

MOSTRA DELLE ICONI
EPARCHIA DI PIANA DEGLI ALBANESI

PALERMO-PALAZZO ARCIVESCOVILE
6 DICEMBRE 1980 - 6 GENNAIO 1981



MOSTRA DELLE ICONI
EPARCHIA DI PIANA DEGLI ALBANESI

PALERMO - PALAZZO ARCIVESCOVILE
6 DICEMBRE 1980 — 6 GENNAIO 1981

GUIDA A CURA DI
CRISPINO VALENZIANO

Le schede relative alle iconi risultano dalle note di J. Lindsay Opie, M. Berger, P. Scandurra.

Le notizie sugli « antiminsia » sono di D. Como.

Di Gianbecchina ha scritto G. Servello.

Il Direttore del Museo Diocesano di Palermo, prof. P. Collura, ha gentilmente impreziosito i saloni del Palazzo Arcivescovile ospitanti la mostra con cinque pezzi del Museo medesimo fornendone anche le titolature (A-E).

Foto di V. Brai.

Fotolito Randazzo.

Dal 6 dicembre '80 al 6 gennaio '81, dopo le rassegne nazionali del sacro nell'arte contemporanea del 1976 e del 1978, il Palazzo Arcivescovile di Palermo, dal Cardinale Salvatore Pappalardo aperto da anni alla bellezza, ospita una mostra d'arte sacra strettamente detta e, anzi, d'arte propriamente liturgica. È occasione da non minimizzare, in questo biennio, tale « parentesi » che, riferendo canoni e tradizioni acquisite, a suo modo stimolerà anch'essa « la creatività artistica in direzione delle più autentiche sorgenti spirituali come punto di partenza per la riscoperta della sacralità che è nell'uomo » e in direzione « della possibilità di una autentica liberazione dai disvalori contingenti ». Pur questa terza e così diversa rassegna, dunque, « non è operazione estetizzante e quindi fuori del tempo e delle cose, ma occasione di impegno sociale e culturale e insieme concreta proposta per un contributo al risanamento della condizione umana ». Semmai, l'assemblea dei visitatori vi si allarga sino alla fascia degli artisti ...

Nel giorno in cui questa mostra viene aperta si compiono dieci anni dall'ingresso in Palermo dell'Arcivescovo Salvatore Pappalardo. Essa pertanto è quasi emblematica per un Episcopato che nella presenza culturale cristiana e nella testimonianza cristiana della Sicilia nel Mediterraneo ha percepito punti salienti di missione ecclesiale e di servizio pastorale.

Il Vescovo Giuseppe Perniciaro l'ha voluta, consapevole e desideroso dell'apporto altamente e svariatamente promozionale che un'operazione culturale come questa provoca.

Egli ne ha il merito.

La mostra delle iconi dell'Eparchia di Piana degli Albanesi si inserisce perciò in un'operazione di recupero culturale estremamente interessante, spinto ben oltre la memoria rituale di una etnia immigrata in Sicilia; essa abbraccia dimensioni della stessa cultura cristiana dell'Isola con le sue dinamiche attuali oltre che trascorse, e sollecita una rete di corrispondenze tra Oriente e Occidente.

Tale operazione culturale ha preso le mosse dal restauro delle iconi che l'Eparchia ha affidato al prof. Placido Scandurra. Egli coadiuvato da Raniero Baglioni e da Nicola Leto, ha riportato alla luce tesori d'arte e di spiritualità ed ha indicato con precisione raffinata una via da percorrere per rischiarare il complesso iconografico tutto degli Albanesi bizantini in Sicilia: vedi, ad esempio, i nostri pezzi 9, 10, 11, 13, 16, 19, 20, 25, 26, 38, 41-45, 49, e soprattutto 18 e 24 — due gemme —.

Il prof. Michel Berger e il prof. John Lindsay Opie, poi, hanno ritrovato e ravvicinato personalità d'agiografi di alta levatura pur oscuratisi dopo tre secoli ed hanno delineato con intuito scientifico tutto un mondo mistico ed estetico dai contorni oramai in stadio avanzato di definizione storica ed estetica: il « Maestro di Sant'Andrea » e il « Maestro dei Ravdà » sono come risuscitati (emerge un'improvvisa Caterina di Candia, agiografa) e lo ieromonaco-pittore Ioannichios si impone così che, grazie alla sua opera nel palermitano, noi adesso « possiamo ritenere la Sicilia nord-occidentale luogo non solo di attrazione ma anche di produzione di iconi greche del puro stile cretese.

Queste iconi arricchiscono notevolmente le nostre conoscenze sia quantitative che qualitative riguardanti l'intero campo della tarda icona greca. Ci inducono a riproporre il 1600 non solo come ultimo periodo cretese ma anche come ultimo grande periodo dell'icona greca » (Lindsay Opie).

Peraltro, sin qui una documentazione sul « corpus » iconografico dell'Eparchia che desse affidamento non c'è stata. Anzi, gli attuali Albanesi bizantini di Sicilia, essi stessi, prima d'ora non hanno mai guardato le loro icone vere e reali — come non le ha viste nessuno —. Lo stesso Giuseppe Valentini che nel 1957 ne curò una prima mostra espose piuttosto rifacimenti riduttivi che opere iconografiche. Con quella iniziativa pionieristica egli avvertiva però la sorpresa almeno della quantità, se non della qualità, che il patrimonio iconografico dell'Eparchia offriva: « Le comunità di origine albanese di rito bizantino esistenti in Sicilia, attualmente in numero di cinque, si sapevano fornite di una qualche ricchezza di materiale liturgico e artistico del loro rito (così egli scrisse nella Prefazione al Catalogo) ma si poteva supporre non potersi trattare né di grande abbondanza, né di notevole pregio, considerando l'epoca relativamente tardiva della loro venuta in Sicilia, la loro condizione di profughi certo non in grado di portarsi dietro poco più che le armi e i vestiti, e la loro susseguente povertà ... Perciò, sorta l'idea di allestire una mostra locale d'arte sacra bizantina, si credette dapprima dover ricorrere al contributo di tutta la Sicilia facendo un'esposizione che desse anche modo di compilare un primo catalogo delle opere d'arte bizantina di Sicilia già da molti e da tempo auspicato (ipotesi di lavoro, questa, tuttora nei voti di moltissimi) ... Passati all'esecuzione con la raccolta del materiale più reperibile e disponibile, cioè quello delle chiese delle comunità albanesi, risultò che esso già da solo era, almeno per lo spazio disponibile per la mostra, nonché sufficiente addirittura sovrabbondante ... ».

Ma un « corpus » delle icone dell'Eparchia (se non delle icone dell'Isola) è finalmente all'orizzonte. La nostra semplice guida non è un catalogo appunto perché si è preferito fare il meno, dato che è realisticamente progettabile il più. A pulitura e restauro ultimati, con critica completamente esauriente, quel « corpus » dirà quanto le nostre comunità bizantine, malgrado le loro difficoltà, dal secolo XVI al secolo XX si sono preoccupate di esprimere della propria fede e della propria vita sempre sperando pur non sempre riuscendo. Poiché quell'« unicum » da essi significato in Sicilia — comunità acculturatasi nell'Isola che tutti ha assimilato, senza perdere a cinque secoli dalla prima immigrazione la propria identità culturale — quell'« unicum » è tale per la forza coesiva di un rito liturgico celebrato meglio che di un'etnia trasferita e per le circostanze che quell'apporto riannodava a matrici locali archetipe e permanenti.

Si è detto, dal secolo XVI — e la mostra lo riferisce — al secolo XX — e la mostra espone anche questo —.

Lo espone almeno con un esempio, forse inatteso, che Giuseppe Servello finemente ci sceglie di vicino a noi tra quanto dopo la impressionante fioritura del secolo XVII, dopo l'atteggiarsi persino popolare (52), la simpatia iconologica delle nostre comunità bizantine ha continuato a far fruttificare: la parte centrale — le « Porte Regali » — dell'iconostasi di Gianbecchina (65), un'esperienza del sicilianissimo pittore, immediatamente seguente i suoi restauri e i suoi affreschi riparatori ai danni bellici in diverse chiese dell'Isola — Casa Professa a Palermo, Annunziata a Caccamo, e ancora a Mazara del Vallo o a Siracusa — e immediatamente precedente il suo « periodo astratto ».

E — per insistere sulla attenzione dell'Eparchia alla propria ricchezza tradizionale e sacra — la mostra lo espone con l'esempio di questo restauro che essa cura e di questa stessa mostra che nel frattempo allestisce.

CRISPINO VALENZIANO

Quasi un quarto di secolo fa le iconi dell'Eparchia furono esposte per la prima volta in occasione della Mostra di Arte Sacra Bizantina a Piana degli Albanesi. Va al compianto prof. Giuseppe Valentini il merito di aver individuato ed esaminato questi preziosi cimeli artistici. Le sue osservazioni furono pubblicate sul **Catalogo della Mostra** (Palermo 1958) a cui faceva seguito da parte di papà Matteo Sciambra la pubblicazione delle **Indagini storiche sulla comunità greco-albanese di Palermo** (Grottaferrata 1963) in cui si tentava di stabilire i primi rapporti delle iconi con la storia della comunità.

Delle 61 iconi e dipinti esposti nel 1957 all'incirca 43 corrispondono a pezzi che si ritrovano nella Mostra attuale. Le altre iconi qui presenti, e sono fra le più notevoli, vengono ora esposte per la prima volta. E bisogna aggiungere che prima della Mostra attuale tutte le iconi erano coperte da ridipinture, spesso veri e propri rifacimenti già del 1700, incrostazioni che rendevano impossibile la lettura accurata e tanto più la contemplazione serena delle limpide tavole che oggi siamo in grado di cominciare ad apprezzare nel loro giusto valore.

Tali superfetazioni ci danno tra l'altro anche una spiegazione di letture epigrafiche sbagliate. Leggendo « *poíesis* » per « *déisis* » all'inizio dell'iscrizione dedicatoria della nostra tavola 14, il Valentini fu indotto ad ipotizzare un Costantino Ravdà, pittore cipriota che, così costituito, passava alla letteratura successiva. A lui veniva attribuita non solo la **Madonna dolente** (14), ma anche il suo « pendant » **San Giovanni il Teologo** (15) e **San Giovanni il Precursore** (16) nonché la serie dei **Padri** (26-31). Costantino Ravdà era, invece, committente della icona in questione, appartenente a una famiglia nota dall'archivio della Parrocchia greca di Palermo all'inizio del 1600. Dalla stessa fonte abbiamo notizie anche dei committenti del « pendant » (19), il vescovo Germanos Cuscunari di Amathyntos in Cipro e il suo presunto cappellano il presbitero Cristodulos Allisauro, morti rispettivamente nel 1610 e nel 1607 (Sciambra, pp. 58-63). Il vescovo era un benefattore della chiesa greca di Palermo, di cui restano tuttora « antiminsia » presso l'Eparchia (vedi 55). Legami tra il vescovo e i Ravdà committenti della coppia di iconi (14-15) sono anche stabiliti dallo stesso archivio, dove troviamo Isabella Ravdà madrina e il vescovo padrino a un battesimo del 1600 (Sciambra, p. 61), l'anno stesso in cui Costantino Ravdà dedicava l'icona (14).

Le iconi una volta attribuite a Costantino corrispondono in parte al gruppo qui ascritto invece al pittore anonimo che abbiamo chiamato il « Maestro dei Ravdà ». La costituzione di questo gruppo può considerarsi il primo « achievement » della Mostra. Per ora esso si limita a un'opera monumentale (16) e a quattro dipinti di minor proporzioni compresi i due lati della bella **Croce dipinta nelle due facce** (13) assente alla mostra precedente ma probabile capostipite dell'intero gruppo. Si direbbe che l'anonimo maestro abbandonasse la modellatura rifinita e i colori ingioiellati, ancora cinquecenteschi, che distinguono la scena dell'**Anastasi** di questa Croce (13, faccia posteriore) per raggiungere il seicentismo affermato del **San Giovanni il Precursore** (16), dalla colorazione semplificata, dai forti accenti espressionistici.

La pulitura che ora si è fatta ci ha permesso di identificare un altro maestro, contemporaneo al primo ma notevolmente diverso per quanto riguarda la maniera. È l'autore del sereno ma vigoroso **Sant'Andrea Apostolo** (10) dedicato da Andrea Macrinos nel 1603, del **San Matteo Apostolo** (9) e, con molta probabilità, dell'intera serie degli **Apostoli** (1-8) alla quale questo appartiene. Anche a lui abbiamo attribuito un nome, forse prematuro, in attesa di altre opere che verosimilmente risulteranno sue: il « Maestro di Sant'Andrea ».

Il 1600, certo, fu la grande stagione delle iconi dell'Eparchia. Delle molte diecine prese in esame per la Mostra, poche oltrepassavano il '600 e meno ancora lo antecedevano. Il 1500, anzi il primo '500, è comunque rappresentato splendidamente dal **S. Nicola il Taumaturgo** che si scrutava inutilmente alla Martorana, icona nero-grigia e opaca, ingombra da una pesante cornice sette-ottocentesca; al Santo duro e brillante come una gemma, morbido e prezioso come un ermellino, era stata attribuita la dignità di una parrucca seicentesca e la potenza di un enorme paio di spalle false.

Della fine del 1500 è l'ibrida **Platytera** (12), forte della archetipica maestà malgrado le goffe contaminazioni. Forse ancora del '500 è la graziosa **Madonna della consolazione** (17), inconfondibilmente « occidentale » ma soffusa di reminiscenze dell'oriente iconografico. Del primo '600 va segnalata anche la tavola de **Santi Martiri Anargyroi Cosma e Damiano** (11), più o meno contemporanea alle iconi dei nostri due Anonimi ma di fattura più sciolta e affrettata. Il pittore si dimostra meglio padrone dei propri mezzi piuttosto nel ritratto, sommario ma efficace, del donatore Damiano Spataro, « en bon point » inginocchiato al centro, in basso.

La rivelazione della Mostra è, però, l'ieromonaco pittore Ioannikios. Cinque sue opere maestose nonché la serie dei **Padri** (26-31) furono esposte alla mostra del 1957; ma una sola gliene veniva riconosciuta: la **Odigitria** (24) recante una firma anche allora leggibile. Eppure altre iconi del maestro, con firme pur visibili malgrado le ridipinture, si trovavano nelle chiese della Eparchia. Non si sa perché erano assenti. Tuttavia il nome di Ioannikios fu allora reso noto per la prima volta. Lo Sciambra (pp. 146-149) cercava di identificarlo con quello di Ioannikios Cornero di Candia, documentato dal 1664 al 1680 come monaco del monastero costituito a Mezzojuso intorno alla metà del secolo allo scopo di perpetuare il rito e la vita monastica orientale presso le comunità greco-albanesi. Questo monastero era popolato di monaci cretesi reclutati con una certa facilità forse perché quasi interamente quell'isola era ormai occupata dai Turchi. Dai documenti riportati dal Rodotà (**Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia**, Roma 1760-1763, vol. II, pp. 209-211) sappiamo che questo Ioannikios, divenuto monaco sul Monte Athos, venne poi in Sicilia, passò quindi a Ginevra (o a Genova?) per ritornare poi di nuovo in Sicilia. Era un accanito difensore del rito greco, dell'indipendenza e del rigore monastico durante il contrasto tra i monaci di Mezzojuso e la Congregazione dei Basiliani oramai di costumanze latine, che si inaspriva negli anni in cui egli appare nei documenti.

Sull'identificazione dei due Ioannikios è impossibile pronunciarsi fino a che le fonti documentarie non siano accuratamente esplorate. Intanto è lecito osservare che la personalità del pugnace ieromonaco di Mezzojuso corrisponde in pieno a quella evidenziata dalle iconi, a un pittore, cioè, dotato di eccezionale forza e resistenza, fedele, nei limiti della sua epoca, alla tradizione iconografica. I dati cronologici corrisponderebbero. Avremmo un pittore nato all'inizio del 1600 che, uscito dall'Athos, arriva nel palermitano in tempo per eseguire intorno alla fine del terzo decennio le sue prime opere rimasteci. Qui si ferma abbastanza a lungo per esercitare e irrobustire la sua arte; poi sale verso il nord dove riceve altri impulsi per il passaggio verso la sua maturità artistica. Ritornato in Sicilia, si stabilisce nel monastero di Mezzojuso dove realizza le sue opere dell'ultimo periodo. Per adesso, comunque, sono solo ipotesi.

Certo è che l'inizio di Ioannikios iconografo, come ora lo intendiamo, si distingue nettamente da tutto ciò che segue. Questa prima fase ormai si può chiaramente indicare grazie alla fortunata pulitura della tavola di **San Nicola il Taumaturgo** (19) da lui firmata. Fra i graffiti di epoche diverse che sfigurano la parte inferiore dell'icona si legge anche la data 1632; se non è un capriccio posteriore, e non sembra affatto che lo sia, abbiamo un sicuro « terminus ante quem » per fissare l'esecuzione della tavola. Essa comunque dimostra i tratti salienti di un'opera giovanile e si riallaccia inconfondibilmente — non si può spiegare ancora perché — ad aspetti precisi del « Maestro del Ravdà » del primo '600. Ioannikios della prima fase si distingue per i piani piuttosto duri e piatti delle sue costruzioni, informati di un coerente vigore elastico, quasi aggressivo. Elevate alla monumentalità, queste qualità producono una icona di singolare potenza.

Con le opere di raggiunta maturità — vedi la **Odighitria** (20) — la maniera del pittore sembra rifarsi definitivamente all'arte autentica dell'icona con tutto ciò che questo comporta di rinnovata visione esteriore e interiore. La nuova realizzazione si esprime in termini di un equilibrio classico di mezzi espressivi seicenteschi, e abbiamo il disegno rapido, la solida struttura, le superfici morbide e lucenti, delle iconi del secondo periodo.

Nella fase tardiva l'impostazione permane ma la esecuzione si scioglie. Le pennellate diventano larghe e sottili, il disegno più sommario e abbozzato. I colori si distinguono per la resistenza diminuita mentre le tinte si restringono e s'inaspriscono nella preferenza per le tonalità fredde e preziose — vedi l'**Odighitria** (24) —.

L'importanza di Ioannikios non si esaurisce nel fascino e nella eccellenza delle sue opere. È la coerenza di una « biografia artistica » che lo rende significativo per la documentazione dell'arte. Perché rara se non unica nella storia dell'icona post-bizantina è la possibilità di seguire con indicazioni documentate una serie di opere monumentali tutte eseguite nello stesso luogo, che punteggiano dall'inizio alla fine una carriera notevole. Grazie soprattutto al delinarsi di questo eccezionale « cursus », possiamo ora ritenere la Sicilia nord-occidentale luogo non solo di attrazione ma anche di produzione di iconi greche del puro stile cretese. Queste iconi arricchiscono notevolmente le nostre conoscenze sia quantitative che qualitative riguardanti l'intero campo della tarda icona greca. Ci inducono a riproporre il 1600 non solo come l'ultimo periodo cretese ma anche come ultimo grande periodo dell'icona greca.

Più o meno contemporanei a Ioannikios sono due eccezionali iconografi anonimi dei quali abbiamo una serie di iconi ciascuno, la prima d'intorno alla metà del secolo (41-45), la seconda della fine (36-40). Non sembra che gli autori abbiano lavorato in Sicilia. Si è cercato di caratterizzare nelle note che seguono i loro indirizzi artistici diversi ma complementari: genericamente essi corrispondono, si può dire, ai due tipi di spiritualità che hanno sempre contrassegnato la tradizione bizantina.

Sempre della seconda metà del '600 è la tavola illustrativa dall'aspetto smaltato che accompagna cinque temi iconografici distinti (33): è del ben noto Leo Moschos, appartenente a una famiglia di iconografi conosciuti a Venezia e nei territori veneziani.

L'itinerario pittorico si conclude con qualche tavola che dimostra come l'icona integrale si prolunga, anche se affievolita, nel secolo XVIII (35). Altrimenti essa si adatta all'arte popolare (46-47), o si fonde con i modi accademici occidentali e si trasforma totalmente in pittura post-rinascimentale lasciando dell'oriente soltanto il tema trattato (53-54).

Infine, una certa suppellettile rituale ci ricorda l'inscindibile contesto liturgico dell'icona nonché l'estensione del suo significato anche ad oggetti che non sono dipinti. Al concetto dell'icona si associano esplicitamente anche la Croce e il Vangelo, ai quali sono attribuiti lo stesso onore e la stessa venerazione che verso ogni visibile concretarsi dell'Invisibile.

Si è parlato poc'anzi di carriere artistiche e di mezzi espressivi; si è cercato, parlando di iconi, di distinguere « mani » e qualità estetiche; abbiamo diviso e ricostruito « oeuvres » dei pittori, date e ritirate « attribuzioni ». Con ciò non si è voluto certo ridurre l'icona ai criteri estetico-psicologici dell'arte occidentale moderna, post-rinascimentale. L'icona esiste per far sensibili archetipi trascendenti intravisti in attimi istantanei. Questa è la sua funzione, questo il suo intendimento irriducibile, senza di cui non si può comprenderla; e spiegarla in termini impropri rende semeioticamente infedeli.

Le forme perfette, però, sono per definizione concretate in termini sensibili. I « valori estetici » e perfino le « personalità artistiche » giocano allora un ruolo importante, pur se limitato, nell'estetica piena dell'icona: sono tramite indispensabili. Possono a qualsiasi momento essere travolti, comunque trasformati o cancellati dall'impeto supremo che muove gli archetipi stessi; e tracce di questa esperienza sono avvertibili ovunque nelle iconi, nell'invasione di luce assoluta dell'oro degli sfondi, nella prospettiva inversa o rovesciata, nella plasticità depauperata, nelle proporzioni esagerate e perfino grottesche.

Davanti a un tale soverchiamento i nostri « maestri anonimi » cedono con i loro disegni e colori atti a noetiche raffigurazioni; perfino Ioannikios, perfino le comunità che li hanno chiamati.

Perfino le stesse iconi; perché, come spiega uno tra i loro più fervidi difensori, quando il Testatore riappare i testimoni se ne vanno.

JOHN LINDSAY OPIE

È risultato subito evidente che la maggior parte delle iconi presentavano interventi di restauro che si sono alterati con il tempo. Esaminando la superficie pittorica essa appariva ricoperta da uno spesso strato di resina e olii mescolati che avevano offuscato l'immagine e provocato sollevamenti e cadute della pellicola pittorica.

Ai test di pulitura eseguiti con solventi miscelati opportunamente a seconda del grado di rimozione dei vari strati, si è potuto notare che le superfici di molte opere presentavano vaste zone ridipinte quasi sicuramente con tempere ad uovo, con caseina come medium legante, con olii. È chiaro che per conoscere l'esatta composizione di tali ridipinture sarà necessario effettuare degli esami analitici, stratigrafici e gascromatografici.

Per quanto concerne la preparazione delle tavole si è potuto constatare attraverso parti mancanti della pellicola pittorica che essa risulta sufficientemente compatta, anche se ha subito traumi vari (umidità, calore eccessivo, movimenti traumatici del supporto ...) che hanno alterato, in parte, il potere coesivo tra carica e legante comportando così una fragilità sia della preparazione stessa sia del potere adesivo con la pellicola pittorica e con il supporto sottostante. Infatti in alcune zone sono rilevabili mancanze di adesione sia superficiali che profonde.

Altra osservazione importante è la successione stratigrafica delle varie componenti utilizzate per eseguire le opere. Infatti partendo dal supporto ligneo abbiamo la presenza di tela su tutta la superficie del tavolo, accorgimento adottato nelle epoche passate per evitare le spaccature. Questo trattamento è noto come « incanottatura » ed è servito indubbiamente come fattore compensativo. Difatti si è riscontrato che nelle tavole incanottate non tutte le spaccature si sono propagate vistosamente sul davanti del dipinto.

Altro problema che ci si è posto è quello dei fondi oro che quasi tutte le opere presentano rifatti.

Da sondaggi eseguiti si è potuto rilevare che al di sotto dei vari strati di vernice si presentava una superficie argentata che sembrava oro grazie a questi strati ma che non poteva assolutamente legare con il resto dell'opera perché le parti decorate sembravano come ritagliate su uno sfondo. Questo ci ha spinto ad approfondire i sondaggi per vedere se al di sotto di questa argentatura vi fosse la doratura originale e questa aspettativa è stata soddisfatta nel momento in cui si è raggiunto lo strato originale e dorato a foglie che donava quel legame cromatico fondo decorazione propria delle iconi.

Lo strato originale si presentava sotto cinque o sei e in taluni casi sette strati di ridipinture e rasature a gesso e colla con relative argentature che avevano reso la superficie originale abrasa in molte parti e mancante di adesione tra la foglia d'oro e il bolo sottostante.

La rimozione di questi strati posticci è stata effettuata meccanicamente nelle parti a gesso, con rimozione da parte di solventi appropriati degli strati che presentavano caratteristiche di durezza e compattezza tipiche di ridipinture a caseina e a tempera d'uovo.

Qualche osservazione infine sul supporto ligneo. Alcune tavole in esame presentano vistose imbarcature dovute non solo al deterioramento causato dal trascorrere degli anni e alla non idonea conservazione, ma anche alla scarsa conoscenza del legno da parte di certi iconografi. Le imbarcature che si riscontrano su queste opere vanno attribuite ad un fenomeno naturale del legno. Infatti non tutte le zone del tronco hanno lo stesso comportamento. Le assi che sono state usate per queste tavole sono a volte parte di tronco tagliata verso l'esterno, che tende, quindi, a curvarsi. Le tavole che presentano fenditure o spaccature da attribuire ad una errata costruzione del supporto, alle aggiunte che si sono susseguite in successivi periodi per poter conferire a tali opere le funzioni più diverse, come per esempio la funzione di porte, o ad evidenti ragioni di economicità, fanno chiaramente intuire come non sempre sia stata fatta una scelta oculata del materiale. È rilevabile, osservando i vari supporti, che le assi, incollate tra di loro, furono a volte bloccate da traverse inchiodate nel senso perpendicolare alle fibre. Ed è noto che il legno per le sue proprietà igroscopiche è soggetto, in presenza di umidità e fonti di calore a dilatarsi o a restringersi. Se tale sua proprietà di adattarsi alle mutate condizioni atmosferiche e ambientali viene contrastata dalla presenza di traverse fisse che ne impediscono il movimento, reagisce spaccandosi.

Oltre ai summenzionati dissesti si deve aggiungere l'opera distruttrice di insetti xilofagi che purtroppo è rilevabile su tutte le tavole in esame. L'attacco xilofago si verifica quasi sempre nelle giunture delle assi che compongono il supporto, cioè verso l'esterno dell'asse che non è altro che l'esterno del tronco dell'albero. Un altro fattore che, quasi sicuramente ha attirato il tarlo è la colla usata per tenere unite le assi fra di loro, nonché la colla usata per la preparazione dell'imprimitura.

L'ultimo dei dissesti che il supporto può causare, ed ha causato sulle opere, sono le screpolature, i sollevamenti e relative perdite di colore riscontrabili su parecchie tavole. Il supporto ligneo varia continuamente alterando la sua stabilità nel senso delle fibre, dilatandosi e restringendosi; ma non si può dire la stessa cosa dello strato pittorico che, per un naturale processo di invecchiamento e per le condizioni ambientali, tende costantemente ad essiccarsi dando un intreccio di screpolature, le così dette « crettature ».

Queste diverse reazioni comportamentali dello strato pittorico e del legno sono la causa del formarsi di quelle screpolature parallele alle fibre riscontrate sulle opere in oggetto.

Per quanto riguarda i sollevamenti e le perdite di colore già trattate, esse avvengono quando il supporto assorbe umidità e sollecita l'imprimitura e la pellicola pittorica che non reagiscono in eguale modo, oppure esse si determinano in seguito all'esposizione del supporto a fonti di calore che provocano un essiccamento dell'imprimitura. Da questa diversità di movimenti si ha una sollecitazione che causa il sollevamento del colore con eventuale caduta. A questi danni va aggiunto il deterioramento delle colle che perdono con gli anni la loro proprietà e gli spessi strati di resine e olii sovrammessi che anch'essi partecipano ad alterare l'equilibrio dell'opera.

I paragrafi che riguardano i problemi del legno sono stati ripresi citando A. Bellafemmina, « Restauro dei supporti lignei ». Alla presente relazione ha collaborato R. Baglione.

PLACIDO SCANDURRA

COMITATO D'ONORE

SUA EMINENZA IL CARDINALE SALVATORE PAPPALARDO
Arcivescovo di Palermo e Presidente della Conferenza Episcopale Siciliana
PRESIDENTE

SUA EMINENZA IL CARDINALE WLADYSLAW RUBIN
Prefetto della S. Congregazione per le Chiese Orientali

SUA EMINENZA IL CARDINALE AGNELO ROSSI
Prefetto della S. Congregazione per la Evangelizzazione
dei Popoli

SUA EMINENZA IL CARDINALE GIOVANNI WILLEBRANDS
Presidente del Segretariato per l'Unione dei Cristiani

ON.LE AVV. MARIO D'ACQUISTO
Presidente della Regione Siciliana

ON.LE DR. MICHELANGELO RUSSO
Presidente dell'Assemblea Regionale Siciliana

S. E. MONS. GIOVANNI FALLANI
Presidente della Pontificia Commissione Centrale per
l'Arte Sacra in Italia

S. E. AVV. ROSARIO LANZA
Presidente del Poligrafico e Zecca dello Stato

ON.LE DR. CALOGERO LO GIUDICE
Assessore Regionale al Turismo

ON.LE LUCIANO ORDILE
Assessore Regionale ai Beni Culturali, Ambientali e P. I.

SEN. DR. PAOLO BEVILACQUA
Presidente dell'Azienda di Soggiorno e Turismo di Pa-
lermo e Monreale

S. E. DR. GIORGIO BRANCATO
Commissario dello Stato

S. E. DR. FRANCESCO PIROSO
Presidente del Consiglio di Giustizia Amministrativa

S. E. DR. GIOVANNI PIZZILLO
Primo Presidente della Corte d'Appello di Palermo

S. E. DR. UGO VIOLA
Procuratore della Corte d'Appello di Palermo

S. E. DR. GIROLAMO DI GIOVANNI
Prefetto di Palermo

S. E. DR. GIUSEPPE BONACCI
Presidente della Sezione di Controllo della Corte dei
Conti

S. E. DR. SEDULIO AMARI
Presidente della Sezione Giurisdizionale della Corte dei
Conti

S. E. GEN. LUIGI FERRO
Comandante la Regione Militare

PROF. GIUSEPPE LA GRUTTA
 Rettore dell'Università di Palermo

AVV. NELLO MARTELLUCCI
Sindaco di Palermo

DR. GIUSEPPE NICOLICCHIA
Questore di Palermo

GEN. PASQUALE MAZZEO
Comandante la IX Brigata Carabinieri

GEN. PIETRO BROSO
Capo di Stato Maggiore XI Comiliter

GEN. ALDO VITALI
Comandante VII Zona Sicula Guardie di Finanza

DR. GIUSEPPE ORLANDI
Segretario Generale Presidenza Regione Siciliana

DR. ALDO SCIME'
Segretario Generale dell'Assemblea Regionale Siciliana

DR. ALBERTO BOMBACE
Direttore Generale Assessorato Regionale Beni Culturali
Ambientali e P. I.

PROF. DR. GIANNINO PARRAVICINI
Presidente del Banco di Sicilia

ON.LE AVV. ANGELO BONFIGLIO
Presidente della Cassa Centrale V. E.

PROF. GIUSEPPE ANTINORO
Soprintendente Ufficio Scolastico Regionale

PROF. VINCENZO SCUDERI
Soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Sicilia
Occidentale

PROF. NATALE BETTA
Provveditore agli Studi di Palermo

DOTT. SALVATORE MANGANO
Presidente del Consiglio Provinciale Scolastico

DR. GIULIO DI BARTOLOMEO
Presidente della Commissione Provinciale di Controllo
di Palermo

DR. GIROLAMO DI BENEDETTO
Assessore al Turismo per la Provincia di Palermo

DR. GIUSEPPE PROVENZA
Direttore dell'Azienda di Soggiorno e Turismo di Pa-
lermo e Monreale

DR. FRANCESCO DI MARTINO
Presidente della Camera di Commercio di Palermo

PROF. FRANCESCO CAMMARATA
Presidente Comunità Montana Monreale

DR. SALVATORE BISAGNA
Presidente Comunità Montana Corleone

PROF. ANTONINO BUTTITA
Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Uni-
versità di Palermo

PROF. GIANVITO RESTA
Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Uni-
versità di Messina

PROF. GIUSEPPE GIARRIZZO
Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Uni-
versità di Catania

PROF. BRUNO LAVAGNINI
Presidente dell'Istituto Siciliano di Studi bizantini e
neoellenici

PROF. GIUSEPPE BELLAFFIORE
Presidente del Consiglio Regionale di Italia Nostra

DOTT. GIUSEPPE SERVELLO
Giornalista

PROF.SSA RENATA LAVAGNINI
Console di Grecia

PROF. SALVATORE IMPELLIZZERI
Ordinario di Filosofia bizantina presso l'Università di
Palermo

PROF. VINCENZO ROTOLO
Ordinario di Lingua e Letteratura neo-greca presso
l'Università di Palermo

MONS. PROF. PAOLO COLLURA
Direttore del Museo diocesano di Palermo

PAPAS PROF. GIUSEPPE MARIA FERRARI
Ordinario di Teologia Orientale presso l'Istituto Ecu-
menico « S. Nicola » di Bari

COMITATO ORGANIZZATIVO

SUA ECCELLENZA MONS. GIUSEPPE PERNICIARO

Vescovo di Piana degli Albanesi

PRESIDENTE

PAPAS DAMIANO COMO
Segretario dell'Associazione Culturale Italiana per
l'Oriente Cristiano.

PROF. ANTONINO GUZZETTA
Ordinario di Lingua e Letteratura Albanese presso
l'Università di Palermo

DR. SAVERIO LI CAULI
Presidente del Centro Internazionale di Studi Albanesi

PAPAS SOTIR FERRARA
Vicario Episcopale Diocesi di Piana degli Albanesi

PAPAS FRANCESCO VECCHIO
Vicario Episcopale - Arciprete di Palazzo Adriano

MONS. SEBASTIANO CASCIANO
Arciprete di S. Cristina Gela

PAPAS NICOLA BUFALO
Parroco di Contessa Entellina

PAPAS VITO STASSI
Parroco di S. Nicolò dei Greci alla Martorana di
Palermo

PAPAS FRANCESCO MASI
Arciprete di Mezzojuso

PADRE DIONISIO ZITO
Comunità Basiliana

PADRE GIOVANNI AIELLO
Presidente della Commissione Regionale per l'Ecume-
nismo

MONS. GIUSEPPE PECORARO
Vicario Episcopale dell'Archidiocesi di Palermo

PROF. CRISPINO VALENZIANO
Preside dell'Istituto Teologico «S. Giovanni Evangelista»
di Palermo

Segretario generale:

AVV. VITO LO VERDE
Presidente dell'Associazione «Gli Italo-Albanesi di
Sicilia»

Segreteria:

DR. MARCO MANDALA'
PROF. DOMENICO SCHIRO'
DR. ANTONINO RACCUGLIA
PROF. PIETRO DI MARCO
GEOM. SALVATORE PERNICIARO

HANNO CURATO LA MOSTRA

PROF. JOHN LINDSAY OPIE

PROF. MICHEL BERGER

PROF. PLACIDO SCANDURRA

HANNO ALLESTITO LA MOSTRA

ING. SALVATORE CUCCIA

ARCH. VINCENZO GORGONE

ARCH. PIERO RICOTTA

ARCH. RODO SANTORO

A. MADONNA DELLE PERLE

Tavola, Sec. XII

Proviene dal monastero benedettino di Santa Maria de Latinis, Palermo, detto del Gran Cancelliere, cui fu donata nel marzo del 1171 dal fondatore Matteo d'Aiello.



B. ODIGHITRIA

Pergamena su tavola, Sec. XIII

Proviene dalla chiesa di San Nicolò all'Albergheria, Palermo.



C. MADONNA DA DEISIS
Rame. Sec. XIV



D. MADONNA DA DEISIS
Mosaico. Sec. XII
Proviene dalla Cattedrale di Palermo.



E. SANTI ELIA VENERA RUSALIA OLIVA

Tavola Sec. XIII

In cornice d'ebano con storie di Santa Rosalia su
avorio, Sec. XVIII.

Proviene dalla chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio
(Martorana), Palermo.





1. SAN BARTOLOMEO APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII .
cm. 47 x 37



2. SAN TOMMASO APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37



3. SAN FILIPPO APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese, Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37



4. SANT'ANDREA APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese, Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37



5. SAN PIETRO APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37



6. SAN GIACOMO APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37



7. SAN TADDEO APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37



8. SAN MATTIA APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37

Le 9 iconi in Mostra fanno parte di una serie di Dodici Apostoli, che apparteneva originariamente ad una « Deisis estesa » (vedi 36-40; 41-45) dalle dimensioni considerevoli, e definiva un intero registro disposto orizzontalmente sull'iconostasi.

Le tre iconi mancanti sono attualmente intrasportabili. Gli Apostoli, rappresentati a busto intero, furono collocati a destra e a sinistra di un'immagine raffigurante la « Deisis », la grande supplica rivolta al Cristo panto-crator e giudice dalla Madre di Dio e da San Giovanni il Precursore intercessori per eccellenza dell'umanità, sei per ogni lato rivolti di tre quarti verso l'icona centrale.

Della serie finora, è stato possibile ripulire, parzialmente, soltanto l'icona di San Matteo (9).

Se ne è potuto comunque trarre due conclusioni: che tutta la serie è stata quasi sicuramente eseguita da una sola mano e che quella mano è indubbiamente la stessa che ha eseguito il Sant'Andrea (10) del 1603. Nonostante il genere dell'immagine, le dimensioni e le manomissioni diverse, si constatano identiche definizioni morfologiche, procedura tecnica, composizione, preparazione dei colori.

E' inoltre probabile che altre iconi delle collezioni della Eparchia siano da ascrivere allo stesso maestro pittore.



9. SAN MATTEO APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII
cm. 47 x 37



10. SANT'ANDREA APOSTOLO
« Maestro di Sant'Andrea »
Scuola cretese. Datata 1603
cm. 110 x 47

L'Apostolo Andrea, il Protoclitto « primo chiamato » è rappresentato in piedi, il volto leggermente di tre quarti. La figura si distingue per la robusta impostazione ancora cinquecentesca, per la sicura esecuzione a sobri colori dei quali si precisano il marrone e il verde complementari del manto. Si noti nella parte inferiore l'audace « correzione prospettica » (vedi 19) dal ginocchio destro in giù. L'icona, commissionata da un certo Andrea Macrinos Orlandos, reca la data del 1603. Non vi è dubbio che l'autore della tavola sia lo stesso del San Matteo Apostolo (9) ripulito di recente e, verosimilmente, dell'intera serie degli Apostoli a cui esso appartiene. Quest'iconografo noi chiamiamo « Maestro di Sant'Andrea ».

La tavola si è presentata assai manomessa, composta da cinque parti lignee, tra cui alcune aggiunte in epoche diverse per adattare l'opera a porta d'iconostasi. Con l'aggiunta le dimensioni hanno raggiunto i cm. 117 x 67. È stata più volte ridipinta, per nascondere i diffusi vistosi graffi e per mascherare le aggiunte lignee. Offriva un falso fondo di colore verde scuro.

L'intervento restaurativo è consistito nella pulitura delle ridipinture per riportare alla luce l'originale. Il fondo verde è stato rimosso con solventi tenuti in sospensione da carta giapponese al fine di ammorbidire gli strati sottostanti. Quindi si è proceduto alla rimozione degli stessi meccanicamente portando alla luce l'oro zecchino a bolo scuro situato nella parte alta. Nella parte bassa dopo la pulitura è apparsa l'immagine del committente con la data e l'iscrizione dedicatoria.

San Cosma porta un rotolo di pergamena, San Damiano gli strumenti della professione medica. La figura inginocchiata davanti a San Cosma presenta il donatore in costume caratteristico dei primi decenni del 1600.

Leggermente ridotta ai quattro lati, la tavola si è presentata composta da tre assi, una giunta e cinque traverse per l'adattamento del dipinto a porta d'iconostasi. Le dimensioni hanno raggiunto i cm. 117 x 64. Tutta la superficie pittorica è risultata ridipinta per gli stessi motivi della tavola precedente (10) similmente alla quale l'icona offriva un fondo di colore verde scuro.

Si è proceduto alla pulitura delle figure e del fondo con solventi e meccanicamente; sotto vari strati di ridipinture si è arrivati alla doratura in oro zecchino a bolo rosso nella parte alta ed al colore rosso nella parte bassa.



11. SANTI COSMA E DAMIANO
Scuola cretese. Inizio sec. XVI
cm. 104 x 64



12. PLATYTERA
Scuola cretese. Fine del sec. XVI
cm. 114 x 78

La composizione rappresenta un'interpretazione alquanto innovatrice del tipo paleo-bizantino conosciuto generalmente come la «Platytera» che raffigura la Madre di Dio e il Figlio in posizione frontale: seduta in trono Ella regge il Bambino sulle ginocchia con le due mani, presentandolo.

I motivi decorativi del trono, il forte contrapposto della figura centrale, gli scorci prospettici esagerati delle avambraccia e dello schienale del trono sono imitazioni dell'arte italiana tardo-rinascimentale e s'integrano male all'insieme ieratico tradizionale.

La icona è stata leggermente ridotta ai quattro lati. Lo sfondo d'oro originale è andato perduto quando la tavola subì la ridipintura adesso rimossa.

13. CROCE DIPINTA NELLE DUE FACCE

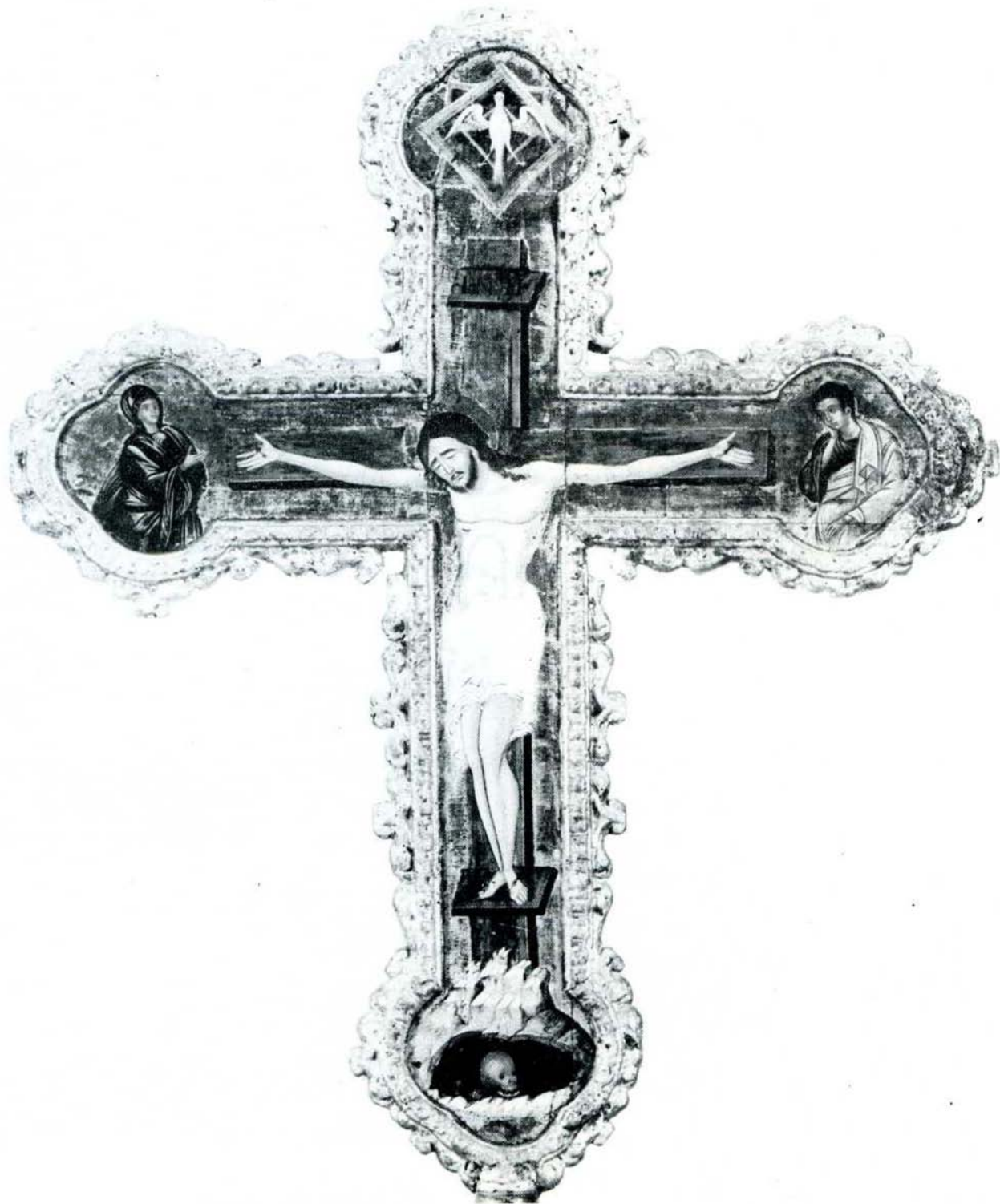
Attribuita al « **Maestro dei Ravdà** »
Scuola cretese. Inizio sec. XVII
cm. 108 x 88

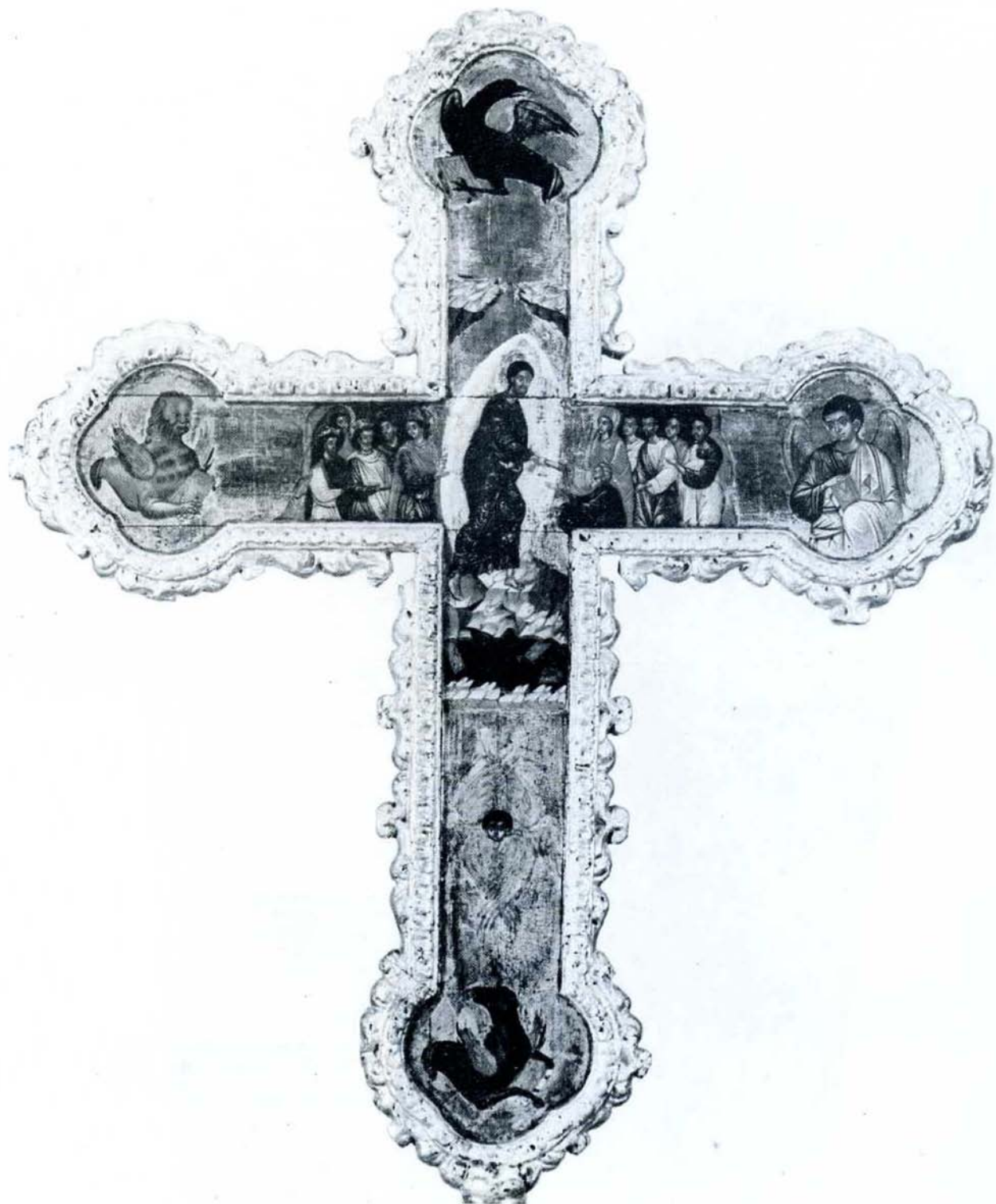
— Faccia anteriore: la Crocifissione del Cristo.
Ai capocroce trasversali, la Madonna e San Giovanni il Teologo; ai capocroce verticali, la colomba dello Spirito Santo e il teschio di Adamo.

— Faccia posteriore: la Risurrezione (« Anastasis ») del Cristo secondo l'iconografia bizantina che raffigura il Risorto nell'atto di sollevare Adamo ed Eva con gli altri giusti dell'Antico Testamento. Ai capocroce sono raffigurati i simboli dei quattro Evangelisti e un Serafino dalle sei ali.

Certi dettagli dell'opera preziosa, quali la corona di spine del Cristo morto e la modellatura del suo corpo, dimostrano l'influenza occidentale del resto tipica delle icone greche del periodo.

L'opera che prima della pulitura si riteneva del tardo '500 ora si colloca sicuramente all'inizio del XVII.
Essa è alla prima maniera dell'ieromonaco Ioannikios, ed è strettamente affine all'icona con la Madonna dolente (14) e al suo « pendant » con San Giovanni il Teologo (15). Le tre opere sono state eseguite certamente intorno alla stessa data, che è anche quella d'esecuzione del San Giovanni il Precursore (16), e sono da ritenersi dello stesso pittore che noi chiamiamo il « **Maestro dei Ravdà** ».







14. MADONNA DOLENTE
« Maestro dei Ravdà »
Scuola cretese. 1604
cm. 55 x 34

15. SAN GIOVANNI IL TEOLOGO
« Maestro dei Ravdà »
Scuola cretese. 1604
cm. 55 x 34



I due pannelli appartenevano originariamente ad una serie di tre iconi che rappresentano il Cristo crocifisso deplorato dalla Madonna a sinistra e da San Giovanni a destra. Il pannello di sinistra è stato commissionato da Costantino Ravdà ed è datato 1604; quello di destra, che si ritiene contemporaneo al primo, è stato commissionato invece dal vescovo Germanos di Amathyntos e dal presbitero Cristodulos Allisauro.

Le figure sono quasi identiche alle loro corrispondenti sulle estremità trasversali nella faccia anteriore della Croce precedente (13).

Le due tavole sono in fase di pulitura (vedi i tasselli).



16. SAN GIOVANNI IL PRECURSORE
 «Maestro dei Ravdà»
 Scuola cretese. Inizio sec. XVII
 cm. 115 x 80

Più conosciuto in occidente come « Battista », il Precursore è raffigurato in Oriente con le ali d'Angelo in quanto « messaggero del Signore », secondo un'iconografia che si riscontra per la prima volta sulla fine del 1200. Egli regge con la sinistra un'iscrizione dal Vangelo di Matteo, 3, 2, che invita alla conversione e con la stessa mano regge in un vassoio la propria testa decollata.

L'impostazione generale, la scelta e composizione dei colori nonché i dettagli della modellatura presentano strette affinità con la Croce precedente (13) che si ritiene della stessa mano, sebbene di periodo anteriore.

La icona fu commissionata da Costantino Ravdà — lo stesso committente della Madonna dolente (14) — e da suo figlio Giovanni.

La tavola si è presentata composta da tre parti di cui una aggiunta nella parte alta in tempi posteriori allo scopo di adattare l'opera ad un'iconostasi. Con l'aggiunta le dimensioni hanno raggiunto i cm. 150 x 80.

Il fondo della tavola, dorato, è risultato un'argentatura in mecca patinata. La parte decorata era oscurata da uno spesso strato di olii e resine. La pellicola pittorica, molto abrasiva e molto ridipinta per vari interventi.

Si è proceduto alla rimozione degli strati di olii e resine e quindi delle ridipinture presenti su vaste zone, a mezzo di bisturi, solventi e basi. Poi si è intervenuti sulla superficie pittorica con stuccatura delle parti lacunose e relativa reintegrazione ad acquerello.

La tavola, raffinato sentimento religioso, non può ritenersi un'icona in senso proprio. Riflette i canoni iconografici come molt'arte dal '300 al '600 nelle regioni italiane dove più si avvertiva l'influsso orientale. I modelli iconografici, però, sono stati manipolati dalla sensibilità particolare dell'artista e interpretati con mezzi espressivi che derivano dall'umanesimo tardo-gotico e rinascimentale.

La composizione segue la iconografia veneziana della « Madonna della Consolazione » che è una derivazione quattrocentesca dell'« Odighitria ». La Madonna vi si presenta vestita all'occidentale; regge il Bambino con il braccio destro (« dexiocratousa ») indicandolo con la mano sinistra mentre Egli benedice con una mano e tiene un globo o un rotolo spiegato nell'altra. Nella nostra tavola il Bambino è stato spostato, però, a destra, accentuando la rassomiglianza ad una « Odighitria » bizantina normale.

La « Madonna della Consolazione » veneziana fu conosciuta a Creta; era presa di frequente a soggetto dai cosiddetti « Madonneri » che lavoravano soprattutto sulla sponda adriatica, i quali erano spesso iconografi greci emigrati in terre veneziane, in Puglia e in Sicilia.

La tavola è formata da un unico asse ricavato da parte esterna della corteccia; essa presenta per ciò un'imbarcatura della superficie. Il supporto risulta mancante di una parte sul lato destro e presenta una vistosa spaccatura al centro, dovuta presumibilmente agli sbalzi termici e ad umidità. La superficie pittorica è risultata consunta e abrasa, l'immagine totalmente ridipinta, il fondo oro originale quasi del tutto scomparso, evidente il bolo scuro ed il fondo decorato a punzone.

La figura è stata pulita e riportata alla lettura originale anche se frammentaria. La reintegrazione è stata eseguita ad acquerelli.



17. MADONNA DELLA CONSOLAZIONE
Siciliana (?). Inizio sec. XVII
cm. 78 x 54



ΕΙΠΕΝ ΟΥΚ
ΕΓΩ ΚΑΙ Η
ΟΥΡΑΝΟΝ
ΟΥ ΕΔΙΤΗ
ΣΕ ΟΥΚ ΟΥΚ
ΘΗΣΕΤΑΙ

ΣΕ ΟΥΚ ΟΥΚ
ΑΠΟΙΕΣΑ
ΣΕ ΤΗΝ ΠΟ
ΝΗΡΕΥΣΕ
ΟΥΚ ΟΥΚ ΟΥΚ
ΟΥΚ ΟΥΚ ΟΥΚ

18. SAN NICOLA IL TAUMATURGO
Scuola cretese. Prima metà sec. XVI
cm. 137 x 122

La pala è stata ridotta nella parte inferiore nonché, anche se solo di qualche centimetro, nelle parti superiori: tracce del bordo rosso dipinto originale si vedono in alto ed ai lati.

La rappresentazione di un Santo intronizzato e benediciente è caratteristica dell'epoca post-bizantina dell'iconografia greca. In questa tavola d'inconsueta grandezza e complessità si aggiungono due processioni — di uomini a sinistra, di donne a destra — capeggiate dalle figure ritrattistiche dei committenti dell'icona. In alto, i busti del Cristo e della Madonna che porgono rispettivamente l'Evangelario e l'« omoforion » secondo quanto viene raccontato nella vita di San Nicola.

La disposizione delle vesti delle figure inferiori e soprattutto dei paramenti del Santo risentono l'influenza del tardo gotico veneziano. Per il resto il maestro pittore anonimo segue il puro stile cretese « post-bizantino » del periodo, cioè, successivo alla caduta di Costantinopoli.

La tavola si presenta composta da cinque assi tenuti da tre traverse orizzontali. Nella parte alta, già ridotta anche se soltanto di qualche centimetro, si osservavano aggiunti due pennacchi serviti a donare all'opera una forma rettangolare.

Nella parte bassa, anch'essa già ridotta, era rilevabile una giunta. L'opera, che con le aggiunte raggiungeva le dimensioni di cm. 168 x 131, era contornata da una cornice.

Si è proceduto alla rimozione prima degli strati di olii e resine e poi di vari strati di ridipinture. Il fondo in argento a mecca è stato smantellato meccanicamente asportando uno strato di gesso e colla, di circa mm. 5, depositato sulla doratura originale. Intorno alla testa del Santo sono state rimosse le ridipinture e numerosi chiodi. Si è consolidata la superficie pittorica intervenendo in sollevamenti della pellicola e sulle mancanze di adesione della preparazione con il supporto. Inoltre si sono stuccate le parti lacunose e le si è reintegrate ad aquerello.



19. SAN NICOLA IL TAUMATURGO
Firmato **Ioannikios**
Scuola cretese. Avanti il 1632
cm. 126,5 x 80

Un graffito apposto in basso datato 1632 fornisce il presunto « terminus ante quem » dell'esecuzione dell'icona, prima opera sicura del pittore-monaco Ioannikios tra quelle finora note.

Si noti l'affinità dei busti del Cristo e della Madonna con le piccole figure che appaiono sulla Croce dipinta nelle due facce (13).

Nelle parti inferiori la prospettiva è stata « corretta » (vedi 10) secondo la prassi bizantina onde annullare le sproporzioni per chi guarda dal basso.

La tavola si è presentata composta da due parti, una delle quali aggiunta in tempi posteriori per adattare l'opera ad un'iconostasi. Con l'aggiunta raggiungeva le dimensioni di cm. 151 x 80.

Sul fondo costituito da un'argentatura a mecca patinata, la parte dipinta aveva uno spesso strato di olio e resine che rendevano difficile la lettura originale. Pellicola pittorica molto abrasa, incisioni di nomi e date in più parti, numerose stuccature e ridipinture di restauri precedenti. Mediante solventi e basi leggere, e meccanicamente, si è proceduto alla rimozione degli strati diversi di olii, resine, ridipinture e stuccature, scoprendo nella parte bassa a destra la firma dell'autore.



La tavola appartiene al cosiddetto secondo tipo dell'« Odighitria », cioè all'iconografia che rappresenta il Bambino in posizione leggermente rilassata e la testa della Madre appena decentrata. I colori sono scelti secondo i principi della stretta complementarità di origine bizantina. Pur se di ridotte dimensioni, l'icona è una opera maestosa che si ritiene della prima maturità di Ioannikios.

20. ODIGHITRIA
Firmata **Ioannikios**
Scuola cretese. Sec. XVII
cm. 67,7 x 53,3



21. ODIGHITRIA

Ioannikios

Scuola cretese. Seconda metà sec. XVII
cm. 113 x 82

L'icona della « Odigitria » è firmata Ioannikios. L'icona del Cristo non è firmata, ma è sicuramente della stessa mano e dello stesso periodo. Tutte e due hanno medesime dimensioni esterne e proporzioni interne: e più che probabile che furono concepite come coppia di grandi iconi per figurare accanto alle « Porte regali », o ingresso centrale, dell'iconostasi.

Le due iconi, ora ritenute del primo periodo (vedi 19) del pittore-monaco costituivano rispettivamente i modelli della tardiva « Odigitria » (24) e Cristo Re e Sacerdote (25). Le diverse proporzioni interne di quelle due iconi (24 e 25) e le dimensioni esterne che difficilmente all'origine sono state uguali mostrano che la coppia originale fu ripresa in due momenti diversi dalla maturità del pittore.



Entrambe le iconi, a più riprese restaurate nel passato, lo sono state anche in periodo a noi più vicino. Esse hanno attualmente un fondo d'oro a bolo completamente rifatto e superfici pittoriche ridipinte piuttosto rudimentalmente.

22. CRISTO «RE DEI RE E SOMMO SACERDOTE»
Ioannikios
Scuola cretese. Seconda metà sec. XVII
cm. 113 x 82



23. SANTA SOFIA

Attribuita a Ioannikios

Scuola cretese. Seconda metà sec. XVII
cm. 107,8 x 73,8

Santa Sofia, con le teste mozzate delle tre figlie Pistis, Elpis, Agape (Fede, Speranza, Carità) in un vassoio secondo un modello iconografico tardivo diffuso in Grecia e nei paesi balcanici, regge con la mano destra la croce simbolo del martirio.

I tasselli di pulitura in corso lasciano chiaramente intravedere sotto le ridipinture posteriori lo strato pittorico primitivo che richiama senz'altro la mano di Ioannikios. In attesa della pulitura ultimata, l'icona può comunque essere collocata alla seconda metà del XVII secolo, epoca di maturità nella produzione del monaco-pittore cretese, attivo nell'Eparchia di Piana.

La icona, nonostante l'iscrizione che la identifica come « Eleousa » (Madonna della tenerezza) appartiene invece piuttosto a quel tipo di « Odighitria » che alla « Eleousa » più si avvicina.

Dalle dimensioni considerevoli, la tavola fu indubbiamente concepita per essere collocata alla sinistra delle Porte Regali di un'iconostasi importante.

L'andamento sciolto della fattura, la composizione relativamente fluida dei colori, le tinte che seguono i principi complementari bizantini, sebbene con intonazione preziosa e ricercata, indicano un'opera dell'ultimo periodo del pittore.

La tavola si è presentata composta di due assi e due traverse orizzontali, con nella parte bassa una giunta raccordata da due farfalle e due traverse laterali. Le dimensioni risultavano di cm. 154,5 x 92. La superficie era ricoperta da uno spesso strato di olii e resine con colature di cera, e varie ridipinture sul volto, sulle mani, sul manto e sui bordi della spaccatura. La parte bassa presentava vari strati con scritti posteriori; il fondo, più strati di argentature.

Si è proceduto alla rimozione degli strati di olii e resine e poi delle ridipinture, meccanicamente e tramite solventi. Sono stati rimossi la doratura in argento a mecca, lo spesso strato di colla e gesso, un duro strato di colore bianco, e ancora due strati di tempera a colla e olio, riportando così alla luce l'oro originale a bolo d'Armenia. Le parti cadenti sono state consolidate con collanti a base di alcool polivinilico e soluzioni acriliche. Infine, dopo la stuccatura delle parti lacunose si è passati alla reintegrazione ad acquerello con la tecnica del tratteggio.



24. ODIGHITRIA

Firmata **Ioannikios**

Scuola cretese. Seconda metà sec. XVII
cm. 115 x 85



25. CRISTO « RE DEI RE E SOMMO SACERDOTE »
 Attribuito a **Ioannikios**
 Scuola cretese, Sec. XVII
 cm. 95 x 77

L'iconografia che caratterizza questa icona (vedi anche 22) già si riscontra all'epoca dei Paleologi. Essa mostra il Cristo come supremo reggitore della Chiesa e dello Stato, con un concetto che riprende il principio della « diarchia » bizantina. Si spiegano così gli splendidi paramenti che rappresentano una fusione del costume cerimoniale dell'imperatore con quello del patriarca. I testi che figurano sul libro aperto — Vangelo di Giovanni 18, 36 e Vangelo di Matteo, 26, 26 — si riferiscono altresì alla doppia funzione, regale e sacerdotale.

La tavola si è presentata composta da tre assi originali e due aggiunte, raggiungendo così le dimensioni di cm. 111 x 77.

La superficie pittorica appariva completamente ridipinta in modo da trasformare l'icona originale in una pittura del tardo '800 di gusto occidentale e accademistico. Il fondo argento a mecca, molto annerito, risultava in forte contrasto con la pittura.

Con bisturi e solventi in sospensione la superficie originale è stata liberata dalle ridipinture ed è stata poi consolidata. Si è lasciata l'aggiunta in basso per evidenziare il netto rifacimento dell'opera.



Una serie di otto pannelli di ridotte dimensioni raffiguranti Padri della Chiesa greca fu eseguita nel '600 per un'iconostasi di una chiesa dell'Eparchia in Palermo (vedi 1-9). Le tavole furono ridipinte, forse due secoli fa, e l'oro originale dei fondi è andato perduto. Due pannelli non si trovano in condizioni d'essere esposti in Mostra. Cinque vengono presentati nella versione rifatta. Dalla pulitura parziale già effettuata all'icona che rappresenta San Basilio (26) si pensa di poter individuare la mano di Ioannikios, verosimilmente della prima maniera; è più che probabile in tal caso che tutti i pannelli della serie siano stati eseguiti dal monaco-pittore.

26. SAN BASILIO
 Attribuito a **Ioannikios**
 Scuola cretese. Sec. XVII
 cm. 55 x 36



27. SANT'ATANASIO

Attribuito a **Ioannikios**
Scuola cretese. Sec. XVII
cm. 55 x 36

Il tema della Liturgia celeste concelebrata dal Cristo sommo sacerdote (vedi 22 e 25) insieme ai Santi Padri e Vescovi della Chiesa s'inizia nella pittura parietale verso la fine del sec. XII e si diffonde nei secc. XIII e XIV. Successivamente le singole figure che compongono il tema vengono rimosse dal muro del santuario e riportate sulle iconi a tavola appese alle iconostasi bidimensionali. Questo passaggio di antichi temi parietali alle iconi portatili è generalmente caratteristica della tarda fase dell'arte bizantina.

I Santi Padri « *syllitourghontes* » (concelebranti) sono rivestiti dei loro paramenti pontificali, « *sticharion* » con « *potamoi* » o laticlavi, « *polystavron* » o casula ornata di crocette nere o di colore porpora, nonché dallo « *omoforion* » o « *pallium* » episcopale; e reggono in mano un cartiglio ciascuno con l'inizio delle principali preghiere della Liturgia eucaristica bizantina.



28. SAN GIOVANNI CRISOSTOMO
 Attribuito a **Ioannikios**
 Scuola cretese. Sec. XVII
 cm. 55 x 36



29. SAN GREGORIO IL TEOLOGO
 Attribuito a **Ioannikios**
 Scuola cretese. Sec. XVII
 cm. 55 x 36



30. SAN CIRILLO
Attribuito a **Ioannikios**
Scuola cretese. Sec. XVII
cm. 55 x 36



31. SAN GREGORIO DI NISSA
Attribuito a **Ioannikios**
Scuola cretese. Sec. XVII
cm. 55 x 36



La « Deisis » è la composizione centrale e più antica dell'iconostasi — anche se nel periodo rappresentato dalle icone di questa Mostra essa viene spesso sostituita da altri soggetti —. La « Deisis » può anche figurare come composizione a sè stante — ma nel caso della presente tavola è più che probabile che essa fin dall'origine sia stata collocata nell'iconostasi di una chiesa dell'Eparchia (vedi 36-40 e 41-45).

Dai tasselli di pulitura già effettuati si costata l'iconografia canonica del soggetto, realizzata però nei termini di uno stile tradizionale che è stato modificato profondamente ma coerentemente dal contatto con l'arte occidentale post-rinascimentale. Esempi del genere, alcuni di rilievo, abbondano nelle icone, sia russe che greche, della seconda metà del '600 e fino alla rinascita dello stile tradizionale dei nostri giorni; essi si distinguono dall'innesto fortuito di elementi « moderni » in un complesso altrimenti tradizionale, quale troviamo ad esempio nella « Platytera » tardo-cinquecentesca (12).

La firma dell'iconografo della icona è una scoperta dovuta al tassello di pulitura in basso a sinistra. L'opera è della mano di « Caterina de Candia ».

32. DEISIS

Firmata **Caterina di Candia**
 Scuola cretese. Sec. XVII
 cm. 93 x 83



33. EPÌ SI CHERÍ

Firmata **Leo Moscos**

Scuola cretese. Seconda metà sec. XVII
cm. 59 x 49

Leo Moscos è un pittore di origine cretese la cui attività è documentata a Zante e a Venezia.

La tavola, in buono stato di conservazione, priva di ritocchi, illustra in una serie di piccole composizioni emblematiche il « Megalinarío », o Inno, alla Madonna nella liturgia di San Basilio:

« In Te si rallegra, o piena di grazia, tutto il creato, gli angelici cori e l'umana progenie, o tempio santificato e paradiso, vanto delle vergini. Da Te ha preso carne Dio ed è diventato infante colui che prima dei secoli è il nostro Dio. Del tuo seno infatti Egli fece il suo trono, rendendolo più vasto dei cieli ... ».

Caratteristici sono i colori vivaci e contrastanti, la predilezione del pittore per l'ornamentazione minuta; con evidenti influssi veneziani, egli realizza la versione nuova di un tema iconografico tradizionale. Da notare i particolari architettonici di sapore prettamente italiano e il Buon Ladrone con i baffi alla turca che abbraccia la propria croce dietro le mura del paradiso nella composizione centrale.



Il fondo oro è stato liberato dalla resina che lo copriva in diversi punti ed ha così acquistato la lucentezza originale; la pittura è stata leggermente pulita e consolidata.

L'oro e le sigle composte di lettere rosse che identificano canonicamente le sacre figure sono dovuti ad un rifacimento ottocentesco. Il globo retto dal Cristo nella sinistra rappresenta un prestito dell'iconografia veneziana della così detta Madonna della Consolazione (vedi 17). Per il resto l'icona è produzione di una scuola greca che potrebbe collocarsi nella stessa Albania, date le analogie che si presentano con le poche iconi albanesi contemporanee finora studiate. Comunque sia, essa colpisce per la sua intensità, per una certa rozza ma profonda espressività.

34. ODIGHITRIA
Scuola albanese. Sec. XVII
cm. 47,6 x 34,2



35. PLATYTERA
Scuola cretese. Sec. XVIII
cm. 43,8 x 31,2

Gli Angeli in alto sono identificati dalle iscrizioni come le Potenze Michele e Gabriele. Essi portano rotoli con versi dell'« Acatistos », l'Inno mariano più conosciuto in oriente, attribuito a San Romano il Melode del sec. VI.

Dopo la definitiva caduta di Candia nel 1669, la scuola o maniera cretese è rappresentata esclusivamente all'estero, e notevolmente a Venezia e nei centri adriatici veneziani da dove quest'icona indubbiamente deriva.

La tavola, un unico pezzo ligneo con due traverse orizzontali, presentava una superficie pittorica ridipinta nella parte bassa, e il fondo oro oscurato da uno strato di resina e anellina gialla con i contorni ridorati con oro a foglia e missione.

La superficie resinosa è stata asportata con solvente mentre la ridipintura molto dura e cristallina è stata pulita meccanicamente.

I cinque pannelli compongono l'insieme di una « Deisis » (vedi 41-45) composta dal Cristo pantocrator supplicato dalla Madre di Dio e dal Precursore, ai quali vengono anche associati altri santi: essi si limitano in questo caso agli Apostoli, com'è d'uso più generale nella iconografia greca.

Originariamente i pannelli erano disposti orizzontalmente sulla trabeazione di un'iconostasi, la Deisis con la Madre di Dio e il Precursore al centro, affiancato a destra e a sinistra dai gruppi di Apostoli.

La qualità del legno, la composizione dei colori nonché la mancanza di riscontro con altre icone nelle collezioni dell'Eparchia fanno supporre che l'insieme non sia una produzione locale ma importata, piuttosto, da un altro centro di cultura cretese tardiva.

Per la prima volta dal periodo delle prime ridipinture — forse un secolo e mezzo fa — si può apprezzare la smagliante, variata superficie coloristica che si stagliava originariamente contro lo sfondo d'oro. Questa luce e questo colore, costituiscono i veicoli principali, secondo i concetti squisitamente bizantini, di una sensibilità spirituale allo stesso tempo densa e accessibile: l'insieme si differenzia nettamente da quanto si può constatare nell'altra Deisis estesa (41-45).

La composizione si distingue per la calcolata organizzazione ritmica. Una serie di triangoli intersecati, composta dalle figure e dagli spazi intermediari, spiega la stabilità dell'insieme al livello grafico nonché a quello simbolico. Una certa rettilinearità nella disposizione delle pieghe, una morbidezza alquanto piatta ma gonfia della modellatura, annunciano la fine del '600: questi tratti contrassegnano le iconi « fin-de-siècle », siano greche che russe.

I cinque pannelli sono posti in Mostra a vario grado di ripulitura.

La superficie pittorica è ridipinta con pittura a tempera e ad olio; il fondo oro è rifatto con porporina e gomma lacca.

Nella pulitura completa sono stati rimossi uno strato di porporina, uno strato di argento a mecca, pittura a tempera color ocra, uno strato di colore terra di siena, e infine la preparazione con tracce di bolo e oro zecchino. La superficie pittorica è stata pulita con solventi, dopo la stuccatura delle parti lacunose, e reintegrata ad acquerello.



36. APOSTOLI
Scuola cretese. Tardo sec. XVII
cm. 40 x 55



37. SAN PIETRO SAN GIOVANNI SAN MARCO
Scuola cretese. Tardo sec. XVII
cm. 40 x 55



38. DEISIS
Scuola cretese. Tardo sec. XVII
cm. 40 x 55



39. SAN PAOLO SAN MATTEO SAN LUCA
Scuola cretese. Tardo sec. XVII
cm. 40 x 55

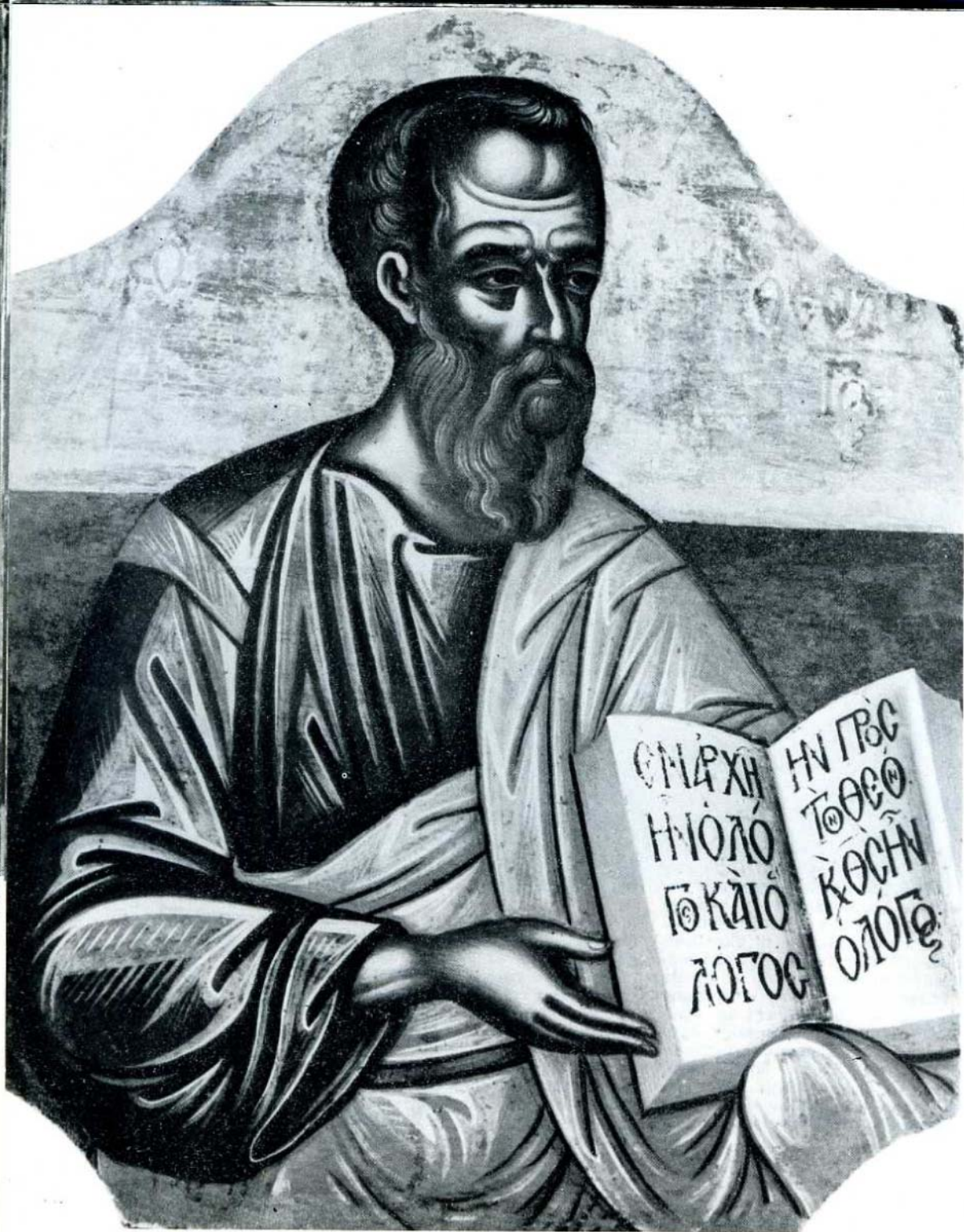


40. APOSTOLI
Scuola cretese. Tardo sec. XVII
cm. 40 x 55

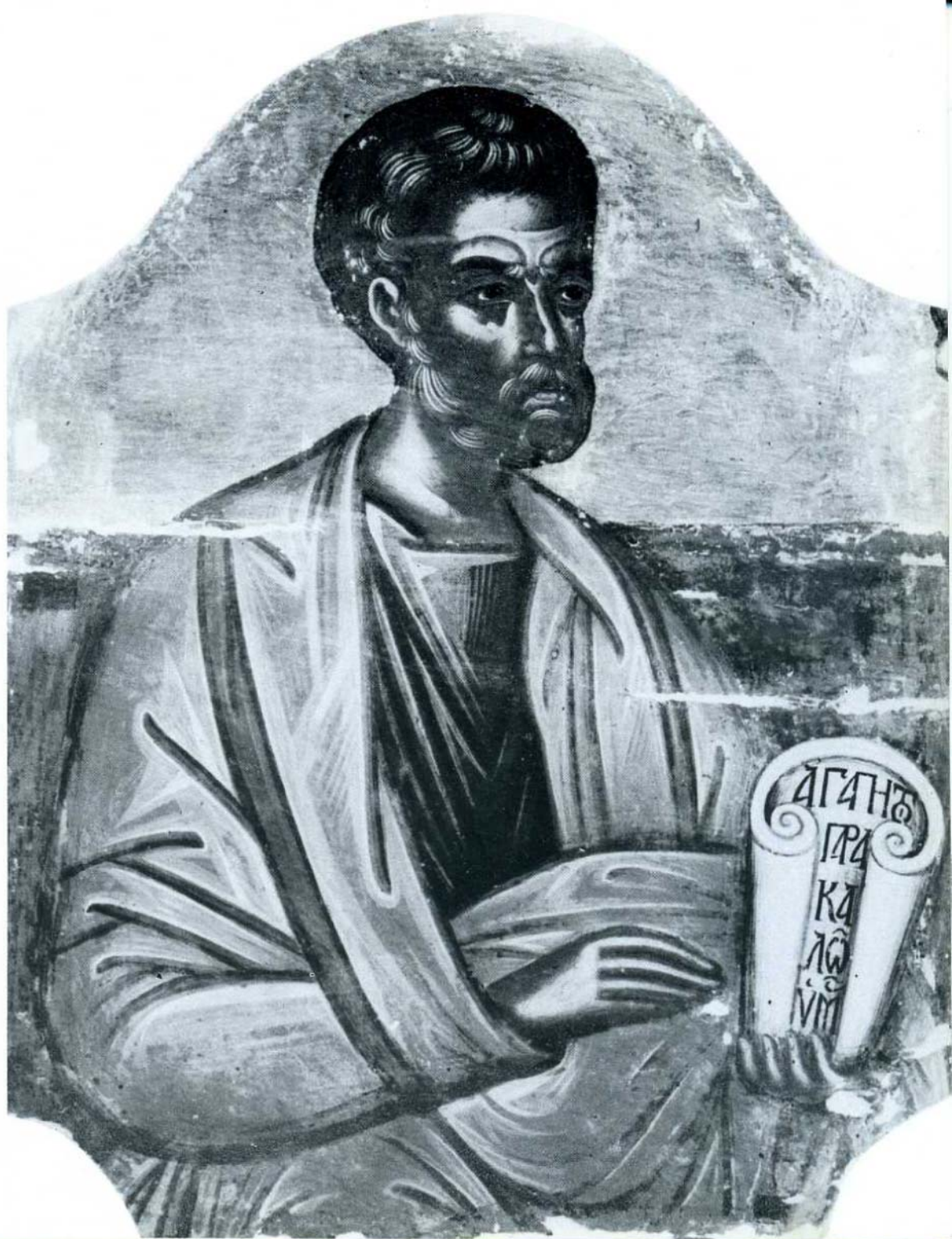
Oggi ridotte a cinque, le tavolette appartenevano originariamente a una « Grande Deisis » probabilmente composta di quindici pezzi: al centro campeggiava il Cristo pantocrator, benedicente con le due mani a modo pontificale orientale, affiancato dalla Madonna e dal Precursore. Ai lati si estendeva la teoria degli Apostoli, sei a destra e sei a sinistra.

Come nel caso dell'altra Deisis estesa qui esposta (36-40), i pannelli furono collocati sulla trabeazione di una iconostasi. Vestigia di capitelli dipinti riaffiorano agli angoli superiori delle tavolette, successivamente tagliate e sagomate per adattare a cornici barocche siciliane. Le cinque iconi rivelano un pittore cretese di alto livello, attivo intorno alla metà del '600. Egli si rifà alla modellatura plastica, metallica degli iconografi di un secolo e mezzo addietro; ma ad essa si associa l'esecuzione sommaria più tipica dell'epoca in cui lavorava. Le composizioni delle figure nonché la gamma coloristica, densa e brillante ma alquanto ristretta, dimostrano una certa rigidità e ripetitività. Questi stessi limiti, però, veicolano i pregi principali di queste iconi: forte spiritualità e fedeltà alla tradizione iconografica; qualità che hanno caratterizzato i monaci pittori dell'arte liturgica orientale fin dai suoi inizi.

Il gruppo di iconi in oggetto presentava più o meno i soliti danni, e cioè, imbarcatura della tavola nel senso delle fibre, spesso strato di resina oleosa che rendeva l'immagine completamente invisibile, uniti a cadute di colore e sollevamenti della preparazione a causa di umidità. Alcune tavole spaccatesi in altri tempi furono riataccate con colla che si è spinta sino alla superficie pittorica. Tutto il gruppo iconico è stato attaccato da insetti xilofagi che hanno causato fori sulla superficie pittorica e un indebolimento della struttura lignea. Sono state incollate le parti lignee, asportate le resine e le colature di cera dalla superficie pittorica e le varie ridipinture degli interventi precedenti. Le tavole, infine, sono state consolidate, stuccate e reintegrate ad acquerello.



41. SAN GIOVANNI
IL TEOLOGO
Scuola cretese.
Metà sec. XVII
cm. 44 x 39

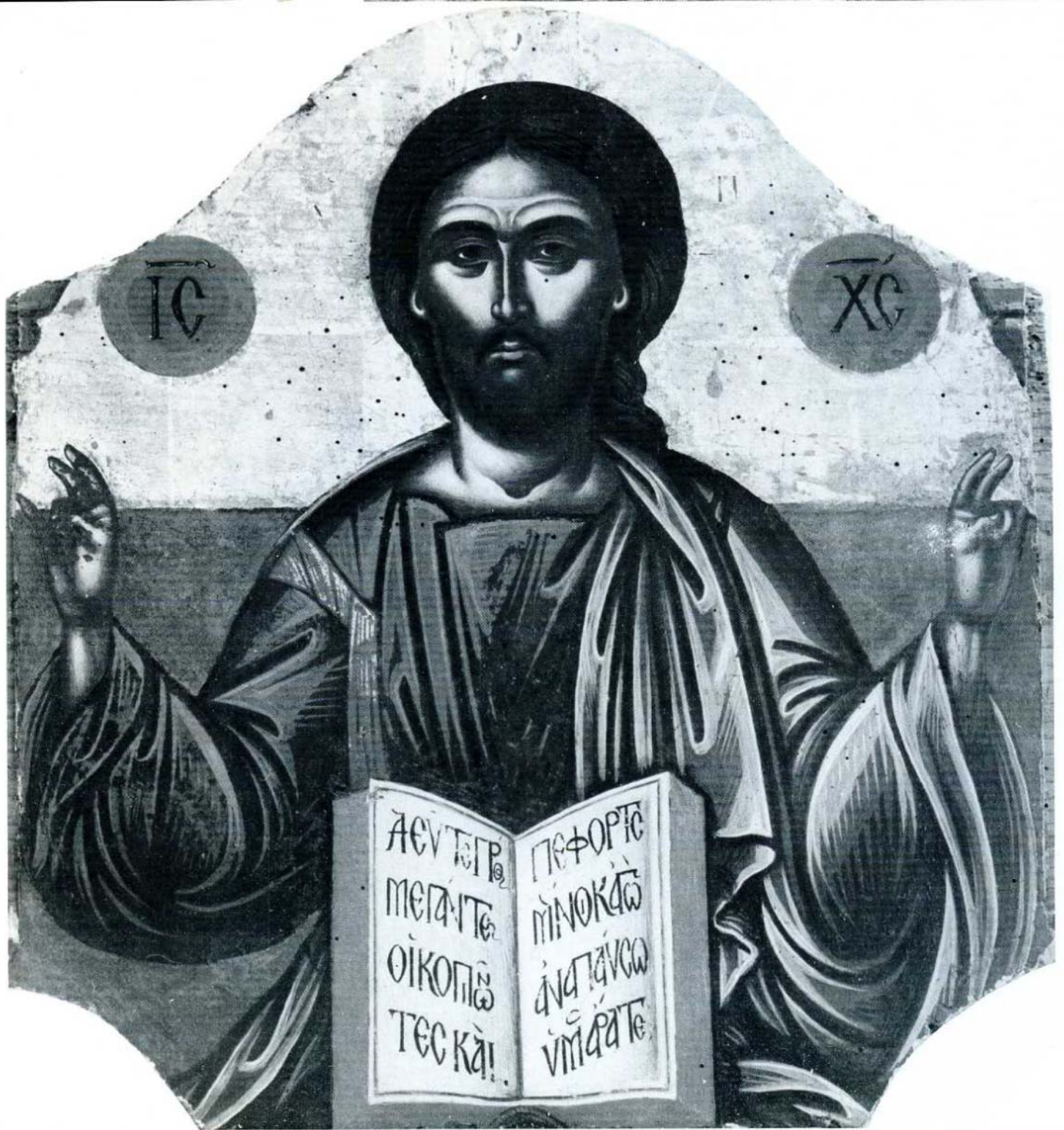


42. SAN PIETRO
Scuola cretese.
Metà sec. XVII
cm. 44 x 39



43. MADONNA
Scuola cretese.
Metà sec. XVII
cm. 44 x 39

44. CRISTO
Scuola cretese.
Metà sec. XVII
cm. 44 x 39



ΙC

XC

ΑΕΝΤΕΡ
ΜΕΓΑΝΤΕ
ΟΙΚΟΠΩ
ΤΕC ΚΑΙ
ΠΡΕΦΟΡΤΕ
ΜΙΝΟΚΑΩ
ΑΝΤΑΝΩ
ΥΜΩΝΤΕ



45. SAN GIOVANNI
IL PRECURSORE
Scuola cretese.
Metà sec. XVII
cm. 44 x 39



Il tema tradizionale bizantino della Natività del Cristo è qui ridotto all'essenziale; sono spariti gli episodi apocrifi del bagno del Bambino e della tentazione di Giuseppe.

L'impostazione delle figure principali sembra risentire dell'influenza del presepio occidentale, mentre lo stile si avvicina alla maniera dei cosiddetti « Madonneri ».

46. NATIVITA' DI CRISTO

Greca, Fine sec. XVII - inizio sec. XVIII
cm. 41,5 x 45,4



47. BATTESIMO DI CRISTO

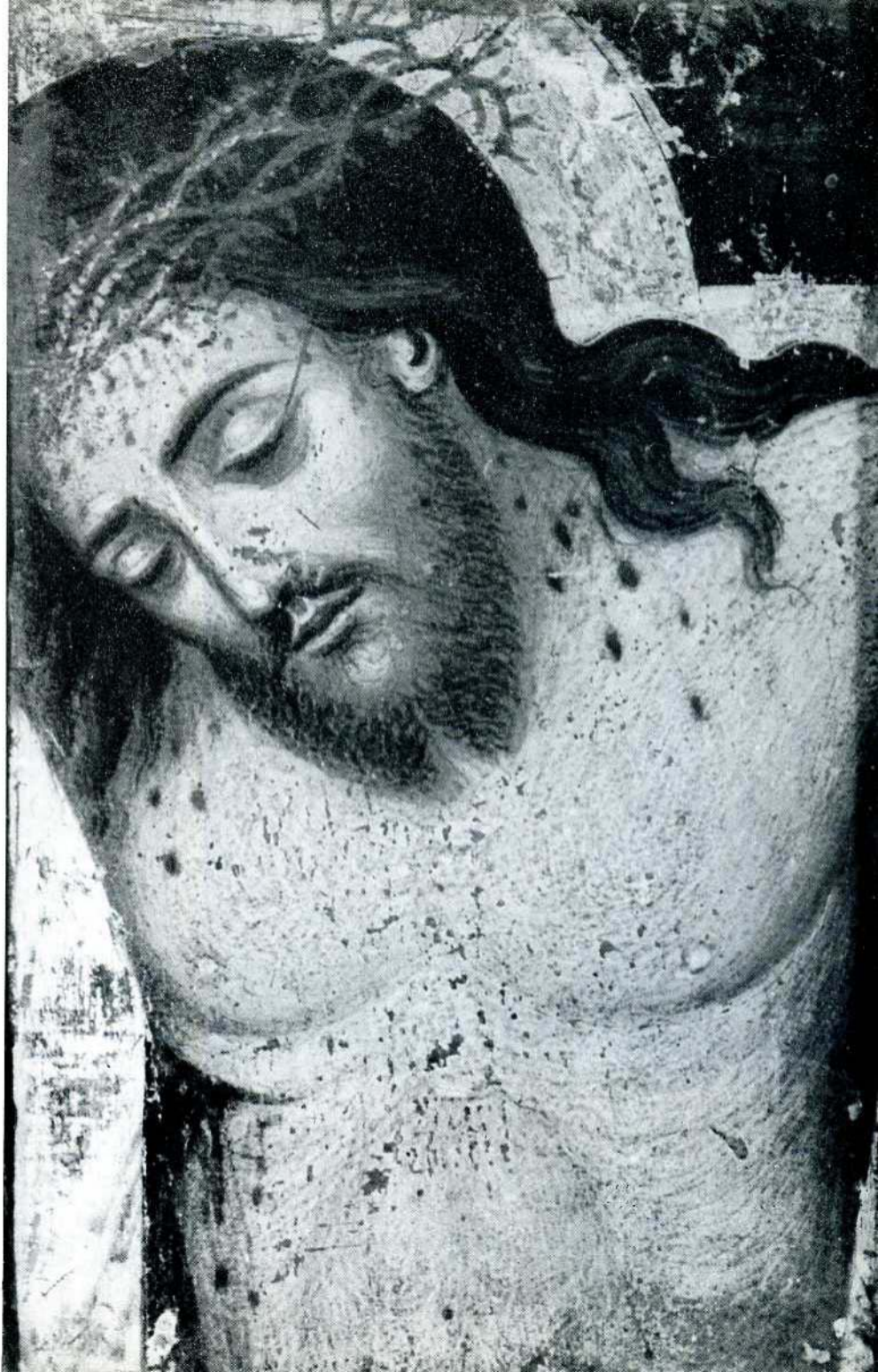
Greca. Fine sec. XVII - inizio sec. XVIII
cm. 41,8 x 36,4

L'icona, della stessa mano della tavoletta precedente (46) rende l'iconografia tradizionale in forma semplificata con accenti di commossa devozione popolare. Le due iconi provengono verosimilmente da una serie completa delle « Dodici Feste » seguita per un'iconostasi. In ogni caso esse costituiscono una coppia, la « Teofania » — il Battesimo del Cristo — essendo la Grande Festa immediatamente successiva a quella di Natale.

48. FRAMMENTO DI CROCE DIPINTA
Scuola cretese. Tardo sec. XVII
cm. 25 x 18

La tavoletta proviene da una Croce dipinta. Vi si nota l'influenza occidentale, specialmente per la corona di spine, l'abbondante effusione di sangue e la espressione di un « pathos » accentuato.

Presso una Comunità dell'Eparchia questo frammento si adopera come « Nymfios » che è titolo derivato dal primo verso del « troparion » del Lunedì della Settimana santa, « Ecco, lo Sposo viene ... ». L'icona del « Nymfios » generalmente raffigura il Cristo morto o sofferente che sta ritto a mezza figura sul sepolcro, con le braccia incrociate al petto o inclinate ai lati. Questo modello iconografico tardo-bizantino era diffuso nella pittura veneta del '300 e del '400 ed è passato all'arte figurativa italiana in generale.





49. DORMIZIONE
 Scuola cretese. Seconda metà sec. XVII
 cm. 54,7 x 36,5

Attorno al corpo esanime della Madre di Dio sono raggruppati gli Apostoli; tra essi si distingue San Giacomo « Fratello del Signore », vestito da vescovo in quanto primate di Gerusalemme, luogo della Dormizione della Madonna. Gli altri due vescovi sono Sant'Ieroteo e San Dionigi l'Areopagita: il primo è affermato presente alla Dormizione in un trattato mistico dello « Pseudo-Dionigi » tradizionalmente attribuito a San Dionigi primo vescovo di Atene.

Al centro il Cristo solleva l'anima di sua Madre, raffigurata come bambina in fasce, in un alone di luce sormontato dal Serafino ardente, assistito da quattro Angeli con candele accese. In alto il corpo della Madonna viene assunto in cielo accompagnato da due Angeli mentre altri le aprono le porte celesti.

In primo piano è raffigurato l'episodio apocrifo dell'empio Gefonia che intendeva rovesciare la salma della Madonna; un Angelo, invece, armato di spada, gli taglia le mani profanatrici.

L'abile pittore anonimo è da ascrivere alla cerchia d'iconografi cretesi attivi a Venezia nella seconda metà del '600, dei quali si sente forse l'affinità ai Tzanès.

L'accostamento audace dei rossi e le loro intonazioni particolari sono dovuti all'influenza del manierismo europeo; essi caratterizzano molte icone, sia russe che greche, del tardo '600 e del '700.

**È vero che Dio è invisibile
ed incircoscivibile**

ma il Verbo si fece carne

l'Invisibile visibile

l'Incircoscivibile circoscritto

l'Immenso misurabile

Cristoforo patriarca di Alessandria
Giobbe patriarca di Antiochia
Basilio patriarca di Gerusalemme
all'imperatore Teofilo
nel sec. IX a proposito delle iconi



50. RIPIDION

51. RIPIDION

52. ANTIMINSION

Nicolina Camesi
Piana degli Albanesi. Inizio sec. XX



А W

ИЖЕ

С ПРАВОМ

СН ПЕЧУ

САТРИА

ТРИА

О СУХИМЪ ПЛОДОТЪ ЗЕМЛЯНОМЪ ХРАТЪМЪ
СЪ СЪРА СЫЛЧЪ КЪЛЪНЪ СНОСЪ КЪ ДЪРАЧЪ СЪМЪ
СЪДЪ МЪИМЪ КЪИМЪ КЪАСЪСЪ АСЪВТО

Монастырь

Савва



53. SAN NICOLA
Siciliano. Sec. XVIII
cm. 87 x 49

I pannelli rappresentano due Santi vescovi della Chiesa greca vestiti con paramenti pontificali orientali ma raffigurati secondo l'iconografia occidentale, San Nicola con il Vangelo e le tre palle, Sant'Atanasio nell'atto di scrivere sotto l'ispirazione divina secondo un tipo compositivo genericamente diffuso nel barocco europeo.

I pannelli costituiscono piacevoli esempi del '700 siciliano. Il particolare genere dei bordi dorati ed incisi si incontra spesso anche attorno alle iconi greche dell'Adriatico dello stesso periodo ed è dovuto alla influenza dell'arte meridionale italiana.



54. SANT'ATANASIO
Siciliano. Sec. XVIII
cm. 86,5 x 49,6



ΑΝΤΙΦΩΝΕΙΣ

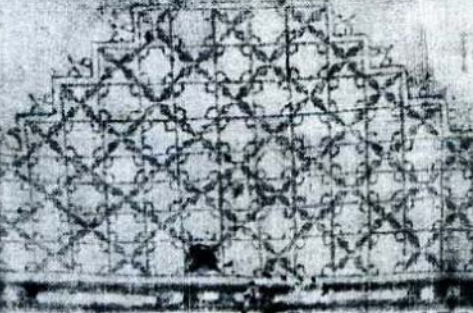
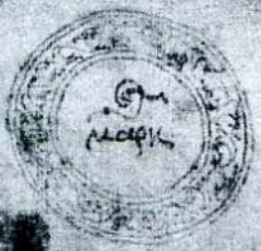
ΕΣΤΙΝ ΕΝΑΝΤΙ

·Ι·Ν·Β·Ι·

ΙΘ ΚΑ

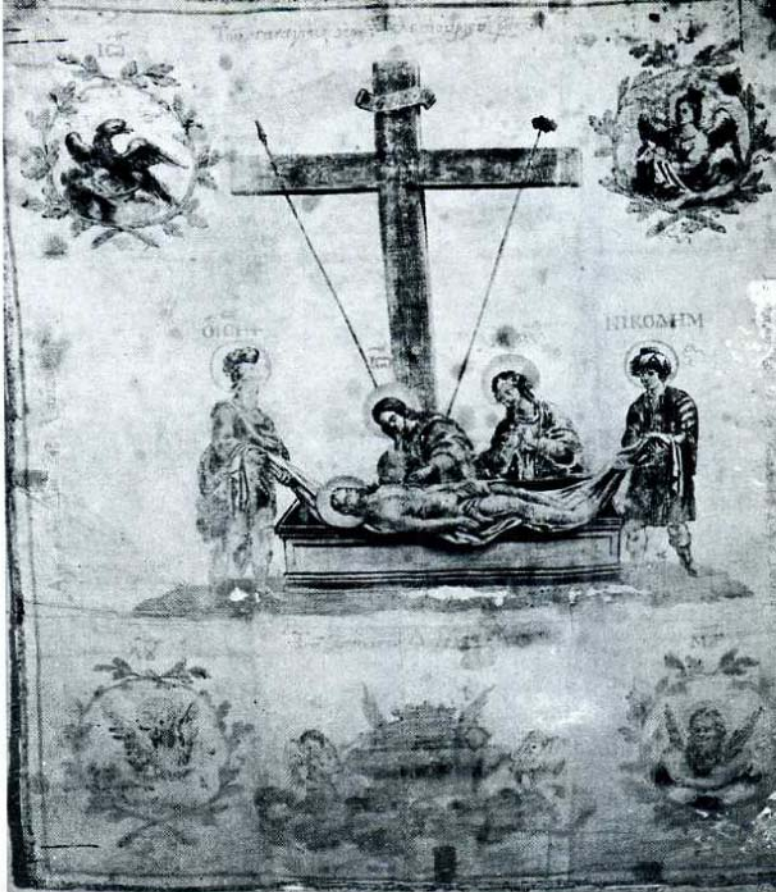
ΘΟΥΝΑΣ...
ΠΑΛΑΙΟΥ...
ΤΡΟΣ...

ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ...
ΝΥΝ...
ΚΥΡΙΑ...



55. ANTIMINSION DI GERMANOS DI AMATUNTE
Siciliano. 1603

Il drappo di lino con incluse le Reliquie depostevi alla consacrazione per il suo uso durante la Divina Liturgia, si presenta tutt'oggi in discrete condizioni. La deposizione del Cristo nel Sepolcro, più usuale in tale suppellettile liturgica, qui è ripresentata a mezzo di una grande Croce che si leva su di un appoggio triangolare. Ai quattro angoli, entro tondi, i nomi dei quattro Evangelisti. A destra in basso: 1603 (in lettere greche), anno della consacrazione dell'« Antiminsion », e la firma del consacrate: Germano, vescovo di Amatunte. Germano Cuscunari, vescovo di Amatunte in Cipro fu il primo vescovo ordinante di rito greco in Roma (1596-1600), delegato a tale ufficio da papa Clemente VIII. Venuto a Palermo nel 1600 vi rimase fino alla morte, avvenuta il 2 luglio 1610. Egli è il committente di una icone (vedi 15) esposta nella Mostra.



È uno dei più antichi esemplari di « Antiminsia » stampati a colori. Dalla scritta lungo i bordi verticali ed orizzontali, non sempre leggibile, in parte mancante, si deduce che esso dovette appartenere al vescovo Giuseppe Schirò. Nativo di Piana degli Albanesi, è uno dei quattro vescovi che, provenienti dal monastero di Mezzojuso e destinati in Cimarra (Albania del sud), furono insigniti del titolo arcivescovile di Durazzo. Nel 1750 troviamo lo Schirò a Roma, nella chiesa di Sant'Atanasio del Collegio Greco. È durante questo periodo, quando ha già lasciato la missione della Cimarra, che lo Schirò ha consacrato ed usato questo « Antiminsion ».

56. ANTIMINSION DI GIUSEPPE SCHIRO'
? Prima metà sec. XVIII



59. EVANGELIARIO
Rilegatura sec. XIX
con applicazioni d'epoca paleologa
cm. 25,6 x 20,8



60. EVANGELIARIO
Rilegatura sec. XVIII
cm. 35 x 25

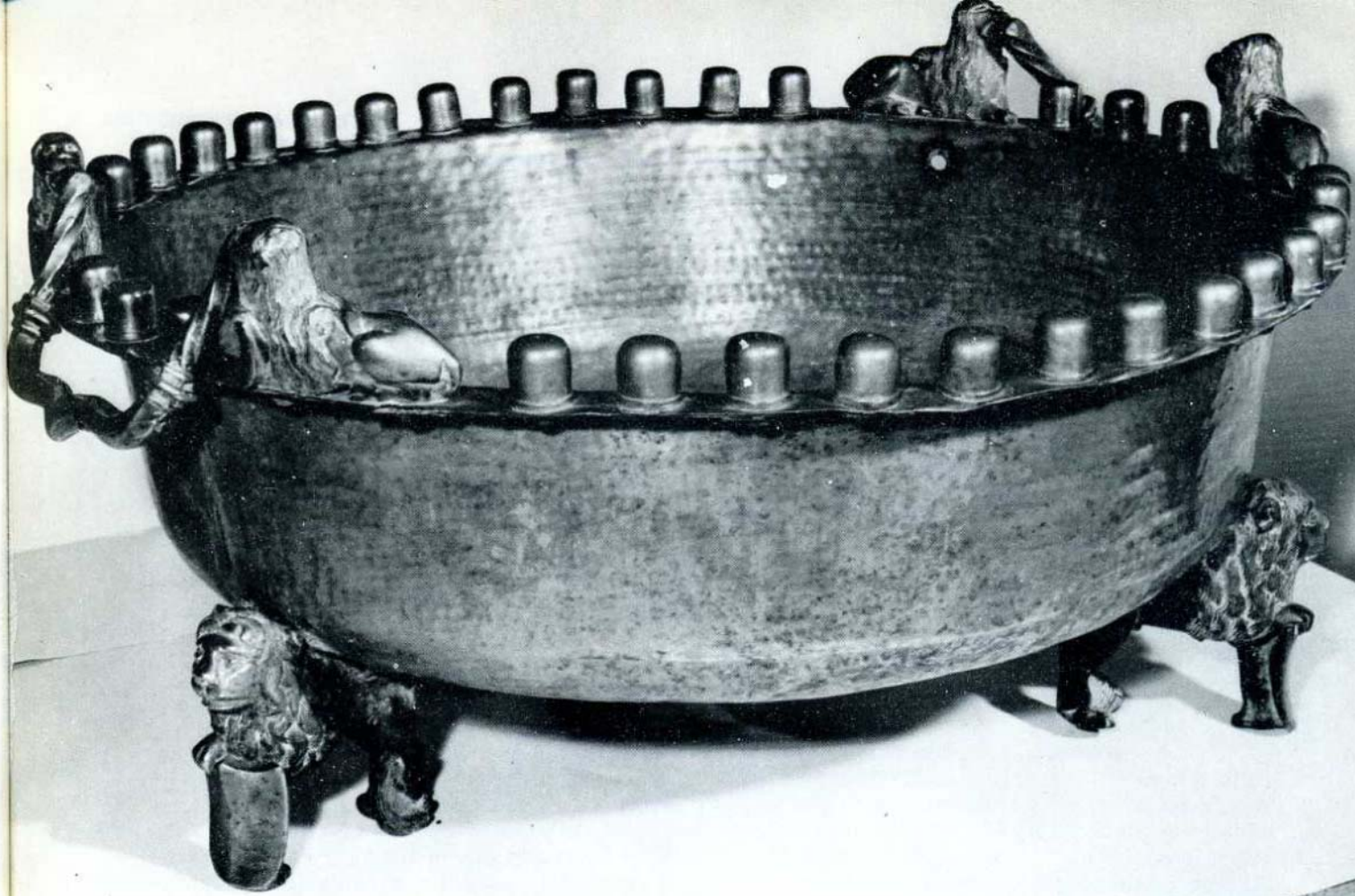


61. CROCE MANUALE





63. PISSIDE
Palermitana, 1881

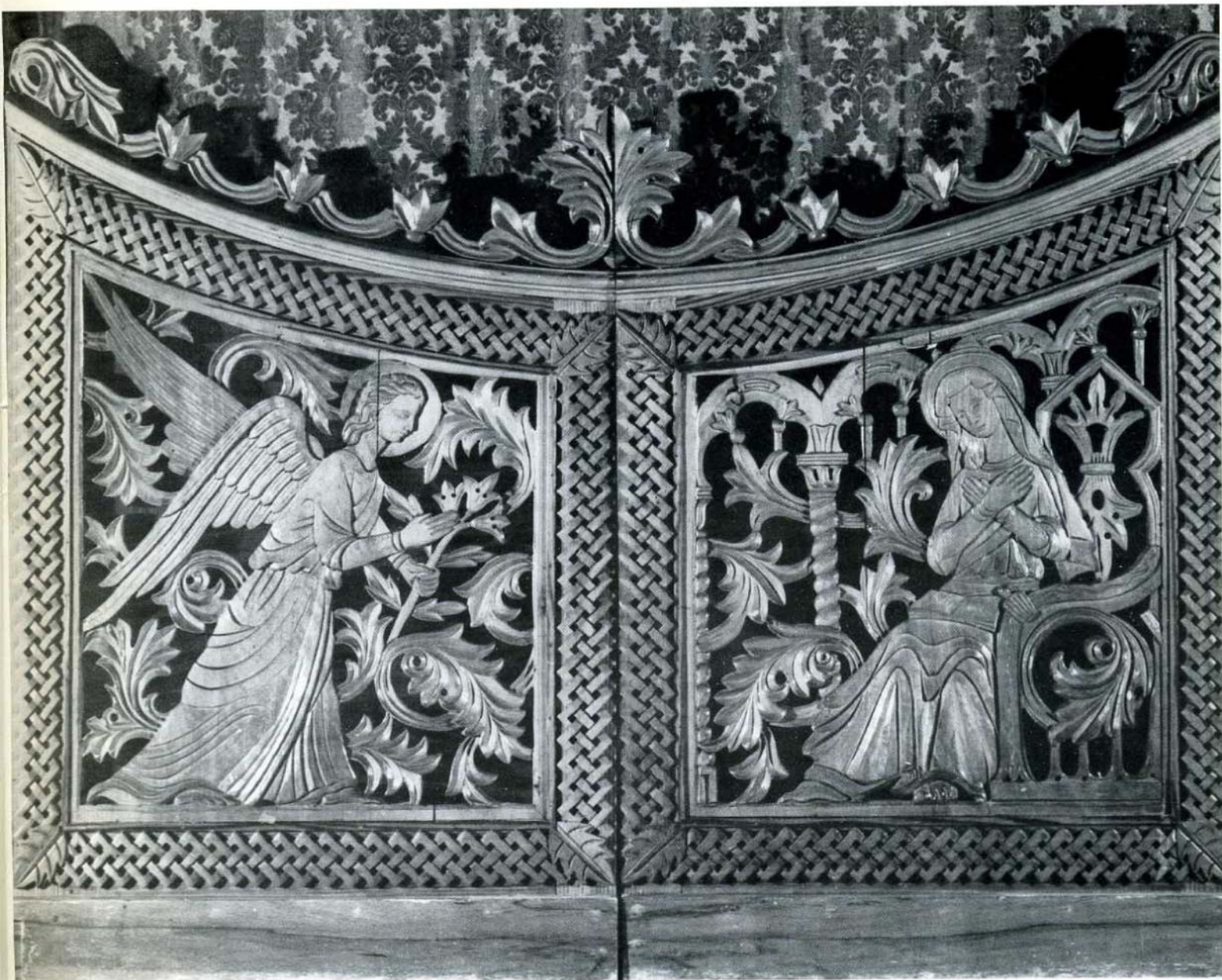


64. VASCA BATTESIMALE
Siciliana. Sec.

In occasione della Mostra delle iconi nel Palazzo Arcivescovile di Palermo, a margine e a conclusione dell'esposizione l'osservatore troverà un gruppo di opere che, in un certo senso, danno una linea di continuità fino ai nostri giorni. È un lavoro che Gianbecchina eseguì nel 1956 nel seminario di Piana degli Albanesi. Si tratta di un'iconostasi della quale viene proposta la Porta Regale, sopra la quale sono dipinti il Cristo e la Madre di Dio. Appaiono anche i dipinti che rappresentano l'Ultima Cena e la Crocifissione. In particolare, merita attenzione specifica il cancello della Porta Regale dove appare scolpita un'Annunciazione.

Questo complesso lavoro di Gianbecchina rientra nello spirito di attualità della Mostra delle iconi ed aggiunge una nota di specifico interesse moderno. E questo a dimostrazione che nell'arte dei nostri giorni esiste un filo di tradizione che si lega all'elemento del sacro. Un filo che non si è mai decisamente spezzato come molti sostengono e come, al contrario, dimostrano e provano le opere di molti artisti.

Gianbecchina, in particolare, si è affiancato con umile rispetto al gusto antico delle iconi e ne ha ricavato un vivace argomento di trasposizione pittorica, oltre al cancello della Porta Regale. Il colore non ricalca quello del passato e lo nobilita nel senso della spazialità; la forma naturalmente resta negli schemi classici delle iconi ma non imita, semmai aggiunge in proprio qualcosa che del resto era arrivata fino a noi nelle migliori manifatture di questa specifica pittura. E il tutto, quindi, salda l'ultimo anello della catena, in una prospettiva di aperto futuro.



FINITO DI STAMPARE IL 6 DICEMBRE DEL 1980

TIPOLITO BELLANCA S.P.A.

VIA GIOVANNI EVANGELISTA DI BLASI, 20

TEL. 56.13.48 - PALERMO

La Mostra è stata realizzata sotto gli auspici di:

Presidenza della Regione Siciliana
Assessorato Regionale Beni Culturali e Ambientali e
Pubblica Istruzione
Assessorato Regionale del Turismo, delle Comunica-
zioni e dei Trasporti
Assessorato al Turismo, Sport e Spettacolo della Pro-
vincia di Palermo
Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Palermo
e Monreale
Banche e Istituti di Credito operanti in Sicilia
Camera di Commercio della Provincia di Palermo
Comune di Palermo
Comuni Italo-Albanesi di Sicilia
Comunità Montane di Corleone e Monreale

