo padre o sua madre'. E Gioacchino disse: 'Aspettiamo'. "Quando la bimba ebbe tre anni, Gioacchino disse: 'Invitiamo le figlie degli ebrei, quelle senza macchia; prendano in mano, ciascuna, una lucerna, e siano (le lucerne) accese, affinché ella non si volga indietro e il suo cuore non sia trattenuto fuori dal tempio del Signore'. E così fecero fino a quando non furono saliti al tempio del Signore. "Il sacerdote l'accolse, l'abbracciò, la benedisse ed esclamò: 'Il Signore ha magnificato il tuo nome in tutte le generazioni. In te, negli ultimi giorni, il Signore manifesterà la sua salvezza ai figli di Israele'. E la fece sedere sul terzo gradino dell'altare ed il Signore Iddio effuse su di lei la sua grazia, ed ella si mise a danzare sui piedi e così fu presa a benvolere da tutta la casa d'Israele.

"E ritornarono i suoi genitori pieni di stupore, lodando e glorificando il Signore Iddio perché la bambina non si era voltata indietro, verso di loro. "Ora Maria dimorava nel tempio del Signore nutrita come una colomba, ricevendo il

cibo dalla mano di un angelo"³⁸⁶. La rappresentazione è aderente al racconto secondo uno schema iconografico tradizionale bizantino³⁸⁷. Su due registri, vengono colti i momenti essenziali dell'evento: in primo piano, il momento in cui il sacerdote accoglie la bambina; sulla parte superiore Maria seduta nel Santo dei Santi, a cospetto delle tavole della Legge e del candeliere a sette braccia, mentre riceve il nutrimento dall'angelo.

La Vergine è piccola di statura, tuttavia è vestita nel modo come lo sarà da adulta e tutto il suo portamento non è certo di una bambina. Ha tre anni perché, come spiega Germano di Costantinopoli, "il numero tre è eccelso, assai onorato e causa per chiunque di ogni certezza [...] e poiché uno della Trinità santissima e superiore ad ogni principio si affrettava ad essere contenuto nel seno di questa fanciulla vergine e madre, mediante la compiacenza del Padre, di propria volontà e attraverso l'adombramento del santissimo Spirito: era quindi conveniente che anche questa fosse consacrata nel modo più splendente, essendo stata glorificata dalla gloria di questo numero: in grazia del quale ella è condotta al tempio all'età di tre anni, mentre il suo Creatore e Figlio disponeva tutto con ferma determinazione"³⁸⁸.

"Le fanciulle con le lampade accese", si legge in un inno di Giuseppe l'Innografo, "camminano davanti a te, che sei destinata ad accogliere dentro di te la luce che procede da luce, e in coro ti conducono nel tempio risplendente di Dio"³⁸⁹. Ad accompagnare la fanciulla non sono delle bambine più o meno coetanee, ma ragazze che paiono tratte da una processione dell'epoca.

Dietro la Vergine vi sono Anna e Gioacchino. A ricevere la Bambina è la figura veneranda del sacerdote Zaccaria. Sia Germano sia altri

Padri identificano Zaccaria con il padre del Battista³⁹⁰.

Gioacchino pare dire al sacerdote: "introducila nel Santo dei Santi; offrila al Re come preziosissimo dono; lodala come universale Regina; preparala come il palazzo del Signore di tutte le cose; innalzala con inni come sicura difesa di tutte le vergini; assegna un posto nel tempio fatto da mani d'uomo a colui che è tempio vivo del Verbo Creatore dell'Universo"³⁹¹. Nella parte superiore la Vergine è seduta sotto un baldacchino sovrastante un altare su cui sono esposte le tavole della Legge. Si chiede il patriarca Tarasio: "Ma che cosa faceva la Vergine trascorrendo la sua vita chiusa nel Santo dei santi? Essa riceveva dall'angelo il cibo degli angeli e conservava integra la sua verginità simile ad una colomba immacolata, rendendo grazie a Colui che aveva edificato il tempio, il cielo e la terra"³⁹². E Pietro di Argo spiega: "Lo straordinario soggiorno nel santuario è simbolo dell'unione invisibile del Verbo col tempio del corpo che assunse da lei, animato da anima intelligente e razionale: unione che assumendola divinizzò la nostra natura. Il suo incomprensibile soggiorno nel tempio è simbolo dell'assai più incomprensibile soggiorno, misterioso e inenarrabile, del Signore su questa terra"³⁹³.

Uno squarcio di cielo luminoso circonda gli angeli che recano il cibo alla Vergine.

L'iconografo ha davanti a sé un modello o elabora la rappresentazione secondo criteri puramente occidentali in voga a quel tempo. Il risultato sia compositivo che cromatico sembra raggiungere e soddisfare le esigenze della corrente più filoccidentale della scuola ionica. Molto probabilmente si tratta dello stesso iconografo che ha dipinto l'icona della Dormizione della Madre di Dio.



10D. Annunciazione

Scuola ionica

Ultimo quarto del sec. XVIII

cm 57,4x35x2,4

Tempera con uovo su tavola, doratura, cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1241

Per la spiegazione dell'immagine rinviamo a

quanto già detto sul medesimo soggetto. Questa icona si presenta suggestiva nella sua armonia cromatica con prevalenza del rosso nella sue varie tonalità, e denota, sia pure in forma poco accentuata, dettagli rivelatori di una mano non eccellente sul piano tecnico e grafico. L'impianto della scena si ricollega a numerose tipologie classiche di epoca paleologa e cretese, mentre l'atteggiamento dei personaggi risente di qualche modello occidentale. L'angelo, infatti, trattiene un bastone nella sinistra che sembra piuttosto il gambo di un giglio. Così la Vergine, colta nel momento in cui dà il suo assenso e lo Spirito Santo in forma di colomba scende su di lei, sembra emergere dalla struttura lignea di un coro o alzarsi da un inginocchiatoio su cui è posato il libro delle preghiere. Con la sinistra regge un fazzoletto

bianco, reminiscenza ormai non più compresa del tessuto di porpora che Ella filava. Il panneggio non è reso secondo la tecnica bizantina, bensì occidentale in modo alquanto primitivo. L'edificio dello sfondo ed in particolare il ciborio sormontati dal velo ricordano composizioni di maestri bizantini di notevole spessore dei secoli XVI e XVII.

La titolatura scorre al di sopra del muro di cinta, reso più leggero dalla balausta che ne delimita la sommità: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (annunciazione alla Madre di Dio), intercalata dalla classica dicitura che accompagna la Vergine ΜΡ ΘΥ (Madre di Dio)³⁹⁴.

Probabilmente anche questa icona venne eseguita per essere esposta nella Cappella del Cimitero. Sul retro è dipinta una croce con il colore arancione.



11D. Natale (Adorazione dei pastori)

Spiridon Venturas

Ultimo quarto del sec. XVIII

cm 50,2x35,4x2

Tempera su tavola, aureole dorate

Museo Fattori inv. n° 1288

L'intento dell'iconografo era di rappresentare il Natale. Sulle pietre della grotta scrive infatti: Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ (*la Nascita di Cristo*), ma sceglie la maniera occidentale e raffi-

gura la scena dell'adorazione dei pastori secondo lo schema diffuso in occidente con qualche leggera variante. La comunità della Ss.ma Trinità possedeva già una tela di Spiridon Romas con lo stesso soggetto (v. n° 25 del Presbiterio della Ss.ma Trinità).

Davanti alla grotta compaiono due realtà: quella celeste degli angeli in festa che proclamano, dispiegando una lungo cartiglio: ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙΣΤΟΙΣ ΘΕΩ (gloria a Dio nell'alto dei cieli, [Lc 2, 14]) e quella umana dei pastori che, su invito dell'angelo, sono giunti ad adorare il Neonato: "Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ma l'angelo disse loro: "Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto

in fasce, che giace in una mangiatoia" (Lc 2, 9-12). Maria solleva il velo per mostrare il Bambino, che non è nudo ma avvolto in fasce secondo la tradizione iconografica bizantina. Giuseppe, sulla destra, col gesto della mano sembra introdurre i pastori.

In primo piano un bastone è stato lasciato su un masso dove compare il nome dell'artista: ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ ΕΠΟΙΕΙ (*opera di Spiridon Venturas*).

Nativo di Leucade, ma di formazione veneta, Venturas o Ventouris (1761-1835) è noto attraverso una vasta e variegata produzione artistica che va dal ritratto all'affresco, dalle icone a copie di tele veneziane (per es. del Veronese), incarnando le tendenze e le ambiguità stilistiche della Scuola ionica³⁹⁵. Il disegno è inciso: quindi è possibile verificare qualche ripensamento dell'artista. Questa dovrebbe essere un'opera giovanile.



12D. Pentecoste

Scuola ionica

1786

cm 60,8x41x2,3

Tempera con uovo su tavola, doratura, cornice rossa

Museo Fattori inv. n° 1240

La titolatura di quest'icona è Η ΕΝΤΗΚΟΣΤΗΠ (*la pentecoste*). Su uno sfondo di edifici con portico inquadrate secondo le regole prospettiche si innalza una esedra su cui siedono gli Apostoli nell'atto di ricevere lo Spirito Santo che scende su di loro come lingue di fuoco (At 2,

1-13) e nello stesso tempo appare sotto forma di colomba. Pur seguendo una schema tradizionale, l'immagine presenta una variante importante: al centro dell'emiciclo non vi è la consueta figura di anziano in abiti regali, che sostiene tra le mani un drappo bianco, ma un vecchio seduto su uno scanno che dispiega un rotolo su cui è scritto: Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΔΩΣΕΙ ΤΕΡΑΤΑ ΕΝ ΤΩ (*il Signore farà prodigi in [alto nel cielo e segni in basso sulla terra, sangue, fuoco e nuvole di fumo]*, At 2, 19). La pericope degli Atti degli Apostoli riporta le parole del Profeta Gioele 2, 28-32. Pertanto l'anziano è da identificare con questo Profeta che alza la mano sinistra e punta l'indice verso l'alto. D'altra parte il nome di Gioele viene indicato esplicitamente in icone che presentano lo stesso particolare³⁹⁶. Il motivo della scelta di questo Profeta è di natura liturgica. Al grande vespro della Pentecoste, infatti, la seconda lettura veterotestamentaria è tratta proprio da Gioele, che dice: "Io effonderò il mio spirito sopra ogni persona; i vostri figli e le vostre figlie profete-

ranno, i vostri anziani avranno sogni, i vostri giovani avranno visioni"³⁹⁷. Profetia che venne menzionata espressamente da Pietro per giustificare il comportamento degli apostoli davanti agli "uomini di Giudea" e a tutti coloro che si trovavano a Gerusalemme dopo la discesa dello Spirito³⁹⁸.

Gli Apostoli sono disposti sulle due ali dell'emiciclo ciascuno con un rotolo in mano. Al centro vi sono Pietro e Paolo. La presenza di Paolo, Marco e Luca sta a dimostrare che non si intende trasporre l'avvenimento in senso storico, ma simbolico.

La ricerca della prospettiva e della profondità, gli oggetti d'ombra e la caratterizzazione dei volti collocano l'opera nell'ambito della Scuola ionica. Sul retro della tavola è stata tracciata una croce con il colore arancione, contornata dalla classica scritta IC XC NIKA (*Gesù Cristo vince*). Sotto il piedistallo della croce vi è la data 1786. L'icona, pertanto, appartiene al gruppo di quelle eseguite per l'iconostasi del Cimitero.



13D. Dormizione della Madre di Dio

Scuola ionica

Ultimo quarto del sec. XVIII

cm 49,7x36,2x2

Tempera con uovo su tavola, doratura,

aureole contornate da punzonature, cornice rossa

Museo Fattori inv. n° 1236

Secondo uno schema che poteva essere più o meno ricco di particolari è stata elaborata la rappresentazione iconografica della Dormizione della Madre di Dio – sul fondo si ha la scrit-

ta Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ –. Abbiamo già avuto modo di parlare della festa e di questo tipo di raffigurazione.

Al centro è raffigurato il corpo della Vergine. Gli Apostoli – sono ben riconoscibili Pietro con l'incensiere e Paolo, rispettivamente alla testa e ai piedi del catafalco –, alcuni Padri della Chiesa e alcune donne sono disposti a semicerchio a celebrarne i funerali. Solitamente questi Padri vengono identificati con Timoteo, primo vescovo di Efeso, Dionigi l'Areopagita

e Ieroteo, vescovo di Atene, discepoli di Paolo. Due di essi tengono aperto un libro. Una particolarità anacronistica è data dalla presenza di san Nicola: si tratta di quel vescovo che, ai piedi delle Vergine, si protende con un incensiere manuale³⁹⁹.

Secondo quanto narrano dagli Apocrifi⁴⁰⁰ il Signore circondato dagli Angeli prese in braccio l'anima santa di Maria, rappresentata come una bambina avvolta in lini bianchi, mentre il suo corpo veniva assunto in cielo e gli angeli aprivano le porte del cielo.

Un grande cherubino rosso sovrasta la figura di Cristo. Si tratta della figurazione simbolica della Sapienza⁴⁰¹.

Nella parte inferiore vi è l'episodio del leggendario tentativo di profanazione da parte dell'ebreo Iefonia. "Gli Apostoli – narra Giovanni di Tessalonica –, alzatisi, portarono via la bara di Maria [...]. Il Signore e gli angeli erano seduti sulle nuvole e, camminando, cantavano e benedicevano [...]. La voce della folla numerosa si diffuse per tutta Gerusalemme. Allora i principi dei sacerdoti [...] pieni d'ira dissero: "Venite, usciamo, uccidiamo gli Apo-

stoli e diamo alle fiamme il corpo che ha generato quel sobillatore di folle". E alzatisi uscirono con spade e altre armi per ucciderli, ma subito gli angeli, che si trovavano sulle nubi, li accecarono e ruppero le loro teste contro i muri. Essi non vedevano più dove andavano, ad eccezione di un solo sommo sacerdote, che aveva imboccato la strada del passaggio del corteo [...]. Come giunse accanto agli Apostoli e vide la bara [...], in preda a grande furore disse: "Ecco la dimora di colui che ha spogliato la nostra gente, di quanta gloria è circondata!". Si precipitò allora con implacabile ira contro la bara e, con l'intenzione di rovesciarla, l'afferrò [...], la tirò con forza, cercando ad ogni costo di gettarla a terra, ma subito le sue mani gli si attaccarono ad essa, gli furono troncate a partire dai gomiti"⁴⁰².

Si nota, infatti, l'arcangelo Michele con la spada sguainata che si ritira dopo aver troncato le mani ad un giovane moro, anziché alla consueta figura di un anziano abbigliato nella foggia orientale.

Con molta perizia tecnica viene differenziata la doratura delle aureole, definite da un con-

torno bulinato, da quella piatta del fondo e dalla disposizione a raggiera delle mandorle di luce, in particolare intorno al Cristo e alle porte celesti. Il pittore ricorre inoltre alla variazione di tonalità cromatiche tra le figure del mondo terrestre e quelle della gloria: il Cristo, il gruppo di angeli intorno a lui e l'anima in forma di neonata sono resi con gradazione di colore pastello tanto da creare l'effetto dell'esplosione di luce e della fonte di luce, che investe anche gli edifici circostanti. Anche i capelli degli angeli e del Cristo sono biondi. Vi è una chiara ricerca della differenziazione e caratterizzazione dei volti, della trasparenza e di un certo realismo (si v. per es. il fazzoletto della donna sulla destra con il *maphorion* rosso che si terge le lacrime, oppure la spada insanguinata dell'Arcangelo). La composizione, pur rispettando lo schema e gli stilemi dell'arte bizantina, presenta una vivacità cromatica di chiara impronta occidentale, e nell'insieme risulta armonica e gradevole⁴⁰³.

Sicuramente l'autore è lo stesso iconografo che ha eseguito l'icona della Presentazione al Tempio di Maria di questa stessa Iconostasi.



8D. Dormizione della Madre di Dio

(Sepoltura)

Scuola ionica

XVIII secolo

cm 41,8x72,5x2,2

Tempera con uovo su tavola, doratura,

aureole bulinate, cornice arancione

Museo Fattori inv. n° 1242

Sul fondo in alto si ha la scritta Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ (La dormizione della Madre di Dio). La composizione si presenta alquanto anomala rispetto allo schema tradizionale bizantino⁴⁰⁴. Due angeli rivestiti degli abiti liturgici diaconali⁴⁰⁵ reggono con una mano una candela accesa e con l'altra il sudario steso con cui depongono in un sarcofago la Vergine, mentre l'angelo che sta al centro dispiega un

cartiglio in cui si legge: Παύσατε θρήνων καιρός τέρψεως οὐχ ἦγε πένθους εἰ γὰρ καὶ γῆς ἦρθη / Μ(ήτ)ηρ νυνὶ θεῖον υἱὸν δ'ὄμως πρεσβεύειν ἡμῶν εἵνεκεν ἦκει (sic, *Cessate i lamenti, il tempo della gioia non ha portato dolore: infatti, anche se la Madre è stata sottratta alla terra, ora tuttavia giunge per supplicare per noi il Figlio divino*). Un particolare curioso è l'accavallamento delle gambe dell'angelo di sinistra.

Sullo sfondo appaiono le figure monocrome degli Apostoli trasportati dalle nubi. Quando, infatti, il Signore decise di avere per sempre accanto a sé sua Madre – si narra negli Apocrifi⁴⁰⁶ –, inviò l'arcangelo Gabriele perché le manifestasse questo desiderio, rivelandole il giorno del trapasso⁴⁰⁷. L'Angelo si recò da Maria e disse: "Questo dice tuo Figlio: è ora che mia madre sia sempre con me, non ti sconvolgere per tutto ciò perché passi alla vita eterna". La Madre santa esultò, tuttavia esprime il desiderio di rivedere gli apostoli. Il messaggero di Dio le rispose: "Verranno a te, canteranno degli inni al tuo cospetto e faranno i tuoi fune-

rali". Intanto, nel cielo apparvero delle nubi, che avevano rapito dai confini della terra tutti gli Apostoli, e li posarono davanti alla sua casa.

La disposizione degli angeli ricorda la rappresentazione dell'ospitalità di Abramo, nella quale, però, al posto della mensa figura il sepolcro della Vergine.

Gli abiti degli angeli sono ornati di fiori in oro e le loro aureole decorate con intrecci fogliacei realizzati a bulino. Gli incarnati sono resi a contrasto. Al di là della novità della composizione lo stile e la tecnica iconografica sono riconducibili ad una corrente tradizionalista di maestranze operanti nell'area balcanica.

Il soggetto iconografico (gli angeli che pongono in un sepolcro la Vergine defunta); la scritta dispiegata dall'angelo che esorta a non affliggersi per la morte ed, infine, il fatto che sul retro è tracciata una croce con vernice rossa sono i principali elementi che concorrono nel far ritenere che l'icona fosse collocata sul sovrarco della Porta bella o all'interno del prebiterio della Cappella del Cimitero.

LE ICONE “SCIOLTE”

Abbiamo raggruppato sotto il termine poco elegante di “sciolte” tutte quelle icone dipinte per la devozione privata o comunque non riconducibili, almeno apparentemente, ad un in-

sieme organico, quale per esempio una Iconostasi, perché disseminate lungo le pareti della chiesa o usate per essere esposte su di un leggio (*analoghion, proskynitarion*) in occasione

della festa. L'ordine numerale è preceduto dalla sigla della comunità di appartenenza: A sta ad indicare la Ss.ma Annunziata (greci uniti) e T la Ss.ma Trinità (greci ortodossi).



A1. Annunciazione

Anthimos Kolas di Zante (?)

Prima metà del XVII secolo

cm 85,5x133,4x2,5

Tempera con uovo su tavola, doratura con

holo armeno rosso e oro zecchino

Arciconfraternita della Purificazione 362

Tra le icone votive della Ss.ma Annunziata si conserva una bella tavola dell'Annunciazione⁴⁰⁸. Purtroppo la scritta sulla parte inferiore sinistra è del tutto illeggibile e, non essendovi trascrizioni, manca ogni ragguaglio sulla committenza e sulla datazione certa⁴⁰⁹. Le niche scritte leggibili sono Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (*l'Annunciazione*) appena al di sopra della testa dell'angelo e ΜΡ ΘΥ (Μήτηρ Θεού, *Madre di Dio*) ai lati dell'aureola della Vergine.

L'impianto è realizzato secondo un gusto stilistico tradizionale in cui non vi è una ricerca prospettica, ma uno sfondo scenografico senza profondità.

Attraverso un gioco fantastico, gli edifici irrompono perfino nella scena creando una sorta di protiro che termina su un tavolo sorretto da quattro colonne. Un lungo drappo rosso collega gli edifici, ed insieme con i tetti azzurri e l'oro dello sfondo rende la scena variopinta conferendole un senso di gioia e di solarità. Il velo rosso è un motivo ornamentale molto frequente nell'iconografia bizantina soprattutto in alcune epoche; simbolicamente è il velo della misericordia di Dio che sovrasta ogni cosa. In questo caso congiunge la casa sulla sinistra con il Tempio, posto dietro la Vergine, a cui si accede attraverso i gradini. I gradini rappresentano le virtù, che Maria ha conseguito nel modo più perfetto. La scala, infatti, porta

in un ambiente sovrastato da un baldacchino (ciborio), dove Maria soggiornò quando i genitori la consacrarono al Signore⁴¹⁰ prima che fosse affidata a Giuseppe. “Quando compì dodici anni, – narra il Protovangelo di Giacomo – si tenne un consiglio di sacerdoti; dicevano: Ecco che Maria è giunta all'età di dodici anni nel tempio del Signore. Adesso che faremo di lei affinché non contamini il tempio del Signore?”⁴¹¹.

“Dissero dunque al sommo sacerdote: Tu stai presso l'altare del Signore: entra e prega a suo riguardo. Faremo quello che il Signore ti manifesterà.

“Indossato il manto dai dodici sonagli, il sommo sacerdote entrò nel Santo dei Santi e pregò riguardo a Maria. Ed ecco che gli apparve un angelo del Signore, dicendogli: Zaccaria, Zaccaria! Esci e raduna tutti i vedovi del popolo. Ognuno porti un bastone: sarà la moglie di colui che il Signore designerà per mezzo di un segno.

“Ci fu il bando e si presentarono gli aspiranti, quindi il sommo sacerdote, ricevuti i bastoni da tutti, entrò nel tempio a pregare. Finita la preghiera, prese i bastoni, uscì e li restituì loro, ma in essi non v'era alcun segno. Giuseppe prese l'ultimo bastone: ed ecco che una colomba uscì dal suo bastone⁴¹² e volò sul capo di Giuseppe. Il sacerdote disse allora a Giuseppe: Tu sei stato scelto a ricevere in custodia la vergine del Signore. Ma Giuseppe si oppose: Ho figli e sono vecchio⁴¹³, mentre lei è una ragazza. Non vorrei diventare oggetto di scherno per i figli di Israele”.

Giuseppe dovette, però, acconsentire: la condusse a casa sua ed egli partì per i cantieri, dove lavorava. Passato del tempo, “ci fu un consiglio dei sacerdoti, e dissero: Facciamo una tenda per il tempio del Signore”.

“Il sacerdote disse: Chiamatemi delle vergini senza macchia della tribù di David. [...] I ministri andarono e le condussero. Le introdussero poi nel tempio del Signore, e il sacerdote disse: Su, tirate a sorte chi filerà l'oro, l'a-

mianto, il bisso, la seta, il giacinto, lo scarlatto e la porpora genuina. “A Maria toccò la porpora genuina e lo scarlatto: li prese e se ne ritornò a casa sua”⁴¹⁴.

La Vergine nell'icona è raffigurata giovane – secondo il computo del monaco Epifanio (sec. IX) doveva avere quattordici anni⁴¹⁵ – “era di media statura: [...], di carnagione color del grano, aveva i capelli biondi, begli occhi dal color di nocciola dorato, le sopracciglia nere, un naso profilato, mani, dita e viso allungate”⁴¹⁶.

È ricoperta da un manto (*maphorion*) marrone bordato d'oro ed una tunica di un blu molto intenso. Il colore bruno indica l'umiltà, la terra arata pronta a ricevere il seme da far fruttificare. Si canta nell'*Inno Akathistos*: “Salve, o Tu che, qual terreno providamente non arato, hai germogliato la divina spiga”.

Sul manto della Vergine compaiono tre stelle: una sulla testa ed una su ciascuna delle spalle. Sono corrispondenti al gesto trinitario della mano destra dell'angelo. Rappresentano il segno della santificazione operata dalla Trinità nei confronti di Maria, quale Madre di Dio⁴¹⁷. Il blu intenso della tunica, invece, sta a simboleggiare il distacco dai valori di questo mondo e l'ascesa dell'anima che tende verso il divino. I capelli sono raccolti in una cuffia di cui si intravede la bordura.

Maria è assisa su un trono, i suoi piedi calzano scarpette color porpora, come un'imperatrice e poggiano su un piedistallo in segno di regalità. Il senso della maestà è sottolineato ancora dalla porpora del cuscino e del velo sovrastante. È colta nell'atto di filare la porpora, cioè di tessere misticamente la veste purpurea del corpo del Salvatore. Efreim il Siro († 373) dice: “Dal filo per la trama della stoffa che è la tua corporeità, egli si tesserà una veste e la indosserà”⁴¹⁸.

Sulla sinistra della rappresentazione appare l'Arcangelo Gabriele che impugna con la mano sinistra un lungo bastone, simbolo dell'autorità, del messaggero, mentre distende la de-

stra per porgere l'annuncio, segno visibile di una parola che passa da un individuo ad un altro. Si accompagna allo sguardo rivolto a Maria. Le sue dita sono disposte nel gesto tipico bizantino della benedizione, carico di simbologia, di cui abbiamo parlato. Tutta la figura angelica irradia un senso di vitalità e di movimento.

Al di sopra dell'angelo vi è l'emiciclo che rappresenta i cieli da cui partono tre raggi. Quello centrale si allunga verso la Vergine, perché contiene lo Spirito Santo in forma di colomba. Il vaso di fiori secondo il Millet sarebbe la traduzione in immagine dell'epiteto conferito a Maria di "fiore di incorruttibilità" di cui si

canta nell'*Inno Akathistos*, e diffuso anche in Occidente da Bernardo di Chiaravalle: "inviolabile castitatis liliū"⁴¹⁹. Non è da escludere, tuttavia, che si tratti dell'anfora dell'iconografia più antica, quella con cui la Vergine era andata ad attingere l'acqua: dapprima portata sulle spalle, poi raffigurata con funzione decorativa, trasformata poi – forse perché non se ne comprendeva più il significato – in vaso ornamentale con i fiori⁴²⁰.

La cura tecnica della composizione rivela la mano di un buon iconografo, che tuttavia presenta i suoi limiti o meglio i limiti della corrente stilistica a cui faceva capo. Le figure sono alquanto tozze e pesanti, soprattutto per la

voluminosità del panneggio, che richiama quella degli Apostoli di Michele Damaskinòs⁴²¹. A nostro avviso la tavola potrebbe essere opera dello stesso Anthimos Kolas di Zante, per le numerose affinità grafiche tra le figure di questa composizione e le icone di Cristo Salvatore e della Madre di Dio Odigitria dell'Iconostasi. In particolare gli incarnati presentano gli stessi passaggi bruschi di luminosità, conferendo in tal modo una certa severità alle espressioni; la voluminosità del panneggio evidenzia la sproporzione della testa, e, infine, l'esecuzione pittorica delle mani, nel passaggio dorso-dita, è alquanto ingenuo e primitivo, come in quelle composizioni.



A2. San Giovanni Battista

Anonimo cretese

1623

cm 88,5x121,4x2

Tela su tavola, tempera con uovo, doratura
Arciconfraternita della Purificazione 363

Questa icona era esposta nella sagrestia della Ss.ma Annunziata⁴²². Si tratta di una tavola votiva composta in cui alla raffigurazione di san Giovanni Battista⁴²³ sono aggiunte per devozione l'immagine della Madre di Dio Odigitria e quella di san Nicola in trono. L'inserimento della figura di san Nicola è dovuto al nome del committente. Nella scritta apposta nel quarto inferiore sinistro si legge: ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ/ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΧΑΦ-/ΩΠΟΥΛΟΥ/ ΤΟΥ⁴²⁴ ΚΡΗΤΗΣ/ ΚΑΤΑ ΕΤΟΣ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ/ ΑΧΚΓ (sic, *A devozione del Servo di Dio Nicola Chafopulos cretese nell'anno del Signore 1623*).

Al centro dell'icona è rappresentato san Giovanni Battista con le ali quale predicatore, angelo ed anche apostolo del Cristo⁴²⁵, analogo a quello eseguito da Michele Damaskinòs conservato nel Museo di Zacinto⁴²⁶.

La nostra immagine presenta, tuttavia, una figura meno slanciata e soprattutto un volto inespressivo ed una testa sproporzionata. Ai lati del personaggio vi è il nome: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ / Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (*san Giovanni il Precursore*). In-terloquisce con il Cristo – IC XC (*Gesù Cri-*

sto) – che lo benedice apparendo nell'angolo superiore destro. Giovanni mostra un cartiglio srotolato in cui si legge: ΟΡΑΣ ΟΣΑ ΠΑΣΧΟΥ/-ΣΙΝ Ω Θ(ΕΟ)Υ ΛΟΓΕ ΟΙ/ ΠΤΑΙΣΜΑΤ(ΩΝ) ΕΛΕ-/ΓΧΟΙ ΤΩΝ ΒΔΕΛΥΚΤΕ(ΩΝ)/ ΕΛΕΓΧΟΝ ΓΑΡ ΜΗ/ ΦΕΡΩΝ Ο ΗΡΩΔΗΣ ΤΕ-/ΤΜΗΚΕ ΤΑΥΤΗΝ ΕΜΗΝ/ ΚΑΡΑΝ / Σ(Ω)ΤΕΡ (*guarda quanto patiscono, o Verbo di Dio, coloro che rimproverano gli errori abominevoli. Non sopportando, infatti, il rimprovero Erode fece tagliare questa mia testa, o Salvatore*)⁴²⁷.

Per terra davanti a lui in un piatto vi è la sua testa. Si legge nel Vangelo di Matteo: "Erode aveva arrestato Giovanni e lo aveva fatto incatenare e gettare in prigione per causa di Erodiade, moglie di Filippo suo fratello. Giovanni, infatti, gli diceva: "Non ti è lecito tenerla!".

Benché Erode volesse farlo morire, temeva il popolo perché lo considerava un profeta. Venuto il compleanno di Erode, la figlia di Erodiade danzò in pubblico e piacque tanto a Erode che egli le promise con giuramento di darle tutto quello che avesse domandato. Ed essa, istigata dalla madre, disse: "Dammi qui, su un vassoio, la testa di Giovanni il Battista". Il re ne fu contristato, ma a causa del giuramento e dei commensali ordinò che le fosse data e mandò a decapitare Giovanni nel carcere. La sua testa venne portata su un vassoio e fu data alla fanciulla, ed ella la portò a sua madre" (14, 3-11).

Sotto la scritta votiva vi è un'ascia posta alle radici di un albero secco che richiama la tematica essenziale della predicazione del Battista: "Già la scure è posta alla radice degli alberi: ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato nel fuoco" (Mt 3, 10).

A ridosso della montagna, posta davanti a Gio-

vanni, vi è l'immagine della Madre di Dio Odigitria, il cui nome è racchiuso nel tondo blu poco al di sopra: ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ (*Madre di Dio*). Questa sovrapposizione ha un significato simbolico. Ella rappresenta "la montagna non tagliata" che Dio si è degnato scegliere per il suo soggiorno: "bianco è il Selmon", canta il Salmista, "monte sublime, montagna di Basan, dai molti dirupi. Perché mai voi picchi scoscesi inviadate il monte ove Dio scelse la sua sede? Eppure, Iddio vi avrà dimora eterna"⁴²⁸. Da Lei, infatti, senza intervento di mano d'uomo, il Cristo ha voluto distaccarsi: Egli, la pietra angolare.

Questa persona unica, che avvicina ciò che è distante, la divinità e l'umanità, gli angeli e gli uomini, ed unisce i pagani e Israele secondo la carne in un solo Israele spirituale⁴²⁹, costituisce, tuttavia, anche pietra d'inciampo, una roccia di scandalo, un laccio ed una trappola in cui molti inciamparono, cadranno e si sfracelleranno⁴³⁰.

Nella parte superiore sinistra appare san Nicola – intorno a lui vi è la scritta Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ – seduto in trono mentre con la destra benedice e con la sinistra mostra l'evangelario aperto. Naturalmente l'iconografo ha semplificato la rappresentazione di questo santo inserendo nei due tondi color rosso scuro il nome là dove per consuetudine avrebbe dovuto dipingere la Vergine che porge al santo l'*omophorion* (pallio) ed il Cristo che dona l'evangelario⁴³¹. La rappresentazione nel suo insieme è suggestiva per la vivacità di colori e dimostra la buona perizia tecnica dell'iconografo, che, tuttavia, non è particolarmente felice nelle espressioni dei volti e nelle proporzioni volumetriche.



A3. San Giacomo Apostolo

Anonimo greco

XVII secolo

cm 80x51x1,2

Tempera con uovo su tavola, doratura

Arciconfraternita della Purificazione 278

Non sappiamo se questa icona, che oggi appare tra quelle "sciolte", sia da identificare con l'immagine di san Giacomo che, alla fine del 1600, faceva parte del primo registro dell'iconostasi della Ss.ma Annunziata a ridosso della parete accanto alla Porta del *Diakonikòn*⁴³².

La presenza di questo santo nel registro *despotico* sicuramente era di natura evocativa: ricordava di San Jacopo in Acquaviva, prima chiesa dei greci a Livorno⁴³³.

Il parroco Giovanni Doxarà nel 1828 l'aveva fatta rivestire da una *niza* d'argento dall'orefice Valadier⁴³⁴.

L'icona è stata molto danneggiata durante la guerra. Si è in ogni caso conservata in gran

parte la figura ed un brandello della scritta: [ὁ ἄγιος] ΙΑΚΟ[ΒΟΣ] (sic). Purtroppo il restauro non è stato tra i più felici, cosicché è difficile esprimere un giudizio scientifico e conseguentemente fornire una datazione sicura.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi che sia stata dipinta dallo stesso Anthimos Kolas, autore delle due icone despotiche dell'iconostasi della Ss.ma Annunziata, o comunque da un iconografo di scuola macedone.

La tipologia iconografica è invece leggibile: l'apostolo appare di tre quarti con un rotolo tra le mani, che simboleggia la sua attività di predicatore e la paternità di una delle Lettere Apostoliche⁴³⁵.



A4. Madre di Dio della Passione

Emanuele Tzanes o scuola (?)

XVII secolo

cm 91x73x2

Tela su tavola, tempera con uovo, doratura

con bolo armeno rosso e oro zecchino

Scuola cretese

Arciconfraternita della Purificazione 279

La perfezione accademica di questa icona ha entusiasmato a tal punto lo Scialhub da farla ritenere del '400⁴³⁶. Si tratta di un'icona della Madre di Dio – in due tondi in vermiglio con delicati girali in oro vi è il nome ΜΗ(ΤΗ)Ρ

Θ(Ε)Υ (*Madre di Dio*) – nella tipologia classica dell'Odigitria. La variante più importante che reca questa nostra immagine è la presenza, ai lati della parte superiore, dei due arcangeli con gli strumenti della passione, solitamente presenti nelle immagini dette *Amolyntos* "della passione" o "del perpetuo soccorso". Si tratta, a sinistra, dell'Arcangelo Michele (Αρχ[άγγελος] Μ[ιχαήλ]), rivestito del *loros* (una sorta di preziosa stola, indossata dagli imperatori), che sorregge la lancia con cui venne trafitto il costato di Cristo e la spugna con la quale gli si diede da bere aceto (cfr. Gv 19, 29.34), e, a destra, dell'Arcangelo Gabriele (Ἄρχ[άγγελος] Γ[αβριήλ]), che sorregge la croce cinta dalla corona di spine (cfr. Gv 19, 1ss.)⁴³⁷. Appena sotto l'Arcangelo Gabriele, nel punto di intersezione delle aureole di Cristo e della Vergine, è appena visibile la classica scritta IC (Ἰησοῦς, *Gesù*) XC (Χριστός, *Cristo*), quindi nel nimbo crucifero del Bambino le tre lettere greche 'omicron, omega e ny' (ὦ ὦν, *Sono Colui che sono*). Le aureole si presentano ornate

da cesellature a punto, sovrastate in epoca successiva da aureole metalliche applicate con i chiodi dalla testa grossa ancora visibili. A sinistra, all'altezza della spalla vi doveva essere la titolatura ormai illeggibile. Gli incarnati ed i volti dei due personaggi sono trattati con un'abilità ed una perfezione stilistica da rasentare l'accademismo, tuttavia risultano dolci ed espressivi sebbene molto distaccati. Questo aspetto assieme alla composizione iconografica – una Odigitria con i simboli della passione – richiama lo stile dell'iconografo cretese Emanuele Tzanes (c. 1610-1690) o quanto meno della sua cerchia⁴³⁸.

I vestiti del Cristo sono color crema per la tunica e giallo ocra per il mantello, rifiniti poi con crisografie a spina di pesce, in modo da trasmettere l'effetto del tessuto d'oro. È l'abito della resurrezione e della trasfigurazione. Il *maphorion* della Vergine, molto probabilmente, è stato ridipinto in epoca successiva, richiamandosi a quelli delle Madonne di scuola toscana.



A5. Santo Spiridone

Scuola cretese

XVII secolo

cm 61x45,3x2

Tela su tavola, tempera con uovo, doratura

Arciconfraternita della Purificazione 280

Santo Spiridone o Spiridione era un pastore di greggi, sposato e padre di famiglia. Si ricorda il nome di una figlia: Irene. Per la sua generosità e carità fu scelto ad essere vescovo di Trimythunte a Cipro.

Morì certamente dopo il 346. Venne ben presto venerato come santo.

Alla fine del VII secolo le sue reliquie furono portate a Costantinopoli. Dopo la conquista di Bisanzio da parte dei Turchi (1453) vennero trasferite a Corfù (1460 ca.), dove ancora oggi sono venerate.

Caratteristica iconografica di questo santo è il copricapo a forma di cesto che ricorda il suo mestiere di pastore. Nella nostra icona è raffigurato seduto su un trono a forma di esedra in marmo con i frontali della base monocromi di stile barocco.

Con la destra benedice mentre con la sinistra regge l'evangelario aperto sulla pericope: ΕΙΠΕΝ Ο / ΚΥΡΙΟΣ / ΤΟΙΣ ΕΑΥ-/-ΤΟΥ ΜΑΘΗ-/-ΤΑΙΣ Ο / ΑΚΟΥΩΝ / ΗΜΩΝ Ε-/-ΜΟΥ ΑΚΟΥΕΙ / Κ(ΑΙ) Ο ΑΘΕ[ΤΩΝ] ΥΜΑΣ ΕΜΕ ΑΘΕΤΕΙ] (sic, *Chi ascolta voi ascolta me, chi disprezza [voi disprezza me]*, Lc 10, 16). L'aureola che circonda il capo è ornata da girali di foglie in rilievo, mentre ai due lati

compare la titolatura: Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΠΥΡΙΔΩΝ (*santo Spiridone*). La stola è ornata con le sagome monocrome degli Apostoli, mentre sull'*epigonation* – quel rombo di stoffa all'altezza del ginocchio destro – appare il busto dell'Emma-

nuele. L'icona è di buona fattura, ottima la tecnica pittorica, certamente di mano di un esperto iconografo di scuola cretese che, pur essendo ligio alla tradizione bizantina, risente dell'influsso occidentale nei passaggi chiaro-

scurali del volto e della barba⁴³⁹. Dall'acquaforte acquerellata di Giovan Battista Salucci del 1795 sembra potersi ricavare la dislocazione dell'icona al di sopra della porta laterale di destra⁴⁴⁰.



T1. Noli me tangere (*Non mi toccare*)

Scuola cretese

XVII secolo

cm 71,2x 47,5x2,25

Tavola, tempera con uovo su tela, doratura a foglia su bolo armeno, crisografie

Museo Fattori inv. n° 1247

Nel XVI secolo l'iconografia post-bizantina si arricchisce di rappresentazioni non propriamente nuove, ma che, in precedenza, avevano fatto parte di composizioni articolate. In altri termini si poneva in primo piano quanto era stato sin allora di "contorno". È il caso della nostra rappresentazione, che in questo periodo a Creta viene elaborata come soggetto iconografico a sé stante⁴⁴¹.

L'icona riporta in alto a mo' di titolatura: Η ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΓΕΡΣΙΝ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗΝ ΜΑΡΙΑΝ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΕΜΦΑΝΕΙΑ (sic. *Manifestazione del Salvatore a Maria Maddalena dopo la resurrezione*). Viene rappresentato l'episodio della prima apparizione del Risorto.

L'iconografo non si è limitato alla trasposizione figurativa: ha aggiunto, seguendo il modello di cui si sarà servito, accanto ai personaggi, le parole del dialogo intercorso tra loro. In tal modo ha evidenziato la funzione didattica della rappresentazione.

Riportiamo ora la pericope evangelica, e per una migliore individuazione si è sottolineato e riportato in greco quanto è scritto sull'icona. È opportuno tener presente che la successione delle parole è in ordine inverso, cioè le parole pronunciate per prime sono le più lontane dal volto del personaggio, mentre le ultime quelle più vicine. Le parole del Signore sono tracciate con il colore rosso, invece in nero quelle della Maddalena.

"Nel giorno dopo il sabato, Maria di Magdala

si recò al sepolcro di buon mattino, quand'era ancora buio, e vide che la pietra era stata ribaltata dal sepolcro.

Corse allora e andò da Simon Pietro e dall'altro discepolo, quello che Gesù amava, e disse loro: "Hanno portato via il Signore dal sepolcro e non sappiamo dove l'hanno posto!". Uscì allora Simon Pietro insieme all'altro discepolo, e si recarono al sepolcro. Correano insieme tutti e due, ma l'altro discepolo corse più veloce di Pietro e giunse per primo al sepolcro. Chinatosi, vide le bende per terra, ma non entrò. Giunse intanto anche Simon Pietro che lo seguiva ed entrò nel sepolcro e vide le bende per terra, e il sudario, che gli era stato posto sul capo, non per terra con le bende, ma piegato in un luogo a parte.

Allora entrò anche l'altro discepolo, che era giunto per primo al sepolcro, e vide e credette. Non avevano, infatti, ancora compreso la Scrittura, che egli cioè doveva risuscitare dai morti. I discepoli intanto se ne tornarono di nuovo a casa".

A questo punto si traduce l'episodio in scena: "Maria invece stava all'esterno vicino al sepolcro e piangeva. Mentre piangeva, si chinò verso il sepolcro [...] si voltò indietro e vide Gesù che stava lì in piedi; ma non sapeva che era Gesù. Le disse Gesù: "Donna, perché piangi? Chi cerchi?" [ΓΥΝΑΙ ΤΙ ΚΑΙΕΙΣ ΤΙΝΑ ΖΗΤΕΙΣ]. Ella, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: "Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io andrò a prenderlo" [ΚΥΡΙΕ ΕΙ ΣΥ ΕΒΑΣΤΑΣΑΣ ΑΥΤ(ΟΝ) ΕΙΠΕ ΜΟΙ ΠΟΥ ΕΘΙΚΑΣ ΑΥΤΟΝ ΚΑΓΩ ΑΥΤΟΝ ΑΡΩ]. Gesù le disse: "Maria!" [ΜΑΡΙΑ]. Essa allora, voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico: "Rabbunì!" [ΡΑΒΒΟΥΝΙ], che significa: Maestro! Gesù le disse: "Non mi toccare [ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ]"⁴⁴², perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: Io salgo al Padre mio e Padre vostro. Dio mio e Dio vostro". Maria di Magdala andò subito ad annunziare ai discepoli: "Ho visto il Signore" e anche ciò che le aveva detto" (Gv 20, 1-18).

Gesù Cristo (IC XC) con il nimbo crucifero, rivestito degli abiti d'oro della resurrezione ma con le piaghe della passione (mani, piedi e costato) bene in vista, tiene nella sinistra la *chi-*

rografo del peccato, quale pegno del riscatto dell'umanità mediante la sua resurrezione. Il suo volto sereno contrasta con quello della donna – il suo nome è scritto all'altezza della nuca Η Α(ΓΙΑ) ΜΑΡΙΑ Η ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ *santa Maria Maddalena* – disfatto dal dolore e dal pianto. I suoi capelli sciolti hanno la funzione di sottolineare la disperazione. Le due figure sono elaborate in due stili diversi non per essere messi a confronto ma per mera funzionalità e simbologia. La rappresentazione del divino è più consona all'astrattismo bizantino, mentre il realismo è prerogativa dell'arte occidentale. Il Cristo è rappresentato secondo gli stilemi tradizionali bizantini, mentre la Maddalena è resa in modo "goticizzante".

Le pieghe dal ritmo geometrico ed astratto della figura divina trovano un contrappunto in quelle morbide della veste della donna modellate con toni di colore. I due calcano un terreno verde disseminato di fiori, che simboleggia il giardino dove si trovava il "sepolcro nuovo" (Gv 19, 41). Fa da sfondo una montagna brulla e scoscesa nelle cui viscere si apre una caverna davanti la quale c'è il santo sepolcro (Ο Α[ΓΙΟΣ] ΤΑΦΟΣ) con le bende che non avvolgono più il corpo del morto. Dal fianco della montagna si innalza un arboscello che contrasta con l'aridità del luogo: la vita nuova che nasce dalla morte. "Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse – ha profetato Isaia – un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo Spirito del Signore. In quel giorno il virgulto di Jesse si leverà a vessillo per i popoli. In quel giorno il Signore stenderà di nuovo la sua mano per riscattare il suo popolo" (Is 11, 1-2.10.11).

L'icona è stata dipinta da un buon iconografo di scuola cretese, conoscitore sia dell'arte e della tecnica bizantina sia dei procedimenti della pittura veneziana, conseguendo un buon risultato. Il disegno è inciso, cosicché è possibile seguire minutamente le linee compositive. Riteniamo, tuttavia, non sia possibile condividere l'ipotesi avanzata dal Bettini secondo cui l'icona è da attribuire allo stesso iconografo delle feste dell'epistilio della Ss.ma Annunziata⁴⁴³. Nel retro, sul lato destro, vi sono due intagli, profondi circa 1 cm l'uno.



T2. Madre di Dio in trono

Scuola cretese

XVII secolo

cm 114,7x55,8x2,2

Tela su tavola, tempera con uovo, doratura.

cornice rossa

Museo Fattori inv. n° 1193

L'iconografia della Madre di Dio seduta in trono affonda le sue radici nell'epoca paleocristiana⁴⁴. In un mosaico del decimo secolo nella lunetta del vestibolo sud della chiesa di Santa Sofia troviamo ben delineata quest'immagine della Madre di Dio in maestà che era ormai diffusa in tutto l'orbe cristiano⁴⁵. Viene chiamata con diversi appellativi (Kyriòtissa, Basilissa ecc.) ma non costituisce una tipologia iconografica propria. La nostra rappresenta-

zione trova le sue ascendenze più dirette nella rappresentazione della Vergine in trono di Andrea Ritzos († 1492 c.) dipinta per l'iconostasi del monastero di San Giovanni di Patmos⁴⁶, inoltre in quella detta "cipriota" della chiesa dell'Arcangelo di Lefkoniko a Cipro⁴⁷ ed un confronto con lo stesso soggetto conservato nel Museo Benaki di Atene opera di Giorgio Nomikòs († 1705) dipinta nel 1680⁴⁸.

Caratteristica di questo tipo iconografico è la frontalità dei due personaggi e la posizione anch'essa centrale del Bambino rispetto alla Madre, tanto da tradurre in immagine le parole dell'inno: "del tuo seno egli fece il suo trono, rendendolo più vasto dei cieli"⁴⁹, e quelle di Giovanni Damasceno: "Le sue mani portano l'Eterno e i suoi ginocchi sono un trono più sublime dei cherubini. Ella è il trono regale su cui gli angeli contemplano seduti il loro sovrano ed il loro creatore"⁵⁰.

Ai lati della testa di ciascuno sono scritti i nomi nella forma abbreviata classica: MP ΘΥ (*Madre di Dio*), appena visibile, e ΙΣ ΧΣ (*Gesù Cristo*); sono invece scomparse le lettere Ο ΩΝ iscritte nel nimbo crucifero.

La Vergine poggia con materna confidenza la mano destra sulla spalla del Bambino mentre

con la sinistra si accosta ai piedini, conferendo una nota di grande umanità pur nella maestosa ieraticità di tutta la composizione. Probabilmente la sinistra della Vergine così distesa all'origine avrà avuto la funzione di raccogliere le suppliche dei fedeli⁵¹. Il bianco della tunica e l'oro del mantello – le vesti della resurrezione – che cingono il Cristo lo pongono in maggiore evidenza. Il Bambino ha l'espressione da adulto, ma non severa, a sottolineare la misericordia e la grande amicizia per gli uomini. L'iconografo dimostra di avere una buona mano nelle sfumature degli incarnati e una cura speciale per i particolari.

È molto legato alla tradizione nella resa grafica dei panneggi e nella scelta del trono ligneo con le acuminature a fiammella: dimostra poi un gusto raffinato nell'accostamento dei colori tipico della migliore consuetudine della scuola cretese. Sulla banda dorata della parte inferiore vi era la firma e la data apposte dall'iconografo, andate irrimediabilmente perdute perché abrase.

L'icona è formata da due tavole: la metà di sinistra doveva servire probabilmente ad altro scopo perché era stata preparata con intagli per poi essere dorata.



T3. Santa Caterina di Alessandria

Giovanni Cornaros

Ultimo quarto del XVIII secolo

cm 60,5x41x2,5

Tempera con uovo su tavola, doratura

Scuola cretese

Museo Fattori inv. n° 1246

Secondo quanto tramandato, Caterina, di stirpe reale, appena diciottenne, fu convocata dall'imperatore pagano per sacrificare agli dèi. Una volta al cospetto del monarca, gli disse: "Perché vuoi perdere la gente con il culto degli dèi?

Impara a conoscere Dio, creatore del mondo ed il suo unico figlio Gesù Cristo che con la croce ha liberato l'umanità dall'inferno".

Impressionato dalla capacità oratoria di Caterina, l'imperatore la invitò a palazzo per confrontarsi con retori e filosofi, che alla fine con-

verti. Né lusinghe né minacce riuscirono ad incrinare la sua fede, così fu sottoposta a tortura con le ruote dentate, ma l'intervento di un angelo la salvò. Alla fine fu decapitata e gli angeli provvidero a portare il suo corpo sul Sinai⁵².

Dapprima le sue reliquie furono venerate sulla cima della montagna che porta il suo nome, quindi nella basilica giustiniana all'interno del monastero a lei dedicato.

Nella nostra icona, la sfarzosità e preziosità degli abiti e la corona evidenziano la regalità della santa, il cui nome campeggia nella parte superiore: Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ (*santa Caterina*). Con la sinistra tiene l'oggetto della sua testimonianza: Gesù Crocifisso sulla ruota dentata, strumento del supplizio, mentre con la destra regge la palma della vittoria, quale martire. Per terra sulla destra si vedono alcuni volumi ed una sfera terrestre che ricordano la sua scienza, ma anche la sua vittoria sulla sapienza del mondo mediante la stoltezza della croce, secondo il detto paolino: "Cristo non mi ha mandato a battezzare, ma a predicare il vangelo; non però con un discorso sapiente, perché non venga resa vana la croce di Cristo.

La parola della croce, infatti, è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio. Sta

scritto: Distruggerò la sapienza dei sapienti e annullerò l'intelligenza degli intelligenti. Dov'è il sapiente? Dov'è il dotto? Dove mai il sottile ragionatore di questo mondo? Non ha forse Dio dimostrato stolta la sapienza di questo mondo? Poiché, infatti, nel disegno sapiente di Dio il mondo, con tutta la sua sapienza, non ha conosciuto Dio, è piaciuto a Dio di salvare i credenti con la stoltezza della predicazione" (1Cor 17-21).

Nel corrispondente angolo superiore un angelo dispiega un cartiglio in cui si legge: ΧΑΙΡΕ ΠΑΝΣΟΦΕ ΠΑΡΘΕΝΕ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ (*Salve, sapientissima vergine Caterina*).

Questa tipologia iconografica è stata realizzata a Creta probabilmente intorno al 1600 e si diffuse nel secolo successivo soprattutto ad opera dei più valenti iconografi.

Tutta la composizione, dagli abiti alla postura, dai libri alla palma, dall'anello al mignolo al Crocifisso a rilievo⁵³, risente dell'influsso italiano, ma è stata facilmente assimilata anche dagli ambienti più conservatori della pittura cretese⁵⁴.

Sul bordo inferiore vi è la firma in versi: ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΕΚΛΗΜΑΙ ΤΗ ΘΕΙΑ ΝΕΥΣΕΙ ΠΟΘΩ ΔΕ ΔΙΗΓΕΡΜΑΙ ΤΟΥ ΩΡΑΪΣΑΙ/ ΤΟ [...] ⁵⁵ ΠΑΝΣΕΠΤΟΝ ΤΑΥΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ / [...] ⁵⁶ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑΣ (sic, *Mi chiamo Giovanni per divi-*

no volere e sono spinto dal desiderio di abbellire questa [...] venerabile icona [...] della vergine martire Caterina). Si tratta molto probabilmente dell'iconografo e restauratore cre-

tese Giovanni Cornaro (1745-1796) definito "il più degno tra i pittori del periodo del tramonto della scuola cretese"⁴⁵⁷. L'opera dimostra una grande perizia tecnica sia nella pittura

bizantina sia in quella occidentale ed una notevole sensibilità artistica e cromatica, che rendono trascurabile qualche piccolo difetto prospettico. Il disegno è stato inciso.



T4. San Giovanni Crisostomo

Teodoro Pulakis (?)

Fine del XVII secolo

cm 57,6x43,7x2,4

Tempera con uovo su tavola, doratura.

aureola bulinata, cornice arancione

Scuola cretese

Museo Fattori inv. n° 1239

La titolatura all'altezza del volto specifica l'identità del santo: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ (*san Giovanni Crisostomo*). Giovanni Crisostomo (340/50-407) è uno dei più venerati padri della Chiesa. Nato ad Antiochia tra il 340 e il 350, fu prescelto ad essere arcivescovo di Costantinopoli. La corte e l'alto clero l'avevano posto sulla cattedra patriarcale come pianta ornamentale per il decoro della città imperiale; volevano ascoltare la sua forbita oratoria nelle feste, ma Giovanni non era affatto un politico e tanto meno un uomo di mondo; egli era semplicemente un monaco che obbediva a Dio e a nessun altro. Cominciò col riformare subito il suo palazzo: abolì i lussuosi ricevimenti per i signori della corte e le loro dame, usando i beni della mensa vescovile per i poveri così numerosi per le vie della città. "Cristo – diceva – è consunto dalla fame, e tu stai crepando a causa della tua ghiottoneria!". "Che dire poi di certe donne che si fanno fare

vasi da notte in argento? Ma non si vergognano costoro di questi abissi di sensualità, mentre Cristo ha fame?". "Chi ha possibilità di fare elemosina e non la fa è un assassino dei suoi fratelli, come Caino". Non risparmiò neppure l'imperatrice Eudossia. Così gli toccò un primo esilio. Il ritorno fu naturalmente un trionfo, ma la pace con la corte non durò a lungo. Quando venne eretta una statua in onore di Eudossia presso Santa Sofia, e si diede luogo a festeggiamenti paganeggianti, Giovanni non seppe trattenere la decisa disapprovazione e, avendo saputo che l'imperatrice se n'era risentita, rincarò la dose: "Ancora una volta – disse – Erodiade schiuma di rabbia, ancora una volta s'infuria: eccola ancora a danzare e chiedere un'altra volta di avere su un vassoio la testa di Giovanni". L'imperatrice, non potendo esigere materialmente la sua testa, lo fece mandare in esilio senza possibilità di ritorno. Venne relegato nella fortezza militare di Cùcusa sul monte Tauro, e si cercò di eliminarlo per sempre, sottoponendolo a un viaggio estenuante verso Pitone sul Mar Nero. Cadde per via presso il santuario di San Basilisco, dopo aver ricevuto il conforto dell'eucaristia e aver ripetuto la sua preghiera preferita: "Gloria a Dio in ogni cosa. Amen". La sua ricchissima produzione letteraria comprende commenti della sacra Scrittura, trattati ascetici, centinaia di omelie e molte lettere. È attribuita a lui l'anafora utilizzata comunemente dalle Chiese di tradizione bizantina. Fu soprannominato "bocca d'oro" (crisostomo) per la chiarezza della predicazione e l'eleganza dello stile⁴⁵⁸.

Nella nostra icona appare con il *sakkos polystavrion*⁴⁵⁹, il paramento liturgico patriarcale a forma di dalmatica ornata da molte croci, su cui si avvolge l'*omophòrion* (Pallio episcopa-

le)⁴⁶⁰. Ha il classico volto emaciato con una barbetta e una sorta di chierica. Alla mano destra in gesto di benedizione è stato aggiunto in modo anomalo un tricerio. L'abbinamento trova spiegazione in un'usanza liturgica ancora viva nella liturgia pontificale dell'epoca: durante il Trisagio il vescovo benediceva con il tricerio l'Evangelario e, al termine del canto dell'inno, con lo stesso benediceva il popolo tre volte prima di sedersi sul trono per l'ascolto delle Letture⁴⁶¹. Questi gesti avevano un significato ben preciso, come spiega Simeone di Tessalonica († 1429): "L'inno trisagio [...] indica il mistero della Trinità, poiché ha annunciato agli uomini l'incarnazione di una persona della Trinità. Attraverso il Verbo incarnato, infatti, abbiamo conosciuto il Padre e lo Spirito ed anche la concordia e l'unità degli angeli e degli uomini. [...] Anche questo vuole sottolineare il vescovo quando benedice col tricerio l'Evangelario, indica in tal modo l'annuncio della Trinità nell'Evangelo"⁴⁶².

Con la sinistra regge l'evangelario secondo lo schema iconografico consueto. Il trono su cui siede è reso in modo prospettico con decorazioni baroccheggianti e figure di profeti in monocromo sui frontali. L'aureola è stata lavorata a bulino con abbellimento ad intreccio di foglie.

La cura con cui è stato trattato ogni particolare e la maestria tecnica secondo la tradizione fa pensare all'iconografo cretese Teodoro Pulakis (1622-1692)⁴⁶³. Il confronto, in particolare, con l'icona raffigurante lo stesso soggetto conservata al Museo di Mistrà fa propendere verso una sicura paternità di questo pittore, che è da annoverarsi fra i più significativi della scuola cretese e che influenzò notevolmente altri iconografi del secolo successivo.



T5. San Bessarione

Atanasio di Kalarite in Epiro

10 febbraio 1796

cm 27,5x21x17

Tempera con uovo su tavola, doratura.

cornice rossa

Scuola ionica

Museo Fattori inv. n° 1235

La titolatura dell'icona scorre sui due quarti superiori dove si legge: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ / ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΛΑΡΥΣΣΗΣ Ο ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΣ (sic, *San Bessarione arcivescovo di Larissa il taumaturgo*). La tipologia del volto e la forma della barba hanno un riscontro nell'affresco della metà del XVI secolo esistente nella chiesa del monastero di Dusikos, per cui è stato

possibile identificare il nostro santo con Bessarione II (1490 c.-1540), arcivescovo di Larissa, e non con l'omonimo prelado vissuto nel sec. XIV-XV⁴⁶⁴. Il nostro Bessarione, nato a Porta Panaghia di Trikala nella Grecia centrale, a soli 27 anni divenne vescovo della metropoli di Domenikos e di Elassona, quindi esarca di Stagona (1521). L'opera più nota di questo spirito ascetico fu la fondazione del monastero del Salvatore di Megalon Pilon o di Dusikos, a Nord-Ovest di Trikala di Tessaglia, la cui edificazione terminò nel 1534/1535. Il 13 settembre 1540, a 50 anni, morì circondato dall'affetto dei suoi fedeli e dei monaci. Fu seppellito nella chiesa di san Nicola, che egli stesso aveva fatto costruire. La sua salma fu trafugata da un giannizzero che la vendette in

occidente. Si riuscì a recuperarne il capo, venerato nel monastero di Dusikos, che oggi oggi è intitolato al santo⁴⁶⁵. Sono attribuiti alla sua intercessione numerosi miracoli, in particolare guarigioni da peste.

San Bessarione è rappresentato seduto su un trono riccamente decorato con uno schienale a nicchia secondo un modello diffuso nel '600 e '700. Vi è un certo gusto miniaturistico nei tratti del viso. La tecnica pittorica e la ricerca di morbidezza nel panneggio risentono dell'influenza occidentale, tuttavia l'impianto iconografico è quello tradizionale cretese. Il nome dell'artista compare in basso a destra: Aqanasiou ceir (opera di Atanasio). Si tratta di un iconografo epirota proveniente da Kalarite nel territorio di Joannina⁴⁶⁶.

Si tratta di una icona votiva offerta da Christodulos. Si legge infatti in basso a sinistra: ΔΕΗΣΙΣ ΔΟΥΛΟΥ / ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ ΧΡΙΣΤΟ-ΔΟΥΛΟΥ ΣΤΕΡΓΙΟΥ / ΡΑΥΤΑΝΗΝ (sic, *A devozione del Servo di Dio Christodulos figlio di Stergio Raftani*) e nel margine estremo 1796 ΦΕΥΡΟΥΑΡΙΟΥ 10 ΚΑΛΑΡΥΤΑΙΣ (in *Kalarite 10 febbraio 1796*). Stergio Raftanis⁴⁶⁷ era di Kalarite e nell'ottobre 1775 compare in ballottaggio per la carica di consigliere nel governo della comunità "ortodossa"⁴⁶⁸.

Nell'evangelario aperto si legge: ΕΙΠΕΝ Ο / ΚΥΡΙΟΣ ΕΓΩ / ΕΙΜΙ Η ΘΥ-/-ΠΑ ΔΙ'ΕΜ-/-ΟΥ ΕΑΝ ΤΙΣ / ΕΙΣΕΛΘΗ ΣΩΘΗΣΕ-/-ΤΑΙ Κ(ΑΙ) ΕΙ-/-ΣΕΛΕΥΣΕ-/-ΤΑΙ Κ(ΑΙ) ΕΞ-/-ΕΛΕΥΣΕ[ΤΑΙ] (*Disse il Signore: "Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà"*, [Gv 10, 9]).



T6. Madre di Dio in trono e santi

Demetrio Zukis

10 ottobre 1762

cm 38,8x28,7x1,8

Tempera con uovo su tavola, aureole in argento, cornice in argento con motivi floreali

Popolare

Museo Fattori inv. n° 1251

Quest'icona è un classico esempio di arte popolareggiante: è una tavola votiva di discreta fattura. Al centro vi è l'immagine della Madre di Dio in trono secondo la tipologia già esaminata (v. T2). È seduta su un trono marmoreo ad esedra collocato su un pavimento a scacchiera di moda nell'ambito ionico. Le due figure sono trattate secondo lo stile tradizionale bizantino. È caratteristica invece la grande corona che i due arcangeli (Michele a sinistra [M] e Gabriele a destra [Γ]) sorreggono sul capo della Vergine. Fanno da cornice i santi più venerati

dalla committenza. In questo caso si ha (da destra): san Pietro (Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ); san Cristoforo (Ο ΑΓΙΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ); san Nicola (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ); santo Spiridione (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ); san Giorgio (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ) e san Demetrio (Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ). Per quanto riguarda questi santi rinviamo alle icone in cui sono rappresentati singolarmente (T8, T9, T10). Al di sotto del trono l'autore si firma in questo modo: ΧΕΙΡ ΤΑΠΟΙΝΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΖΟΥΚΗ ΑΨΕΒ ΟΚΤΟΒΡΙΟΥ Ι (sic, *Opera del povero Demetrio Zukis 10 ottobre 1762*)⁴⁶⁹. Anche Demetrio Zukis († 1808) era di Kalarite in Epiro⁴⁷⁰.

Sul retro è stata tracciata una croce con colore rosso contornata da quattro semplici punti.



T7. Sant'Eustachio

Anonimo

XIX secolo

cm 37,5x27x2

Tempera con uovo su tavola, argento, meccatura

Popolare

Museo Fattori inv. n° 1248

La titolatura di questa icona è Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ Ο ΠΛΑΚΙΔΟΣ (*sant'Eustachio Placido*).

Eustachio prima del battesimo si chiamava Placido ed era un valente generale dell'imperatore Traiano. Era di animo mite e pronto a fare grandi beneficenze. Un giorno andò a caccia, s'imbatté in un cervo di straordinaria bellezza e grandezza. Lo inseguì finché quello, fermatosi sopra un'alta rupe, gli si volse mostrando le corna tra le quali vi era una croce luminosa con la figura di Cristo. La nostra immagine riprende questa scena: dietro le spalle del Cristo in croce vi sono le lettere IC XC (*Gesù Cristo*). Il generale fu preso da grande stupore quando una voce gli disse: "Placido, perché mi perseguiti? Io sono Gesù, che tu onori senza sapere". Fu, quindi, invitato a farsi battezzare insieme con i suoi familiari. Così il generale Placido divenne Eustachio, la moglie prese il nome di Teopista e i figli quelli di Teopisto e Agapio.

Ritornato sulla montagna, Eustachio udì nuo-

vamente la voce misteriosa che gli preannunziò molte prove. Infatti, la peste gli portò via i servi e le serve e, poco dopo, i cavalli e il bestiame. I ladri gli tolsero ogni altro suo avere. Decise di emigrare in Egitto, ma durante il viaggio, non avendo di che pagare il nolo, si vide togliere la moglie dal capitano della nave, che se n'era invaghito. Ridiscese a terra e continuò con i figli il viaggio a piedi; ma poco dopo questi gli furono rapiti, da un leone l'uno, da un lupo l'altro. Salvati dagli abitanti del luogo, i due giovani crebbero nello stesso villaggio senza conoscersi. Eustachio, rimasto solo, si stabilì in un villaggio detto Badisso e qui svolgeva mansioni di guardiano.

Quindici anni dopo, le martellanti incursioni dei barbari indussero Traiano a cercarlo. Due commilitoni lo ritrovarono e lo condussero a Roma.

Nuovamente a capo delle truppe, Eustachio fe-

ce reclutare ovunque nuovi soldati: tra le reclute c'erano, ignari l'uno dell'altro, i suoi figli, così robusti e ben educati che li costituì sottufficiali e anche suoi commensali. Ricacciati gli invasori e ripreso il controllo del territorio, le truppe sostarono per un breve riposo in un oscuro villaggio, proprio quello dove Teopista, dopo la morte del capitano della nave, viveva in una povera casetta. I due ufficiali le chiesero ospitalità. Al racconto delle vicende della propria vita, i due si riconobbero; anche Teopista li riconobbe, ma non rivelò loro la propria identità. Il giorno seguente presentatisi al generale per chiedergli d'essere ri-

mandata in patria, riconobbe in lui il proprio marito. La famiglia così si ricompose. Intanto, morto Traiano, regnava Adriano, il quale fece celebrare il trionfo ad Eustachio. Quando, però, fu il momento di offrire un sacrificio di ringraziamento nel tempio di Apollo, il generale si rifiutò professandosi cristiano. Fu condannato ad essere sbranato dalle fiere nel circo insieme con i suoi. Il leone, quantunque aizzato contro di loro, neanche li toccò. Allora furono introdotti entro un bue di bronzo arroventato: morirono all'istante, ma il calore non bruciò i loro corpi. Il racconto della sua vita ebbe nel Medio Evo uno straordinario

successo, tanto da non esserci lingua che non ne contasse almeno una redazione. È ritenuto perciò il testo agiografico più conosciuto⁴⁷¹. Probabilmente nella prima metà dell'800 qualche devoto fece fare o comprò quest'icona votiva elaborata in stile popolare molto occidentalizzante, dipinta probabilmente in ambito ionico-epirotico⁴⁷². L'iconografo conserva ben poco dello stile bizantino: ricerca, infatti, la prospettiva e la profondità, cura i particolari accentuando così le imperfezioni nel disegno. L'icona, tuttavia, come spesso avviene per le espressioni di arte popolareggiante, suscita tenerezza e simpatia.



T8. San Demetrio

Scuola cretese

XVIII secolo

cm 37,7x30x2,4

Tempera con uovo su tavola, dorature

Museo Fattori inv. n° 1234

L'icona presenta la titolatura in alto a sinistra: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (*san Demetrio*). La tradizione vuole che Demetrio appartenesse ad una famiglia consolare, ricoprì un alto grado nell'esercito ed avesse funzioni pubbliche. Le sue reliquie vennero richieste da Giustiniano e ciò dimostra che il culto era già affermato nel secolo VI. La fonte narrativa più antica, tuttavia, è del IX secolo, redatta da Fozio, e da essa probabilmente derivano le altre due leggende pervenute fino a noi.

Fozio racconta che Demetrio era un predicatore itinerante; si stabilì a Tessalonica dove fece molti proseliti, ma venne arrestato, e poi condannato a morte dall'imperatore Massimiano. Sul luogo della sepoltura, più tardi, il prefetto Leonzio edificò una basilica di grande importanza.

La venerazione per il santo di Tessalonica si diffuse straordinariamente in Oriente, specie nei paesi ellenofoni e nei Balcani. Sulla sua tomba, sembra dal IX secolo, sgorgava un olio profumato, il *myron*, da cui deriva il soprannome attribuitogli di *Myrovitis* (stilla olio profumato).

Tessalonica lo elesse suo patrono, e ottenne interventi prodigiosi in occasione di attacchi nemici. La nostra icona presenta il Santo, vestito da ufficiale romano, a cavallo che schiaccia un gigante. Lieo, l'episodio di per sé non appartiene alla vita di Demetrio bensì ai miracoli, e chiama in causa un altro Santo militare: Nestore, un giovane amico di Demetrio. All'epoca vi era un barbaro di nome Lieo, fortissimo nel combattimento del circo. L'imperatore Massimiano promise una lauta ricompensa a Nestore se avesse riportato la vittoria. Il giovane sfidante, che più del denaro cercava la

gloria del trionfo, corroborato dagli incoraggiamenti e dalla benedizione di Demetrio, riuscì ad uccidere Lieo al primo assalto. La cosa riempì di furore Massimiano, che condannò a morte il giovane. Lieo rappresentava la forza del paganesimo, contro il giovane cristianesimo⁴⁷³.

Il nostro iconografo si è sicuramente ispirato ad un monumento equestre per rappresentare il Santo. Il passo del cavallo, le vesti ed il mantello svolazzante di Demetrio dovevano conferire alla scena un certo movimento, completato dall'apparizione della mano del Cristo nel semicerchio che occupa l'angolo superiore destro. Quindi una rappresentazione trionfante del soldato di Cristo. Su questa composizione completa è stata inserita la figura del gigante che, pur richiamando gli abiti in crisografie di Demetrio, non sembra avere una parte nella scena.

La tecnica pittorica tradizionale caratterizzata da forti contrasti chiaroscurali negli incarnati ed il grafismo dei profili hanno portato a pensare ad un ambito interno balcanico⁴⁷⁴. Un'attenta analisi dei particolari tuttavia induce a classificare l'immagine nell'ambito della scuola cretese conservatrice e tradizionalista.



T9. San Demetrio

Anonimo

Fine XVIII inizi XIX secolo

cm 45,8x36,5x2

Tempera con uovo su tavola, dorature e

argentature

Popolare

Museo Fattori inv. n° 1252

L'icona presenta la titolatura: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (*san Demetrio*). Come nelle antiche rappresentazioni in cui la vittoria alata recava la corona al trionfatore, così vediamo qui un an-

gelo che incorona il Santo dispiegando un cartiglio con l'acclamazione: ΧΑΙΡΕ ΑΘΛΟΦΟΡΕ ΔΗΜΗΤΡΙΕ (*Ave, o vittorioso Demetrio*).

La stretta analogia con l'icona dello stesso soggetto dipinta nel 1672 da Emmanuele Tzanes conservata al Museo Benaki⁴⁷⁵ fa pensare che l'iconografo l'abbia utilizzata quale modello. Il movimento impresso dal mantello svolazzante e il moto verticale della cavalcatura rendono viva la composizione. Il cavallo, poi, ha un'espressione umana che ispira tene-

rezza. Elemento significativo della nostra immagine è la presenza di un vescovo con la barba bianca posto sul cucuzzolo del monte su cui si inerpica san Demetrio.

È rivestito del *mandyas* – corrispondente alla *cappa magna* latina: un mantello violaceo molto ampio indossato dai prelati quando assistono a qualche funzione⁴⁷⁶ –. Ha sul capo il *kamilâfkion* o *kalimâfkion*, una berretta nera di

forma cilindrica con l'*epanokamilâfkion*⁴⁷⁷, un velo nero che ricade sulle spalle. Il pastorale che termina con due serpenti affrontati, simbolo della prudenza episcopale, permette la deduzione che si tratta di un vescovo. Poiché l'iconografo non ha apposto alcun nome accanto alla figura, per l'identificazione non resta che avanzare qualche congettura. Potrebbe trattarsi del vescovo di Cartagine Cipriano che De-

metrio avrebbe liberato dalla schiavitù⁴⁷⁸, tuttavia è privo dell'aureola.

Potrebbe trattarsi, allora, di un vescovo benefattore della basilica del Santo o semplicemente di un prelado devoto soccorso da qualche miracolo di Demetrio.

I colori vivaci e la tecnica pittorica inducono a classificarla tra le icone popolareggianti dell'area epirota.



T10. San Giorgio

Scuola cretese

XVII secolo

cm 48,4x39x2,2

Tempera con uovo su tavola, crisografie e doratura

Museo Fattori inv. n° 1252

Nella parte superiore dell'icona si legge la titolatura: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (*san Giorgio*). Giorgio, originario della Cappadocia, diventò un ufficiale dell'esercito romano. Convertito dalla madre al cristianesimo, rinunciò al suo rango e, imprigionato a causa della fede, affrontò con fermezza il martirio. Alla sua figura è legata la famosa leggenda del drago, che nell'immaginario popolare voleva significare il trionfo del cristianesimo sulla violenza disumana del male.

Vicino a una città, narrano le fonti più antiche, vi era un lago da cui si nascondeva un orribile drago che seminava terrore e morte tra la popolazione. Per placarne l'ira era necessario of-

frirgli vittime umane, e una volta toccò al re del luogo dargli in pasto la figlia. Quando il drago uscì dalle acque per afferrare la giovane, trovò accanto a lei Giorgio, che gli pose una catena al collo e lo consegnò alla giovanetta, la quale lo portò al guinzaglio come un cagnolino. Giunto in vista della città il cavaliere lo uccise⁴⁷⁹. Il culto di san Giorgio si diffuse dovunque e la sua immagine di cavaliere con il dragone sotto i piedi, se da un lato allietava la fantasia popolare, dall'altro istruiva anche gli analfabeti, infondendo nei cristiani fiducia nella protezione divina anche nei momenti difficili della vita e nella lotta contro il male e contro i nemici. Nel medioevo san Giorgio divenne il protettore dei cavalieri. Ancora oggi non si contano le chiese cattoliche e ortodosse dedicate in ogni parte del mondo al "grande martire vittorioso" Giorgio⁴⁸⁰.

Il nostro iconografo in una scena particolarmente drammatica e movimentata presenta Giorgio che uccide il drago, mentre la figlia del re corre verso la città sulle cui mura appaiono i regnanti e i membri della corte. Il re si protende in avanti per gettare al cavaliere vittorioso le chiavi della città nella quale, per paura, s'era asserragliato insieme con il popolo. Un angelo cinge il capo di Giorgio con la corona della vittoria e gli porge la palma del martirio.

L'iconografo non si è limitato ad illustrare questo miracolo. In groppa al cavallo appare

un giovinetto che regge con la sinistra una brocca. Si tratta di un altro miracolo attribuito al santo. Il giovane era stato preso in ostaggio dai Bulgari, ma i suoi genitori ed egli stesso non avevano mai cessato di invocare la protezione e l'aiuto del Santo, cosicché avvenne l'insperato: mentre il ragazzo, come al solito, stava riscaldando l'acqua per i suoi padroni, fu rapito da Giorgio e portato tra i suoi parenti ai quali raccontò il fatto in questi termini: "Ciò che so è che in questo stesso istante mi trovavo in schiavitù in Bulgaria: il *cucùmion* (brocca) che vedete l'avevo appena tratto dal fuoco per portarlo a tavola dei miei padroni. Lasciata la cucina stavo salendo la scala quando vedo sulla sommità un uomo a cavallo, armato, come un comandante in guerra, più luminoso del sole, che d'un tratto mi afferra, mi solleva, attraversa lo spazio come un lampo, senza che io risenta della stanchezza né del movimento [...] né sappia dove sia stato né come abbia viaggiato; all'improvviso, miracolosamente, mi ha depresso qui, come vedete, in mezzo a voi, con in mano ancora il *cucùmion*"⁴⁸¹.

I colori caldi e vivaci, la cura quasi miniaturistica dei particolari e la tecnica pittorica tradizionale, che ha perfettamente assimilato gli influssi occidentali, fanno pensare ad un buon maestro della scuola cretese⁴⁸². Sulla cornice inferiore destra vi era la firma dell'iconografo e la data, oggi illeggibili: a malapena si distinguono qualche traccia di lettera.



T11. Il profeta Elia

Asterio di Kalarite

1766

cm 44,3x33,6x1,9

Tempera con uovo su tavola, aureole e panneggi dorati, tripla cornice (argentata, rosso scuro, vermiglio)

Museo Fattori inv. n° 1232

L'icona si presenta come un quadretto di scena realistica in una radura: un uomo sdraiato Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ (*il profeta Elia*), viene preso per mano, sollecitato così ad obbedire a un or-

dine che gli viene dall'alto. Tutta la composizione risente della preoccupazione di aderire al racconto biblico al punto da far fluire dalla bocca dell'angelo le parole. Riportiamo la pericope della Scrittura per leggere direttamente il testo ispiratore (sottolineando la frase pronunciata dal messaggero): "Acab riferì a Gezabele ciò che Elia aveva fatto e che aveva ucciso di spada tutti i profeti. Gezabele inviò un messaggero a Elia per dirgli: "Gli dei mi facciano questo e anche di peggio, se domani a

quest'ora non avrò reso te come uno di quelli". Elia, impaurito, si alzò e se ne andò per salvarsi. Giunse a Bersabea di Giuda. Là fece stare il suo ragazzo. Egli si inoltrò nel deserto una giornata di cammino e andò a sedersi sotto un ginepro. Desideroso di morire, disse: "Ora basta, Signore! Prendi la mia vita, perché io non sono migliore dei miei padri". Si coricò e si addormentò sotto il ginepro. Allora, ecco un angelo lo toccò e gli disse: "Alzati e mangia!". Egli guardò e vide vicino alla sua testa una focaccia cotta su pietre roventi e un orcio d'acqua. Mangiò e bevve, quindi tornò a coricarsi. Venne di nuovo l'angelo del Signore. lo toccò e gli disse: "Su mangia, perché è troppo lungo per te il cammino" (ΑΝΑΣΤΗΘΙ ΚΑΙ ΦΑΓΕ ΚΑΙ ΠΙΕ ΟΤΙ ΠΟΛΗ ΑΠΟ ΣΟΥ Η ΟΔΟΣ). Si alzò, mangiò e bevve. Con la forza datagli da quel cibo, camminò per quaranta giorni e quaranta notti fino al monte di Dio, l'Oreb" (LXX: 3Re 19, 1-8). Accanto al Profeta vi è una fiasca ed un

pane. È molto interessante osservare la cura con cui sono state scritte le parole dell'angelo, trascritte in maniera inversa, cioè a partire dalle sue labbra.

È una rappresentazione inconsueta nell'iconografia bizantina. Di solito Elia si trova all'imboccatura di una grotta ed un corvo gli porta il pane. L'iconografo è da ritenere un buon artigiano, tuttavia la ricerca di un realismo anatomico (v. braccia e piedi del Profeta) crea contrasti tali da evidenziare i grossolani errori nel disegno e nelle proporzioni (si veda in particolare la figura dell'angelo). Il volto ed il corpo del profeta, così come gli abiti, risentono dello schematismo tradizionale bizantino interpretato, tuttavia, in chiave occidentale senza una reale capacità di elaborazione. Nel tentativo, poi, di ammorbidire le pieghe delle vesti dei due personaggi, il pittore le accentua. L'immagine si può considerare come un tentativo di innovazione iconografica e tecnica che

in definitiva non si discosta da una composizione popolareggiante ricercata. È una raffigurazione ammirevole nei particolari, ma di effetto non propriamente positivo nella veduta d'insieme.

La firma, la data e la localizzazione indicati sul bordo inferiore sono molto utili per avere un punto di riferimento certo nella ricerca sulla pittura da cavalletto post-bizantina e per superare il pregiudizio su presunte aree conservatrici omogenee nella Grecia centrale e nell'ambito balcanico in genere. L'icona è stata dipinta dall'umile Asterio di Kalari⁴⁸³ nel 1766 (ΧΕΙΡ [ΤΟΥ ΤΑΠΕΙ]ΝΟΥ ΑΣΤΕΡΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΧΩΡΑΣ ΚΑΛΑΡΙ ΑΨΕΖ).

Sul retro vi è la seguente annotazione: να είναι εις παραλαβὴν τοῦ κὺρ γεωργίου λάμπης εις λιβόρνο (sic, *da consegnarsi al sig. Giorgio Lampis a Livorno*). Si tratta di Giorgio Lambro che era il Provveditore della Chiesa della Ss.ma Trinità⁴⁸⁴.



T12. San Nicola

Gioacchino Valamonte

Metà XIX secolo

cm 50x36x1,8 (con cornice 60,7x47,5x6)

Tempera con uovo su tavola, doratura

Museo Fattori inv. n° 1285

L'icona porta la titolatura: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

(*san Nicola*). Per quanto concerne il personaggio rinviamo a quanto detto per le icone dello stesso soggetto. La tipologia è quella dei soggetti in trono, quindi con una mano benedicente e l'altra che sorregge l'evangelario. Nel nostro caso il Libro è aperto alla pericope: Εἶπεν ὁ Κύριος· ὁ ποιμὴν / ὁ καλὸς τὴν / ψυχὴν αὐ-/τοῦ τίθησιν ὑπὲρ / τῶν προ-/βάτων // [ἐγὼ] εἶμι / ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς / καὶ γινώσκω / τὰ ἐμὰ καὶ / γινώσκομαι / ὑπὸ τῶν ἐμῶν / καθὼς γινώσκει / με ὁ Πατήρ (*Disse il Signore: il buon pastore dà la vita per le sue pecore // [io] sono il buon pastore e conosco le mie pecore e sono conosciuto da esse come mi conosce il Padre mio*, [Gv 10, 11a.14b-15a]). La nostra immagine trasmette immediatamente una sensazione di rozzezza, soprattutto a causa della

sproporzione tra il capo e il resto del corpo, e di incapacità di dare profondità all'immagine. La posizione frontale ha determinato una raffigurazione appiattita e di conseguenza schiacciata nello spazio scenico. A nulla è valso creare una certa profondità attraverso la resa prospettica della pedana in verde. L'opera, peraltro, se considerata nei particolari si rivela curata addirittura in modo miniaturistico. Gli incarnati ed il panneggio sono trattati alla maniera occidentale. Il fondo è dorato a granulazione, da cui si staglia a bassorilievo il trono. Nella parte inferiore sinistra compaiono due lettere I B. Si tratta della firma del monaco sacerdote (*ieromōnaco*) Giacchino Valamonte, parroco della Comunità nella prima metà dell'800⁴⁸⁵, autore anche di almeno altre due icone (v. T13 e T14).



T13. San Gerasimo

Gioacchino Valamonte

Metà del XIX secolo

cm 35x28,4x1,2 (con cornice 43x36,4)

Tavola, tempera su tela

Museo Fattori inv. n° 1286

L'icona mostra la figura austera di san Gerasimo – il nome è posto in alto a destra: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ –. Ha in testa il *kamilāfkion* con il velo monastico detto *epanokamilāfkion*⁴⁸⁶. Sulla parte davanti, sotto il mantello appare un *epitrachilion* (stola) con delle croci per evidenziare che il personaggio era un monaco sacerdote (*ieromōnaco*). Non si tratta di Gerasimo vissuto nel V secolo in Palestina⁴⁸⁷, né dell'omonimo appartenente al monachesimo italo-greco della Calabria (detto basiliano) dell'XI-XII secolo⁴⁸⁸, ma di Gerasimo il Giovane

(1509-79), nato a Trikala di Corinto dalla nobile famiglia dei Notaras⁴⁸⁹. Ancor giovane si diede alla vita ascetica a Zacinto, quindi viaggiò visitando i Balcani sino al Mar Nero, passò per Costantinopoli e si ritirò sul Monte Athos. Quindi si recò in Terra Santa, dove nella basilica dell'Anastasis venne ordinato sacerdote dal patriarca Germano IV (1534-79). Vi rimase per dodici anni, poi andò in Siria, Egitto, Libia ed infine approdò a Creta. Ritiratosi a Zacinto visse in una grotta accanto al monastero di san Giorgio dei Krimna. Poiché la sua ascesi attirò schiere di fedeli, fuggì a Cefalonia. Ricostruita la chiesa del monastero

della Santa Gerusalemme, trasformò il cenobio da maschile in femminile. Gerasimo fu *egumeno* (abate) del monastero per diciannove anni. Morì a settanta anni il giorno della Dormizione della Vergine (15 agosto). Canonizzato dal patriarca Cirillo Lucaris nel 1622, è venerato nell'ex monastero della Nuova Gerusalemme, a lui intitolato. Godette di una grande

fama come asceta, e il suo culto superò le isole ionie⁴⁹⁰. Gerasimo dispiega un cartiglio in cui è scritto: Κύριε. Κύριε, ἐπιβλεψον ἐξ οὐρανοῦ καὶ ἴδε καὶ ἐπίσκεψαι τὴν ἄμπελον ταύτην / καὶ κατάρτισαι ἑαυτὴν ἢ ἐφύτυσεν ἡ δ-εξιά σου ([*Signore, Signore*], *volgiti, guarda dal cielo e vedi e visita questa vigna, proteggi il ceppo che la tua destra ha*

piantato, Sal 79[80], 15-16). Probabilmente vi voleva alludere al suo ruolo di egumeno del monastero⁴⁹¹. Sul lato inferiore sinistro c'è la firma dell'autore: I: Βαλα[μοντε] (*Gioacchino Valamonte*). Per la tecnica ritrattistica di stile occidentale la figura richiama lo schema di altre immagini provenienti dall'ambito dell'Italia Meridionale e delle isole ionie⁴⁹².



T14. Gesù Cristo e l'eucarestia

Gioacchino Valamonte

1849

cm 37x29x2,5

Tempera su tavola

Museo Fattori inv. n° 1284

Il Cristo, davanti ad un altare con un calice e la patena, tiene il pane con la sinistra mentre con la destra lo benedice.

Questa iconografia alquanto inconsueta traduce in immagine un'espressione ricorrente nella Liturgia eucaristica, in cui Cristo è al tempo stesso il sacerdote che consacra, l'offerente e l'offerto.

Un'aureola crucifera gli attornia il capo con le classiche tre lettere greche *omicron, omega e ny* (ὁ ὦν): si tratta del nome rivelato a Mosè nella teofania sul Monte Oreb (*Sono colui che sono*, [Es 3, 14]).

Nell'intento di conseguire una visione prospettica alquanto ardita il pittore elabora una

figura con innumerevoli pecche anche nel disegno, tanto da conferire all'insieme un senso di rozzezza.

Nell'angolo inferiore sinistro l'iconografo si firma: Πόνημα / Ἰωακίμ Βαλα-/μοντε (*Opera di Gioacchino Valamonte*) e, sull'angolo opposto, appone la data: 1849, rendendo così l'opera un punto di riferimento cronologico della sua attività iconografica. All'epoca aveva la bella età di 72 anni⁴⁹³.

Lo *ieromonaco* Valamonte, che è stato curato della Comunità, dimostra con questa composizione di non disdegnare iconografie devozionali ed oleografiche di chiaro stampo occidentale.



T15. San Basilio il grande (?)

Gioacchino Valamonte (?)

Metà del XIX secolo

cm 36,7x28,6x1,2

Tempera su tavola

Museo Fattori inv. n° 1326

L'icona presenta un santo vescovo a mezzo busto, rivestito di *felònion* ed *omophòrion*, che appoggiato ad un tavolo sorregge un libro. Purtroppo la figura non è accompagnata da al-

cuna scritta, quindi l'identificazione può solo essere ipotetica. Si potrebbe trattare di un'immagine di san Basilio il Grande: ciò si desume dagli abiti vescovili ed in particolare dalla lunga barba a punta, caratteristica dell'iconografia di questo santo.

Si tratta di un'icona votiva, che potrebbe essere attribuita allo ieromonaco Gioacchino Valamonte, considerate le analogie stilistiche con l'icona di san Gerasimo (T13).



T16. Resurrezione e Dodici grandi feste

Scuola ionica

Fine XVIII secolo

cm 57x38x2,9

Tempera con uovo su tavola, dorature

(*aureole e sfondi*)

Museo Fattori inv. n° 1233

Le Chiese di tradizione bizantina raggruppano sotto l'espressione "dodici grandi feste" (*do-dekáorton*)⁴⁹⁴ le principali solennità liturgiche dell'anno in cui si commemorano alcuni eventi particolarmente importanti per la fede. Le loro rappresentazioni iconografiche sono sempre davanti agli occhi dei fedeli, poste nella prima fila dell'iconostasi.

Quando e come si sia sviluppata questa tradizione e, soprattutto, quali eventi della storia della salvezza siano da comprendere nel *do-*

dekáorton, è ancora oggetto di ricerca. La sequenza, tuttavia, non è univoca in tutte le Chiese e persino nell'ambito di una stessa Chiesa.

Sin dall'alto medioevo erano state elaborate icone di dimensione ridotta e in forme diverse, che per tecnica di esecuzione si avvicinavano alle miniature, per la preghiera privata e da viaggio⁴⁹⁵. Prende avvio così l'elaborazione delle icone delle feste aventi al centro l'immagine della Resurrezione, quale figurazione della "festa delle feste", come amava chiamarla Gregorio Nazianzeno (c. 330-90)⁴⁹⁶.

Nella nostra icona vediamo nella parte centra-

le la discesa agli inferi, che costituisce la raffigurazione tipica della Pasqua. Cristo scende nell'Ade per liberare Adamo e con lui tutti i giusti "che abitavano nelle tenebre e nell'ombra della morte. Sì, è verso Adamo prigioniero e verso Eva anche lei prigioniera che Dio si rivolge [...] per liberarli dai loro dolori"⁴⁹⁷, intanto che gli angeli legano Satana. Quando ciò avveniva nell'Ade, il Signore trionfante risuscitava mentre i soldati dormivano. Quest'ultima rappresentazione è stata inserita sotto influsso dell'arte occidentale, come pure i simboli della passione visibili in alto.

Poi, in senso orario sono rappresentate le feste

del Signore (*despòtiche*) e della Madre di Dio (*theomitòriche*) disposte secondo la sequenza della vita di Cristo e della Vergine: l'*Annunciazione* (25 marzo); il *Natale* (25 dicembre); la *Presentazione di Gesù al Tempio* (2 febbraio); il *Battesimo* (6 gennaio); la *Trasfigurazione* (6 agosto); la *Resurrezione di Lazzaro* (sabato precedente la domenica delle Palme); l'*Ingresso a Gerusalemme* (domenica delle Palme); la *Lavanda dei piedi* (giovedì santo); la *Crocifissione* (venerdì santo); l'*Ascensione*; la *Pentecoste* e la *Dormizione della Vergine* (15 agosto).

Di un certo interesse iconografico è la posizio-

ne seduta della Madre di Dio e di Giuseppe al suo fianco nella raffigurazione del Natale; Lazzaro che risorge da un sarcofago; gli Apostoli che non siedono su un'edera ma su uno stallo convergente in quella della Pentecoste⁴⁹⁸. Al di sopra del Cristo risorto vi sono due angeli che sorreggono un calice con i simboli della passione e la scritta Η ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ (*la nuova Alleanza*). Nelle varie rappresentazioni compaiono numerosi altri inserti di matrice occidentale, tuttavia gli schemi tradizionali non risultano sostanzialmente modificati. Il disegno è inciso ed è possibile rilevare numerosi ripensamenti.



T17. Madre di Dio Interceditrice

Scuola ionica

Fine XIX secolo

cm 27x20x2

Tempera con uovo su tavola

Museo Fattori inv. n° 1214

L'icona faceva parte di un trittico in cui il Cristo, la Madre di Dio e Giovanni Battista a mezzo busto riproponevano la sequenza della Deisis, già presa in esame. Purtroppo le altre due icone sono andate perdute. La figura si presenta con il velo sciolto sotto il manto (*maphorion*) di chiara matrice occidentale. La tecnica pittorica è anch'essa occidentale, opera di un iconografo poco esperto. La caratteristica "bizantina" è data dall'iscrizione classica ΜΡ ΘΥ (*Madre di Dio*). Le mani incrociate sul petto richiamano l'iconografia del tipo "Interceditrice" della Madre di Dio "Skopiòtissa" (della Guardia), venerata nel monastero del Monte Skopòs nell'isola di Zante sin dai primi del sec. XVII⁴⁹⁹.

L'icona originariamente aveva una cornice poiché vi è tutt'intorno una scanalatura regolare di circa cm 0,5. Sul retro vi è la scritta: Τὸ πρωτότυπον / ἔχει ὁ κύριος Νεκτάριος Παπανελοπούλος εἰς ἁγίαν Μαύραν (*il sig. Nektario Pappanelopoulos possiede il prototipo a Santa Maura*). Questa notizia è molto importante perché ci fa sapere che il prototipo di quest'immagine si trovava a Santa Maura, cioè Leucade. Difficile sapere se quella immagine sia stata l'"originale" da cui derivarono anche altre⁵⁰⁰, o solo la nostra. Forse tale quesito avrebbe potuto avere una risposta se si fosse conservata la stampa rettangolare che verosimilmente era stata fissata sotto la scritta suddetta.



T18. Santi Boris e Gleb

Fine XVIII secolo

cm 31,5x27x2,5

Tempera con uovo su tavola

Russia centrale

Museo Fattori inv. n° 1217

L'icona presenta due personaggi posti frontalmente l'uno all'altro in abiti regali che rivolgono la loro preghiera verso Cristo, il cui volto appare entro un medaglione al centro in alto. Finora i due sono stati sempre identificati nei santi Costantino ed Elena si tratta invece

dei due santi principi russi Boris e Gleb. È, infatti, appena visibile la titolatura slava preesistente, cui è stata sovrapposta quella greca con colore rosso. Verosimilmente, quindi, apparteneva al gruppo di icone provenienti da Porto Mahon.

Boris (barbato, è a sinistra nella nostra icona) e Gleb (glabro, quindi senza barba, a destra) erano figli di Vladimir, granduca di Kiev, e di Anna, sorella di Basilio II il Bulgaroctono, imperatore di Costantinopoli. Vladimir è onorato dalle Chiese di tradizione bizantina slava con il titolo di "isapostolos" (pari agli apostoli), perché con lui ebbe inizio l'evangelizzazione della Rus'.

Quando morì il 15 luglio 1015, divise i suoi domini fra i dodici figli. Sviatopolk, tuttavia, che aveva ereditato il granducato di Kiev, si rifiutò di eseguire la volontà paterna e incaricò alcuni sicari di sterminare tutti gli altri fratelli. Boris, che era stato battezzato con il nome di Romano, era il principe di Rostov: fu ucciso

nove giorni dopo la morte del padre, mentre tornava da una campagna condotta vittoriosamente contro i Peceneghi.

Boris era consapevole che i messi del fratello erano dei sicari, e non si difese personalmente né diede ordine alle sue truppe di levare le armi contro Sviatopolk, poiché non voleva nuocere al fratello che aveva preso il posto del padre. Nell'attesa dei sicari fu preso dall'angoscia della morte, ma trovò conforto nel vangelo e nei salmi.

Gleb, che da cristiano era stato chiamato David, fu assassinato, invece, durante il viaggio verso Kiev, dove era stato mandato proditoriamente dal fratello, il 5 settembre del 1015. Sviatopolk aveva incaricato alcuni suoi fedeli di abbordare il battello di Gleb presso Smolensk, mentre risaliva il Dnieper. Ad ucciderlo, tuttavia, fu il suo stesso cuoco, che lo sgozzò con un coltello "come un macellaio che ammazza una pecora".

Nel 1019 Jaroslav, primogenito di Vladimir e

principe di Novgorod, vinse Sviatopolk e si impossessò della città di Kiev che governò per trentacinque anni. Nel 1020 trasferì i corpi di Boris e Gleb, che già venivano onorati come martiri, nella chiesa di S. Basilio a Vishgorod, e incrementò la diffusione del loro culto. Alla fine del XII si procedette alla loro canonizza-

zione ufficiale. Boris e Gleb sono stati considerati campioni della non-violenza, giacché preferirono morire pur di non ledere un fratello che rappresentava la figura del padre. Essi non cercarono la morte, ma si piegarono umilmente alla sua accettazione come un dono inviato loro da Dio. Pertanto vennero inclusi nel-

la categoria degli "strastotèrpy" (coloro che soffrono la passione). Questo è un modo tipicamente russo di concepire la santità, del quale esistono numerosi esempi. Le figure di Boris e Gleb sono sempre abbinate tanto nella letteratura quanto nell'arte, come Cosma e Damiano, Crispino e Crispiniano⁵⁰¹.



T19. Madre di Dio Odigitria

Fine XIX secolo

cm 39 x 33,4x3

Tempera con uovo su tavola, cornice rossa

Popolare

Museo Fattori inv. n° 1216

Questa rappresentazione della Madre di Dio con il Bambino è del tipo dell'Odigitria. Va-

riante del tutto insignificante è il volto della Vergine che si presenta non frontale ma leggermente a tre quarti. Potrebbe trattarsi di una ridipintura grossolana di un'icona più antica di cui si sarebbero salvati parzialmente i volti e gli arti. In ogni caso si tratta dell'opera di un iconografo piuttosto inesperto e tecnicamente scadente. Appeso al collo della Madre di Dio forse vi era un ex voto.



T20. Cristo in trono con ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (Deisis)

Scuola cretese

Fine XVIII secolo

cm 39x46x2,4

Tempera con uovo su tavola, doratura,

cornice rossa

Museo Fattori inv. n° 1238

Questa rappresentazione viene detta comune-

mente *Deisis* (preghiera, intercessione), perché la Vergine-Madre e Giovanni il Battista alato intercedono presso il Cristo giudice. La Madre di Dio (MP ΘΥ, *Madre di Dio*), godendo della materna confidenza, ha libertà di parola (*parrisia*) presso il Signore cui presenta le suppliche della Chiesa. Altro intercessore è Giovanni – Ὁ ΑΓΙΟΣ ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ *san Giovanni il Precursore* –, l'anello di congiunzione fra l'Antico e il Nuovo Testamento. Egli è considerato il primo martire per Cristo, quindi è stato al centro di una grande venerazione⁵⁰². Anche in questa rappresentazione Maria e Giovanni non hanno le mani sollevate in senso di preghiera ma incrociate sul petto alla maniera devota occidentale, secondo il tipo della Madre di Dio "Skopiòtissa" di Zante (v. quanto detto per la *Deisis* di Spiridon Romas).

Il Cristo (ai lati della figura ΙΣ ΧΣ, *Gesù Cri-*

sto) è seduto frontalmente su un trono monocromo barocco. Ha l'evangelario aperto sul ginocchio sinistro e vi si legge la seguente pericope: Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ Η / ΕΜΗ ΟΥΚ / ΕΣΤΙΝ / ΕΚ ΤΟΥ / ΚΟΣΜΟΥ / ΤΟΥΤΟΥ (*il mio regno non è di questo mondo*, [Gv 18, 36]). Si tratta della risposta data da Gesù a Pilato.

Le figure sono rese secondo la ieraticità tipica dell'arte bizantina. L'iconografo mostra di avere non solo una buona tecnica pittorica ma anche capacità di rendere espressivi i volti dei personaggi.

Vi è molta cura nei particolari e vi sono tentativi di ammorbidire lo schematismo delle pieghe nei panneggi (v. soprattutto il mantello del Cristo). Risente di una certa povertà cromatica (usa prevalentemente il verde ed il rosso). Ha schiarito la capigliatura tanto del Cristo che di Giovanni Battista.



T21. Santa Parasceve

Scuola ionica

XIX secolo

cm 56,5 x 42,5x1,7

Tempera con uovo su tavola, doratura

Museo Fattori inv. n° 1245

La titolatura del personaggio femminile rappresentato nell'icona è ai lati della figura: Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ (sic, *santa Parasceve*). La santa innalza con la destra una croce simbolo del martirio. Nell'Italia meridionale è venerata con i nomi di Venera, Veneria o Veneranda che, come per lo slavo *Piàmitsa*, traduce il significato di Parasceve (*Venerdì*)⁵⁰³.

La grande devozione che sin dall'antichità si aveva per il giorno della Passione del Cristo probabilmente spinse la fantasia popolare a personificare il Venerdì Santo⁵⁰⁴, così da creare una sorta di sovrapposizione con la/e santa/e o viceversa; fatto sta che diffusissima è la sua venerazione in ambito balcanico, sia greco sia slavo e russo⁵⁰⁵.

La santa è presentata sotto un arco delimitato da tendaggi rossi; l'aureola e i pennacchi sono decorati con un girali fogliacei. Probabilmente l'icona all'origine offriva la figura intera della

santa, che per qualche motivo ha subito un taglio nel quarto inferiore.

L'insieme si presenta come un'opera elaborata nel '700, ma le incertezze o "particolarità" stilistiche evidenti soprattutto nel panneggio (si

veda per es. l'incrocio del *maphorion* sul petto; la schematizzazione delle pieghe; le lumeggiature trasversali della tunica a ridosso della gamba destra ecc.) fanno pensare ad un iconografo che ha utilizzato una raffigurazione anti-

ca ma non l'ha né imitata né elaborata secondo lo stile della scuola cretese cui sembra ispirarsi.

Il disegno è inciso, cosicché è possibile rilevare alcuni ripensamenti.



T22. Santi Cosma e Damiano

Filotheos Skufos (?)

Seconda metà del XVII secolo

cm 36,6x 27,2x1,6

Tempera su tavola

Scuola cretese

Museo Fattori inv. n° 1215

Il Cristo, contornato da una nube, benedice con le braccia aperte i due santi medici Cosma, purtroppo in parte danneggiato, che ha in mano un rotolo, e Damiano (Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ) con il bisturi ed un rotolo⁵⁰⁶.

Cosma e Damiano, nati in Arabia, si recarono in Siria per studiare medicina, quindi si stabi-

lirono ad Egea in Cilicia, dove esercitarono l'arte medica. Non si limitavano a curare i malati unicamente nel corpo. Cercavano di imitare il Cristo che, guarendo i corpi, sanava le persone restituendo loro la dignità di figli di Dio. Durante la persecuzione di Diocleziano del 303 professarono la propria fede e vennero decapitati. Le loro spoglie furono inumate a Cirro. Teodoreto († 458) li ricorda e li chiama illustri atleti e generosi martiri. Già nel V secolo la città di Cirro aveva edificato in loro onore una basilica, che nel VI secolo l'imperatore Giustiniano ampliò per ringraziarli della loro intercessione per la propria guarigione da una malattia mortale. In breve tempo il loro culto si diffuse nelle principali metropoli dell'impero, ed i racconti dei miracoli operati per loro intercessione prevalsero sulla storia autentica della vita.

Gregorio di Tours (537-94) tramanda la tradizione giunta fino in Gallia: "I due gemelli medici divennero cristiani e per il solo merito delle loro virtù e per l'intervento delle loro preghiere cacciavano le infermità dei malati. Do-

po diversi supplizi, sono riuniti in cielo e fanno numerosi miracoli per i loro compatrioti. Se un malato va alla loro tomba e vi prega con fede, subito ottiene un rimedio ai suoi mali. Si dice che appaiano in sogno ai malati e diano loro una prescrizione; questi l'eseguono e guariscono"⁵⁰⁷.

Una caratteristica ricorrente in tutti i racconti della vita dei due fratelli è la gratuità con cui prestavano il loro servizio ai malati, perciò sono chiamati *anàrgiri* (cioè *che non ricevono ricompensa*)⁵⁰⁸.

I due santi sono rivestiti da una tunica (*anterion*) su cui indossano il *kondòn*, un soprabito che non oltrepassa il ginocchio con le maniche un po' più larghe, quindi un ampio mantello fermato sul petto da una spilla. Le due figure risentono dello stile tradizionale bizantino.

L'analogia che gli Anàrgiri presentano con quelli dell'icona conservata nella Collezione Kanellopoulos di Atene (n° 4) permette di ipotizzare la stessa paternità nell'iconografo cretese Filotheos Skufos (1638-1685)⁵⁰⁹.



T23. Madre di Dio con il Crocifisso

Seconda metà del XVIII secolo

cm 42,5x29x2

Tempera su tavola

Museo Fattori inv. n° 1279b

L'immagine presenta la Madre di Dio – rivestita da un ampio *maphorion* scuro con tre stelle rispettivamente sul capo e su ciascuna delle spalle – con il volto addolorato, che stringe al petto il Crocifisso. Appartiene al tipo iconografico della Madre di Dio "threnousa" (Mater dolorosa). È uno dei temi iconografici "nuovi" elaborati nel XVII-XVIII secolo, in cui grande è stata la mutazione tra le due sponde dell'Adriatico⁵¹⁰.

Questa iconografia è una rielaborazione di un

modello occidentale – un segno rivelatore è dato dal cartello sul Crocifisso, in cui è scritto alla latina INRI (*Gesù Nazareno Re dei Giudei*), e neppure nell'equivalente greco INBI –. Nonostante l'analogia tematica, non ha alcuna parentela con quella russa della Madre di Dio di Akhtyrka (*Akhtyrskaja*)⁵¹¹. Si tratta, verosimilmente, di una variante della Pietà, diffusa nell'area adriatica e balcanica⁵¹² soprattutto dai Madonneri. Quantunque sia un'icona di fattura grossolana e con notevoli pecche sul piano tecnico, ha un suo fascino, tipico delle opere popolareggianti.



T24. Cristo in trono con ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (*Deisis*)

Scuola ionica

Ultimo quarto del sec. XVIII

cm 37.9 x 30.3 x 3.1

Tempera con uovo su tavola, doratura,

aureole bulinate e inserti di colore,

cornice rossa

Museo Fattori inv. n° 1243

Cristo (ai lati della figura ΙΞ ΧΣ, *Gesù Cristo*), prominente in primo piano, è seduto su un trono barocco con una larga pedana. Purtroppo il suo volto è andato completamente distrutto assieme agli elementi laterali del trono, tuttavia la figura è leggibile in tutte le sue parti. Con la destra benedice mentre con la sinistra sorregge un grande globo terrestre sormontato da una croce. Il globo rappresenta la sfera celeste su cui è proiettato lo zodiaco come una fascia in posizione ellissoidale.

Ha sulle ginocchia un grande libro aperto alla pericope che dice: ΠΑΝΤΑ ΜΟΙ ΠΑΡΕΔΟΘΗ / ΥΠΟ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ ΚΑΙ ΟΥ-/-ΔΕΙΣ ΕΠΙΓΙΝΩΣΚΕΙ ΤΟΝ ΥΙ-/-ΟΝ ΕΙ ΜΗ Ο ΠΑΤΗΡ ΟΥ-/-ΔΕ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΕΙ ΜΗ / Ο ΥΙΟΣ ΚΑΙ Ω ΕΑΝ ΒΟΥΛΕΤΑΙ (sic, *Ogni cosa mi è stata affidata dal Padre mio e nessuno conosce il Figlio se non il Padre, né chi conosce il Padre se non il Figlio e colui al quale il Figlio*

lo voglia [rivelare], [Mt 11, 27]). La particolarità è data dal fatto che l'iscrizione non è come al solito volta verso lo spettatore, ma verso il Cristo. Come in tutte le rappresentazioni di questo tipo vi è la Madre di Dio – ΜΡ ΘΥ, *Madre di Dio* – e Giovanni – Ὁ ΑΓΙΟΣ ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ *san Giovanni il Precursore* –, che intercedono presso il Cristo.

Anche in questa figurazione non hanno le mani sollevate in attitudine orante ma le hanno incrociate sul petto alla maniera devota occidentale. D'altra parte vi sono altri particolari che evidenziano una matrice non bizantina (per es. il globo, la fascia [cintura], la disposizione del mantello ecc.).

Le figure sono rese secondo la ieraticità tipicamente bizantina. L'iconografo mostra di avere non solo una buona tecnica pittorica ma anche una certa capacità espressiva.

Note

¹ Per una panoramica complessiva su questa struttura v. il saggio della Prof.ssa Doriana Dell'Agata Popova in questo volume e gli studi di CHATZIDAKIS M., *Ikonoostas*, in *Reallexikon der byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1973, 326-54; DWIRNYK J., *Rôle de l'iconostase dans le culte divin*, (Theologica Montis Regii, 13), Montréal 1960. Mi sia consentito ringraziare Mons. Vincenzo Savio, il Prof. Maurizio Pappozzi e la Prof.ssa Stefania Colafranceschi per i loro preziosi suggerimenti e per avermi coadiuvato nella revisione di questo lavoro.

² Cfr. ULACACCI, 22; SCIALHUB, 14; DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 257; MAI, 34.

³ In particolare l'acquaforte acquerellata del 1795 c. di Giovan Battista Salucci (Livorno, Biblioteca Labronica, Collezione Minutelli), che, a nostro avviso, riproduce la situazione dell'iconostasi precedente al 1750 poiché non compaiono le porte di Agostino Wanonbrachen: v. altri riferimenti nel saggio della Prof.ssa Popova in questo volume e DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, p. 260 n. 24.

⁴ Pubblicate da SCIALHUB, 31 bis; DE PAZ, fig. 4, p. 21; PANNESA, 36.

⁵ MAI, 45. Cfr. anche LOMBARDI M., *L'iconostasi della chiesa dei Greci Uniti*, in "Percorsi didattici" 1(1987), 4-5.

⁶ MAI, 79.

⁷ SCIALHUB, 17.

⁸ SCIALHUB, 11, 30. Sulle vicissitudini di Atanasio, che fu poi parroco della Comunità fino al 1625 v. C. CHARON, *L'église grecque catholique de Livorno*, in "Echos d'Orient" 11(1908), 227-29.

⁹ In ricordo della prima chiesa dei greci a Livorno: San Jacopo in Acquaviva (DELL'AGATA POPOVA D., *Momenti e aspetti della presenza dei Greci "uniti" a Livorno*, in "Livorno crocevia di culture ed etnie diverse: razzismi ed incontri possibili", Livorno 1992, 53ss.). È difficile dire se quest'icona è da identificare con quella ancora oggi conservata dall'Arciconfraternita: v. nella sezione delle icone "sciolte" A3.

¹⁰ Cfr. SCIALHUB, 14; v. anche 35 nota 16.

¹¹ SCIALHUB, 34 nota 14.

¹² Cfr. PASSARELLI, 8-9 e *passim*.

¹³ Cfr. KAZANAKI, 255 n. 21.

¹⁴ Crediamo non sia casuale il fatto che in quegli anni due su tre dei maggiori della Comunità erano di Zante, v. ULACACCI, 13; SCIALHUB, 12.

¹⁵ ULACACCI, 22; SCIALHUB, 14; DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 259; cfr. anche P. CIOTTI, *Alcune pitture dell'iconostasion della Chiesa Greco-Unita*, in "Liburni Civitas" 4,3 (1931), 137; MAI, 41.

¹⁶ BETTINI S., *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonnari*, Padova 1933, 33-4.

¹⁷ Cfr. KAZANAKI-LAPPA, 224, 233.

¹⁸ Firmatari dell'atto sono lo stesso sacerdote Kalogheropoulos, lo ieromonaco Timoteo, Bernardo di Giorgio Fules di Candia quale Governatore, Nicola Grakia di Chio quale Provveditore e Dimitrios Avastagos come Camerlengo, v. Archivio di Stato di Venezia, *Notai di Candia* B I, b. 71 (Calmerà Giorgio fu Michele notaio), 4 prot. XIII, c. 163v-164r (KAZANAKI-LAPPA, 233-234). L'atto è trascritto dal notaio Calmerà a Creta in allegato a quello che farà redigere Costantino Argiropulos il 20 dicembre 1643 per il trasporto (c. 162v-163v). Per l'occasione dell'incarico all'Argiropulos fu costituito un deposito fruttifero (26 giugno 1640) con un atto scritto dal depositario Dimitrios Avastagos e dai due sacerdoti della Comunità (Spiridione Kalogheropoulos e ieromonaco Timoteo) v. Archivio di Stato di Livorno, *Governatore e auditore*, f. 117, c. 9 bis (atto originale in greco) e 9 ter (traduzione in italiano); per la contesa su tale deposito tra Bernardo Fules e l'Avastagos v. Archivio di Stato di Livorno, *Governatore e auditore*, f. 117, c. 9rv, 10rv, 11rv (4-6 nov. 1641). Ringrazio vivamente il Direttore dell'Archivio di Livorno Dr. Paolo Castignoli per aver agevolato in tutti i modi la ricerca. Per la lista dei parroci dell'Annunziata v. C. CHARON, *L'église grecque catholique de Livorno*, in "Echos d'Orient" 11(1908), 227-237 soprattutto 230.

¹⁹ Thomas Benetos di Rethimo lavorava a Candia insieme con i fratelli Michele e Matteo. Considerato uno dei migliori intagliatori si teneva sempre aggiornato da modelli che provenivano da Venezia. Sull'artista e la famiglia v. KAZANAKI, 261-264 e *passim*.

²⁰ Il 4 dicembre 1642 viene chiesta una proroga per il completamento del lavoro a causa del cattivo tempo v. Archivio di Stato di Venezia, *Notai di Candia*, b. 85 (Giorgio Kariofilli), l. 1, c. 160v-161r (cfr. KAZANAKI-LAPPA, 234-235). Il 15 dicembre 1643 Argiropulos riceve quietanza da Frabenetos e il 19 la fa convalidare dal notaio (Archivio di

Stato di Venezia, *Notai di Candia* B I, b. 71 [Calmerà Giorgio fu Michele notaio], 4 prot. XIII, c. 162v) (cfr. KAZANAKI-LAPPA, 235-236); il 20 dicembre successivo, avendo bisogno del denaro per il saldo e il trasporto, come garanzia esibisce l'incarico da parte della Comunità del 17 giugno 1640 e fa redigere dal notaio un pubblico strumento per un prestito ed il trasporto con il francese Giacomo Amfriss, proprietario della tartana "San Giuliano" diretta a Civitavecchia. Così Argiropulos riceve 77 reali crociati d'argento di Spagna, somma che, però, gravata di interessi, ammonterà a 100 reali una volta giunti a destinazione. Per il trasporto si stabiliscono altri 45 reali, comprendendo tutto l'intaglio di Frabenetos, due botti di vino, la persona dell'Argiropulos e "un'altra persona che intende esso sig. Costanti tore in detta sua compagnia il quale è il pitore che li suddetti signori Greci gli hanno ordinato di fare andare in detto loco" con la loro spesa (Archivio di Stato di Venezia, *Notai di Candia* B I, b. 71 [Calmerà Giorgio fu Michele notaio], 4 prot. XIII, c. 162v-163v) (cfr. KAZANAKI-LAPPA, 236-237). Per la moneta v. A. MARTINI, *Manuale di Metrologia ossia Misure, pesi e monete*, Torino 1883 (rist. Roma 1976), 323 ss. Non è dato conoscere l'identità dell'iconografo che Argiropulos si portò dietro, come non è ipotizzabile alcun nome dei numerosi operanti a Creta in quel periodo; per un elenco esaustivo di essi v. KAZANAKI-LAPPA D.D., *Gli iconografi di Candia nel XVII secolo. Notizie dagli atti notarili*, [in greco] in "Θησαυρίσματα" 18 (1981), 177-267 *passim*.

²¹ L'altare "era prima sormontato da una cupoletta dorata all'esterno, e nell'interno seminata di stelle simboleggianti l'azzurra volta del cielo. Questa era sostenuta da quattro colonne pur messe a oro, fra le quali, dopo la consacrazione, si stendeva una cortina di candido broccato, che nascondeva l'altare. Nel 1791 quest'altare aveva bisogno di restauro: ma poiché erano allora in voga gli altari detti alla romana, i Nazionali si vollero a ciò uniformare" (SCIALHUB, 18).

²² I semplici fedeli ed i chierici non ancora *in sacris* non possono varcarla.

²³ Sulla tenda v. articolo di SCHNEIDER, *Katapetasma*, in "Kyrios" 1(1936), 57-73.

²⁴ Attraverso questi accessi entrano nel santuario i chierici non ancora ordinati.

²⁵ SCIALHUB, 15.

²⁶ Nei vari testi lo si chiama Agostino Wanonbrachen, Nicola Vanderbrach e Nicola van Houbraken. ULACACCI, 37; SCIALHUB, 15; LAZZERINI M.T., *Nicola van Houbraken*, in "Nuovi Studi Livornesi" 1(1993), 95; DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 260 n. 24.

²⁷ Il numero di inventario per esteso sarebbe OA00366366, d'ora in avanti riportato solo nelle ultime tre cifre.

²⁸ Operavano a Zante in quegli anni i fratelli Moscos, esponenti di questa scuola, v. PROCOPIOU A.G., *La peinture religieuse dans les îles ioniennes pendant le XVIII^e siècle*, Paris 1939, 39; TRIANTAPHYLLOPOULOS D.D., *Die Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15-18 Jahrhundert)*, (Miscellanea Byzantina Monacensia 30AB), München 1985, 349ss. e passim; CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 203-205; DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 257.

²⁹ Cfr. CHATZIDAKIS M., *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, London 1972; XV, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^e siècle*, 136-148.

³⁰ Date le dimensioni e l'analogia con la Madre di Dio (v. 2) è difficile pensare che quest'icona possa essere stata concepita per il registro della *Deisis* sull'epistilio dell'Iconostasi (cfr. DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 254).

³¹ Cfr. MEYENDORFF J., *La teologia bizantina. Sviluppi storici e temi dottrinali*, Casale Monferrato 1984, 67; C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Cinisello Balsamo 1988, passim.

³² Cioè il Signore non ha ritenuto opportuno conservare anche nella sua umanità quell'incircoscivibilità che gli era propria nella divinità.

³³ ESBROECK, 36 § 3; per tutta la problematica e l'importanza di questa omelia inedita sulla Santa Croce e le Icone, v. 19-29.

³⁴ GERMANO, *De haeresibus et synodis*, PG 98, 80 A.

³⁵ Sulla distruzione e sul ripristino dell'icona del Cristo sulla porta del palazzo imperiale, v. AUZÉPY M.F., *La destruction de l'icône du Christ de la Chalkè de Léon III: Propagande ou réalité?*, in "Byzantion" 60 (1990), 445-492.

³⁶ Cfr. SCHÖNBORN, passim; KITZINGER E., *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La Nuova Italia, Milano 2000, soprattutto 81ss.; DE LOTTO, 17-40; PASSARELLI G., *L'icona di Cristo Salvatore*, (Iconostasi, 2), RC Edizioni, Milano 1990²; PASSARELLI, *Macario*, 159 n° 15; GIOVANNI DAMASCENO, 33.

³⁷ Fil 2, 6-8.

³⁸ Ap 1, 13.

³⁹ Cfr. MANSI, 13, 244 B; DE MAFFEI, 44.

⁴⁰ EVDOKIMOV, 288.

⁴¹ Cfr. BARBAGALLO S., *Iconografia liturgica del Pantokrator*, (Studia Anselmiana 122; Analecta Liturgica 22), Roma 1996, 19, 157; *Anthologhion*, IV, 861. Un confronto continuo tra il Signore del Sinai ed il Cristo come unico Dio è presente particolarmente nell'innografia per la festa della Presentazione al Tempio (*Ipapanti*) v. *Anthologhion*, I, 1421ss.

⁴² GREGORIO NAZIANZENO, *Oratio* 40, 41 (PG 36, 417 B); GREGORIO DI NAZIANZO, *Tutte le Orazioni*, a c. di Cl. Moreschini, Bompiani, Milano 2000, 971.

⁴³ Cfr. GIOVANNI DAMASCENO, *Omelia sulla Beata Vergine*, a cura di A. Caceffo e A. Candelaresi, Ancona 1968, 98 n° 7; Is 8, 1 (LXX); 29, 11.

⁴⁴ Questo versetto è riportato da numerose icone, v. p. es. CHATZIDAKIS M., *L'opera di Thoma Vatha o Batha e la divota maniera greca*, (in greco) in "Θησαυρίσματα" 14 (1977), 239-250 soprattutto tav. 20.

⁴⁵ ROMANO IL MELODE, *Inni*, introduzione, traduzione e note a cura di GHARIB G., Roma 1981, 444 n. 3 (Inno L. *La resurrezione di Gesù* [stanza VI]).

⁴⁶ PASSARELLI, *Macario*, 180 n° 73; Gv 14, 8-10, 26; GREGORIO NAZIANZENO, *Oratio* 31, 3 (PG 36, 136 C); GREGORIO DI NAZIANZO, *Tutte le Orazioni*, a c. di Cl. Moreschini, Bompiani, Milano 2000, 747-749.

⁴⁷ Cfr. Mc 16, 15; Mt 28, 19-20.

⁴⁸ Cfr. DJURIĆ V. J., *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, n° 83 pl. CVII, pp. 134-135.

⁴⁹ Cfr. SCIALHUB, 35 nota 16; ULACACCI, 24. Si vedano le foto dell'iconostasi. Qualcosa di analogo è possibile vedere oggi a Napoli nella chiesa greco-ortodossa dei Ss. Pietro e Paolo, cfr. RIZZI A., *Le icone postbizantine della chiesa greco-ortodossa dei Ss. Pietro e Paolo in Napoli*, in "Θησαυρίσματα" 11 (1974), 136-163 soprattutto tav. 20; o in quella di S. Giorgio dei Greci a Venezia, v. CHATZIDAKIS.

⁵⁰ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 254; MAI, 39-40.

⁵¹ Cfr. JANIN R., *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, (Archives de l'Orient Chrétien, 4a), Paris 1964², 220; IDEM, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. III. Les églises et les monastères*, Paris 1969², sub voce.

⁵² Su tutta la problematica e la storia si v. BACCI M., *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, (Piccola Biblioteca Gisem, 14), Ed. ETS, Pisa 1998, 114-129 e passim; cfr. KONDAKOV N., *Ikono-grafija Bogomateri*, I-II, Sankt Peterburg 1915; v. anche DI LOTTO, 88; SENDLER, 87ss.; GHARIB G., *Le icone mariane. Storia e culto*, Città Nuova Editrice, Roma 1987, 88-90; CECHELLI C., *Mater Christi*, IV, Roma 1954, 469ss.

⁵³ GIOVANNI DAMASCENO, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, (SC, 80), Paris 1961, 57, 5; cfr. Is 7, 14; 11, 1; PASSARELLI G., *L'Icona della Madre di Dio*, (Iconostasi, 1), Milano 1988, 27-8.

⁵⁴ *Theotokion* (inno alla Madonna), tono I.

⁵⁵ *Inno Akathistos. Chairetismoi* della settima stanza.

⁵⁶ Per il significato del nimbo crucifero e del gesto di benedizione si v. il Cristo Salvatore trattato in precedenza.

⁵⁷ *Inno Akathistos*. Al rotolo portato dal Cristo viene attribuito inoltre il senso della predicazione della buona Novella, del Giudice o del Legislatore. Cfr. PASSARELLI, 16.

⁵⁸ Cfr. Gv 2, 5.

⁵⁹ Cfr. CHATZIDAKIS L., *Ikônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Ed. Neri Pozza, Venise 1962, 51-73 n° 27.

⁶⁰ Cfr. MILLET, *Athos*, 236-237.

⁶¹ Cfr. Fil 2, 5-11.

⁶² L'innografia contiene molti di questi richiami. A mo' di esempio riportiamo l'Irmòs del Mattutino del mercoledì della seconda settimana di Quaresima: "Sul monte Sinai Mosè ti contemplò nel rovelto, tu che senza venirne consumata (Es 3, 2) hai concepito in grembo il fuoco della Divinità; Daniele ti vide come montagna non tagliata (Dn 2, 34) e Isaia ti ha acclamata come virgulto germogliato dalla radice di Davide (Is 11, 1 LXX)" (*Anthologhion* II, 623). Per l'innografia si può ricordare l'icona di Georgij Mitrofanovič successiva di qualche anno (1616/17) del monastero di Moraca in Montenegro (Cfr. V. J. DJURIĆ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, n° 80 pl. CIII e CIV, p. 132-3). Ambedue le icone dimostrano una ripresa del tema delle "Lodi della Madre di Dio" che aveva conosciuto grande diffusione nel mondo bizantino in epoche precedenti.

⁶³ SCIALHUB, 36 nota 17.

⁶⁴ Cfr. SCIALHUB, 35 nota 16; PANESSA, 36; si veda le foto dell'iconostasi, V, ante.

⁶⁵ ULACACCI, 37; SCIALHUB, 15.

⁶⁶ Cfr. CHATZIDAKIS M., *L'opera di Thoma Vatha o Batha e la divota maniera greca*, (in greco) in "Θησαυρίσματα" 14 (1977), 239-250.

⁶⁷ Su ciascuno di essi si vedano le schede successive.

⁶⁸ La preghiera eucaristica della Divina Liturgia, corrispondente al Canone nella Messa latina.

⁶⁹ Si tratta di un'antologia di testi tratti dalle opere di Origene compilata insieme con l'amico Basilio, da non confondere con l'omonima raccolta curata da Nicodemo l'Agiorita alla fine del XVIII secolo.

⁷⁰ PIETRO DI ARGO, *Omelia per la Presentazione della Madre di Dio*, 7; TPM, 2, 934.

⁷¹ SCIALHUB, 15; MAI, 38.

⁷² SCIALHUB, 15; MAI, 38.

⁷³ Cfr. DE LOTTO, 21-23. Sul tipo iconografico dell'Emmanuele v. GHARIB G., *Le icone di Cristo. Storia e culto*, Città Nuova Editrice, Roma 1993, 74-81.

⁷⁴ ULACACCI, 23-24.

⁷⁵ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 261.

⁷⁶ *Anthologhion*, II, 1411.

⁷⁷ EFREM IL SIRO, *Primo discorso sulla Madre di Dio*, in E. BECK, *Nachträge zu Ephrem Syrus*, (CSCO, 364), Script. Syri, 160), n. 28; cfr. PASSARELLI, 147-69 passim. Si v. anche PAPASTAVROU H., *Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du Moyen-Âge. Le thème de l'Annonciation*, in "Cahiers Balkaniques" 15 (1990), 147-189.

⁷⁸ Le era toccato di filare la "porpora genuina" e lo scarlato per una tenda del Tempio del Signore, v. MORALDI, 75-78 soprattutto 77, 128-129, 161-166, 208-213.

⁷⁹ Cfr. PASSARELLI, 147-169 soprattutto 162-163.

⁸⁰ Si tratta del celebre inno (*kontakion*) di Natale scritto da Romano il Melode (v. ROMANO IL MELODE, XII, *proemio*, 170-171), cantato ancora oggi; cfr. PASSARELLI, 85.

⁸¹ CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi* XII, 15; PG 33, 741CD; Is 25, 8.

⁸² Cfr. PASSARELLI, 97-98.

⁸³ Questo particolare iconografico è stato esaminato da MILLET, 114-135; cfr. PASSARELLI, 88.

⁸⁴ Cfr. STICHEL R., *Die Geburt Christi in der russischen Ikonmalerei*, Stuttgart 1990, 52. Sul motivo del bagno e le sue ascendenze nell'arte pagana v. HERMANN A., *Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum" 10 (1967), 61-81; *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, II, New York 1979, 230-234; JUHEL V., *Le bain de l'Enfant Jésus dès origines à la fin du douzième siècle*, in "Cahiers Archéologiques" 39 (1991), 111-132.

⁸⁵ Vi sono xilografie del '500 che presentano queste varianti (v. DRANDAKI N.B., *Addenda su Emanuele Zanens. Due sue icone ignote*, (in greco) in "Θησαυρίσματα" 11 (1974), fig. 9; quindi le icone di Barletta, di Lecce e del Museo Benaki di Atene, v. PASSARELLI, 85-108 passim. Altri esempi si trovano in diversi monasteri del Monte Athos.

⁸⁶ Cfr. GASCA-QUEIRAZZA G., *San Giuseppe nelle Meditationes Vitae Christi dello Pseudo-Bonaventura. Loro diffusione nei secoli XV-XVI. Confronto con altri testi in ambito italiano*, in "San Giuseppe", 1976, 435-445; BRIGIDA DI SVEZIA S., *Le celesti rivelazioni*, a c. di A. Mancini, Edizioni Paoline, Milano 1960, 100-104.

⁸⁷ Cfr. PASSARELLI, 99-100.

⁸⁸ RIGHETTI, 115-20; PASSARELLI, 129-130.

⁸⁹ Cfr. Is 42, 5. DIONISIO DI FURNÀ, *Ermeneutica della pittura*, a c. di G. Donato Grasso, Fiorentino, Napoli 1971, 117.

⁹⁰ Cfr. PASSARELLI, 130.

⁹¹ Strofe 23.

⁹² DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 261.

⁹³ La pronuncia uguale di *eta* e di *iota* ha indotto a questo errore. Gli altri personaggi non presentano i nomi tradizionali accanto a loro.

⁹⁴ *Omelia 37 sul Battesimo*, PG 49, 365-366.

⁹⁵ Inno, Grande Ora III, tono IV.

⁹⁶ *In sancta Lumina*, or. 39, 1; PG 36, 336ss.; v. or. 40, 1; PG 36, 360B; GREGORIO DI NAZIANZO, *Tutte le Orazioni*, a c. di Cl. Moreschini, Bompiani, Milano 2000, 901, 923. La festa viene chiamata tuttora *tôn Fôtôn* (delle Luci) o semplicemente *ta Fôta* (le Luci).

- ⁹⁸ ORIGENE. *Contra Celsum*. 2. 67; PG 11. 901; ORIGENE. *Contro Celso*. a c. di P. Ressa. Morcelliana, Brescia 2000. 217; v. PASSARELLI. 109-111.
- ⁹⁹ Per una panoramica completa sull'iconografia della festa v. MILLET. 170-215; v. anche RISTOW G.. *Die Taufe Christi*. Recklinghausen 1965.
- ¹⁰⁰ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 261.
- ¹⁰¹ Per una panoramica sull'iconografia della festa si v. MYSLIVEC J.. *Verklärung Christi*. in *LCI* 4. 416-421; GUADAN A.M. *La trasfiguración del Señor en el arte bizantina*. in "Oriente" 3 (1953). 241ss.; FERAUDY DE R.. *L'icône de la Trasfiguration*. Bégrolles-en-Mauge. Abbaye de Bellefontaine 1978; sull'interpretazione v. PASSARELLI. 229-248.
- ¹⁰² ORIGENE. *Cantico*. III. 2. 8. 226 *passim*.
- ¹⁰³ ORIGENE. *In Lev.*, om. VI. 2; PG 12. 468CD; cfr. PG 13. 1071 n. 19.
- ¹⁰⁴ GIOVANNI CRISOSTOMO. *Hom. de capto Eutrop.*. 11; PG 52. 405.
- ¹⁰⁵ Inno della festa.
- ¹⁰⁶ Qui si intende l'arte di dipingere icone.
- ¹⁰⁷ DIONISIO DA FURNA. 6-7.
- ¹⁰⁸ La luce che gli apostoli videro irradiarsi dalla persona di Cristo sul monte Tabor.
- ¹⁰⁹ EVDOKIMOV. 341.
- ¹¹⁰ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 261.
- ¹¹¹ *Anthologion*. II. 914-15.
- ¹¹² Cfr. LECLERCQ H.. *Lazare*. in *DAFL* VIII. 2009-2086 (2011-2037 elenco delle rappresentazioni); per un rinvio sistematico alle rappresentazioni nei vari secoli con la bibliografia aggiornata si v. le due voci *Lazarus von Bethanien* del *LCI* 3. 33-8 e 7. 384-85. È molto utile pure MILLET. 232-254 (cap. V: *Lazare*). DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 261.
- ¹¹³ CIRILLO DI GERUSALEMME. *Le Catechesi*. V. 9; PG 33. 516 A.
- ¹¹⁴ GREGORIO DI NISSA. *Omellie sull'Ecclesiaste*. om. 2. 1.
- ¹¹⁵ GIOVANNI CRISOSTOMO. *Omellie su Giovanni*. om. 62. cfr. 26.
- ¹¹⁶ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 261.
- ¹¹⁷ Cfr. DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 258. 262.
- ¹¹⁸ CIOTTI. 142 fig. XV.
- ¹¹⁹ Cfr. anche DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 259.
- ¹²⁰ L'immagine presenta analogie stilistiche p. es. con la Vergine della Collezione Velimezis, v. *Figurare l'Invisibile. Icone greche della Collezione Velimezis a Venezia*. Skira. Venezia 2000. pp. 54-55.
- ¹²¹ Cfr. LUCCHESI-PALLI E.. *Einzig in Jerusalem*. in *LCI* 1. 593-597; MILLET. cap. VI: *Les Rameaux*. 255-284. Quest'ultimo Autore rileva le particolarità legate alle varie scuole iconografiche bizantine. V. anche PASSARELLI. 171-188.
- ¹²² ROMANO IL MELODE. 303.
- ¹²³ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 261.
- ¹²⁴ MORALDI. 619.
- ¹²⁵ EVDOKIMOV. 292; cfr. DE LOTTO. 76.
- ¹²⁶ *Vangelo di Nicodemo*. 16. 7.
- ¹²⁷ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum* VIII. Roma 1966. 89-95.
- ¹²⁸ Cfr. CHATZIDAKIS M.. *Studies in Byzantine Art and Archaeology*. Variorum Reprints. London 1972: XV. *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV siècle*. 138-139.
- ¹²⁹ v. Mt 27. 37; Mc 15. 26; Lc 23. 38; Gv 19. 19-22.
- ¹³⁰ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 261-262; sul soggetto iconografico v. MILLET. 396-436; PASSARELLI G.. *L'icona della Crocifissione*. (Iconostasi. 8). Milano 1992.
- ¹³¹ Sulla nascita e lo sviluppo di questa iconografia v. KARTSONIS A.D.. *Anastasis. The making of an image*. Princeton (NJ) 1986 (anche per la bibliografia e gli studi precedenti).
- ¹³² Cfr. CIRILLO DI GERUSALEMME. *Catechesi* XIV. 19-20 (PG 33. 849 cfr. 469). V. anche PASSARELLI. 11-27.
- ¹³³ Cfr. DAMASCENE J.. *Homélies sur la Nativité et la Dormition*. (Sources Chrétiennes. 80). Paris 1961. 55. 4; Sal. 24. 7-10; Is 61. 1; Lc 4. 18.
- ¹³⁴ KARTSONIS. 186-214.
- ¹³⁵ EPIFANIO DI SALAMINA. *Omelia per il Sabato Santo*. PG 43. 461-64.
- ¹³⁶ ROMANO IL MELODE. L. 6. 445.
- ¹³⁷ CIRILLO DI GERUSALEMME. *Catechesi* XIV. 20; PG 33. 849A.
- ¹³⁸ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 262.
- ¹³⁹ *Prosomion* Tono I del mattutino della 2ª domenica: *Idiomelon*. tono IV del vespro di martedì della 2ª settimana.
- ¹⁴⁰ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 262.
- ¹⁴¹ Cfr. PASSARELLI. 207-227.
- ¹⁴² Cfr. DONCEEL – VOÛTE P.. *La mise en scène de la Liturgie au Proche Orient IV-IX s.: les "provinces liturgiques"*. in TAFT. 1996. 313-338; Chr. WALTER. *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*. Paris 1970; EVDOKIMOV. 387; JANERAS V.. *Vestiges du bema syrien dans des traditions liturgiques autres que la syrienne*. in "L'Orient Syrien" 8 (1963). 121-128 soprattutto 121-122.
- ¹⁴³ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 262.
- ¹⁴⁴ Cfr. PASSARELLI. 249-68. Sull'iconografia della Dormizione v. OUSPENSKIJ L.. *L'icône de l'Assomption*. Paris 1953; KÜNSTLE K.. *Ikongraphie der Heiligen*. I. Freiburg im Br. 1928. 580-582; WRATISLAW – MITROVIC – OKUNEV. *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*. in "Byzantinoslavica" 3 (1931). 45-90; I. ZERVOU-TOGNAZZI. *Testimonianza apostolica e iconiche anapitosis*. in TAFT. 1996. 427-434.
- ¹⁴⁵ GIOVANNI DAMASCENO. *Omellie*. 126-27; TMPM. 2. 517.
- ¹⁴⁶ MASSIMO IL CONFESSORE. *Vita di Maria*. 127; TMPM. 2. 284.
- ¹⁴⁷ I vari passi degli apocrifi sono reperibili in MORALDI. 825-78. 885-926.
- ¹⁴⁸ Cfr. TOULIATOS – BUNKER H.. *The bizantine Amomos chant of the fourteenth and fifteenth centuries*. (Analecta Vlatadon. 46). Thessaloniki 1984.
- ¹⁴⁹ DIONIGI L'AEROPAGITA. *De divinis nominibus*. 3. 2; GIOVANNI DAMASCENO. *Omellie*. 162 (*Storia Eutimiaca*): TMPM. 2. 535.
- ¹⁵⁰ Circa le nove del mattino.
- ¹⁵¹ Cfr. MEYENDORFF J.. *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*. in "Cah. Arch." 10 (1959). 259-277; sulla rappresentazione di Cristo-angelo v. *LCI* 1. 398-399.
- ¹⁵² MORALDI. 883.
- ¹⁵³ DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 262.
- ¹⁵⁴ Cfr. KAZANAKI. 255 n. 21.
- ¹⁵⁵ Preghiera finale dell'Ora Sesta del Venerdì Santo.
- ¹⁵⁶ Nm 21. 5-8.
- ¹⁵⁷ Gv 3. 14-15.
- ¹⁵⁸ Chiara allusione a quanto l'Apostolo Paolo dice: "Conosco un uomo in Cristo che. quattordici anni fa - se nel corpo o fuori del corpo non lo so. lo sa Dio - fu rapito fino al terzo cielo. E so che quest'uomo - se con il corpo o senza corpo non lo so. lo sa Dio - fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare" (2Cor 12. 2-4) e al passo della Lettera agli Efesini di cui si parlerà.
- ¹⁵⁹ GREGORIO DI NISSA. *Omelia I sulla Resurrezione*. PG 46. 621 D; Ef 3. 8-12.
- ¹⁶⁰ Ef 3. 18-19.
- ¹⁶¹ GREGORIO DI NISSA. *Omelia I sulla Resurrezione*. PG 46. 624 A.
- ¹⁶² Su tutta questa problematica si veda il magistrale articolo di DANIELOU J.. *Le symbolisme cosmique de la Croix*. in "La sainte Croix. La Maison-Dieu" 75.3 (1963). 23-36 s. 26-27; Cfr. de CHAMPEAUX G. – STERCKX S.. *I simboli del medioevo*. Jaca Book. Milano 1992. s. v. *l'albero*. 279-377. s. 370.
- ¹⁶³ *Sull'Incarnazione del Verbo*. 25; ATANASIO. *L'Incarnazione del Verbo*. a c. di E. Bellini. Città Nuova Editrice. Roma 1976. 81.
- ¹⁶⁴ Gal 3. 13.
- ¹⁶⁵ Deut 21. 23.
- ¹⁶⁶ Ef 2. 14.
- ¹⁶⁷ Cfr. Inno dell'Ora Sesta del Venerdì Santo.
- ¹⁶⁸ Gv 12. 32.
- ¹⁶⁹ Is 13. 2; v. PASSARELLI. 13. 192.
- ¹⁷⁰ BASILIO MAGNO. *Comment. in Isaiam proph.*. XIII. 256 (PG 30. 569B).
- ¹⁷¹ PASSARELLI. *Macario*. 169. 41.
- ¹⁷² ESBROECK. 36-38 § 5 *passim*.
- ¹⁷³ 1Cor 1. 23.
- ¹⁷⁴ 1Cor 2. 7.
- ¹⁷⁵ Cfr. Gn 2. 16; Ez 31. 8; Ap 2. 7; PASSARELLI. *Macario*. 161. 20.
- ¹⁷⁶ Dall'iconografia della festa.
- ¹⁷⁷ Cfr. KAZANAKI. 256 e n. 23. 257.
- ¹⁷⁸ Cfr. CHAMPEAUX – STERCKX. *cit.*. 370.
- ¹⁷⁹ Cfr. CHAMPEAUX – STERCKX. *cit.*. 374-376.
- ¹⁸⁰ Cfr. WERNER M.. *On the origin of Zoanthropomorphic Evangelist Symbols: the early christian Background*. in "Studies in Iconography" 13 (1989-90). 1-47.
- ¹⁸¹ Come si è detto in precedenza il 20 dicembre 1643 Argiropulos stilò un pubblico strumento con Giacomo Amfriss per il trasporto del manufatto di Frabenetos e del pittore. v. Archivio di Stato di Venezia. *Notai di Candia* B I. b. 71 (Calmerà Giorgio fu Michele notaio). 4 prot. XIII. c. 162-163v (cfr. KAZANAKI-LAPPA. 236-237).
- ¹⁸² Cfr. CAMES G.. *Recherches sur les origines du Crucifix à trois clous*. in "Cahiers Archéologiques" 16 (1966). 185-202. figg. 1-16; MILLET. *Recherches*. 413-416.
- ¹⁸³ Cfr. KAZANAKI-LAPPA. 225-233.
- ¹⁸⁴ Ritornello della 9 Ode del Mattutino del 14 settembre.
- ¹⁸⁵ Gv 19. 26-27.
- ¹⁸⁶ Archivio di Stato di Venezia. *Notai di Candia* B I. b. 71 (Calmerà Giorgio fu Michele notaio). 4 prot. XIII. c. 163v (cfr. KAZANAKI-LAPPA. 233).
- ¹⁸⁷ KAZANAKI-LAPPA. 224.
- ¹⁸⁸ v. DELL'AGATA POPOVA. *La Nazione*. 258. 259. 262 parla appunto di delfini. come anche l'atto di conferimento dell'incarico ad Argiropulos. v. Archivio di Stato di Venezia. *Notai di Candia* B I. b. 71 (Calmerà Giorgio fu Michele notaio). 4 prot. XIII. c. 163v (cfr. KAZANAKI-LAPPA. 233). Questo tipo era invece presente nell'iconostasi della Ss. Trinità (v. più avanti). Sugli ornamenti delle basi del Golgota v. TSAPARLIS E.. *Iconostasi in legno intagliato dell'Epiro dal XVII secolo alla prima metà del XVIII*. (in greco) Athina 1980. 133ss.
- ¹⁸⁹ KALOKYRIS K.. *Le iconostasi post-bizantine più eccellenti del Monte Athos*. (in greco) in IDEM. *Studien zur christlichen orthodoxen Archäologie und Kunst*. Thessaloniki 1980. 173-203 soprattutto 177 ritiene che la presenza dei draghi sia da connettere con quanto è detto nella seconda preghiera della Grande Benedizione delle acque fatta il 6 gennaio: "hai santificato le acque del Giordano. inviando dal cielo il tuo Santo Spirito. e hai schiacciato la testa ai draghi che vi si annidavano". cfr. GOAR J.. *ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ sive Rituale Graecorum*. Venetii 1730². 371.
- ¹⁹⁰ ELIADE M.. *Traité d'Histoire des Religions*. Paris 1949. 253; Cfr. de CHAMPEAUX G. – STERCKX S.. *cit.*. 297; *Simboli*. Piemme. Casale Monferrato. 1995. s. v. *Albero e Drago*; CHEVALIER J. – GHEERBRANT A.. *Dizionario dei Simboli*. BUR. Milano 1986. s. v. *Albero e Drago*.
- ¹⁹¹ Sulla presenza e commistione delle forme animali e vegetali esotiche si veda l'ormai classico di J. BALTRUŠAITIS. *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Adelphi Ed.. Milano 2000². *passim*; per la distinzione drago/serpente CURATOLA G.. *Draghi. La tradizione artistica orientale e i disegni del tesoro del Topkapı*. (Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici. Università degli Studi di Venezia 15). Venezia 1989. *pas-*

sim: si v. anche SCARCIA G.-R., *Su un rilievo di Xaxuli con l' "ascensione di Alessandro" e su qualche problema connesso*, in "Georgica II. Materiali sulla Georgia Occidentale", a c. di Magarotto L. - Scarcia G.-R., (Eurasistica, Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici, Università degli Studi di Venezia 3), Bologna 1988, 97-107 s. 102-107. Ringrazio il prof. Gianroberto Scarcia per avermi segnalato questi due studi. Siamo dell'opinione che i nostri draghi siano una semplice trasposizione dei "makara", un animale mitico indiano che sta tra il pesce, il drago e il cocodrillo. Spesso fa da cavalcatura a Gangā, la dea che personifica il fiume Gange. La sua forma, che può essere allungata o accorciata a piacimento, è quindi molto adatta ad abbellire architravi, basi di scalinate ecc. (cfr. DELAHOUTRE M., *Arte indiana*, Jaca Book, Milano 1996, pp. 35, 37; figg. 53, 54, 61; tavv. 19, 20, 78).

¹⁹² Si veda il contributo della Prof.ssa Lucia Frattarelli Fischer in questo volume. Cfr. ULACACCI, 36-51; SCIALHUB, 19ss.; *Discorso storico-critico intorno all'origine e al possesso della venerabile Chiesa nazionale dei Greci della città di Livorno*, Livorno 1856, *passim*; DE PAZ, 8, 21 (editto); TOMADAKIS, 114-15; VLAMI, 273ss.; DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 15.

¹⁹³ TOMADAKIS, 90, v. anche 115-117 (regole per la reggenza della Comunità del 7 agosto 1760); PANESSA, 40, 83 n. 10.

¹⁹⁴ Cfr. Archivio della Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 16, 1-4 (lettera, 6 giugno 1762); DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 84.

¹⁹⁵ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 25, 84-6; Archivio della Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 16; v. anche CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 225.

¹⁹⁶ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 20-25.

¹⁹⁷ TOMADAKIS, 88; v. anche Archivio della Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 9 e 35. Con lettera del 6 giugno 1762 i Rappresentanti della Chiesa della Ss.ma Trinità avevano richiesto a Corfù un buon iconografo dichiarandosi insoddisfatti di un "certo monaco di Creta" (Mosè) (Archivio della Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 16, 1-4). I Corrispondenti Corfoti il 4 luglio raccomandarono Romas come "l'unica persona della nostra stirpe in levante per la pittura romeica" (Archivio della Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 17, 5). Si vedano anche le lettere del 6 agosto 1762 (Archivio della Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 18-19). Su Spiridon Romas o Spiridione Roma, come vien chiamato nei documenti italiani, v. anche CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 337. Di questo iconografo esistono altre opere inedite a Villa Badessa (Chieti) che speriamo di poter pubblicare in un prossimo futuro.

¹⁹⁸ Cfr. Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 27 (F 11/27 ar. 3 ex F 14/35).

¹⁹⁹ La numerazione è per pagine non per fogli. La trascrizione non è rigorosamente diplomatica. Sono state apporrate quelle correzioni minime necessarie per l'intelligibilità del documento.

²⁰⁰ Viene normalmente chiamato Cristofaro o Cristoforo (PANESSA, 40; VLAMI, 74), ma in questo documento è chiamato e si firma Cristofano.

²⁰¹ Per *facciata e prospetto del Sancta Sanctorum*, in questo documento, è da intendersi l'iconostasi.

²⁰² Questa parte del contratto fu stilata prima del 5 settembre 1764, quindi in questa data fu completato con l'aggiunta che segue, vergata da altra mano, e le firme.

²⁰³ Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 35, 19-27. Sui personaggi si v. PANESSA, *passim*; VLAMI, *passim*.

²⁰⁴ Questa data apposta in calce al documento probabilmente doveva introdurre qualche clausola o variazione non specificata.

²⁰⁵ La numerazione è per pagine non per fogli. La trascrizione non è rigorosamente diplomatica. Sono state apporrate quelle correzioni minime necessarie per l'intelligibilità del documento.

²⁰⁶ Seguono le firme e il giuramento di Spiridione Romas, di Giovanni Argiri Vretto quale Procuratore, di Giorgio Lambro Primo Consigliere della Chiesa e di Giovanni Theocharis, chiude il documento l'autentica delle firme e la convalida del Notaio Francesco Amici con firma e sigillo. Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 35, 28-29.

²⁰⁷ Le due opere di Mosè sono importanti anche per stabilire il tempo che un iconografo impiegava per dipingere un'icona delle dimensioni opportune per un registro *despotico*: 12 novembre-17 gennaio, pari a 77 giorni. V. *infra*.

²⁰⁸ V. foto.

²⁰⁹ Cfr. USPENSKIJ, 186-87; YON-SERS, 34-35, 59-62; DE LOTTO, 4.

²¹⁰ PG 87, 3557; cfr. MANGO C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, (Sources and Documents, 16), Toronto-Buffalo-London 1986, 135-136, v. anche 220 n. 182; Simeone di Tessalonica († 1429), PG 155, 345; USPENSKIJ, 187 n. 56; KALOKYRIS K., *Le iconostasi post-bizantine più eccellenti del Monte Athos*, (in greco) in IDEM, *Studien zur christlichen orthodoxen Archäologie und Kunst*, Thessaloniki 1980, 174-5; ZERVOU-TOGNAZZI I., *Δέησις. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in "Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina" I, Roma 1990, 408-412.

²¹¹ Mt 10, 2-4: "I nomi dei dodici apostoli sono: primo, Simone, chiamato Pietro, e Andrea, suo fratello; Giacomo di Zebedeo e Giovanni suo fratello, Filippo e Bartolomeo, Tommaso e Matteo il pubblicano, Giacomo di Alfeo e Taddeo, Simone il Cananeo e Giuda l'Iscriota, che poi lo tradì". Giuda Iscriota fu sostituito da Mattia (At 1, 23, 26).

²¹² EVDOKIMOV, 387.

²¹³ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 34.

²¹⁴ v. LECLERCQ H., *Trinité*, in DACL XV/2, coll. 2787-2791; BRAUNFELS W., *Dreifaltigkeit*, in LCI, I, Rom-Wien 1968, coll. 525-537; DE MARGERIE B., *La Trinité chrétienne dans l'histoire*, Paris 1975; USPENSKIJ, 282; IACOBONE P., *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997.

²¹⁵ Gn 18, 1-14.

²¹⁶ DUCHESNE E., *Le Stoglav ou les Cent Chapitres. Recueil des décisions de l'assemblée ecclésiastique de Moscou 1551*, traduction avec introduction et commentaire par..., Paris 1920, 105, cap. 41, quesito I; per i concili sotto Ivan il Terribile v. LEDIT J., *Russie*, in "Dict. Theol. Catt." 14, Paris 1939, coll. 207-333 soprattutto 262-267.

²¹⁷ Su questa problematica e sulle varie fasi polemiche v. USPENSKIJ, 259-292; DE LOTTO, 66-67.

²¹⁸ Cfr. BOGOSLOVSKIJ I.N., *Dio Padre, prima persona della Santa Trinità, nei monumenti dell'arte cristiana antica*, (in russo), Mosca 1893; BULGAKOV S., *L'icona e la sua venerazione. Saggio teologico*, Parigi 1937, con i quali polemizzò USPENSKIJ, v. anche PAPADOPOULOS S.A., *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, in "Cahiers Archéologiques" 18 (1968), 121-136.

²¹⁹ Soprattutto il capitolo 43 intitolato "Sugli iconografi e Sabaoth", USPENSKIJ, 259ss.

²²⁰ SATHAS, *Bibliotheca graeca medii aevi*, III, Venetiis 1872, 317; cfr. USPENSKIJ, 283.

²²¹ Per la simbologia dei colori rinviamo all'icona n° 1 dell'iconostasi dell'Annunziata.

²²² Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 86. Su questi pittori v. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, I, 241-254; II, 363-368.

²²³ Cfr. MILLET G., *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, *passim*.

²²⁴ Liturgia di san Giovanni Crisostomo: v. TAFT R.F., *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, (OCA, 200), Roma 1978; JANERAS S., *Saint Jean Chrysostome et la "Grande Entrée"*, in "Crossroad of Cultures. Studies in Liturgy and Patristics in Honor of Ga-

briele Winkler", (OCA, 260), Roma 2000, 395-403.

²²⁵ Solitamente, invece, è la stessa figura del Cristo. Cfr. STEFANESCU J.D., *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance e de l'Orient*, Bruxelles 1936, 64-132.

²²⁶ Per altre rappresentazioni della Liturgia nella cerimonia del Grande Ingresso si v. p. es. MILLET, *Athos*, 218-219 (Dochiarou, 1568); 256-257 (San Nicola di Laura, 1560); 261-262 (Karyès, cella di Dionisio di Fournà, 1701). Diversa articolazione presentano invece le tavole con lo stesso tema dipinte da Michele Damaskinòs, Filoteo Skufos, Giovanni Moskos ecc. v. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, I, 241-254; II, 203-205; II, 363-368; CHATZIDAKIS, 166 e fig. 161; cfr. anche *Sophia, La Sapienza di Dio*, a c. di G. Cardillo Azzaro - P. Azzaro, Electa, Milano 1999, 242 n° 70.

²²⁷ *Serafini* significa brucianti, ardenti.

²²⁸ La volta del cielo, secondo la concezione antica.

²²⁹ GREGORIO NAZIANZENO, *Oratio* 40, 41 (PG 36, 417 B); GREGORIO DI NAZIANZO, *Tutte le Orazioni*, a c. di Cl. Moreschini, Bompiani, Milano 2000, 971.

²³⁰ Cfr. TAFT R.F., *Textual Problems in the Diaconal Admonition before the Anaphora in the Byzantine Tradition*, in "Or. Chr. Per." 49 (1983), 340-365 soprattutto 348; variante presente nella Liturgia di S. Giacomo v. MERCIER B.CH., *La Liturgie de s. Jacques. Édition critique du texte grec avec traduction latine*, (PO 26,2), Paris 1946, 196.

²³¹ Su quest'inno v. GIOVANNI DAMASCENO, *La fede ortodossa*, III, 10, a cura di V. Fazzo, Città Nuova, Roma 1998, 183-186.

²³² Cfr. TAFT R.F., *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom. V. The Precommunion Rites*, (OCA, 261), Roma 2000, 261-318 s. 303 e *passim*.

²³³ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 36.

²³⁴ GIOVANNI DAMASCENO, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, (SC, 80), Paris 1961, 57, 5; cfr. Is 7, 14; 11, 1; PASSARELLI G., *L'icona della Madre di Dio*, (Iconostasi, 1), Milano 1988, 27-28.

²³⁵ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 84.

²³⁶ Per comprendere la portata di questa citazione è opportuno trascrivere il racconto di Luca: "Si recò a Nazaret, dove era stato allevato; ed entrò, secondo il suo solito, di sabato nella sinagoga e si alzò a leggere. Gli fu dato il rotolo del profeta Isaia: apertolo trovò il passo dove era scritto: Lo Spirito del Signore è sopra di me; per questo mi ha consacrato con l'unzione, e mi ha mandato per annunziare ai poveri un lieto messaggio, per proclamare ai prigionieri la liberazione e ai ciechi la vista; per rimettere in libertà gli oppressi, e predicare un anno di grazia del Signore. Poi arrotolò il volume, lo consegnò all'insergente e sedette. Gli occhi di tutti nella sinagoga stavano fissi sopra di lui. Allora cominciò a dire: Oggi si è adempita questa Scrittura che voi avete udito con i vostri orecchi (4, 16-21).

²³⁷ Questa corona richiama un'opera di oreficeria fatta da Atanasio a Vulgarochori per il protoscello del Sinai Niceforo di Creta nel 1678 (v. MANAFIS K.A., *Sinai, Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Ekdotike Athnon, Athens 1990, 301).

²³⁸ Questa espressione è ripresa da un'antica preghiera per i defunti v. GOAR, 453; PARENTI-VELKOVSKA, 235 e 377 n° 265,3.

²³⁹ Gran parte di queste frasi sono tratte dall'innografia, in particolare dall'Inno Akathistos, o combinate dall'iconografo, specialmente se ecclesiastico. Per l'Inno Akathistos v. MALASPINA F., *L'Akathistos, icona del mistero di Cristo e della Chiesa nella Semprevergine Madre di Dio*, (Studi e Ricerche 6), ISSUR, Messina 1994.

²⁴⁰ Questa immagine della preghiera che sale come incenso al cospetto del Signore è molto frequente nelle preghiere e negli inni delle ufficiature bizantine, si v. p. es. *Anthologion*, I, *passim*.

²⁴¹ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 38.

²⁴² *Doxastikòn* di Cassia del vespro del 24 giugno, *Anthologion*, IV, 634, v. anche 994.

²⁴³ ZAMBOULAKIS, 18-19, 20-46, 47ss.

²⁴⁴ GIOVANELLI G., *S. Nilo di Rossano, fondatore di Grottaferrata*. Grottaferrata 1966, 91.

²⁴⁵ *Stichiron* delle lodi del 29 agosto. *Anthologion*, IV, 994.

²⁴⁶ ORIGENE, *Commento al Vangelo di Giovanni*, II, 37, a cura di E. Corsini, UTET, Torino 1995², 271; cfr. J. DANIÉLOU, *Origène*, Paris 1948, 243. Giovanni, infatti, riveste il ruolo di nunzio dell'avvento di Cristo anche nell'Adde, v. icona della Discesa agli inferi; cfr. innografia del 29 agosto, *Anthologion*, IV, 992ss.

²⁴⁷ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 40.

²⁴⁸ Cfr. FENWICK J.R.K., *The Anaphoras of St Basil and St James. An investigation into their common origin*, (OCA, 240), Roma 1992.

²⁴⁹ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1962, 910-944.

²⁵⁰ Ha gli orli di pizzo alla latina.

²⁵¹ Cfr. THIERRY N., *Le costume épiscopal byzantin du 9^e au 13^e siècle d'après les peintures datées*, in "Rev. des Études Byz." 24 (1966), 308-315; CHR. WALTER, *Art and Ritual of the byzantine Church*, London 1982, 7-34; K. WESSEL, in *Reallexikon zur byz. Kunst*, II (1967), 152ss.; RAQUEZ, 425-431.

²⁵² Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 42-44.

²⁵³ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 42.

²⁵⁴ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 46.

²⁵⁵ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 48.

²⁵⁶ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 50.

²⁵⁷ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969, 536-544.

²⁵⁸ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 50.

²⁵⁹ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, 402-411.

²⁶⁰ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 52.

²⁶¹ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, 1094-1113.

²⁶² DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 52.

²⁶³ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, 188-222; BACCI M., *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, (Piccola Biblioteca Gisem, 14), Ed. ETS, Pisa 1998.

²⁶⁴ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 54.

²⁶⁵ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, 757-797.

²⁶⁶ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 54.

²⁶⁷ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, 588-650.

²⁶⁸ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 56.

²⁶⁹ Cfr. DE LOTTO, 4.

²⁷⁰ È da dire che la "Skopiòtissa" è un'immagine del tipo classico dell'Odigitria (cfr. antica raffigurazione in CORNER F., *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini più celebri di Maria Vergine Santissima nella Città e Dominio di Venezia tratte da documenti, tradizioni e antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate*, Venezia 1761, 591; KONDAKOV N., *Ikonografija Bogomateri*, II, Sankt Peterburg 1915, 29-30), tuttavia sin dalla fine del '600 si è diffusa un'immagine in cui la Vergine appare a mezzo busto, di tre quarti, secondo il tipo dell'Interceditrice, tuttavia con le mani incrociate sul petto, che venne classificata come "tipologia di skopiòtissa" (cfr. BETTINI S., *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, n° 267 fig. 19, p. 58; per gli altri esempi v. MERCATI S.G., *Sulla Madonna Skopiòtissa*, in "Rev. des Études Byz." 16 [1958], 244-249, fotografie 1-7). Si vedano altri esempi nella nostra raccolta.

²⁷¹ v. p. es. LINDSAY OPIE J., *Le icone di Mezzojuso*, in *Arte sacra a Mezzojuso*, Catalogo della Mostra a cura di Di Natale M.C., Mezzojuso 1991.

²⁷² Cfr. MANGO C., *The Art of the byzantine Empire 312-1453*, (Sources and Documents, 16), Toronto-Buffalo-London 1986, 135-136, v. anche 220 n. 182; USPENSKIJ,

187 n. 56; ZERVOU-TOGNAZZI I., *Δέησις. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in "Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina" 1, Roma 1990, 408-412.

²⁷³ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 58.

²⁷⁴ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, 164-228.

²⁷⁵ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 58.

²⁷⁶ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, 110-145.

²⁷⁷ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 60.

²⁷⁸ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, 711-738.

²⁷⁹ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 60.

²⁸⁰ EUSEBIO DI CESAREA, *Storia Ecclesiastica*, III, 11; 22; 32, 1-6.

²⁸¹ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, 1169-1174.

²⁸² DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 62.

²⁸³ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1962, 852-878.

²⁸⁴ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 62.

²⁸⁵ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, 706-719. Filippo, che dopo la resurrezione, si recò in Samaria a predicare il Cristo compiendo miracoli di ogni sorta (At 8, 5-13), e che fu protagonista della conversione del sovrintendente a tutti i tesori di Candace, regina di Etiopia, venuto per il culto a Gerusalemme (At 8, 26-40), è il "diacono" (At 6, 5).

²⁸⁶ DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 64.

²⁸⁷ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 66; CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 160.

²⁸⁸ Cfr. Archivio della Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno L 35*; DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 19-20; RAQUEZ, 419-420.

²⁸⁹ Fij 2, 5-11.

²⁹⁰ Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno L 27* (F 11/ 27 ar. 3 ex F 14/35).

²⁹¹ *Anthologion*, 2, 1047-1048.

²⁹² *Anthologion*, 2, 1107. Per le cerimonie della Passione v. PALLAS D.I., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - Das Bild*, (Miscellanea Byzantina Monacensis, 2), München 1965, 1-196 *passim*; JANERAS S., *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire des Offices*, (Studia Anselmiana, 99; Analecta Liturgica, 13), Roma 1988, 297 ss.

²⁹³ Su questa comunità si v. MARSHALL F.H., *A Greek Community in Minorca*, in "The Slavonic and East European Review" 11(1932-3), 100-101; SVORONOS N.G., *La parrocchia greca di Minorca* (in greco), in "Mélanges Octave et Melpo Merlier", Athine 1956, 323-349.

²⁹⁴ Il 31 marzo 1764 la stessa imperatrice aveva fatto una donazione in arredi e paramenti liturgici anche alla comunità ortodossa di Livorno.

²⁹⁵ Tutta la vicenda è stata trattata dalla prof.ssa Doriana Dell'Agata Popova in due studi in cui è stata utilizzata la documentazione archivistica e la bibliografia atta a chiarire i vari passaggi, pertanto s. v. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 27-29, 104-118; EAD., *Due donazioni di Caterina II alle chiese greche di Livorno e di Porto Mahon*, in "Rivista di Studi Bizantini e Slavi" (Miscellanea A. Pertusi) 3 (1984), 343-363.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Cfr. LABRECQUE PEROUCHINE N., *L'iconostase: une évolution historique en Russie*, Montréal 1982, 179-214.

²⁹⁸ Grande era invero la suscettibilità dei greci anche nei confronti degli altri gruppi "ortodossi", si v. p. es. l'interrogazione del 26 settembre 1765 al Patriarca Ecumenico se il loro parroco poteva celebrare in "rito" russo (PANESSA, 43-44).

²⁹⁹ Sulle tipologie iconografiche della Madre di Dio v. KONDAKOV N., *Ikonografija Bogomateri*, I-II, Sankt Peterburg 1915, *passim*; DE LOTTO, 83ss.; GHARIB G., *Le icone*

mariane. Storia e culto, Città Nuova Editrice, Roma 1987, 85-98; 226-231; in ambito slavo questa immagine si chiama *Madre di Dio di Iver o Iverskaja*, v. SENDLER, 232-233; DE LOTTO, 92-93.

³⁰⁰ Sullo zar Alessio Michailovič, Nikon e la riforma liturgica s. v. SKRYNNIKOV R.G., *Dalla Rus' di Mosca all'Impero russo*, in "Russia. Storia ed espressione artistica dalla Rus' di Kiev al grande Impero", Jaca Book, Milano 1994, 441-48; USPENSKIJ, 227ss.

³⁰¹ Cfr. SENDLER, 232-233; CAPUANI M., - PAPAROZZI M., *Athos. Le fondazioni monastiche. Un millennio di spiritualità e arte ortodossa*, Jaca Book, Milano 1997, 129-132. L'effigie della Portaitissa è attualmente molto venerata non solo in Europa e tra gli ortodossi ma anche in America dove una sua icona è al centro di fenomeni prodigiosi.

³⁰² Quindi non si tratta di una immagine del tipo *Eleousa* classico, in cui il Bambino esprime tenerezza nei confronti della Madre, come si è già accennato.

³⁰³ EVDOKIMOV, 305.

³⁰⁴ Cfr. PASSARELLI, 16.

³⁰⁵ Cfr. GIOVANNI DAMASCENO, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, (Sources Chrétiennes, 80), Paris 1961, 57, 5; cfr. Is 7.14; 11.1.

³⁰⁶ *Theotokion* (inno alla Madonna), tono I.

³⁰⁷ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 104.

³⁰⁸ Sulla figura dell'Eterno si v. tutta la problematica in USPENSKIJ, 259ss.

³⁰⁹ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 106.

³¹⁰ MORALDI, 628.

³¹¹ È la parte di pane destinata ai concelebranti ed ai diaconi per comunicarsi.

³¹² Si v. p. es. *Mille anni di cristianesimo nell'arte russa. Icone dall'XI al XX secolo*, Palae Edition - International Service, Aosta 1997, 139 e *passim*.

³¹³ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 108.

³¹⁴ Per la descrizione dei vari capi di vestiario liturgico si v. l'icona di San Basilio il Grande dell'Iconostasi della Ss.ma Trinità.

³¹⁵ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, 923-948; JONES C.W., *San Nicola. Biografia di una leggenda*, Laterza, Bari 1983.

³¹⁶ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 112.

³¹⁷ Sulla tipologia iconografica di questa festa v. PASSARELLI, 29-47; DE LOTTO, 46-47.

³¹⁸ Questa solennità è caratterizzata da un giorno di vigilia (*proeòrtia*) e da quattro di dopofesta (*metheòrtia*). La conclusione dei festeggiamenti (*apòdosis*) ha luogo il 12 settembre, mentre il 9 vi è la commemorazione (*sinassi*) di Gioacchino ed Anna. Cfr. *Typikon tis tu Christu Megàlis Ekklesias*, s.l. s.d., 67-72. In occidente venne stabilita l'ottava della festa da Papa Innocenzo IV nel 1243 in seguito ad un voto fatto dai cardinali nel conclave del 1241, quando per tre mesi furono praticamente prigionieri di Federico II, v. RIGHETTI, 389.

³¹⁹ v. ANDREA DI CRETA, *Omélie*, 43; PG 97, 805; TMPM, 2, 394.

³²⁰ Sulle diverse discussioni e problematiche relative al luogo d'origine della Vergine e sui suoi parenti s. v. quanto raccolto da CECHELLI, II, 65ss.

³²¹ La *Concezione di Anna* cade il 9 novembre.

³²² Cfr. RIGHETTI, 388-389.

³²³ Ancora oggi per le Chiese di tradizione bizantina il ciclo delle feste fisse ha inizio il primo settembre, quindi in senso lato l'anno liturgico, che propriamente inizia con la Pasqua.

³²⁴ *Simboli*, II, 175-6. I battisteri antichi sono, infatti, degli ottagononi.

³²⁵ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 116.

³²⁶ Cfr. RAQUEZ, 192-193.

³²⁷ La pericope evangelica Gv 7, 14-30 è quella prevista in tale giorno, v. MATEOS J., *Le Typikon de la Grande Église*, II, (OCA, 166), Roma 1963, 120-121. Sulla complessa

vano in MORALDI, 825-878, 885-926.

⁴⁰¹ MORALDI, 883: Il tema della Sapienza di Dio (*Sofia*) è stato particolarmente sviluppato, tra il XIX ed il XX secolo, dalla teologia russa (V. Solov'ëv, P. Florenskij, S. Bulgakov). Cfr. LANGELLA M.R. *Salvezza come illuminazione. Uno studio comparato di S. Bulgakov, V. Lossky, P. Evdokimov*, (Tesi Gregoriana, serie teologica, 69), Ed. PUG, Roma 2000.

⁴⁰² GIOVANNI DI TESSALONICA, *Omelia sulla Dormizione della santa Vergine*, 5: TPM. II, 114-115.

⁴⁰³ Cfr. "Θησαυρίσματα" 11 (1974) icona analoga del 1782.

⁴⁰⁴ Cfr. PASSARELLI, 249-268.

⁴⁰⁵ Lo *sticharion* e l'*orarion* (stola) con la classica dicitura ΑΓΙΟΣ ripetuta tre volte, v. RAQUEZ, 426-428. È una consuetudine molto frequente nell'ambito bizantino assimilare gli angeli ai diaconi e viceversa, si veda per esempio la rappresentazione della Liturgia nell'icona della Trinità del Nuovo Testamento dell'archimandrita Mosè.

⁴⁰⁶ Per i vari brani apocrifi con le rispettive note critiche e bibliografiche, v. MORALDI, 825-878, 885-926.

⁴⁰⁷ Conoscere il momento della morte è stato considerato sin dalla remota antichità un segno tangibile della divina benevolenza.

⁴⁰⁸ DELL'AGATA POPOVA, *La Nazione*, 262.

⁴⁰⁹ Si veda quanto registrato in passato dalla Dell'Agata Popova (contributo in questo stesso volume).

⁴¹⁰ Molte sono le analogie con quanto si vede in alcune icone della Presentazione al Tempio di Maria, dove Ella è assisa in cima alla scala ed è nutrita col pane celeste direttamente dall'angelo: cfr. PASSARELLI, 68ss.

⁴¹¹ Ci si riferisce all'impurità legale derivante dalle mestruazioni, cfr. Lv 15, 19-33.

⁴¹² Secondo altre tradizioni il bastone fiorito, in evidente analogia col bastone di Aronne, v. Nm 17, 21-25. Il bastone fiorito costituisce l'attributo caratteristico del Santo nell'iconografia occidentale.

⁴¹³ La vecchiaia di Giuseppe è un tema assai antico e diffuso negli Apocrifi e tra gli scrittori ecclesiastici.

⁴¹⁴ MORALDI, 75-78, cfr. 127-129, 161-166, 208-213.

⁴¹⁵ EPIFANIO MONACO, *Discorsi sulla vita della Ss.ma Madre di Dio*, 26; PG 120, 216; TPM. II, 799.

⁴¹⁶ EPIFANIO MONACO, *Discorsi sulla vita della Ss.ma Madre di Dio*, 6; TPM. II, 786-787.

⁴¹⁷ GIOVANNI DAMASCENO, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, (SC, 80), Paris 1961, 57, 5; cfr. Is 7, 14; 11, 1; G. PASSARELLI, *L'Icone della Madre di Dio*, (Iconostasi, 1), Milano 1988, 27-28.

⁴¹⁸ EFREM IL SIRO, *Primo discorso sulla Madre di Dio*, in E. BECK, *Nachträge zu Ephrem Syrus*, (CSCO, 364, Script. Syri, 160), n. 28.

⁴¹⁹ MILLET, 91.

⁴²⁰ Cfr. PASSARELLI, 167 e figg. 16, 17, 18, 21, 22.

⁴²¹ Cfr. CHATZIDAKIS, 51-73 nn° 32-33.

⁴²² SCIALHUB, 16.

⁴²³ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Nazione*, 262.

⁴²⁴ Si legge σου.

⁴²⁵ Per questi aspetti del Precursore rinviamo alla scheda relativa allo stesso soggetto nell'iconostasi della Ss.ma Trinità.

⁴²⁶ Cfr. EMBIRICOS, fig. 121, pp. 236-237; v. sul personaggio anche CHATZIDAKIS, 51-54.

⁴²⁷ Questa scritta non è costante, si presenta sempre con numerose varianti, cfr. p. es. l'omologo del Museo di Zaccinto di Michele Damaskinòs (cfr. EMBIRICOS, fig. 121); del Monte Sinai (cfr. SOTIRIOU G.M., *Icones du Mont Sinai*, Athènes 1956, I, fig. 86; II, p. 98-99); della chiesa di sant'Epifanio di Pafos (cfr. A. PAPAGEORGHIOU, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, fig. 97, pp. 141-145).

⁴²⁸ Sal 68,16-17.

⁴²⁹ Cfr. Sal 114,4; 1Cor 10, 18; Dan 2, 34,45; Ef 2, 14-22.

⁴³⁰ Cfr. Is 7, 14; Rm 9, 33.

⁴³¹ Vedi la scheda su san Nicola dell'iconostasi russa.

⁴³² Cfr. SCIALHUB, 14; v. anche 35 nota 16.

⁴³³ SCIALHUB, 14.

⁴³⁴ SCIALHUB, 36 n. 16.

⁴³⁵ Si veda la scheda sullo stesso personaggio nell'Iconostasi della Ss.ma Trinità.

⁴³⁶ SCIALHUB, 15-16.

⁴³⁷ La tipologia di questi Arcangeli, anche se privi dei simboli della Passione, presenta molte analogie con quelli dell'icona Madre di Dio Signora degli Angeli e degli Apostoli di Emanuele Tzanes, v. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 421.

⁴³⁸ Un utile confronto è la Madre di Dio Odigitria con i simboli della passione conservata nel coro dell'Oratorio del Monastero della Ss.ma Trinità alla Giudecca in Venezia firmata dallo Tzanes e datata al 1645. Come questa icona anche la nostra doveva avere la scritta Η ΑΜΟΑΥΝΤΟΣ (la pura). Cfr. RIZZI A., *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, in "Θησαυρίσματα" 9 (1972), 285 n° 73. Dopo la caduta di Retimno (1646) Tzanes si trasferì a Corfù, dove è attivo già nel 1648, v. MANUSAKAS M.I., *Una lettera inedita e un'icona sconosciuta di Filotheos Skufos*, (in greco) in "Χαριστήριον εις 'Αναστάσιον Κ. 'Ορλάνδου", I, Athine 1964, 268; CHATZIDAKIS, 128-129. Sull'iconografo e le sue opere v. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 408-426.

⁴³⁹ Cfr. le numerose analogie con l'omologo esistente nel Museo Benaki e del San Nicola conservato nell'Istituto Ellenico di Venezia di Teodoro Pulakis (EMBRICOS, 226-227, fig. 117; CHATZIDAKIS, pl. 69 n° 126, p. 145).

⁴⁴⁰ Livorno, *Biblioteca Labronica*, Collezione Minutelli.

⁴⁴¹ Su questa composizione rinviamo a quanto scritto con competenza da CHATZIDAKIS, 115-117 (con bibliografia precedente e confronti); v. anche MILLET, 540ss.; CALIGAJERULANU E., *La scena del "Noli me tangere" come appare nei monumenti bizantini e la forma che assume nel 16° secolo* (in greco), in "Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας" 3 (1962-63), tavv. 65-66; DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 72; EMBIRICOS, fig. 126, pp. 241-242; DIURIC, n° 59, pl. LXXX, p. 120; MILLET, *Athos*, 233 (Dochiarion, 1568).

⁴⁴² La tradizione ha sempre reso quest'espressione greca con *noli me tangere* = *non mi toccare*, tuttavia l'esegesi moderna interpreta l'imperativo presente ἄπτου con "non continuare a trattenermi, ad attaccarti a me", indicando il perdurare di un'azione; se, infatti, il comando fosse stato momentaneo si sarebbe dovuto avere μὴ μου ἅψαι, cioè l'imperativo aoristo. Ringrazio il prof. Maurizio Paparozzi per questa precisazione, utile a capire meglio questa iconografia che dà sempre l'impressione di smentire l'espressione "non mi toccare".

⁴⁴³ BETTINI S., *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonnari*, Padova 1933, 34.

⁴⁴⁴ Cfr. K. KALOKYRIS, *La Sainte Vierge dans l'art des Eglises orthodoxe et catholique par rapport au Mouvement oekumenique*, in IDEM, *Studien zur christlichen orthodoxen Archäologie und Kunst*, Thessaloniki 1980, 459-468; SENDLER, 81ss.

⁴⁴⁵ Cfr. LAZAREV V., *Storia della Pittura bizantina*, Einaudi, Torino 1967, 147ss.

⁴⁴⁶ Cfr. M. CHATZIDAKIS, *Essai sur l'école dite "italo-grecque"*, in "Atti del 2° Convegno Internazionale della Civiltà veneziana", II, Firenze 1974, 104 fig. 72; DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 70; *Mostra delle Icone, Eparchia di Piana degli Albanesi*, a. c. di C. Valenziano, Palermo 1980, fig. 12, 33, 35.

⁴⁴⁷ Cfr. PAPAGEORGHIOU A., *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, 125-127 fig. 82. Con questo titolo si diffuse in ambito slavo.

⁴⁴⁸ Cfr. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 244-45. Per icone analoghe v. CHATZIDAKIS M., *Icons of Patmos*, National Bank of Greece, (Athina) 1985, n° 10 (Ritzos), n° 72 (Sil-

vestros Theocharis, 1638), n° 81 (1580-1590), n° 90 (1600-10), n° 117 (1620-1630), n° 120 (1560).

⁴⁴⁹ Inno Ἐπί σοῖ χαίρει.

⁴⁵⁰ Cfr. SENDLER, 86; VLOBERG M., *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin*, in "Maria" 2, 413.

⁴⁵¹ L'ipotesi si basa sulla raffigurazione musiva dello stesso soggetto (Madonna della Cambretta) conservato presso il Museo Regionale di Messina, v. *I Bizantini in Italia*, Libri Scheiwiller, Milano 1982, 489 e fig. 445.

⁴⁵² Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1962, coll. 954-78.

⁴⁵³ Ha le scritte classiche: INBI, IC XC e O ΩN.

⁴⁵⁴ Cfr. XYNGOPOULOS A., *Catalogo delle icone del Museo Benaki di Atene*, (in greco), Athine 1936, 30-31; *Figurare l'Invisibile. Icone greche della Collezione Velimezis a Venezia*, Skira, Venezia 2000, 77; CHATZIDAKIS, 113; DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 90; YON-SERS, 313 n° 154.

⁴⁵⁵ Mancano lettere per c. 10 cm.

⁴⁵⁶ Mancano lettere per c. 2 cm.

⁴⁵⁷ TOMADAKIS N., *Giovanni Cornaro iconografo cretese (1745-1796)* (in greco), in "Κρητικά Χρονικά" 2 (1948), 253ss, soprattutto 255; cfr. AMANTOS, K., *Monumenti inediti sinaitici*, (in greco), Athine s. d., 59-60; CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 110-113 v. anche I, 119.

⁴⁵⁸ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 669-701. Per la storia della Liturgia di san Giovanni Crisostomo si v. le varie pubblicazioni del Prof. Robert F. Taft.

⁴⁵⁹ Cfr. RAQUEZ, 430.

⁴⁶⁰ Cfr. BERGER M., *Pallium romain et Omophorion oriental*, in "Notitiae" 16(1980), 405-410.

⁴⁶¹ Cfr. HABERT, I., *Apixepatikos. Liber Pontificalis Ecclesiae Graecae*, Parisii 1676, 55-56; v. anche DMITREVSIIJ, *Opisanie*, II, 306. Ringrazio per l'approfondimento di questo aspetto il prof. Stefano Parenti.

⁴⁶² *Expositio de divino Templo*, PG 155, 722C; cfr. IDEM, *De sacra Precatione*, PG 155, 576 cap. 316.

⁴⁶³ Cfr. lo stesso soggetto nel Museo di Mistrà (v. DRANDAKIS N., *Emmanuele Tzanes Bunialis*, (in greco), Athine 1962, tav. 67) e santo Spiridione nel Museo Benaki di Atene (v. EMBIRICOS, tav. 117); DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 76. Sul pittore v. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 304-17.

⁴⁶⁴ Cfr. voce in *Enciclopedia dei Santi. Le Chiese orientali*, I, Città Nuova, Roma 1998, coll. 430-32.

⁴⁶⁵ Cfr. voce *Bessarione, monastero, di Dusikos*, (in greco), ΘHE 3, coll. 855-7.

⁴⁶⁶ Cfr. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, I, 159-60 (riporta anche la nostra icona).

⁴⁶⁷ La pronuncia uguale ha fatto sì che nei documenti si trovi indistintamente la grafia Ραφράνης e Ραυτάνης.

⁴⁶⁸ Cfr. Archivio di Stato di Livorno, *Chiesa della Ss.ma Trinità della Nazione Greca*, 163; TOMADAKIS, 118-119; PANESSA, 153-156 soprattutto 154-155; DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 82. Su vari componenti di questa famiglia di mercanti si v. VLAMI, 79, 81, 139, 223, 228.

⁴⁶⁹ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 98.

⁴⁷⁰ Cfr. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, I, 296-297. Non sappiamo se vi fosse parentela con Giovanni Zukis, uno dei firmatari del primo verbale di erezione della Chiesa della Ss.ma Trinità e della Comunità "ortodossa" (PANESSA, 42). Sulla famiglia Zukis e su diversi componenti v. VLAMI, 123, 124, 139, 227, 357, 439, 441, 447, 448. Una icona dello Zukis datata al 1781 fa parte della Collezione Velimezis. L'icona di Livorno permette di anticipare di ben dodici anni l'attività di questo iconografo, comunemente fatta risalire al 1774; v. *Figurare l'Invisibile. Icone greche della Collezione Velimezis a Venezia*, Skira, Venezia 2000, 110-111, 117.

⁴⁷¹ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, coll. 281-291.

⁴⁷² DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 102, ritiene che sia insulare.

- ⁴⁷³ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 556-565; DELEHAYE H., *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris 1909, 103-109.
- ⁴⁷⁴ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 92.
- ⁴⁷⁵ Cfr. XYNGOPOULOS, 43 e fig. 29; EMBIRICOS, fig. 101.
- ⁴⁷⁶ Cfr. RAQUEZ, 431.
- ⁴⁷⁷ Cfr. DE MEESTER, 18-19.
- ⁴⁷⁸ Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 94. La presenza di un monaco in groppa al cavallo di s. Demetrio appare in un'icona della Collezione Svizzera (*Les icônes dans les Collections Suisses*, intr. CHATZIDAKIS M. - DJURIĆ V., (Genève 14.06-29.09-1968, Musée Rath), Genève 1968, fig. 190). Per questa iconografia v. THEOTOKAS N., *La tipologia iconografica di s. Demetrio a cavallo e relative tradizioni dei miracoli*, (in greco), in "Atti del IX Congresso Intern. di Studi Bizantini (Salonico 12-19 aprile 1953)", I, Athine 1955, 477-488 soprattutto 483.
- ⁴⁷⁹ Cfr. FESTUGIÈRE A.J., *Sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges*, (Collections grecques de miracles), Paris 1971, 321-325.
- ⁴⁸⁰ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 512-531; DELEHAYE H., *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris 1909, 45-75.
- ⁴⁸¹ FESTUGIÈRE A.J., *Sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges*, (Collections grecques de miracles), Paris 1971, 278-287 soprattutto 284-285.
- ⁴⁸² Cfr. DELL'AGATA POPOVA, *Icone*, 74.
- ⁴⁸³ Si tratta di Kalarite nella regione di Joannina in Epiro. Su Asterio cfr. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, I, 181.
- ⁴⁸⁴ Cfr. il contratto con Spiridione Romas (Biblioteca Nazionale di Atene, *Livorno* L 35); VLAMI, 87, 89, 116, 128, 228, 287.
- ⁴⁸⁵ Cfr. PANESSA, 48, 56-57; VLAMI, 139, 438.
- ⁴⁸⁶ Cfr. DE MEESTER, 18-19.
- ⁴⁸⁷ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 199-200.
- ⁴⁸⁸ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 200-201.
- ⁴⁸⁹ Cfr. MATSCHKE K.-P., *The Notaras Family and its Italian connections*, in DOP 49(1995), 59-72.
- ⁴⁹⁰ Cfr. voce in *Enciclopedia dei Santi. Le Chiese orientali*, I, Città Nuova, Roma 1998, coll. 992-993.

- ⁴⁹¹ Solitamente questi versetti sono cantati dal vescovo mentre benedice il popolo durante il Trisagio; si veda quanto detto per l'icona del Crisostomo (T4); cfr. anche TAFT R.F., *The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a twelfth-century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060*, in "Or. Chr. Per." 46 (1980), 112-114.
- ⁴⁹² Cfr. CHATZIDAKIS, 154 n° 141; BIANCO FIORIN, 95 fig. 207; sicuramente si tratta di Gerasimo il giovane nell'icona del Piccolo Museo S. Paolo di Reggio Calabria inv. n° 125.
- ⁴⁹³ Valamonte era nato probabilmente nel 1777, dal momento che nel 1841 aveva 64 anni, v. VLAMI, 438.
- ⁴⁹⁴ Sull'anno liturgico cfr. AUF DER MAUR H., *La liturgia della Chiesa. Manuale di scienza liturgica*, V, 1, Torino 1990; TH. TALLEY J., *Les origines de l'année liturgique*, Paris 1990; DONADEO M., *L'anno liturgico bizantino*, Brescia 1991, 37-91.
- ⁴⁹⁵ Cfr. LAZAREV, 203 e *passim*.
- ⁴⁹⁶ Or. 45, 2 (PG 36, 624B); GREGORIO DI NAZIANZO, *Tutte le Orazioni*, a c. di Cl. Moreschini, Bompiani, Milano 2000, 1135; cfr. Ps-CRISOSTOMO, *In pascha*, 6, 3 (SC 27, 149, 3).
- ⁴⁹⁷ EPIFANIO DI SALAMINA, *Omelia per il Sabato Santo*, PG 43, 440, Cfr. PASSARELLI, 11-27.
- ⁴⁹⁸ Cfr. per le numerose analogie l'icona conservata nel Museo Benaki, v. XYNGOPOULOS, 81-82, fig. 60.
- ⁴⁹⁹ Come è già stato detto, la "Skopiōtissa" è un'immagine del tipo classico dell'Odigitria (cfr. antica raffigurazione in CORNER F., *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini più celebri di Maria Vergine Santissima nella Città e Dominio di Venezia tratte da documenti, tradizioni e antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate*, Venezia 1761, 591; KONDAKOV N., *Ikonoğrafija Bogomateri*, II, Sankt Peterburg 1915, 29-30), tuttavia sin dalla fine del '600 si è diffusa un'immagine in cui la Vergine appare a mezzo busto, di tre quarti, secondo il tipo dell'Interceditrice tuttavia con le mani incrociate sul petto, che venne classificata come "tipologia di skopiōtissa" (cfr. BETTINI S., *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, n° 267 fig. 19, p. 58).
- ⁵⁰⁰ MERCATI S.G., *Sulla Madonna Skopiōtissa*, in "Rev. des Études Byz." 16 (1958), 244-249, fotografie 1-7.
- ⁵⁰¹ v. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1962, coll. 356-359.

- ⁵⁰² Cfr. ZERVOU-TOGNAZZI I., *Δέησις. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in "Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina" I, Roma 1990, 408-412; DE LOTTO, 4.
- ⁵⁰³ Per le sante con questo nome v. le voci in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 328-233; *Enciclopedia dei Santi. Le Chiese orientali*, II, Città Nuova, Roma 1999, coll. 786-788.
- ⁵⁰⁴ In greco il Santo Venerdì è femminile: ἡ ἁγία Παρασκευή, così divenne santa Venerdì = santa Venera = santa Veneranda.
- ⁵⁰⁵ Per il complesso legame con le tradizioni russe e lo sviluppo devozionale cfr. DE LOTTO, 180-183.
- ⁵⁰⁶ Sull'iconografia v. SKROBUCHA H., *Kosmas und Damian*, Recklinghausen 1965. Per i miracoli v. FESTUGIÈRE A.J., *Sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges*, (Collections grecques de miracles), Paris 1971, 85-213.
- ⁵⁰⁷ GREGORIUS TURONENSIS, *Liber miraculorum*, c. XC-VIII, *De Cosma et Damiano*, PL, 791AB.
- ⁵⁰⁸ Cfr. voce in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 223-237.
- ⁵⁰⁹ Cfr. CHATZIDAKIS, *Pittori greci*, II, 363-368 soprattutto 365.
- ⁵¹⁰ Cfr. BETTINI S., *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, 59.
- ⁵¹¹ Questa iconografia presenta la Vergine in preghiera dinanzi al Crocifisso. Nel 1739 un sacerdote di Akhtyrka mentre falciava l'erba nel giardino trovò quest'icona. La tenne in casa per tre anni, finché la venerazione conseguente ai miracoli lo costrinse a trasferirla in chiesa, trasformata più tardi in cattedrale. Nel 1844 il Santo Sinodo istituì la festa il 2 luglio con processione. Cfr. BENTCHEV, *Handbuch der Muttergottesikonen Russlands*, Verlag J. Ciaputa-Bentcheva, Bad Godesberg 1985, 25; SENDLER, 212.
- ⁵¹² Cfr. Zbirka ikona Skulic, Beograd 1967, nn° 61-3; RIZZI A., *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, in "Θησαυρίσματα" 9 (1972), nn° 4, 31, 88; G. PAVAN (a c.), *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1979, 149; MATAKIEVA-LILKOVA TH., *Icons in Bulgaria*, Borina, Sofia 1994, n° 52.

Elenco dei Soggetti

Andrea apostolo (Ss. Trinità)
 Annunciazione (Cimitero)
 Annunciazione (Porta bella, Cimitero)
 Annunciazione (Porta bella, Ss.ma Annunziata)
 Annunciazione (sciolta, Ss.ma Annunziata)
 Annunciazione (Ss.ma Annunziata)
 Annunziata (Ss.ma Annunziata)
 Apostoli (Porta Diaconikon, Ss.ma Annunziata)
 Apostoli (Porta Prothesis, Ss.ma Annunziata)
 Ascensione (Porto Mahon)
 Assemblea degli Apostoli (Porto Mahon)
 Atanasio di Alessandria (Porta bella, Ss.ma Annunziata)
 Atanasio di Alessandria in trono (Porta Prothesis, Ss.ma Annunziata)
 Bartolomeo apostolo (Ss. Trinità)
 Basilio il Grande (Porta Prothesis, Cimitero)
 Basilio il Grande (?) (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Basilio il Grande (Porta bella, Ss.ma Annunziata)
 Basilio il Grande (Ss. Trinità)
 Battesimo di Gesù (Ss. Trinità)
 Battesimo di Gesù (Ss.ma Annunziata)
 Bessarione (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Boris e Gleb (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Caterina di Alessandria (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Cosma e Damiano (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Cosma e Damiano (Porta Prothesis, Ss.ma Annunziata)
 Cristo (Ss.ma Annunziata)
 Cristo e l'eucarestia (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Cristo *Emanuele* (Ss.ma Annunziata)
 Cristo *il Salvatore* (Ss.ma Annunziata)
 Cristo in trono con ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (*Deisis*) (Ss. Trinità)
 Cristo in trono con ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (*Deisis*) (Cimitero)
 Cristo in trono con ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (*Deisis*) (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Crocifissione (Ss.ma Annunziata)
 Crocifisso (da processione) (Ss. Trinità)
 Crocifisso (Ss. Trinità)

Crocifisso (Ss.ma Annunziata)
 Demetrio (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Demetrio (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Discesa agli Inferi (Ss.ma Annunziata)
 Discesa agli Inferi e Dodici grande feste (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Dormizione della Madre di Dio (Cimitero)
 Dormizione della Madre di Dio (Cimitero)
 Dormizione della Madre di Dio (Ss.ma Annunziata)
 Elia profeta (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Eustachio (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Filippo apostolo (Ss. Trinità)
 Gerasimo (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Giacomo apostolo (Ss. Trinità)
 Giacomo apostolo (sciolta, Ss.ma Annunziata)
 Giorgio (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Giovanni apostolo (Ss. Trinità)
 Giovanni Battista (Cimitero)
 Giovanni Battista (Porto Mahon)
 Giovanni Battista (Ss. Trinità)
 Giovanni Battista (Porta Diaconikon, Cimitero)
 Giovanni Battista (sciolta, Ss.ma Annunziata)
 Giovanni Crisostomo (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Giovanni Crisostomo (Porta bella, Ss.ma Annunziata)
 Giovanni Evangelista sotto la croce (Ss. Trinità)
 Giovanni Evangelista sotto la croce (Ss.ma Annunziata)
 Gregorio il Teologo (Porta bella, Ss.ma Annunziata)
 Incredulità di Tommaso (Porto Mahon)
 Incredulità di Tommaso (Ss.ma Annunziata)
 Ingresso a Gerusalemme (Ss.ma Annunziata)
 Luca evangelista (Ss. Trinità)
 Madre di Dio addolorata (Ss. Trinità)
 Madre di Dio addolorata (Ss.ma Annunziata)
 Madre di Dio con il Crocifisso (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Madre di Dio *della Passione* (sciolta, Ss.ma Annunziata)
 Madre di Dio *Eleousa* (Porto Mahon)
 Madre di Dio in trono (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Madre di Dio in trono (Ss. Trinità)
 Madre di Dio in trono (Ss. Trinità)

Madre di Dio in trono e santi (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Madre di Dio *Interceditrice* (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Madre di Dio *Odigitria* (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Madre di Dio *Odigitria* (Ss.ma Annunziata)
 Marco evangelista (Ss. Trinità)
 Matteo apostolo (Ss. Trinità)
 Mezza Pentecoste (Porto Mahon)
 Nascita di Giovanni Battista (Porto Mahon)
 Natale (*Adorazione dei pastori*) (Cimitero)
 Natale (*Adorazione dei pastori*) (Ss. Trinità)
 Natale (*Adorazione dei pastori*) (Porta Prothesis, Ss.ma Annunziata)
 Natale (Porta Diaconikon, Ss.ma Annunziata)
 Natale (Ss.ma Annunziata)
 Natività della Madre di Dio (Porto Mahon)
 Nicola (Cimitero)
 Nicola (Porto Mahon)
 Nicola (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Noli me tangere (*Non mi toccare*) (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Paolo apostolo (Ss. Trinità)
 Paolo sotto la croce (Ss.ma Annunziata)
 Parascève (sciolta, Ss.ma Trinità)
 Pentecoste (Cimitero)
 Pentecoste (Ss.ma Annunziata)
 Pietro apostolo (Ss. Trinità)
 Pietro e Paolo (Cimitero)
 Pietro sotto la croce (Ss.ma Annunziata)
 Presentazione al Tempio di Maria (Cimitero)
 Presentazione di Gesù al Tempio (Ss.ma Annunziata)
 Resurrezione di Lazzaro (Ss.ma Annunziata)
 Santissima Trinità (Pentecoste) (Porto Mahon)
 Simone apostolo (Ss. Trinità)
 Spiridione (Cimitero)
 Spiridione (sciolta, Ss.ma Annunziata)
 Tommaso apostolo (Ss. Trinità)
 Trasfigurazione (Porto Mahon)
 Trasfigurazione (Ss.ma Annunziata)
 Trinità del Nuovo Testamento (Ss. Trinità)
 Trinità del Nuovo Testamento (Ss. Trinità)
 Tutti i Santi (Porto Mahon)

Elenco degli Artisti

(*le cui opere sono a Livorno*)

Asterio di Kalarite
 Atanasio di Kalarite
 Thomas Benetos
 Giovanni Cornaros

Frabenetos v. Thomas Benetos
 Anthimos Kolas di Zante
 Benedictos Lulis
 Mosé di Creta
 Teodoro Pulakis
 Spiridon Romas
 Filotheos Skufos

Emanuele Tzanes
 Gioacchino Valamonte
 Nicola Vanderbrach
 Spiridon Venturas
 Agostino Wanonbrachen *vedi* Nicola Vanderbrach
 Demetrio Zukis

Bibliografia

(con opere citate in abbreviazione)

- DELAHOUTRE M., *Arte indiana*, Jaca Book, Milano 1996.
- HELLER A., *Arte tibetana. Lo sviluppo della spiritualità e dell'arte in Tibet dal 600 al 2000 d.C.*, Jaca Book, Milano 1999.
- LANGELLA M.R., *Salvezza come illuminazione. Uno studio comparato di S. Bulgakov, V. Lossky, P. Eydokimov*, (Tesi Gregoriana, serie teologica, 69), Ed. PUG, Roma 2000.
- Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, II, New York 1979.
- ALDAMA J.A. DE, *María en la patristica de los siglos I y II*, Madrid 1970.
- AMANTOS K., *Monumenti inediti sinaitici*, (in greco), Athinai s. d.
- Andronikoff C., *Il senso delle Feste*, Roma 1973.
- Anthologhion = Anthologhion di tutto l'anno*, trad. di M.B. Artioli, I-IV, Lipa, Roma 2000.
- AUBINAU M., *Une omélie inédite sur la Transfiguration*, in "Analecta Bollandiana" 85(1967), 402-27.
- AUF DER MAUR H., *La liturgia della Chiesa. Manuale di scienza liturgica*, V, 1, Torino 1990.
- AUZÉPY M.F., *La destruction de l'icône du Christ de la Chalkè de Léon III: Propagande ou réalité?*, in "Byzantion" 60(1990), 445-92.
- BACCI M., *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, (Piccola Biblioteca Gisem, 14), Ed. ETS, Pisa 1998.
- BALTRUYAITIS J., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi Ed., Milano 2000 IV Ediz.
- BARBAGALLO S., *Iconografia liturgica del Pantokrator*, (Studia Anselmiana 122; Analecta Liturgica 22), Roma 1996.
- BAUMSTARK A., *La solennità des palmes dans l'ancienne et la nouvelle Rome*, in *Irénikon* 13.1(1936), 1-24.
- BELLIZZI L., *Villa Badessa. Oasi orientale in Abruzzo. Memorie storico-artistico linguistico-liturgiche*, Edizioni Tracce, Pescara 1994.
- BENTCHEV, *Handbuch der Muttergottesikonen Russlands*, Verlag J. Ciaputa-Bentcheva, Bad Godesberg 1985.
- BERGER M., *Pallium romain et Omophorion oriental*, in "Notitiae" 16(1980), 405-10.
- BETTINI S., *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Padova 1933.
- BETTINI S., *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940.
- BIANCO FIORIN = BIANCO FIORIN M., *Icone della Pinacoteca Vaticana*, (Catalogo della Pinacoteca vaticana, IV), Roma 1995.
- BOGOSLOVSKIJ I.N., *Dio Padre, prima persona della Santa Trinità, nei monumenti dell'arte cristiana antica*, (in russo), Mosca 1893.
- BOUVY E., *Les origines de la fête de la Présentation*, in "Revue Augustinienne" 1902, 581ss.
- BRAUNFELS W., *Dreifaltigkeit*, in "Lexikon der christlichen Ikonographie", I, Rom-Wien 1968, coll. 525-37.
- BULGAKOV S., *L'icona e la sua venerazione. Saggio teologico*, Parigi 1937.
- CABIÉ R., *La Pentecôte*, Tornai 1965.
- CALIGA-JERULANU E., *La scena del "Noli me tangere" come appare nei monumenti bizantini e la forma che assume nel 16° secolo* (in greco), in "Dheltion tis christianikis archeologhikis heterias" 3(1962-63), tavv 65-66.
- CAMES G., *Recherches sur les origines du Crucifix à trois clous*, in "Cahiers Archéologiques" 16(1966), 185-202.
- CAPUANI M. - PAPAROZZI M., *Athos. Le fondazioni monastiche. Un millennio di spiritualità e arte ortodossa*, Jaca Book, Milano 1997.
- CECCELLI, = C. CECCELLI, *Mater Christi*, I. *Il "Logos" e Maria*, Roma 1946; II. *La vita di Maria nella storia, nella leggenda, nella commemorazione liturgica*, Roma 1948; III. *La vita di Maria nella storia, nella leggenda, nella commemorazione liturgica*, Roma 1954; IV. *La vita di Maria nella storia, nella leggenda, nella commemorazione liturgica*, Roma 1954.
- CHAMPEAUX (DE) G., STERCKX S., *I simboli del medioevo*, Jaca Book, Milano 1992.
- CHARON C., *L'église grecque catholique de Livorno*, in "Echos d'Orient" 11(1908), 227-37.
- CHATZIDAKIS = CHATZIDAKIS M., *Ikônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Neri Pozza, Venise 1962.
- CHATZIDAKIS M., *Essai sur l'école dite "italo-grecque"*, in "Atti del 2° Convegno Internazionale della Civiltà veneziana", II, Firenze 1974, 104.
- CHATZIDAKIS M., *Icons of Patmos*, National Bank of Greece, (Athina) 1985.
- CHATZIDAKIS M., *Ikonostas*, in "Reallexikon der byzantinische Kunst", (Stuttgart 1973), 326-54.
- CHATZIDAKIS M., *L'opera di Thoma Vatha o Batha e la divota maniera greca*, (in greco) in "Thisavrismata" 14(1977), 239-50.
- CHATZIDAKIS M., *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, London 1972.
- Chatzidakis, *Pittori greci*, = CHATZIDAKIS M., *Pittori greci successivi alla caduta di Costantinopoli(1450-1830), con introduzione alla storia della pittura dell'epoca*, (in greco) I. Athina 1987; II. Athina 1997.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dizionario dei Simboli*, BUR, I-II, Milano 1986.
- CIOTTI = CIOTTI P., *Alcune pitture dell'iconostasion della Chiesa Greco-Unita*, in "Liburni Civitas" 4, 3(1931), 137ss.
- CORNER F., *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini più celebri di Maria Vergine Santissima nella Città e Dominio di Venezia tratte da documenti, tradizioni e antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate*, Venezia 1761.
- CURATOLA G., *Draghi. La tradizione artistica orientale e i disegni del tesoro del Topkapı*, (Eurasistica, Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici, Università degli Studi di Venezia 15), Venezia 1989.
- DANIELOU J., *Le symbolisme cosmique de la Croix*, in "La sainte Croix. La Maison-Dieu" 75, 3(1963), 23-36.
- DANIÉLOU J., *Origène*, Paris 1948.
- DE LOTTO = DE LOTTO C., *Arte. Leggende. Miracoli. Leggere l'icona*, Buckeri, Padova 1992.
- DE MAFFEI = MAFFEI (de') F., *Icona, pittore e arte al Concilio Niceno II*, Bulzoni editore, Roma 1974.
- DE MEESTER = DE MEESTER PL., *Rituale Benedizionale bizantino*, Roma 1930.
- DE PAZ = *Documentazione storico urbanistica sulla comunità greca e sulla chiesa della Ss. Trinità*, a cura di Elisabetta De Paz, Giardini Editori, Pisa 1978.
- DEICHMANN F.W., *Ravenna Hauptstadt des Spätantikes Abendlandes. Kommentar, Teil 1*, Wiesbaden 1967.
- DELEHAYE H., *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris 1909.
- DELL'AGATA POPOVA D., *Due donazioni di Caterina II alle chiese greche di Livorno e di Porto Mahon*, in "Rivista di Studi bizantini e slavi" (Miscellanea A. Pertusi) 3(1984), 343-63.
- DELL'AGATA POPOVA D., *Momenti e aspetti della presenza dei Greci "uniti" a Livorno*, in "Livorno crocevia di culture ed etnie diverse: razzismi ed incontri possibili", Livorno 1992, 53ss.
- DELL'AGATA POPOVA D., *Icone = Icone greche e russe del Museo Civico di Livorno*, a c. di Dell'Agata Popova D., Giardini Editori, Pisa 1978.
- DELL'AGATA POPOVA D., *La Nazione = Dell'Agata Popova D., La Nazione e la Chiesa dei Greci "Uniti"*, in "Livorno. progetto e storia di una città tra il 1500 e il 1600", Ed. Nistri-Lischi, Pacini, Pisa 1980, 251-62.
- DIONISIO DI FURNÀ = DIONISIO DI FURNÀ, *Ermeneutica della pittura*, a c. di G. Donato Grasso, Fiorentino, Napoli 1971.
- Discorso storico-critico intorno all'origine e al possesso della venerabile Chiesa nazionale dei Greci della città di Livorno*, Livorno 1856.
- DJURIC V.J., *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.

- DONADEO M., *L'anno liturgico bizantino*, Brescia 1991.
- DONCEEL-VOÛTE P., *La mise en scène de la Liturgie au Proche Orient IV-IX s.: les "provinces liturgiques"*, in TAFT, 1996, 313-338.
- DRANDAKIS N.B., *Addenda su Emanuele Zanes. Due sue icone ignote*, (in greco) in "Thisavrismata" 11(1974).
- DRANDAKIS N., *Emmanuele Tzanes Bunialis*, (in greco) Athinai 1962.
- DUCHESNE E., *Le Stoglav ou les Cent Chapitres. Recueil des décisions de l'assemblée ecclésiastique de Moscou 1551*, traduction avec introduction et commentaire par.... Paris 1920.
- DWIRNYK J., *Rôle de l'iconostase dans le culte divin*, (Teologica Montis Regii, 13), Montréal 1960.
- ELIADE M., *Traité d'Histoire des Religions*, Paris 1949.
- EMBRICOS = EMBRICOS A., *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, (Collection de l'Institut d'Etudes byz. et Neohelléniques, fasc. XX), Paris 1967.
- ESBROECK = M. VAN ESBROECK, *Un discours inédit de saint Germain de Constantinople sur la Croix et les Icônes*, in "Orientalia Christiana Periodica" 65(1999), 19-51.
- EVDOKIMOV = EVDOKIMOV P., *La Teologia della Bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Roma 1971.
- FERAUDY DE R., *L'icône de la Trasfiguration*, Bégrolles-en-Mauge, Abbaye de Bellefontaine 1978.
- FERRARI G., *Interpretazione orientale della Trasfigurazione del Salvatore*, in "Ho Theologos" 5.19(1978), 5-24.
- FERRÈRES J.B., *La Trasfiguration de Notre Seigneur. Histoire de sa fête et de sa messe*, in "Ephem. Theol. Lovanienses" 5(1928), 632ss.
- FESTUGIERE A.J., *Saint Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges*, (Collections grecques de miracles), Paris 1971.
- FLORENSKIJ P., *Le porte regali: saggio sull'icona*, Milano 1977.
- GASCA QUEIRAZZA G., *San Giuseppe nelle Meditationes Vitae Christi dello Pseudo-Bonaventura. Loro diffusione nei secoli XV-XVI. Confronto con altri testi in ambito italiano*, in "San Giuseppe", 1976, 435-45.
- GHARIB G., *Le Icone di Cristo. Storia e culto*, Città Nuova Editrice, Roma 1993.
- GHARIB G., *Le Icone festive della chiesa ortodossa*, Milano 1985.
- GHARIB G., *Le Icone mariane. Storia e culto*, Città Nuova Editrice, Roma 1987.
- GIOVANELLI G., *S. Nilo di Rossano, fondatore di Grottaferrata*, Badia di Grottaferrata 1966.
- GIOVANNI DAMASCENO = GIOVANNI DAMASCENO, *Difesa delle Immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniavano le sante immagini*, a cura di V. Fazzo, (Collana di Testi Patristici, 36), Città Nuova Editrice, Roma 1997².
- GIOVANNI DAMASCENO, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, (SC, 80), Paris 1961.
- GIOVANNI DAMASCENO, *Omélie sulla Beata Vergine*, a cura di A. Caceffo e A. Candelaresi, Ed. Paoline, Ancona 1968.
- GOAR J., *EUCOLOGION sive Rituale Graecorum*, Venetii 1730².
- GUADAN M., *La trasfiguración del Señor en el arte bizantina*, in "Oriente" 3(1953), 241ss.
- HABERT I., *ARCIERATIKON. Liber Pontificalis Ecclesiae Graecae*, Parisiis 1676.
- HABRA G., *La Trasfiguration selon les Pères grecs*, Paris 1973.
- HERMANN A., *Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum" 10(1967), 61-81.
- I Bizantini in Italia*, Libri Scheiwiller, Milano 1982.
- I grandi mistici russi*, a cura di Tomas Spidlik, Roma 1977.
- IACOBONE P., *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997.
- IMPELLIZZERI S., *La letteratura bizantina*, Firenze 1975.
- JANERAS S., *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire des Offices*, (Studia Anselmiana, 99; Analecta Liturgica, 13), Roma 1988.
- JANERAS S., *Saint Jean Chrysostom et la "Grande Entrée"*, in "Crossroad of Cultures. Studies in Liturgy and Patristics in Honor of Gabriele Winkler", (OCA, 260), Roma 2000, 395-403.
- JANERAS V., *Vestiges du bema syrien dans des traditions liturgiques autres que la syrienne*, in "L'Orient Syrien" 8(1963), 121-28.
- JANIN R., *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, (Archives de l'Orient Chrétien, 4a), Paris 1964².
- JANIN R., *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. III. Les églises et les monastères*, Paris 1969².
- JONES C.W., *San Nicola. Biografia di una leggenda*, Laterza, Bari 1983.
- JUHEL V., *Le bain de l'Enfant Jesus des origins à la fin du douzième siècle*, in "Cahiers Archéologiques" 39(1991), 111-32.
- KALOKYRIS K., *La Madre di Dio nell'iconografia orientale ed occidentale*, (in greco), Salonico 1980.
- KAZANAKI LAPPÀ M., *Gli iconografi di Candia nel XVII secolo. Notizie dagli atti notarili*, [in greco] in "Thisavrismata" 18(1981), 177-267.
- KAZANAKI = KAZANAKI M., *La scultura ecclesiastica in legno a Candia nel XVII secolo. Atti notarili (1606-1642)*, [in greco] in "Thisavrismata" 11(1974), 251-83.
- KAZANAKI-LAPPÀ = KAZANAKI - LAPPÀ M., *La croce in legno intagliato dell'Annunziata di Livorno 1643 e le croci dell'epistilio nelle iconostasi cretesi*, (in greco), in EUFROSUNON, Afieérwma stoèn Manoélh Catzhdaékh, I, Aqhna 1991, 219-38.
- KITZINGER E., *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La Nuova Italia, Firenze 2000.
- KONDAKOV N., *Ikonografija Bogomateri*, I-II, Peterburg 1915.
- KÜNSTLE K., *Ikonographie der Heiligen*, I, Freiburg im Br. 1928.
- KUTUFÀ N., *Discorso storico-critico intorno all'origine e al possesso della venerabile Chiesa Nazionale della Ss. Annunziata dei Greci della Città di Livorno*, Livorno 1856.
- LABRECQUE PERVOUCHINE N., *L'iconostase: une évolution historique en Russie*, Montréal 1982.
- LAZAREV = LAZAREV V., *Storia della Pittura bizantina*, Einaudi, Torino 1967.
- LAZAREV V.N., *Andrej Rublev i jego shkola*, Moskva 1966.
- LAZAREV V.N., *Ikonen der Moskauer Schule*, Berlin 1977.
- LCI = *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom - Freiburg - Basil - Wien 1970.
- LECLERCQ H., CABROL F., *Ascension*, in "Dict. Arch. Chr. Lit." I, 2, Paris 1907, 26-43.
- LECLERCQ H., *Présentation de Marie*, in "Dict. Arch. Chr. Lit." 14, Paris 1948, coll. 1729-31.
- LECLERCQ H., *Trinité*, in "Dict. Archeol. Chr. et Lit." XV/2, coll. 2787-2791.
- LEDIT J., *Russie*, in "Dict. Theol. Catt." 14, Paris 1939, coll. 207-333.
- Les icônes dans les Collections Suisses*, intr. M. CHATZIDAKIS V. DJURIC, (Genève 14.06-29.09-1968. Musée Rath), Genève 1968.
- LINDSAY OPIE J., *Le icone di Mezzojuso. In Arte sacra a Mezzojuso*, Catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Mezzojuso 1991.
- LOMBARDI M., *L'iconostasi della chiesa dei Greci Uniti*, in "Percorsi didattici" 1(1987), 4-5.
- LUCCHESI-PALLI E., *Einzug in Jerusalem*, in LCI 1, 593-7.
- MAI = MAI E., *La Chiesa dei Greci Uniti nella storia di Livorno*, Livorno 1999.
- MAI A., *Patrum Nova Collectio*, IX, Romae 1888.
- MALASPINA F., *L'Akathistos, icona del mistero di Cristo e della Chiesa nella SempreverGINE Madre di Dio*, (Studi e Ricerche 6), ISSUR, Messina 1994.
- MANAFIS K.A., *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Ekdotike Athenon, Athens 1990.

- MANGO C., *The Art of the bizantine Empire 312-1453*, (Sources and Documents, 16), Toronto-Buffalo-London 1986.
- MANUSAKAS M.I., *Una lettera inedita e un'icona sconosciuta di Filotheos Skufos*. (in greco) in "Χαριστήριον εἰς τὴν Ἀναστασίαν Κ. Ορλαένδον". I. Athinai 1964, 268.
- MARGERIE B. DE., *La Trinité chrétienne dans l'histoire*. Paris 1975.
- MARSHALL F.H., *A greek Community in Minorca*. in "The Slavonic and East European Review" 11(1932-3), 100-101.
- MARTIMORT = MARTIMORT A.G., *La Chiesa in Preghiera. Introduzione alla Liturgia, IV. La liturgia e il tempo*. Queriniana, Brescia 1984.
- MARTINI A., *Manuale di Metrologia ossia Misure, pesi e monete*. Torino 1883 (rist. Roma 1976).
- MATAKIEVA-LILKOVA TH., *Icons in Bulgaria*, Borina, Sofia 1994.
- MATSCHKE K.P., *The Notaras Family and its italian connections*. in "Dum. Oaks Pap." 49(1995), 59-72.
- Menaia*, = *Menaia tu olu eniautu*. I-VI, en Rome 1888-99.
- MERCATI S.G., *Sulla Madonna Skopiotissa*, in "Rev. des Études Byz." 16(1958), 244-9.
- MERCIER B.CH., *La Liturgie de s. Jacques. Édition critique du texte grec avec traduction latine*. (PO 26.2). Paris 1946.
- MEYENDORFF J., *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, in "Cah. Arch." 10(1959), 259-77.
- MEYENDORFF J., *La teologia bizantina. Sviluppi storici e temi dottrinali*, Casale Monferrato 1984.
- Mille anni di cristianesimo nell'arte russa. Icone dall'XI al XX secolo*. Palace Edition – International Service, Aosta 1997.
- MILLET = G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, Xve et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Paris 1916.
- MILLET, Athos. = MILLET G., *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*. Paris 1927.
- MORALDI = MORALDI L., *Apocrifi del nuovo Testamento*. Torino 1971.
- Mostra delle Iconi. Eparchia di Piana degli Albanesi*. a c. di C. Valenziano, Palermo 1980.
- MYSLIVEC J., *Verklärung Christi*, in LCI 4, 416-21.
- ORIGENE, *Commento al Vangelo di Giovanni*. a cura di E. Corsini. UTET, Torino 1995².
- OUSPENSKIJ L., *L'icône de l'Assomption*, Paris 1953.
- PALLAS D.I., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – Das Bild*. (Miscellanea Bizantina Monacensia, 2), München 1965.
- PALLAS D.I., *Il Cristo come Sapienza divina*. (in greco) in "Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας" 14(1989-90), 119-142.
- PAPADOPOULOS S.A., *Essai d'interpretation du thème iconographique de la Paternità dans l'art byzantin*, in "Cahiers Archéologiques" 18(1968), 121-36.
- PAPAGEORGHIOU A., *Icons of Cyprus*. Nicosia 1992.
- PAPASTAVROU H., *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation*, in "Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας" 14(1989-90), 145-160.
- PAPASTAVROU H., *Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du Moyen-Âge. Le thème de l'Annonciation*, in "Cahiers Balkaniques" 15(1990), 147-89.
- PARENTI VELKOVSKA = PARENTI S., VELKOVSKA E., *L'Euclologio Barberini gr. 336*, seconda edizione riveduta con traduzione in lingua italiana, CLV – Edizioni liturgiche, Roma 2000.
- PASSARELLI = PASSARELLI G., *Icône delle dodici grandi feste bizantine*, Editoriale Jaca Book, Milano 1998; Idem, *Icône delle dodici grandi feste bizantine*. (Già e non ancora, 370). Editoriale Jaca Book, Milano 2000.
- PASSARELLI G., *L'icona di Cristo Salvatore*, (Iconostasi, 2). RC Edizioni, Milano 1990².
- PASSARELLI G., *L'icona della Madre di Dio*, (Iconostasi, 1). RC Edizioni, Milano 1990².
- PASSARELLI, Macario = PASSARELLI G., *Macario Crisocefalo (1300-1382). l'omelia sulla festa dell'Ortodossia e la basilica di S. Giovanni di Filadelfia*. (OCA, 210), Roma 1980.
- Pavan G. (a c.), *Icône dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*. Ravenna 1979.
- PG = MIGNE, Patrologia Graeca.
- PL = MIGNE, Patrologia Latina.
- PO = Patrologia Orientalis
- PROCOPIOU = PROCOPIOU A.G., *La peinture religieuse dans les îles ioniennes pendant le XVIII^e siècle*. Paris 1939.
- RAQUEZ = RAQUEZ O., "Roma Orientalis". *Approcci al patrimonio delle Chiese d'Oriente*, Lipa, Roma 2000.
- RIGHETTI = RIGHETTI M., *L'anno liturgico nella storia, nella messa, nell'ufficio*. II, Milano 1969³.
- RISTOW G., *Die Taufe Christi*. Recklinghausen 1965.
- RIZZI A., *Le icône bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*. in "Thisavrismata" 9(1972), 285.
- RIZZI A., *Le icône postbizantine della chiesa greco-ortodossa dei Ss. Pietro e Paolo in Napoli*. in "Thisavrismata" 11(1974), 136-63.
- ROMANO IL MELODE = ROMANO IL MELODE, *Inni*. introduzione, traduzione e note a cura di G. Gharib, Roma 1981.
- S. BRIGIDA DI SVEZIA, *Le celesti rivelazioni*, a c. di A. Mancini. Edizioni Paoline, Milano 1960.
- SC. = Sources Chrétiennees.
- SCARCIA G.R., *Su un rilievo di Xaxuli con l' "ascensione di Alessandro" e su qualche problema connesso*. in "Georgica II. Materiali sulla Georgia Occidentale", a c. di Magarotto L., Scarcia G.R., (Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici, Università degli Studi di Venezia 3), Bologna 1988, 97-107.
- SCHMID A.A., *Himmelfahrt Christi*, in LCI II, 268-76.
- SCHNEIDER, *Katapetasma*. in "Kyrios" 1(1936), 57-73.
- SCHÖNBORN C., *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*. Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988.
- SCIALHUB = G. SCIALHUB, *La Chiesa greco-unita di Livorno*, Memorie storiche edite nel III centenario civile di Livorno e dell'inaugurazione della Chiesa Greco-Unita, Livorno 1906.
- SENDER = SENDER E., *Le icône bizantine della Madre di Dio*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995.
- Simboli*, Piemme, Casale Monferrato, 1995.
- SKROBUCHA H., *Kosmas und Damian*, Recklinghausen 1965.
- SKRYNNIKOV R.G., *Dalla Rus' di Mosca all'Impero russo*, in "Russia. Storia ed espressione artistica dalla Rus' di Kiev al grande Impero". Jaca Book, Milano 1994, 441-48.
- Sophia, La Sapienza di Dio*, a c. di. Cardillo Azzaro G, Azzaro P., Electa, Milano 1999.
- SOTIRIOU G. – M., *Icones du Mont Sinaï*, I-II, Athènes 1956.
- STEFANESCU J.D., *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance e de l'Orient*, Bruxelles 1936.
- STICHEL R., *Die Geburt Christi in der russischen Ikonmalerei*. Stuttgart 1990.
- STRYCKER E., *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*. Bruxelles 1961.
- SVORONOS N.G., *La parrocchia greca di Minorca* (in greco), in "Mélanges Octave et Melpo Merlier", Athine 1956, 323-49.
- TAFT R.F., *A history of the Liturgy of St. John Chrysostom*, V. *The precommunion Rites*, (OCA, 261), Roma 2000.
- TAFT R.F., *The Great Entrance. A History of the transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, (OCA, 200), Roma 1978².
- TAFT R.F., *The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a twelfth-century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060*. in "Or. Chr. Per." 46(1980), 112-4.
- TAFT, 1996 = TAFT R.F. (c.), *The Christian East, its institutions and its thought. A critical reflection*, (OCA, 251), Roma 1996.
- TALLEY TH.J., *Les origines de l'année liturgique*, Paris 1990.

- THEOTOKAS N., *La tipologia iconografica di S. Demetrio a cavallo e relative tradizioni dei miracoli*, (in greco), in "Atti del IX Congresso Intern. di Studi Bizantini (Salonico 12-19 aprile 1953)", I, Athinai 1955, 477-88.
- THIERRY N., *Le costume épiscopal byzantin du 9^e au 13^e siècle d'après les peintures datées*, in "Rev. des Études Byz." 24(1966), 308-15.
- TMPM, = *Testi Mariani del Primo Millennio*, a c. di GHARIB G., TONIOLO E., GAMBERO L., DI NOLA G., 1. *Padri e altri autori greci*, Roma 1988; 2. *Padri e altri autori bizantini (VI-XI sec.)*, Roma 1989; 3. *Padri e altri autori latini*, Roma 1990; 4. *Padri e altri autori orientali*, Roma 1991.
- TOMADAKIS = TOMADAKIS N., *Ναοὶ καὶ θεομοὶ τῆς ἑλληνικῆς κοινότητος τοῦ Λιβόρνου*, in "Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν" 16(1940), 81-127.
- TOMADAKIS N., *Giovanni Cornaro iconografo cretese (1745-1796)* (in greco), in "Kritikà Chronikà" 2(1948), 253.
- TOULIATOS BUNKER H., *The bizantine Amomos chant of the fourteenth and fifteenth centuries*, (Analecta Vlattadodon, 46), Thessaloniki 1984.
- TRIANTAPHYLLOPOULOS D.D., *Die Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15-18 Jahrhundert)*, (Miscellanea Byzantina Monacensia 30AB), München 1985.
- TSAPARLIS E., *Iconostasi in legno intagliato dell'Epiro dal XVII secolo alla prima metà del XVIII*, (in greco) Athina 1980.
- ULACACCI = ULACACCI N., *Cenni storici della Chiesa Nazionale Greco-Cattolica di Livorno sotto il titolo della Ss.ma Annunziata*, Livorno 1856.
- VAIHLÉ S., *La fête de la Présentation de Marie au Temple*, in "Echos d'Orient" 5(1902), 221ss.
- VLAMI = VLAMI D., *Il fiorino, il grano e la via del Giardino. Commercianti greci a Livorno 1750-1868*, (in greco), Qemelio, Athina 2000.
- WALTER CHR., *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.
- WALTER CHR., *Art and Ritual of the byzantine Church*, London 1982.
- WERNER M., *On the origin of Zoanthropomorphic Evangelist Symbols: the early christian Background*, in "Studies in Iconography" 13(1989-90), 1-47.
- WRATISLAW, MITROVIC, OKUNEV, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, in "Byzantinoslavica" 3(1931), 45-90.
- XYNGOPOULOS A., *Schizzo della storia della pittura religiosa dopo la caduta (di Costantinopoli)* (in greco), Athine 1957.
- XYNGOPOULOS A., *Catalogo delle iconi del Museo Benaki di Atene* (in greco), Athinai 1936.
- ZAMBOULAKIS = ZAMBOULAKIS ST., *ὁ Ἰωάννης ὁ Προδρομος ὡς ἀγγελος. Οἱ θεολογικὲς προϋποθέσεις τῆς φερωτῆς ἀπεικονισῆς του Δομοῦ*, Athina 1992.
- ZERVOU-TOGNAZZI I., *Deésiv. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in "Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina" 1, Roma 1990, 408-12.
- ZERVOU-TOGNAZZI I., *Testimonianza apostolica e iconiche anatiposis*, in TAFT, 1996, 427-34.

Finito di stampare nel mese di Luglio 2001
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300
Internet: <http://www.pacineditore.it>




PACINI Editore

Diocesi di Belluno - Feltre


Comune di Livorno



ISBN 88-7781-391-1



9 788877 813916 >

L. 75.000 - € 38,73