



Gaetano Passarelli

Le icone e le radici

Le icone di Villa Badessa

Villa Badessa è una frazione del Comune di Rosciano, in provincia di Pescara. Fondata nel novembre del 1743 da alcune famiglie provenienti dalla Cimarra (territorio posto a confine tra l'Albania e la Grecia), che - come ha scritto uno studioso dell'epoca Pietro Pompilio Rodotà - "vennero nel Regno di Napoli con tre Sacerdoti. Umanamente trattate dalla Maestà sua, furono spedite a popolare il feudo rustico della Badessa, membro della terra di Pianella, e provvedute di bestiami, strumenti rurali, e tutt'altro necessario a fabbricare case, e coltivare terreni. Eresse ancora il Re e dotò la chiesa, in cui dovessero professare il rito greco, che sotto la direzione di due Sacerdoti esattamente osservano".

La comunità badessana ancora oggi pratica la tradizione liturgica bizantina, infatti come parrocchia dipende dall'Eparchia (diocesi) italo-albanese di Lungro (provincia di Cosenza).

L'attaccamento alle proprie origini e tradizioni ha fatto sì che mettesse insieme e custodisse un patrimonio iconografico post-bizantino di grande importanza. Si tratta di icone dipinte da diversi artisti delle isole jonie e dell'Epiro nel XVIII e XIX secolo, che costituiscono un esempio emblematico del variegato mondo espressivo dell'arte sacra di tradizione bizantina a contatto con l'occidente.

In questo lavoro si è voluto considerare l'icona come documento, non solo sotto il profilo artistico e culturale ma anche storico, nell'intento di ripercorrere e inquadrare le ispirazioni di fondo e le radici stesse della comunità.

Gaetano Passarelli, nato a Castrovillari (Cosenza), vive a Roma. È docente di Storia bizantina presso l'Università Roma Tre e di Spiritualità Orientale presso l'Istituto Superiore di Studi Medioevali e Francescani del Pontificio Ateneo Antonianum; Direttore responsabile della rivista "Studi sull'Oriente Cristiano"; Consultore Storico presso la Congregazione per le Cause dei Santi. Conta numerose pubblicazioni scientifiche sull'iconografia, la liturgia e la storia bizantina, tradotte in diverse lingue. Per la Jaca Book dirige la collana "Donne d'Oriente e d'Occidente".



Le icone e le radici

Le icone di Villa Badessa

Gaetano Passarelli



E. Lear del. et lith.





Questa importante iniziativa editoriale ci aiuta a scoprire una delle perle più significative dello straordinario patrimonio culturale abruzzese, ancora poco conosciuto, e dimostra che solo dal lavoro sinergico fra i vari Enti che amministrano un territorio possono scaturire validi progetti per la crescita di una comunità.

(Bartolomeo Donato Di Matteo, consigliere regionale)



Provincia di Pescara

Questa pubblicazione mette in luce una ricchezza unica presente sul nostro territorio e vuole essere un primo tassello per la valorizzazione del patrimonio artistico della Provincia di Pescara.

(Camillo Sborgia, vice presidente)



Comune di Rosciano

Realizziamo questo volume soprattutto per i giovani, affinché si rafforzi la loro individualità culturale, strumento necessario per la salvaguardia, la crescita e la promozione del nostro territorio.

(Angiolino Rosini, assessore)

Gaetano Passarelli

Le icone e le radici

Le icone di Villa Badessa



Rosciano 2006

SOMMARIO

9 Introduzione

- 9 L'icona e le radici
- 13 L'eredità di Costantinopoli
- 17 Da Costantinopoli a Creta
- 18 Da Creta a Corfù e le isole jonie

21 Le icone

- 22 La Madre di Dio "Odigitria"
- 24 Il Miracolo di Corfù
- 28 Il Trittico
- 32 Eustathios Karusos di Cefalonia (1750-1818)
- 59 Iconografo Y Seconda metà secolo XVIII
- 69 Iconografi vari Seconda metà e fine secolo XVIII
- 95 Icone degli Ortodossi secolo XIX
- 125 Altre icone secolo XVIII-XIX

134 Appendice

- 134 Oggetti
- 145 Manoscritti e libri antichi

148 Bibliografia

156 Indice



·ΖΟΝΤΟΝ·

ΜΑΚΑΡΙΩ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩ.
ΜΑΡΤΙΝΩ ΙΕΡΕΩΣ.
ΣΠΙΡΙΔΩΝΩ ΙΕΡΕΩΣ.
ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΩ.
ΚΥΡΙΑΚΩ.
ΖΑΧΑΡΙΩ.

ΕΥΣΤΑΘΙΩ & ΙΩΑΝΝΗ^{ΤΩ}

·ΚΕΚΥΜΕΝΟΝ·

ΙΩΑΝΝΩ ΙΕΡΕΩΣ.
ΔΙΜΙΤΡΙΩ ΙΕΡΕΩΣ.
ΜΕΝΤΕΧΛΩ ΙΕΡΕΩΣ.
ΜΙΧΑΗΛ ΙΕΡΕΩΣ.
ΣΠΙΡΙΔΩΝΩ ΙΕΡΕΩΣ.
ΔΙΜΙΤΡΙΩ. *Ιωάννης*
ΖΑΦΙΡΩΣ. *Διμήτριος*
ΑΝΓΕΛΩΣ. *Κωνσταντίνος*
ΔΙΜΙΤΡΙΩ. *Πατριάρχης*
ΔΙΜΙΤΡΙΩ. *Πατριάρχης*
ΔΙΜΙΤΡΙΩ. *Μιχαήλ*
ΙΩΑΝΝΩ. *Αντρέας*
ΜΙΧΑΗΛ. *Ιωάννης*
ΚΕΒΑΩΣ. *Κωνσταντίνος*
ΙΩΑΝΝΩ. *Κωνσταντίνος*
ΚΟΝΤΕΣΑΩΣ. *Κωνσταντίνος*
ΜΑΡΙΑΩ. *Ιωάννης*
ΜΙΧΑΗΛ. *Σπυρίδων*
ΚΟΝΤΕΣΑΩΣ. *Σπυρίδων*

Introduzione

¹ Villa Badessa è una frazione del Comune di Rosciano, in provincia di Pescara. Fondata nel novembre del 1743 da alcune famiglie provenienti dalla Cimarra (territorio posto a confine tra l'Albania e la Grecia), che – a detta del Rodotà – essendo “fieramente attaccati, e aspramente soverchiati dai confinanti Maomettani, si salvarono nei contigui cantoni. (...) Vennero nel Regno di Napoli con tre Sacerdoti. Umanamente trattate dalla Maestà sua, furono spedite a popolare il feudo rustico della *Badessa*, membro della terra di *Pianella*, e provvedute di bestiami, strumenti rurali, e tutt'altro necessario a fabbricare case, e coltivare terreni. Eresse ancora il Re e dotò la chiesa, in cui dovessero professare il rito greco, che sotto la direzione di due Sacerdoti esattamente osservano” (III, 62-63). Ancora oggi si pratica la tradizione liturgica bizantina. La parrocchia dipende, infatti, dall'Eparchia (diocesi) italo-albanese di Lungro (provincia di Cosenza). Per un profilo storico del centro e una rassegna delle fonti v. VEGGETTI, 1-12; cfr. BELLIZZI, 39-46, 62-81, e *passim*. Sulla Cimarra può essere utile l'articolo (anche se datato) di C. KARALEVSKY, *La missione greco-cattolica della Cimarra nell'Epiro nei secoli XVI-XVIII*, in *Bessarione* s. III, 8(1910-1911), 440-483; 9(1912), 181-199.

² Per l'analisi dell'immagine e delle commemorazioni riportate si v. pp. 48-49. Sul significato e l'uso dei *dittici* si v. M. NIN, *Dittici*, in DEOC, 245; R. F. TAFT, *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom, Volume IV. The Diptychs*, (OCA, 238), Roma 1991.

³ La trascrizione è quella diplomatica, cioè riproduce fedelmente quanto è scritto anche se in forma errata. Tale sarà per tutte le iscrizioni al cui termine si è apposto *sic* (= così).

⁴ Il cognome si ricava dal *Registro dei Battesimi*, ms 1, ff. 1-18 (1-16)v. Macario risulta, poi, tra nomi aggiunti nella lista dei morti. Cfr. BELLIZZI, 251.

⁵ Tra il 1768 ed il 1771 il Bellizzi (p. 251) ritiene che sia stato parroco papàs Demetrio, forse lo stesso che compare nella lista dei defunti. Un'ipotesi potrebbe essere che l'*efimerios* Spiridione fosse figlio di papàs Demetrio (Dimo Palli).

⁶ *Registro dei Battesimi*, ms 1, f. 22 [17]. *Dimo* sta per Demetrio. Cfr. BELLIZZI, 251.

⁷ Il patronimico di Atanasio è diventato *D'Atanasio*. Il cognome Blasi viene riportato secondo la pronuncia effettiva dell'epoca *Vlasi*; cfr. BELLIZZI, 251.

⁸ *Registro dei Battesimi*, ms 1, ff. 22-24 (17-19); ff. 24-38 (19-33). Proseguendo la lista dei curatori di anime troviamo poi papàs Giovanni Palli dal 1790 (?) al 1795, quindi papàs Giovanni Vlasi *efimerios* dal 1796 al 1807, v. *Registro dei Battesimi*, ms 1, ff. 40-45 (35-40); cfr. BELLIZZI, 251.

L'icona e le radici

Sull'altare della Preparazione (*próthesis*), nella chiesa dedicata alla Dormizione della Madre di Dio a Villa Badessa¹, vi è l'icona detta *Akra Tapínosis* (grande umiliazione). È composta da due riquadri: nella metà superiore appare il Cristo morto, circondato dagli strumenti della passione, scena che definisce la rappresentazione; nella parte inferiore, invece, compaiono i nomi dei vivi e dei defunti da commemorare nella liturgia (*dittici*)².

È un elenco di membri della comunità badessana, aggiornato a più riprese dalla metà del '700 fino ai primi dell' '800. L'immagine è stata dipinta molto probabilmente nel 1767, un quarto di secolo dopo la fondazione del paese. Idealmente, quindi, i fedeli di oggi vivono la “comunione dei santi”, cioè l'unione nella fede con i propri antenati e, al tempo stesso, formano insieme con loro la continuità storica del paese.

Quest'icona è un punto di riferimento per conoscere la fase iniziale di Villa Badessa, perché l'esame della metà inferiore, con i nomi da commemorare, ci introduce nel novero dei suoi membri. Al momento dell'esecuzione, nella lista comparivano solo sei nomi di viventi (tre sacerdoti e tre laici “importanti”) – oltre a quello dell'iconografo –, e diciannove di defunti.

ZONTON

ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ
ΜΑΡΤΗΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ
ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ
ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΚΥΡΙΑΚΟΥ
ΖΑΧΑΡΙΟΥ

VIVENTI

Macario ieromonaco
Martino sacerdote
Spiridione sacerdote
Costantino
Ciriaco
Zaccaria

ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡ(ηθέν)ΤΟΣ (*sic*)³

Eustathios che ha dipinto

Il primo nome dei vivi qui menzionati è quello dello *ieromonaco* (sacerdote-monaco) Macario [Nikas], da considerare il primo parroco in “carica” dal 1743 al 1768, anno in cui verosimilmente morì⁴. Questo è uno dei motivi per cui il dipinto può essere datato al 1767. Gli altri due sacerdoti ricordati gli subentrarono nella guida della comunità ma in modo diverso⁵. Nel 1771, infatti, ha ancora il titolo di *efimerios* – cioè sacerdote che esercita le funzioni (una sorta di viceparroco) – papàs Spiridione [Spiro di Dimo Palli]⁶, che rimase tale, mentre papàs Martino [di Atanasio Vlasi]⁷ risulta anch'egli *efimerios* fino al 1775, anno in cui divenne parroco mantenendo l'incarico fino al 1790⁸.

I tre laici menzionati appartengono tutti alla famiglia Vlasi: Costantino era tenente colonnello del Reggimento dei Granatieri Real Macedone⁹ e "protettore" dell'iconografo; Ciriaco di cui non si hanno notizie, e Zaccaria, a quanto pare, anch'egli colonnello¹⁰. Inoltre figura nella lista Eustathios Karusos di Cefalonia, in qualità di iconografo.

Segue la lista originaria dei defunti:

KEKYMENON¹¹

ΙΩΑΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ
ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ
ΜΕΝΓΚΟΥΛΗ ΙΕΡΕΟΣ
ΜΙΧΑΙΛ ΙΕΡΕΟΣ
ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ
ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ
ΖΑΦΙΡΟΣ
ΑΝΓΕΛΟΣ
ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ
ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ
ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ
ΙΩΑΝΟΥ
ΜΙΧΑΗΛ
ΣΚΕΒΑΣ
ΙΩΑΝΟΥ
ΚΟΝΤΕΣΑΣ
ΜΑΡΙΑΣ
ΜΙΧΑΙΛ
ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ
ΚΟΝΤΕΣΑΣ
ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ (sic)

DEFUNTI

Giovanni sacerdote
Demetrio sacerdote
Menguli¹² sacerdote
Michele sacerdote
Spiridione sacerdote
Demetrio
Zafiro
Angelo
Demetrio
Demetrio
Demetrio
Giovanni
Michele
Skevas¹³
Giovanni
Contessa¹⁴
Maria
Michele
Spiridione
Contessa
Spiridione.

Mentre l'elenco dei vivi è rimasto invariato, quello dei defunti presenta, invece, numerose aggiunte¹⁵ – altri nomi, 45 complessivamente –.

L'unico sacerdote che si individua tra i nomi aggiunti è il parroco papàs Martino [di Atanasio Vlasi] morto nel 1791. Figura per primo, perciò è da supporre che gli altri nomi siano stati apposti successivamente a questa data.

Si tratta di persone indicate spesso col diminutivo o vezzeggiativo, come *Stamos* per *Stamatios/Stamatis*; *Nizas* per *Agnese*; *Skevas* per *Parasceve*; *Kostisas* per *Costantina* ecc.¹⁶ Vi compare anche la moglie di un prete, indicata con il termine di "veneranda/anziana", di nome Marta.

Questi semplici elenchi si prestano ad essere letti da diverse angolature, non ultima quella dell'onomastica corrente e più usata dalla comunità, riservando, così, qualche sorpresa; si tratta in gran parte di nomi greci che ricorrono, secondo questo ordine: Giovanni 9 volte, Costantino 7, Demetrio 6, Spiridione 5, Michele 4, ecc.

Veniamo, a questo punto, al motivo per cui ci siamo soffermati tanto su questa immagine.

L'elenco iniziale dei *dittici* rivela una notevole preponderanza di membri della famiglia Vlasi. Ciò potrebbe dipendere da vari fattori. Il primo, più plausibile, è dato dal fatto che l'iconografo ha ricevuto la committenza da Costantino [Vlasi]. Il secondo, che la famiglia Vlasi ha avuto un ruolo determinante nella fase iniziale della comunità. Il terzo, che all'interessamento e al contributo finanziario di Costantino è dovuta in larga parte la dotazione di immagini e, certamente, suppellettili della chiesa.

Seguendo un filo immaginario che lega una serie di icone con alcuni nominativi, possiamo ricavare elementi utili per svolgere riflessioni qui presentate come ipotesi, per motivi di prudenza scientifica.



⁹ Sul Reggimento Real Macedone operante nel regno di Napoli v. MANSELLI, *Il Reggimento albanese*, pp. 142-167; M. PETTA, *Un documento sul reclutamento di mercenari albanesi e greci per il Regno di Napoli*, in *Rivista Storica del Mezzogiorno* 27(1992), 202-207; Id., *Stradioti. Soldati albanesi in Italia (sec. XV-XIX)*, Lecce 1996; cfr. BELLIZZI, 321-326.

¹⁰ Cfr. BELLIZZI, 257.

¹¹ Sta per *κεκοιμημένων*.

¹² Potrebbe essere una forma corrotta di *Μανθούλης* vezzeggiativo di *Ματθαῖος* Matteo, v. DGMI, 1138 (Nomi propri di persona).

¹³ Diminutivo di *Παρασκευᾶς* Parasceve, v. DGMI, 1140 (Nomi propri di persona). Nell'Italia meridionale lo si trova come *Venera*, *Veneria*, *Veneranda*, cfr. M. STELLADORO, *La tradizione greca Manoscritta di S. Parasceve (Venera d'Acì)*, in *Studi sull'Oriente Cristiano* 7, 2(2003), 61-68; I. CANNANÒ, *Santa Venera. Veneranda, Parasceve tra storicità e storificazione*, Acireale 2003.

¹⁴ Nell'onomastica veneziana esiste il nome proprio Contessa. Vi è, ad esempio, la beata Contessa Tagliapietra del 1288, v. G. MUGOLINO – A. NIERO – S. TRAMONTIN, *Santi e Beati veneziani. Quaranta profili*, (Studium Cattolico Veneziano), Venezia 1963, 156-159. È stato un nome usato costantemente dalla comunità badessana fino al secolo scorso, lo si incontra, infatti, sia nel primo *Registro dei Battesimi* (ms. 1, f. 1 battesimo del 18.11.1743), sia nello *Stato d'anime di Villa Badessa* del 1922 (ms. 6, f. 22v).

¹⁵ Le varie fasi sono facilmente riconoscibili dalla scrittura: la prima, scritta dall'iconografo, è in maiuscolo, le altre in corsivo o maiuscolo tuttavia con grafia e tonalità diverse.

¹⁶ Su queste forme si v. DGMI, 1132ss. (Nomi propri di persona). Si tratta in gran parte di nomi greci.

¹⁷ Cfr. RIZO-RANGABÉ E., *Livre d'or de la noblesse ionienne, I-II. Céphalonie*, Athènes 1926, 187-204. Su di lui si veda anche A. MAZARAKIS, *Biografie degli uomini gloriosi dell'isola di Cefalonia*, Venezia 1843, pp. 463-518 (in greco), Nicolò Tommaseo lo stesso anno ne editò la traduzione in italiano v. pp. 392-431, cfr. LEGRAND - PERNOT, I, 125.

¹⁸ Si tratta del figlio di Filippo V di Spagna e di Elisabetta (Isabella) Farnese, duca di Parma e Piacenza nel 1731, re di Napoli e Sicilia il 15 maggio 1734. Rinuncerà nell'agosto del 1759 per diventare re di Spagna, e morirà il 14 dicembre 1788. Abbiamo voluto specificare tutte queste date perché lo troveremo nominato anche come Carlo III, ma si tratta sempre dello stesso monarca.

¹⁹ Il Legrand (LEGRAND - PERNOT, I, pp. 124-125, n° 398) segnala un'opera dal titolo: *Dissertazione storico-cronologica del reggimento Real Macedone, nella quale si tratta della sua origine, formazione e progressi, e delle vicissitudini che gli sono accadute sino all'anno 1767*, Seconda Edizione, In Bologna, presso il Volpe, 1768, e ritiene che l'autore possa essere proprio il Corafà.

²⁰ V. BELLIZZI, 329-331.

²¹ MANSELLI, *Il Reggimento albanese*, 142-143.

²² *Dissertazione storico-fisica delle cause e degli effetti dell'eruttazioni del monte Vesuvio negli anni 1751, e 1752. Del conte D. Giorgio Corafà, maresciallo di campo, gentiluomo di Camera del Re delle due Sicilie, e colonnello proprietario del Reggimento R. Macedone. Diretta per risposta alla lettera scrittagli da un suo amico*. Opera databile dopo il 1752. Cfr. LEGRAND - PERNOT, I, p. 103 n° 341.

²³ Capitolazione, art. 10; BELLIZZI, 330; MANSELLI, *Il Reggimento albanese*, 143-144.

²⁴ Per giustificare il motivo del nostro virgolettato ci sembra emblematica una frase tratta da una lettera dell'Arcivescovo di Trani (4 agosto 1860): "I greci stabiliti in Barletta, luogo di questa diocesi, nel loro primo venire si dissero cattolici, ma da tempo immemorabile sono stati riconosciuti e convinti di essere veri scismatici" (APF, *Scritti Riferiti nei Congressi, Italo-greci*, vol. 11 [1859-1861], f. 609rv). Si trattava insomma di un atteggiamento comune e diffuso.

²⁵ Era dedicata ai Quaranta (in greco *saranda*) martiri di Sebaste.

²⁶ Questa ipotesi della nascita della comunità meno drammatica ed eroica (qual è stata prospettata, come abbiamo visto, dal Rodotà [III, 62-63]) è già presente nello scritto del Bellizzi (pp. 86-91).

²⁷ Si v. pp. 29-31.

Il conte Giorgio Corafà [Choraphas] (1697-1775), appartenente ad una nobile famiglia di Cefalonia¹⁷, aveva studiato nel Collegio Ducale di Parma ed era stato, poi, a servizio del duca Carlo e della madre, la principessa Elisabetta Farnese. Carlo, divenuto re di Napoli e di Sicilia con il nome di Carlo IV [VII] di Borbone (1734-1759)¹⁸, invitò il Corafà a formare il Reggimento Real Macedone¹⁹.

Il 27 dicembre 1739 fu stipulato il regolamento (capitolazione)²⁰ e il 4 gennaio 1740 il Corafà venne nominato Colonnello Comandante²¹; in realtà egli stesso amava definirsi "colonnello proprietario"²².

Questi, subito dopo, partì per l'Albania per reclutare soldati e ufficiali di buona famiglia di "nazionalità greca, non sudditi della Repubblica di Venezia, cattolici, apostolici, romani"²³. È chiaro che tutti "divennero" cattolici, apostolici, romani²⁴.

Sicuramente in questa occasione furono arruolati tra gli ufficiali i fratelli Vlasi (Costantino, Ciriaco e Zaccaria).

All'epoca la zona di Saranda²⁵, la città albanese posta di fronte a Corfù, era da tempo sottomessa ai Turchi e non certo allora era nata l'insofferenza verso il loro dominio. La venuta dei futuri badessani, quindi, è molto più prosaicamente legata agli ufficiali e alle reclute del Reggimento Real Macedone, che invitarono i loro parenti dai villaggi di Piqeras, Nivitz, Shën Vasili, Ljukova a trasferirsi in Italia²⁶.

Costantino, poi, quale capitano del Reggimento Real Macedone, era a contatto diretto e continuo con il Corafà e, attraverso di lui, poteva avere "accesso" al re. Questo spiega il motivo di tutte le agevolazioni ed i privilegi che gli "esuli", guidati dallo ieromonaco Macario e dal sacerdote Martino – un altro Vlasi, forse un fratello, o comunque parente – ebbero per la loro sistemazione nel 1743.

Costantino ed i fratelli risiedevano a Napoli e seguivano tutte le operazioni. E qui, infatti, Costantino fece dipingere nel 1744 il Trittico con la Crocifissione, che costituisce il primo donativo documentabile alla neo-comunità badessana²⁷.



A Napoli come a Barletta, Ancona, Lecce, Livorno, Trieste, ecc.²⁸ gli immigrati, – che si ritenevano appartenenti ad un *ethnos*, non tanto perché legati a un'etnia nel senso moderno del termine, quanto all'*ortodossia*, una sorta di collante etnico-religioso-culturale anti-turco e anti-latino –, erano aggregati in confraternite all'interno delle quali si curavano gli aspetti religiosi, come pure quelli commerciali o di carriera dei membri.

Naturalmente, Costantino con i fratelli era inserito nella comunità ortodossa facente capo alla *phratria graecorum* (confraternita), presso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Napoli²⁹.

La confraternita napoletana, formata da epiroiti (greci, albanesi, macedoni) e da jonici, provenienti cioè dalle isole dell'Eptaneso, a differenza delle altre aveva una connotazione più burocratico-militare che commerciale: l'incidenza dei mercanti era inferiore rispetto a quella delle altre categorie³⁰. I naturalizzati erano anch'essi numerosi, perché dopo un soggiorno ininterrotto di dieci anni "si acquista la naturalizzazione senza domandarla"³¹.

La *phratria graecorum* aveva un contatto assiduo con le terre d'origine dei membri, sia attraverso la corrispondenza, sia attraverso i viaggi che vi si compivano, sia attraverso la richiesta di opere alle maestranze locali.

La confraternita napoletana, come quelle analoghe sul suolo italiano, ebbe a soffrire al suo interno profonde lacerazioni dovute alle molteplici estrazioni culturali, ma lo scontro ricorrente riguardava la posizione filo-latina o anti-latina dei vari membri³². Cosa che vedremo accadrà anche a Villa Badessa.

Un dissidio che, a Napoli, provocò una profonda spaccatura scaturì da una banale puntigliosità in relazione all'arredo della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, poiché, come attesta un'iscrizione, nel 1757 venne riedificata "dalle pedamenta e si ammobiliò di marmi, quadri e pitture"³³. Era sorta una disputa tra i cosiddetti greco-veneti, cioè gli jonici provenienti dai domini veneziani dell'Eptaneso, ed i greco-ottomani, cioè gli epiroiti provenienti dai territori soggetti ai Turchi.

La questione dovette essere lunga e spigolosa perché nel 1760 finì addirittura davanti all'autorità giudiziaria³⁴. I primi ne uscirono vincitori, stabilendo così il loro predominio all'interno della comunità. Il gusto dei greco-veneti prediligeva espressioni artistiche facenti capo alla scuola jonica.

Queste vicende, negli studi finora apparsi sull'argomento, erano considerate quali antefatti che avevano poi determinato la chiamata dell'iconografo Eustathios Karusos di Cefalonia a realizzare le icone per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Napoli³⁵.

Alla luce, invece, delle nuove conoscenze acquisite proprio dallo studio delle icone di Villa Badessa, si può senz'altro dire che la committenza delle icone napoletane venne al Karusos dopo quella badessana.

Il Karusos, appartenente anch'egli ad una delle famiglie nobili di Cefalonia³⁶, era naturalmente legato a Giorgio Corafà e, venuto a Napoli, era entrato a far parte dell'Arciconfraternita. In quest'ambito di relazioni nel 1765 maturò l'iniziativa di Costantino Vlasi, che commissionò le icone di Villa Badessa, dipinte dal Karusos tra il 1765 ed il 1769³⁷.

Costantino era all'apice della sua "potenza" poiché da solo riuscì a sostenere un tale onere finanziario, segno che la nuova comunità gli stava a cuore. Una cosa del genere, poi, diventa maggiormente plausibile, al di là della carità cristiana e dell'attaccamento all'*ethnos*, quando è coinvolta la propria famiglia.

Ecco, quindi, spiegarsi l'immagine dell'*Akra Tapnosis* con i *dittici* in cui figurano unicamente i membri della famiglia Vlasi.

Si chiarisce così anche il profondo legame, divenuto stabile nel tempo, tra la comunità di Villa Badessa e Napoli, perdurato oltre la fine del regno borbonico, non solo perché la città era capitale, ma soprattutto perché sede della "Real Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo"³⁸.

Cosa che non si è verificata con altre comunità greche addirittura geograficamente più vicine, tranne Barletta e Ancona nella seconda metà dell' '800, per ragioni ben precise che avremo modo di illustrare.

A sottolineare il rapporto privilegiato con Napoli, là dove ve ne fosse bisogno, si potrebbero addurre episodi che, a suo tempo, suscitavano scalpore. Giusto per darne un saggio significativo riportiamo un passo di una relazione della prima metà dell' '800:

²⁸ Lasciando da parte Venezia, purtroppo non sono stati fatti lavori completi su queste comunità.

²⁹ Sulla storia della comunità greca di Napoli e sulle sue vicissitudini si v. P. SARNELLI P., *Guida della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo Distretto*, Napoli 1713, 174-175; RODOTÀ, III, 97-99; MEOLA G. V., *Delle istorie della chiesa greca in Napoli esistente*, Napoli 1790; KATRAMI N., *La chiesa greca di Napoli*, Zante 1866 (in greco); LANZETTA F., *Sulla Cattolicità della Chiesa de' Ss. Pietro e Paolo, unica parrocchia di rito Greco in Napoli*, Napoli 1867; GALANTE G. A., *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, 332-333; *Principali documenti intorno alla nazionalità, ortodossia orientale e privilegi della Chiesa e Confraternita dei Ss. Pietro e Paolo dei Nazionali Greci in Napoli*, Napoli 1782; AMBRASI D., *La comunità greca di Napoli e la sua chiesa. In margine all'immigrazione greca nell'Italia meridionale nei secoli XV e XVI*, in *Asprenas* 7(1961); HASSIOTIS I. K., *Macario, Teodoro e Niceforo Melissen (Melissurghi)*, Thessaloniki 1966 (in greco); HASSIOTIS I. K., *La comunità greca di Napoli e i moti insurrezionali nella penisola balcanica meridionale durante la seconda metà del XVI secolo*, in *Balkan Studies* 10(1969), 279-288; RIZZI, 136-163.

³⁰ La misura di ciò si evince da un documento del secolo successivo in cui si legge che su 13 epiroiti 11 sono militari, v. *Diritto dei sudditi del Re nati in esso ad essere ammessi nella Reale Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo*, stampato in Napoli 1838, APF, *Scritti Riferiti nei Congressi*, Italo-greci, vol. 10 [1853-1858], p. 11 [13].

³¹ APF, *Scritti Riferiti nei Congressi*, Italo-greci, vol. 11 [1859-1861], f. 76 (Lettera del Cav. Giuseppe Jenò, Napoli 15 febbraio 1859).

³² Emblematico il caso di Livorno che portò alla richiesta di avere un'altra chiesa, v. PASSARELLI, *Livorno*, 51-61, 164ss.

³³ Un'altra lapide a lunetta, ora conservata nel deposito, dice che la chiesa napoletana fu costruita "ampliore forma et cultu ornata" nel 1744; cfr. RIZZI, 136-139.

³⁴ Cfr. MEOLA G. V., *Delle istorie della chiesa greca in Napoli esistente*, Napoli 1790, 146; HASSIOTIS I. K., *La comunità greca di Napoli e i moti insurrezionali nella penisola balcanica meridionale durante la seconda metà del XVI secolo*, in *Balkan Studies* 10(1969), 279-281; RIZZI, 139.

³⁵ Cfr. RIZZI, 139.

³⁶ Cfr. RIZO-RANGABÉ E., *Livre d'or de la noblesse ionienne, I-II. Céphalonie, Athènes* 1926, 81-97.

³⁷ Cfr. relative schede nel catalogo. Costantino non si limitò alle icone, si preoccupò anche degli arredi, prova ne sia la lampada pendula centrale in argento che porta la data del 1767.

³⁸ "Nell'albo della Confraternità del 11 febbraio 1827 fatto d'ordine Reale, sotto la presidenza del Regio Commissario si veggono notati i seguenti tre individui di Villa Badessa in Abruzzo, Stefano Palli, Antonio Zuppa, figlio di Giovanni, Andrea Papacosta" e nel novembre dello stesso anno si aggiungono "Angelo de Michele, Cesare Palli, Antonio Raimondi" e ancora nel 1835 Alessandro de Michele, e nel 1838 Nicola Jenò, Consigliere Ministro di Stato" (*Diritto dei sudditi del Re nati in esso ad essere ammessi nella Reale Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo*, stampato in Napoli 1838, APF, *Scritti Riferiti nei Congressi*, Italo-greci, vol. 10 [1853-1858], ff. 5-24, s. 8 [7], 10, 22).

³⁹ *Diritto dei sudditi del Re nati in esso ad essere ammessi nella Reale Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo*, stampato in Napoli 1838, APF, *Scritti Riferiti nei Congressi*, Italo-greci, vol. 10 [1853-1858], f. 10 [11]. Per altre notizie sulla figura di papà Nestore Palli si v. BELLIZZI, 257-258.

⁴⁰ Si v. pp. 24-27.

⁴¹ Per un profilo storico di Villa Badessa rinviamo a VEGGETTI, 1-33 (estratto); e al saggio del Bellizzi.

⁴² Cfr. N. KONDAKOV, *Istorija vizantijskogo iskusstva i ikonografii po miniatjuram grečeskich rukopisej*, in *Zapiski Imper. Universiteta v Novorossijke XXI*, Odessa 1876; N. LICHACHEV, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi. Izobraženie Bogomateri v proizvedenijach italo-grečeskich ikonopiscev i ich vlijanie na kompozicii nekotorych proslavlennych russkich ikon*, Sankt Peterburg 1911.

⁴³ G. MILLET, *Recherches sur l'ikonographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916 (1960²), 630-683.

⁴⁴ *Manuel d'art byzantin*, I-II, Paris 1925-26².

⁴⁵ *L'art byzantin*, Paris 1924.

⁴⁶ D. TALBOT RICE - M. HIRMER, *Arte di Bisanzio*, Firenze 1959.

⁴⁷ *La peinture byzantine*, Paris 1928.

⁴⁸ *La peinture serbe du Moyen Age*, I, in «Musée d'Histoire de l'Art. Monuments serbes», VI, Beograd 1930; II, in «Musée d'Histoire de l'Art. Monuments serbes», VII, Beograd 1934.

⁴⁹ LAZAREV, 353-410.

⁵⁰ LAZAREV, 353-357.

⁵¹ Cfr. E. FRYDE, *The Early Palaeologian Renaissance (1261-c. 1360)*, Leiden 2000; si v. anche S. RUNCIMAN, *The Last Byzantine Renaissance*, Cambridge 1970.

⁵² Cfr. PASSARELLI, *Creta*, 93-101; VOCOTPOULOS, 2005, 35-98.

"Nel 1828 con decreto regio la chiesa dei Ss. Pietro e Paolo è posta sotto la giurisdizione diocesana e i fratelli della Confraternita devono fare professione di fede <cattolica>. Dietro tale avviso, pochi andiedero a fare la professione di fede, e furono inclusi, altri dopo vane opposizioni la fecero, ma non di cuore, e dal loro agire si vede che sono pronti a ritornare nello scisma, come provò il Cappellano Nestore Palli che fu ordinato sacerdote dal vescovo scismatico di Corfù (quantunque suddito napoletano di Villa Badessa negli Abruzzi) il quale dopo aver ottenuto dal Sommo Pontefice la Sanatoria, fatta la penitenza anche nel 1828 al 1829 ritornò nello scisma portandosi in Morea nel 1836 conducendo seco molti individui di Villa Badessa suddetta"³⁹.

La comunità di Villa Badessa sin dalle origini ha, dunque, privilegiato il contatto diretto con la comunità "greca" di Napoli e, al tempo stesso, ha sempre nutrito un attaccamento verso Corfù, come fosse la madrepatria. In fondo si sentiva figlia di quest'isola.

Ne è chiara testimonianza, ancora una volta, un'icona: quella raffigurante la battaglia di Corfù⁴⁰, che non ha riscontro in altre comunità greche d'Italia.

Ciò spiega anche perché vi sia stato costantemente un *sentimento* "greco" piuttosto che "albanese" nell'agire dei propri sacerdoti e della popolazione.

Poiché obiettivo del nostro lavoro non è tanto ricostruire la storia della comunità⁴¹ quanto piuttosto illustrarne il patrimonio artistico giunto sino a noi, riteniamo importante delineare, per sommi capi, come si ricollegli alla tradizione bizantina e attraverso quali vie. In modo da cogliere non solo l'importanza del patrimonio in sé, ma anche il suo valore nell'economia dell'intricato groviglio di maestranze dell'iconografia post-bizantina, e fornire punti di riferimento in quella galassia artistica che, per forza maggiore, sino ad ora viene chiamata Scuola Jonica.

L'eredità di Costantinopoli

Agli inizi del '900 lo studioso francese Gabriel Millet si era posto la questione se nella pittura bizantina del XIV secolo vi fossero state o meno scuole. Probabilmente, sotto l'influsso del Kondakov e del Lichačev⁴², le ricerche lo avevano portato a formulare una teoria secondo la quale in questa epoca – e poi anche in seguito – avrebbero operato due scuole principali: la macedone e la cretese⁴³.

Pareva fosse stata trovata la chiave di lettura che permetteva, finalmente, una classificazione delle opere. Infatti, la teoria riscosse pieno consenso presso studiosi del calibro di Charles Diehl⁴⁴, Luis Bréhier⁴⁵, David Talbot Rice⁴⁶ e nei loro ambiti di ricerca. Vi furono, tuttavia, altri studiosi, in particolare il Muratov⁴⁷, il Petković⁴⁸ ed il Lazarev⁴⁹ che sollevarono dubbi sulla validità di una tale classificazione, avanzando una serie di obiezioni sostanziali di ordine metodologico e storico.

Il Lazarev, in particolare, evidenziò come, applicando questa distinzione schematica, si finiva per gettare una luce falsa sulla questione, ignorando del tutto, per esempio, il ruolo fondamentale della scuola di Costantinopoli e ponendo, invece, in rilievo la scuola cretese, all'epoca di nessuna importanza, e la scuola macedone, di cui non erano dati confini territoriali precisi. Inoltre, non si operava alcuna distinzione in un periodo che aveva visto prima la coesistenza di due diverse fasi stilistiche, e poi il passaggio dallo stile pittorico a quello grafico, tendente ad una particolare forma di accademismo⁵⁰.

Se, infatti, non vengono operate delle distinzioni all'interno della cosiddetta "rinascenza" paleologa⁵¹, si rischia di non capire le differenze (e tante volte addirittura le contraddizioni) che emergono dall'analisi stilistica delle opere di quest'epoca.

È opportuno, quindi, affrontare, se pur brevemente, i vari aspetti di un periodo storico intricato e, per tanti versi, importante per cogliere quei processi che hanno poi avuto durevole ripercussione nei secoli successivi⁵².

Il 15 agosto 1261 Michele VIII (1259-1282) faceva solenne ingresso a Costantinopoli ponendo così fine all'impero latino, nato nel 1204⁵³. Con lui aveva inizio l'ultima dinastia dell'impero bizantino: i Paleologi. La loro ascesa aveva comportato anche quella dell'alta nobiltà feudale, laica ed ecclesiastica, che non solo aveva causato la progressiva sparizione della piccola proprietà ma, conducendo una vita splendida, distaccata dalla realtà sociale e svincolata sempre di più dal potere dello Stato, andava determinando l'indebolimento politico, finanziario e militare dell'impero⁵⁴.

Dal punto di vista culturale, invece, queste "piccole corti" conferirono alla Costantinopoli del XIV secolo una vivacità culturale, pervasa da una raffinata decadenza ed un "umanesimo" volto al passato, in particolare all'ellenismo⁵⁵. Il fenomeno ebbe anche una grande capacità di espansione in grado di influenzare sia l'Oriente che l'Occidente. Le élites culturali, tuttavia, come già avvenuto nel secondo periodo iconoclasta, erano completamente avulse dalla realtà e dal contesto storico-sociale, quasi non avessero un legame con la storia e la popolazione⁵⁶.

Si ripeteva a Bisanzio quanto era avvenuto a Sibari, ad Atene, a Roma: lo splendore e la ricercatezza della decadenza inducevano ad un compiacimento intellettuale narcisistico, al punto da non prendere neppure in considerazione il pericolo di nemici che erodevano i territori. Naturalmente i dissensi, le controversie e le lotte politiche coinvolgevano sempre la religione, e viceversa. E, nei momenti cruciali, non si aveva alcuno scrupolo ad appellarsi a forze nemiche (turchi e serbi) che, da tempo, parevano eredi famelici al capezzale del moribondo.



Come in ogni fase di decadenza, il tarlo si annidava nelle radici stesse della civiltà. Bisanzio, quindi, visse quest'età con la consapevolezza di un uomo ormai al tramonto della sua vita, come un "malinconico autunno". Siffatto pessimismo era determinato, secondo il Pallas, dal dubbio circa il valore stesso della propria civiltà in confronto all'Occidente⁵⁷. Questa crisi sospingeva alcuni verso l'apertura all'Occidente, altri verso un conservatorismo oltranzista, nel timore di perdere la propria identità.

Tali atteggiamenti non erano, però, manichei: si poteva essere conservatori dal punto di vista religioso (difensori dell'Ortodossia), ma aperti alle espressioni artistiche e culturali innovative, pur seguendo una "propria visione" dell'antichità; oppure, decisi difensori della propria posizione legata intimamente alla tradizione.

⁵³ Cfr. CARILE A., *Per una storia dell'impero latino di Costantinopoli (1204-1261)*, Bologna 1978. Nel 1204 era stata presa Costantinopoli in seguito a una deviazione della IV crociata. L'impero era stato suddiviso fra veneziani e franchi. I territori rimasti sotto controllo greco avevano costituito il Despotato di Epiro, l'Impero di Trebisonda e l'Impero di Nicea che, mezzo secolo dopo, aveva riconquistato Bisanzio.

⁵⁴ Cfr. OSTROGORSKY, 435-440.

⁵⁵ Cfr. C. MANGO, *Byzantinism and Romantic Hellenism*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28(1965), 29-43.

⁵⁶ Cfr. I. ŠEVČENKO, *Society and Intellectual Life in Byzantium*, London 1981, I, 69-92; W. SEIBT (a. c.), *Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit*, Wien 1996.

⁵⁷ D. I. PALLAS, *Les idées esthétiques des Byzantines avant la Chute de Constantinople (1453)*, in *EEBS* 34(1965), 313-331; cfr. H.G. BECK, *Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München 1952, *passim*; I. ŠEVČENKO, *The decline of Byzantium seen through the Eyes of its Intellectuals*, in *DOP* 15(1961), 170ss.

⁵⁸ PG 155, 112-116, 168-169.

⁵⁹ Una sorta di ministro del tesoro. L'imperatore Andronico II Paleologo (1282-1328) per onorarlo "lo fece grande *logotheta*, che era al di sopra del grande *stratopedarca* ma al di sotto del *protostrator*" (PSEUDO-KODINOS, *Traité des Offices*, introduction, texte et traduction par J. VERPEAUX, Paris 1966, p. 137 rr. 14-21, p. 338 rr. 127-135).

⁶⁰ Cfr. I. ŠEVČENKO, *Théodore Métochites, Chora et les courants intellectuels de l'époque*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, (Actes du colloque organisé par l'Association Intern. des études Byzantines à Venise en sept. 1968, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post-bizantini di Venezia), Venezia 1971, 15-39.

Per esempio, la natura dell'immagine, teorizzata Simeone di Tessalonica (†1429), esigeva uno stile opposto al naturalismo, di conseguenza l'arte naturalista degli occidentali doveva essere considerata al di fuori della regola della religione⁵⁸. Insomma la realtà ed il naturalismo facevano comunque paura. In un momento tanto particolare nacquero capolavori di indiscutibile bellezza e raffinatezza. Punto di riferimento esclusivo di quest'epoca, tanto per i mosaici quanto per gli affreschi, è l'antica chiesa del monastero del Ss.mo Salvatore in Chora (Kariye Camii).

I mosaici, datati al 1315-1320, sono frutto del gusto di un committente speciale: il Logotheta del *ghenikon*⁵⁹ Teodoro Metochite (1269/70-1332), uno degli uomini più dotti e raffinati del secolo⁶⁰. Fine conoscitore della letteratura antica, riteneva che l'arte, essendo l'espressione esteriore dell'armonia dell'anima, dovesse essere pervasa dal fascino e dalla *cháris* (grazia). Così, intimismo e inquietudine sembrano gli elementi antinomici che stanno alla base di quel dinamismo dei panneggi svolazzanti, di quell'accentuazione del gesto nelle figure, di quelle architetture reali e fantastiche al tempo stesso, che si ammassano per divenire delle vere e proprie quinte architettoniche su cui compare costantemente il *velum* (spesso cremisi).

Indizio particolare di questo periodo è il fatto che sempre più spesso l'artista firma le sue opere. La cosa è, certamente, da considerare con soddisfazione, potendo così contare su punti di riferimento sia cronologici sia stilistici sicuri, ma non in linea con la tradizione. Si sa, quindi, che a Novgorod e a Mosca lavorava Teofane il Greco, a Ocrida e a Prizren Michele Astrapas, a Veria Giorgio Kalierghis, a Creta Giovanni Pagomenos ecc. Oltre a Costantinopoli, che aveva senza dubbio una funzione di guida, a Tessalonica, sul Monte Athos, a Mistrà, in Serbia, in Bulgaria, in Russia, in Georgia e in Armenia fiorivano scuole, ognuna delle quali si distingueva per una propria fisionomia⁶¹.



⁶¹ Cfr. CHATZIDAKIS, I, 73-132 *passim*.

L'arte, come tutto quanto appartiene alla sfera della cultura, risente o subisce o rispecchia quanto avviene nella politica e nella dialettica delle idee. Gli eventi che si registrarono a Costantinopoli negli anni 1340-1350, in reazione alla profonda crisi di questo periodo, determinarono un orientamento artistico, teologico e culturale comune a quanti subivano l'influsso di Bisanzio o professavano la comune "ortodossia".

In questi anni, infatti, contribuirono a scuotere le fondamenta dello Stato bizantino non solo la guerra civile, ma anche i movimenti delle masse contro lo strapotere degli aristocratici, la rivolta e il governo degli "zeloti" a Tessalonica, l'ingerenza dei Turchi e dei Serbi, in particolare, nello scontro delle correnti politiche. Le lunghe lotte intestine terminarono con la vittoria delle forze conservatrici, capeggiate da Giovanni Cantacuzeno, divenuto imperatore nel 1347.

La componente politica, come sempre a Bisanzio, si intrecciava con le questioni di natura religiosa, le dispute teologiche e lo scontro con il monachesimo. La vittoria del Cantacuzeno e degli esicasti significò, su un piano strettamente politico, la vittoria del partito monastico su quello laico, la vittoria degli intolleranti «zeloti» sui «politici» liberali; sul piano ecclesiastico, la chiusura a qualsiasi tipo di dialogo e di confronto con l'Occidente⁶².

Sicuramente era una reazione contro i "latini" ed i "franchi" ma, al tempo stesso, venne posta una pregiudiziale sulla propria realtà ecclesiale, che determinò la preclusione a qualsiasi tipo di dialettica interna e di rinnovamento della vita religiosa, tanto da vanificare o rendere addirittura insignificanti alcuni movimenti di rinnovamento, che più tardi si manifestarono.

La vittoria del Cantacuzeno e degli esicasti, quindi, contribuì al consolidamento ed alla fossilizzazione definitiva delle vecchie posizioni dogmatiche. Tutto questo ha chiaramente avuto un riflesso sul linguaggio artistico, determinando una brusca interruzione di quello stile pittorico libero che andava sviluppandosi nella prima metà del XIV secolo. O per meglio dire, la tendenza tradizionalista e conservatrice che pur esisteva, relegata nei monasteri e negli ambiti locali, e pareva destinata a soccombere, prese invece il sopravvento. Forse il costo, forse il gusto, forse il cambiamento del concetto di spazio sacro, che s'era andato formando, portarono l'affresco a soppiantare quasi del tutto il mosaico⁶³.

L'affresco così cominciò ad invadere ogni parete, ogni volta, ogni angolo dell'edificio sacro. Le raffigurazioni disposte a zone sovrapposte formarono sequenze infinite, scandite da incorniciature che delimitavano le scene. L'unità iconografica in realtà era solo apparente; si ebbe effettivamente una frammentazione della superficie, utilizzata facendo ricorso a una quantità notevole di soggetti. E, accanto alle feste liturgiche, cominciarono a figurare numerosi cicli basati sulle vite dei santi, disposti in riquadri come sequenze di icone. La luce all'interno degli spazi liturgici diminuì, come se tutto dovesse essere affidato al baluginio delle candele, contribuendo in tal modo ad accentuare il senso del mistero. Si voleva porre in rilievo l'essenza mistica delle celebrazioni, come dimostra l'elaborazione di nuove composizioni di carattere liturgico. Si parlò di "mistagogia". Opere emblematiche di questa rinnovata visione spirituale sono *La vita in Cristo*⁶⁴ e la *Interpretazione della divina Liturgia*⁶⁵, ambedue scritti dal teologo laico Nicola Cabasilas (c. 1320-1390).

Due testi che, in un certo qual senso, si integrano l'uno con l'altro, poiché l'autore ha come obiettivo primario la teologia sacramentale e la spiritualità, più che l'analisi delle varie articolazioni dei riti. La sua dottrina si potrebbe condensare in questi due assunti: la santificazione viene soltanto da Cristo, e la santità consiste nel conformare la nostra volontà alla divina volontà.

Per il movimento esicasta, in altre parole, la liturgia non è più considerata solamente una commemorazione teofanica, ma rappresenta, allo stesso tempo e nella misura di una partecipazione mistica, il compimento attualizzato dell'economia di salvezza. Queste posizioni porteranno alla nascita e allo sviluppo di soggetti iconografici simbolico-allegorici sempre più complessi, che avranno bisogno di commentari e di allestimento di programmi iconografici⁶⁶.

Dopo la caduta di Bisanzio, secondo il Pallas, la scuola di Costantinopoli non scomparve del tutto ma, in tono minore, riuscì a sopravvivere creando anche nuovi temi iconografici come quello della Madre di Dio *Zoodochos Pighi* (Fonte di vita) e *Ròdon tòn amàranton* (Rosa immarcescibile)⁶⁷. In ogni caso le scuole pittoriche di maggior rilievo, nell'area mediterranea, continuarono ad essere operanti a Mistrà e Tessalonica o Salonicco.

Maggiore importanza, tuttavia, ebbe Tessalonica, poiché, data la posizione geografica, su di essa gravitavano direttamente la Tessaglia, la Macedonia, il Monte Athos e parte della Serbia⁶⁸.

⁶² Per un quadro storico e dottrinale v. OSTROGORSKY, 461-479; PASSARELLI, *Macario*, 25-45; P. ADNÈS, *Hésychasme*, in *DS* 7(1971), 381-399; I. HAUSHERR, *La méthode d'oraison hésychaste*, Roma 1927. Sui vari esponenti di questo periodo e le varie posizioni v. H.-G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1971, *passim*; A. FYRIGOS, *Considerazioni per la datazione delle discussioni teologiche di Costantinopoli del 1334(-35)*; *Nic. Greg., Hist. Byz.*, X.8, in *BBGG* 47(1993), 103-112; IDEM, *Barlaam Calabro. Opere contro i latini*, (Studi e Testi, 347-348), Roma 1998; IDEM (a c.), *Barlaam Calabro. l'uomo, l'opera, il pensiero*, (Atti Conv. Int., Seminara 1999), Roma, Gangemi, s.d.; J. MEYENDORFF, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, (Patristica Sorbonensia, 3), Paris 1959; IDEM, *Spiritual Trends in Byzantium in the Late 13th and Early 14th Centuries*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venezia 1971, 53-71; MEYENDORFF, 126-131.

⁶³ Cfr. le periodizzazioni adottate da MANGO C., *L'architettura bizantina*, Milano, Electa, s.d.

⁶⁴ SC 355, 361, Paris 1989-1990; Torino, UTET, 1971.

⁶⁵ SC 4bis, Paris 1967; *Commento della divina liturgia*, Padova 1984. Il rinnovamento liturgico è attestato e provocato allo stesso tempo proprio da questi scritti assieme a quelli del Patriarca Filoteo e di Simeone di Tessalonica, v. R. BORNERT, *Les commentateurs byzantins de la divine liturgie*, Paris 1966.

⁶⁶ Cfr. S. DUFRENE, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistrà*, (Bibl. des Cahiers Archéologiques, IV), Paris 1970, 42-62; E. VOORDECKERS, *L'interprétation liturgique de quelques icônes byzantines*, in *Byz* 53(1983), 52-68; N. PATTERSON ŠEVČENKO, *Icons in the Liturgy*, in *DOP* 45(1991), 45-57.

⁶⁷ L'argomento fu oggetto di un lungo dibattito con il Chatzidakis, v. D. PALLAS, *La peinture à Constantinople et à Thessalonique après Byzance (questions de méthode)*, in *EEBS* 42(1975-76), 101-211 e figg. 7-37. Per quanto concerne la *Zoodochos Pighi* questo momento figurativo rappresenterebbe la terza fase nella rielaborazione del tema. Su questa iconografia nella tradizione bizantina alla fine del Medioevo v. T. VELMANS, *Byzance, les Slaves et l'Occident. Etudes sur l'art paléochrétien et médiéval*, London, The Pindar Press, 2001, 60-96.

⁶⁸ Cfr. A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955; CHATZIDAKIS M. - BABIĆ G., *Le icone della penisola balcanica e delle isole greche*, in *Le Icone*, Milano, Mondadori, 1981, 129-200, 305-372.

Da Costantinopoli a Creta

Dopo la caduta di Costantinopoli i greci che vivevano nei territori occupati dai veneziani potevano considerarsi privilegiati rispetto a quelli caduti sotto la dominazione ottomana. Nonostante tutte le restrizioni e le problematiche, i veneziani non impedirono loro di praticare le proprie tradizioni nazionali, religiose e artistiche, ma soprattutto era consentito loro di venire a contatto con movimenti artistici e intellettuali di rinnovamento dell'Europa occidentale.

Anche l'aristocrazia veneziana di Creta, che significativamente aveva in gran parte adottato la lingua dell'isola ed era passata ormai in larga percentuale alla confessione ortodossa, contribuì, a sua volta, alla fioritura culturale⁶⁹.

Ciò aveva favorito lo sviluppo delle lettere (poesia, teatro, narrativa) e delle arti (pittura, scultura su legno e pietra) specialmente nelle città di Candia (oggi Hiraklion), Rethymno e La Canea (oggi Chanià), dove vennero fondate pure accademie locali di eruditi e poeti, come si faceva nelle grandi città dell'Italia⁷⁰.

Al fenomeno contribuirono inoltre alcuni dotti e artisti giunti da Bisanzio dopo la sua caduta i quali, come altri già pervenuti a seguito delle occupazioni territoriali da parte dei turchi, si erano stabiliti a Creta.

Le conoscenze relative alla pittura, in particolare a quella delle icone, agli iconografi e a tutto quel mondo artistico, sociale ed economico, che ruotava intorno a tale attività, sono state arricchite negli ultimi decenni grazie alla pubblicazione di documenti degli archivi veneziani⁷¹.

Ciò ha reso possibile conoscere non solo l'attività professionale dei pittori, le botteghe e gli allievi, le condizioni di lavoro e le tecniche di formazione dei giovani apprendisti, ma anche le modalità imprenditoriali e la posizione sociale della committenza, il rapporto committenti-artisti attraverso l'intermediazione dei mercanti veneziani, la circolazione delle opere nel mondo ortodosso e cattolico, il costo delle icone, delle retribuzioni spettanti agli artisti secondo il loro livello ecc.

Stando a tale documentazione si sa, infatti, che tra il quattordicesimo e la fine del quindicesimo secolo a Candia lavoravano circa 130 pittori e, considerando anche i sobborghi, il numero sale a 150 nel sedicesimo secolo⁷², tanto da costituire una forte corporazione detta "scuola di San Luca dei pittori" o "confraternita di San Luca dei pittori"⁷³, che aveva non solo finalità di tutela degli interessi della categoria, ma anche scopi sociali e filantropici⁷⁴.

Le icone, essendo oggetti portatili, servivano non solo alle esigenze di culto pubblico ma anche alla devozione privata. La richiesta crebbe nella misura in cui questo tipo di arte venne considerato dagli abili commercianti veneti un "prodotto" esportabile non solo nell'area orientale ma anche in occidente, provocando anche un cambiamento di concezione sul valore della pittura e l'importanza dell'artista⁷⁵.

Nel medioevo, infatti, i pittori erano considerati essenzialmente semplici artigiani; con il Rinascimento si ebbe invece una progressiva valorizzazione della personalità artistica, che raggiunse un po' il suo culmine nel XVI secolo⁷⁶.

Così gli iconografi di Creta ricevevano ordini per un gran numero di icone da commercianti stranieri, soprattutto veneziani, destinate a vescovati cattolici dei territori greci occupati da Venezia, a monasteri ortodossi come quelli del Sinai, di Patmos, a nobili greci⁷⁷ e occidentali⁷⁸. Il risultato fu che i pittori cretesi si dedicarono quasi esclusivamente all'esecuzione di icone portatili, tralasciando quasi del tutto l'affresco e la pittura parietale in genere.

La clientela, estesa dal punto di vista territoriale, religioso, etnico e, conseguentemente, con gusti artistici diversificati, "imponneva", quindi, agli iconografi dotati di talento che volevano emergere, l'acquisizione di una notevole abilità professionale nel dipingere in diverse maniere e stili. La fama che seppero guadagnarsi, sia in Oriente sia in Occidente, è dovuta in particolare a questa loro capacità, unica all'epoca.

Ciò che caratterizza, infatti, questi artisti, o almeno i migliori di essi, è un evidente eclettismo, capace di spaziare tra la "maniera italiana" del XIV-XV secolo a quella bizantina del tardo periodo paleologo "divota maniera greca", conferendo alla pittura cretese la dignità di scuola con una fisionomia e una tradizione autonoma⁷⁹.

⁶⁹ Cfr. ALEXIU, 1954, 76-90, 103-108; MALTEZOU, 1991, 32-35.

⁷⁰ Cfr. PANAGHIOTAKIS, 1966, 46-48; PANAGHIOTAKIS, 1968, 58-104; PANAGHIOTAKIS, 1974, 232-251; cfr. PANAGHIOTAKIS, 1988, 163-195; PANAGHIOTAKIS, 1995c, 237-267; MANOUSAKAS, 1965, 70-93; ALEXIU, 1988, 197-229.

⁷¹ Cfr. MERTZIOS, 1961-1962, 256-308; CATTAPAN, 1968, 29-46; CATTAPAN, 1977, 202-236; PALIOURAS, 1973, 101-123; CONSTANTOUAKI, 1973, 291-380; CONSTANTOUAKI, 1975, 35-136; CONSTANTOUAKI, 1977, 158-198; CONSTANTOUAKI, 1998, 459-479; KAZANAKI, 1981, 177-267.

⁷² CATTAPAN, 1972, 203-208; PALIOURAS, 1973, 117-123; CONSTANTOUAKI, 1973, 297-359; CONSTANTOUAKI, 1977, 161-187.

⁷³ Secondo la tradizione san Luca oltre che medico era anche pittore ed aveva dipinto la prima icona della Madre di Dio con il Bambino. M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, (Piccola Biblioteca Gisem, 14), Pisa, Ed. ETS, 1998, 114-129.

⁷⁴ CONSTANTOUAKI, 1975, 35-136 *passim*; CONSTANTOUAKI, 1981, 123-145; doveva presentarsi simile a quella di Venezia v. FAVARO E., *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, 39-54.

⁷⁵ Cfr. CONSTANTOUAKI, 1987, 51-53.

⁷⁶ Cfr. KEMPERS B., *Painting, power and patronage*, London 1992, 241-243.

⁷⁷ Cfr. CATTAPAN, 1972, 209-210, docc. 1-3; CONSTANTOUAKI, 1977, 193-194.

⁷⁸ Cfr. CATTAPAN, 1968, 45-46, doc. 10.

⁷⁹ Cfr. CHATZIDAKIS, 1974a, 169-174, 197 e 207; CHATZIDAKIS, 1974b, 108; CHATZIDAKIS, 1977, 664-665.

Naturalmente concorsero al conseguimento di tale capacità sia le particolari condizioni storiche e sociali della Creta veneziana, sia il notevole spirito di adattamento degli artisti di fronte al processo di evoluzione culturale, che investiva con nuove domande ed esigenze il loro operato⁸⁰.

La Comunità dei Greci di Venezia, dopo la costruzione della chiesa di San Giorgio, cominciò ad assumere un'importanza sempre maggiore ed a giocare un ruolo vitale non solo nell'ambito culturale ma anche artistico. Proprio qui si evidenzia la nuova concezione che andava maturando, e progressivamente rendeva l'iconostasi un elemento primario nel programma iconografico di una chiesa.

Ciò significava una maggiore importanza della pittura da cavalletto rispetto all'affresco tradizionale. A San Giorgio, infatti, l'agiografo Michele Damaskinos, intorno al 1579, sostituisce con grandi tavole gli affreschi tradizionalmente presenti nell'area del *vima* (presbiterio)⁸¹.

Da Creta a Corfù e le isole jonie

Fino alla metà del XVII secolo Corfù non era considerato neppure un centro artistico. Le opere iconografiche che vi circolavano provenivano inizialmente da Costantinopoli e poi da Jannina e dall'Epiro; successivamente, dopo la conquista dei Balcani da parte degli Ottomani, anche da Creta.

Dopo venti anni di ininterrotto assedio, anche Candia dovette arrendersi al dominio turco: era il 1669. Corfù e l'Eptaneso diventavano così la porta dell'Adriatico, baluardo strategico di Venezia. Già poco prima della caduta di Creta, diversi maestri cretesi vi avevano trovato rifugio, permettendo così alle isole jonie di distinguersi come centri della migliore produzione iconografica⁸².

Tra i pittori più significativi della diaspora è da annoverare senza dubbio Emanuele Tzanès Bounialis (1610-1690), un colto prete di Rethymnon⁸³.

Tra i contemporanei dello Tzanès assunsero particolare importanza emigrati quali Teodoro Pulakis (c. 1620-1692)⁸⁴, Elia Moskos (1649-1687)⁸⁵ ed altri⁸⁶. Essi ebbero un grande influsso sulla cosiddetta Scuola Jonica, che nel secolo successivo si sviluppò nelle isole jonie⁸⁷.

Nelle opere di alcuni di loro poterono rivivere tradizioni iconografiche della pittura paleologa e cretese del XV secolo, sebbene usassero una tavolozza più ricca e non disdegnassero la dinamicità. L'apertura era tale da adottare elementi italiani o intere composizioni occidentali, riprese direttamente da incisioni di artisti fiamminghi come quelle, ad esempio, della famiglia Sadeler⁸⁸.

Da veri rappresentanti della scuola cretese, avevano capacità di esprimere la loro arte nei due stili, così prepararono l'abbandono dello stile tradizionale iconografico e l'adozione delle innovazioni del Barocco, che si affermò tra gli iconografi jonici a partire dalla seconda decade del XVIII secolo⁸⁹.

La personalità più rappresentativa della scuola jonica e della nuova tendenza sia dal punto di vista tecnico che teorico è senza dubbio Panajotis Doxaràs (1662-1792)⁹⁰. Questi, infatti, nel 1726 pubblicò un trattato sulla pittura che è agli antipodi del *Manuale del pittore* di Dionisio di Furnà, il quale pretendeva di insegnare la tecnica bizantina tradizionale⁹¹.

Sta di fatto che troviamo presenti, nella produzione di uno stesso artista, il tradizionalismo addolcito, il geometrismo esasperato, la moda barocca, la tecnica a tempera e quella ad olio, temi occidentali e bizantini, tali da rendere molto complesso il mondo di quella che vien chiamata Scuola Jonica. Fu così che addirittura immagini molto occidentalizzate di questo movimento artistico vennero considerate opere che esprimevano "più compiutamente la dottrina della fede ortodossa"⁹².

Si hanno artisti quali Giorgios Chrisoulas (1723-1761) di nobile famiglia costantinopolitana stabilitasi a Corfù; Eustathios Karusos (Cefalonia, Napoli 1750-1818); Ioannis Perlinghis (Cefalonia 1763-1803); Ioannis Trigonis (Peloponneso, Trieste 1761-†1833); Kostantinos Kontarinis (Rethimno, Corfù, Leucade 1699-1738); Nicolaos Kantunis (Zacinto 1768-† 1834); Nicolaos Kutuzis (Cottusi) (Zacinto, Venezia, Leucade 1741-† 1813); Spyridon Romas (Corfù, Livorno 1762-1766); Spyridon Sperantzas (Corfù, Trieste 1733-†1818) e tanti altri⁹³.

⁸⁰ Cfr. M. KAZANAKI-LAPPA, *Painting on Crete (1350-1669): the bizantine Tradition and the Influence of Western Art*, in *Cretan Studies* 6(1998), 51-67; A. STAVROPOULOU, *Storie devozionali nella pittura post-bizantina*, in C. MALTEZOU (a c.), *Il contributo veneziano alla formazione del gusto dei Greci (XV-XVII secolo)*, Venezia 2001, 147-163.

⁸¹ Cfr. CHATZIDAKIS, 1962, *passim*; *Riflessi di Bisanzio*, 15; GELAO C., *Tra Creta e Venezia, le icone dal XV al XVIII secolo*, in *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, a cura di P. BELLI D'ELIA, Milano, Mazzotta, 1988, 31-42; GELAO C., *La pittura postbizantina a Creta e sulle coste adriatiche, XV-XVI secolo*, in *Percorsi del Sacro. Icone dai Musei albanesi*, Milano, Electa, 2002, 169-188; E. BROUSCARI, *La chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia e l'architettura*, in *I Greci a Venezia*, Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia 2002, 533-554 (con bibliografia precedente).

⁸² Per una visione precisa e sintetica v. *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 81 (Vocotopulos); su Cefalonia e il suo ruolo artistico si vedano i vari contributi in MOSCHOPOULOS, *Cephalonia*, 201-241.

⁸³ Cfr. CHATZIDAKIS, II, 408-423; 424-426; VOCOTOPULOS, 103-125.

⁸⁴ Cfr. CHATZIDAKIS, II, 304-317; VOCOTOPULOS, 126-134.

⁸⁵ Cfr. CHATZIDAKIS, II, 198-203.

⁸⁶ Giovanni Moskos, Filotheos Skufos, Stefanos Tzankarolas, Costantino Kontarinis, v. CHATZIDAKIS e CHATZIDAKIS - DRAKOPOULU, *sub voce*; VOCOTOPULOS, 157-168; *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 157 (Koukiaris).

⁸⁷ Cfr. PROCOPIOU A. G., *La peinture religieuse sans les îles ioniennes pendant le XVIII^e siècle. Essai sur la transformation de la peinture byzantine en baroque*, (Paris) 1939; N. CHATZIDAKI, *Figurare l'invisibile. Icone greche della Collezione Velimezis a Venezia*, Ginevra-Milano, Skira, 2000, 27-28; PASSARELLI, *Livorno*, 164ss.; VOCOTOPULOS, 2005, 90-98.

⁸⁸ I Sadeler erano una famiglia di incisori fiamminghi attivi nei secc. XVI-XVII. I membri più noti furono Jan (Bruxelles 1550 - Venezia 1600), Raphael (Anversa 1560 ca. - Monaco di Baviera 1632), Aegidius (Anversa 1575 - Praga 1629). Quest'ultimo, il più dotato, soggiornò in Italia, riproducendo nelle sue incisioni le opere di alcuni dei maggiori artisti del rinascimento (in particolare Raffaello, Tiziano e Tintoretto). Cfr. *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara 2000, II, 458; IV, 797; VII, 245, 249; IX, 244, 809; XI, 556, 563; XIV, 25.

⁸⁹ Cfr. *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 81 (Vocotopulos).

⁹⁰ Cfr. BETTINI S., *Il pittore Panajoti Doxarà fondatore della pittura greca moderna*, in *Archivio Veneto* 29(1942), 166-193; CHATZIDAKIS, I, 127, 280-281.

⁹¹ Cfr. *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 157 (Koukiaris); DIONISIO DI FURNÀ, *Ermeneutica della pittura*, a cura di G. DONATO GRASSO, intr. di S. Bettini, Napoli, Fiorentino, 1971.

In tal modo, nel secolo XVIII, Corfù si segnalò come centro indipendente di produzione iconografica, in diretta concorrenza con le maestranze ancora attive operanti nell'Epiro, a Creta ed in altre parti della Grecia. Nella sua complessità di espressioni artistiche, Corfù e le isole jonie seppero essere rappresentative di una coesistenza e, in tanti casi, di fusione più o meno armonica delle tendenze orientali ed occidentali⁹⁴.

La chiesa di Villa Badessa annovera icone dipinte da diversi artisti jonici, tanto da costituire un esempio emblematico del variegato mondo espressivo della Scuola Jonica e non solo. È di grande interesse, inoltre, il fatto che di qualche iconografo si può testimoniare una fase artistica, così da permettere in futuro la possibilità di ricostruirne l'intero ciclo pittorico. Questo è il motivo per cui abbiamo raggruppato le icone secondo la loro appartenenza ad un artista identificato, o ad uno stile riconducibile a un pittore non ancora ben individuato.

Poiché in questo lavoro abbiamo voluto considerare l'icona come documento, non solo sotto il profilo artistico, nell'intento di ripercorrere e inquadrare le ispirazioni di fondo, le sue radici storiche, presentiamo per prima l'icona più antica che, per tradizione, sarebbe stata portata dai profughi, quindi il miracolo di Corfù che, come si è accennato, costituisce una sorta di cordone ombelicale con quella che veniva considerata la madrepatria. Poi via via saranno esaminati i raggruppamenti di cui abbiamo accennato.

Nelle schede di presentazione e di illustrazione delle singole opere, la nostra preoccupazione è stata quella di spiegare l'icona essenzialmente nella sua funzione primaria di veicolo di un messaggio dogmatico o storico per il fedele, quindi fornire gli elementi utili all'inquadramento artistico.



⁹⁴ PASSARELLI, Livorno, 164.

⁹⁵ v. CHATZIDAKIS, I, 125-129 e *passim*; VOCOTOPoulos, 2005, 90-98; per i vari artisti cfr. CHATZIDAKIS e CHATZIDAKIS - DRAKOPULU sotto le rispettive voci.

⁹⁶ Cfr. *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 160 (Koukiaris).

Prima di addentrarci nella descrizione delle singole icone ci sia consentito ricordare la memoria di papà Lino Bellizzi, custode fedele per tanti anni di questo patrimonio; di menzionare S. E. mons. Ercole Lupinacci, vescovo di Lungro, a cui fa capo la parrocchia di Villa Badessa; di esprimere la nostra riconoscenza al diacono prof. Luigi Fioriti che ci permise, a suo tempo, di esaminare le icone, e suscitò l'interesse delle Amministrazioni locali, ponendo in tal modo le premesse di questa pubblicazione; di esprimere riconoscenza all'ormai ex-parroco, l'archimandrita Paolo Lombardo, che ha realizzato a proprie spese la riproduzione fotografica del patrimonio artistico badessano, ne ha fatto redigere la catalogazione secondo i criteri attuali, ha agevolato e seguito con grande interesse l'attuazione di questo lavoro; di ricordare mons. Eleuterio F. Fortino per aver avuto la pazienza di leggere il tutto. Di manifestare la nostra riconoscenza mista ad un grande affetto per la loro disponibilità e collaborazione all'avv. Alberto Migliorati, alla dr.ssa Milena D'Antonio e alla sig.na Beatrice Di Michele. Di esprimere riconoscenza alla prof.ssa Stefania Colafranceschi, alla dr.ssa Tania Ottavi, alla sig.na Irene D'Intino per aver contribuito con la loro pazienza a migliorare questo scritto. Un affettuoso grazie al sig. Giovanni Fabriani.

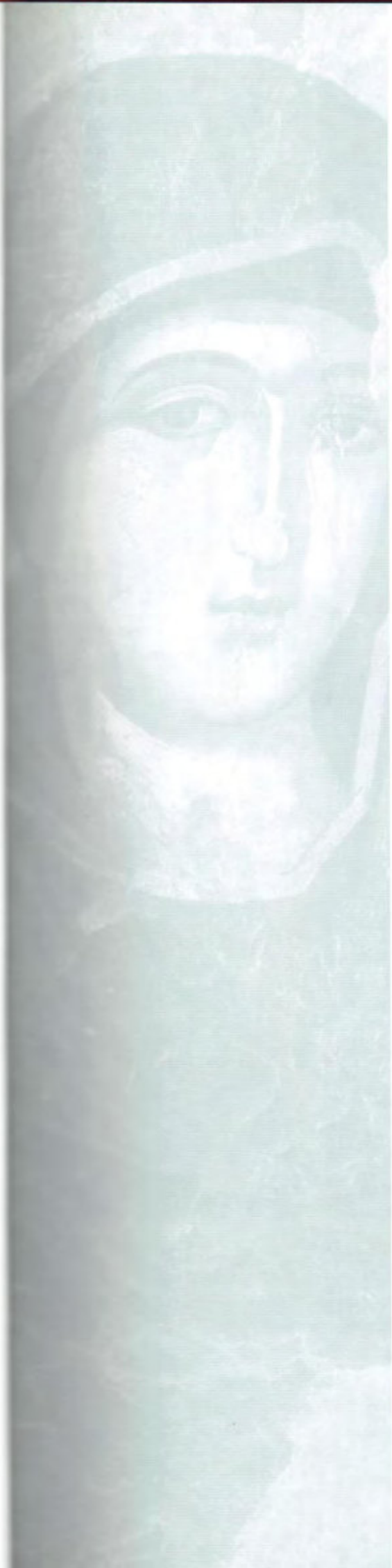
Manifestiamo la nostra immensa gratitudine all'Amministrazione del Comune di Rosciano nella persona del Sindaco avv. Gianfranco Passeri, dell'Assessore sig. Angiolino Rosini, instancabile nell'adire ogni possibilità per vedere realizzato questa pubblicazione; alla Provincia di Pescara, in particolare nella persona del Vice Presidente Camillo Sborgia, che ha creduto sin dall'inizio a questo progetto editoriale; ed infine, in ultimo ma non per ultima, alla Regione Abruzzo ed al suo presidente Ottaviano del Turco ed al consigliere Donato di Matteo, convinti sostenitori nella valorizzazione del ricco patrimonio culturale abruzzese.

A tutti loro va il merito della realizzazione di questa pubblicazione che gioverà non solo alla Comunità badessana, custode gelosa di tale patrimonio, ma costituirà un vanto del Comune e della Provincia per aver mirato alla valorizzazione di un bene religioso e artistico finora quasi sconosciuto, esemplificativo dell'iconografia post-bizantina sul suolo italiano.

Vogliamo esprimere, infine, un auspicio e, al tempo stesso, un invito alle Autorità menzionate: questo nostro lavoro contribuirà a far conoscere il patrimonio religioso, artistico e storico badessano, e sarà ascritto a vostro merito. Lo sottolineiamo ancora una volta: è frutto di un grande sforzo in cui si è creduto profondamente.

Ora, però, appena possibile, è necessario fare un secondo passo altrettanto utile e meritevole: questo patrimonio iconografico ha bisogno – in taluni casi *urgente* – di un restauro organico che preveda, cioè, il risanamento e la bonifica del legno, la pulitura e il consolidamento della pellicola pittorica, eseguito da personale specializzato in questo tipo di pittura, quindi trovare una diversa sistemazione per una maggiore salvaguardia e valorizzazione delle singole opere. Riteniamo che la loro sensibilità non mancherà di compiere questa seconda ed importante "azione benefica" nei confronti di questo patrimonio per assicurarlo alle generazioni future come preziosa eredità dei propri padri.

In Roma il giorno della memoria di san Germano, arcivescovo di Costantinopoli, del 2006



Le icone



Madre di Dio "odigitria"

*a) Autore ignoto
XV-XVI secolo (?)
cm 100x82; tempera
con uovo su tavola*
*b) E. Marchiani di
Chieti
1867
cm 98,5x72,8 (cornice
cm 110x84); tela con
colori ad olio*
Restauro della 58a:
1867, 1981.
numero di inventario:
58 a) e b)



Secondo il Bellizzi, che, forse, tramanda la voce della tradizione locale, si tratterebbe dell'icona portata dai profughi da Piqëras (Epiro) e risalirebbe al XV secolo. Quest'icona, secondo le leggende, con la sua improvvisa e prodigiosa pesantezza, avrebbe indicato ai profughi il luogo in cui esser collocata⁹⁵. Le "sorelle Spiro" nel 1867 ne commissionarono una copia su tela (b) al prof. E. Marchiani di Chieti, che procedette anche ad un restauro dell'originale, rivelatosi alquanto maldestro. In piccolo abbiamo riprodotto l'icona come appariva nel 1980.

Un secondo restauro nel 1981 riuscì a fermare il deterioramento salvando quanto è ancora visibile⁹⁶. Difficile stabilire se il Marchiani, all'epoca in cui fece la copia, abbia riprodotto fedelmente la metà inferiore, presumibilmente ancora visibile (almeno in parte), o l'abbia semplicemente "inventata", essendo già danneggiata. Dell'immagine originale rimane solo il volto con una parte del velo della Madre di Dio, ed un frammento del viso del Bambino.



⁹⁶ Cfr. BELLIZZI, 95-99.
⁹⁷ Cfr. BELLIZZI, 345-347.
⁹⁸ CHATZIDAKIS M. - BABIĆ G., *Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (I)*, in *Le Icone*, Milano, Mondadori, 1981, 129-200, soprattutto 182.

Considerata la frontalità dei due soggetti si può dire con certezza che la raffigurazione appartiene alla tipologia classica dell'Odigitria. Purtroppo, però, si può contare solamente sul volto della Vergine per istituire qualche confronto, nella misura in cui sia effettivamente l'originale. Ipotizzando una conservazione dei lineamenti essenziali, il tipo iconografico che può presentare maggior somiglianza stilistica è un'icona di un pittore greco del XIV secolo, conservata nel Museo Nazionale di Belgrado; la tavola, tra l'altro, ha quasi le stesse dimensioni⁹⁷.

Si tratta di un tipo iconografico che ha circolato in ambito greco-balcanico, e la nostra icona può essere un esemplare probabilmente del XV-XVI secolo.

Il miracolo di Corfù

Autore ignoto

Seconda metà-fine XVIII secolo

cm. 88,7x66,4x2,2

Tempera con uovo su tavola, bolo armeno e oro zecchino

Restauro: sì⁹⁸

numero di inventario: 01

Nel quarto superiore vi è il titolo della rappresentazione: ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΟΠΟΥ ΕΓΗΝΗ ΥΣ / ΤΟΥΣ ΚΟΡΦΟΥΣ (sic) = *Il miracolo che avvenne a Corfù*. Al centro, l'icona presenta da una parte la Madre di Dio e dall'altra santo Spiridione ambedue in trono, e tra i due si ha la notazione storica: 1716 ΙΟΥΛΗΟΥ 9 / ΗΜΕΡΑ ΤΕΤΡΑΔΙ ΗΣ / ΤΗΣ 9 ΩΡΕΣ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ / ΕΝΓΗΚΕ: ΗΑΡ ΜΑΔΑΜΑΣ / ΕΠΟΤΩ ΣΤΡΕΤΟ ΚΑΙ ΕΔΟΚΕ ΠΟ-/-ΛΕΜΟ ΦΟΒΕΡΟΝ ΗΣ ΤΗΣ ΑΡΜΑΔΑ / ΤΟΝ ΔΟΥΡΚΟΝ (sic) = *mercoledì⁹⁹ 9 luglio 1716 alle nove di mattina avvenne: Jar Madamas apparve nello stretto e sferrò un terribile attacco contro l'armata dei Turchi*.

L'immagine è, dunque, celebrativa di un evento storico che è opportuno contestualizzare. Nel dicembre del 1714 il gran Visir ottomano aveva convocato a Costantinopoli il bailo¹⁰⁰ Andrea Memmo, per informarlo che il Sultano aveva deciso di dichiarare guerra alla Serenissima, adducendo a pretesto alcuni incidenti nel Montenegro e nell'Adriatico.

Così la Morea era stata riconquistata nel giro di pochi mesi, poi i Turchi si erano diretti verso la fortezza che veniva considerata la vera e propria porta dell'Adriatico: Corfù.

In tal modo divennero chiare le loro intenzioni: la conquista di Venezia stessa. Se, infatti, i Turchi avessero conquistato Corfù, a Venezia sarebbero rimaste ben poche speranze. Corfù, quindi, era diventata decisiva nel lungo confronto tra la Repubblica e l'Impero ottomano.

Nei primi mesi del 1716 il Sultano aveva tentato un attacco a tenaglia. Da una parte aveva fatto schierare contro l'isola jonia una flotta con trentamila uomini. Al tempo stesso aveva fatto cingere d'assedio la fortezza di Petervaradino¹⁰¹, passaggio obbligato per l'attacco diretto all'Ungheria. In tal modo avrebbe tenuto a bada le forze austro-ungariche.

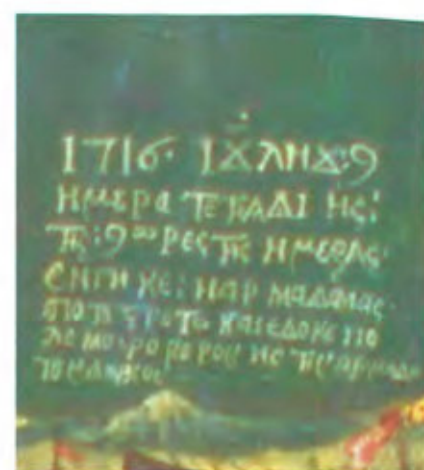
Lo spiegamento bellico contro Corfù era di gran lunga superiore alle forze venete. Venezia, da parte sua, contava sull'abilità ed esperienza di uno dei più validi condottieri del tempo, il generale sassone Johann Mathias von Schulenburg (1661-1747), passato al servizio della Repubblica dopo aver militato in tutti gli eserciti d'Europa.

L'assedio di Corfù si era trascinato per tutta la prima parte dell'estate, quando giunse ai Turchi la notizia della sconfitta di Petervaradino ad opera del leggendario Principe Eugenio di Savoia, il 5 agosto del 1716. Questa sconfitta spinse il comandante turco a sferrare l'attacco decisivo a Corfù nella notte del 18 agosto. Schulenburg corse ai ripari mobilitando tutte le forze, tuttavia dopo sei ore la lotta era ancora incerta e nessuno riusciva ad avere il sopravvento. Allora Johann Mathias ebbe il colpo di genio: con 800 fanti uscì da una piccola porta segreta ed attaccò alle spalle un'ala dell'esercito turco. I Turchi credettero di essere stati circondati e si ritirarono.

La notte successiva i Veneziani ottennero un aiuto imprevisto dal cielo: un tremendo temporale devastò il campo turco e molte navi, rotti gli ormeggi, si fracassarono le une contro le altre. All'alba i Turchi decisero di togliere il campo e di abbandonare quell'isola "dove regnavano - dissero - dèi ostili".

Gli Ottomani, battuti per terra da Eugenio di Savoia, sconfitti a Corfù da Schulenburg, sul mare dal veneziano Ludovico Flamini e da Andrea Pisani, e cacciati da Santa Maura, da Preveza e Vonitza, aprirono le trattative, che si conclusero con la pace di Passarowitz (21 luglio del 1718), con cui Venezia cedeva alla Sublime Porta la Morea, Suda e Spinalunga a Creta, ma conservava alcuni castelli conquistati in Albania e Dalmazia, oltre Cerigo, Butrinto, Preveza e Vonitza.

Avevano operato gli uomini, ma si era convinti che grande fosse stato l'intervento divino: il Senato aveva ordinato, difatti, che in quell'anno cruciale rimanessero sempre aperti tutti i santuari della Repubblica. La battaglia di Petervaradino, invero, si era svolta il 5 agosto del 1716: il giorno prima una Donna sconosciuta era apparsa a Natalino Scarpa di Zuanne, un ragazzino di quattordici anni, a Pellestrina, e gli aveva raccomandato di far celebrare Messe in suffragio dei defunti, "se volemo aver vittoria"¹⁰².



⁹⁸ Non sappiamo esattamente quando.

⁹⁹ Nel 1716 il 9 cadeva di giovedì (v. A. CAPPELLI, *Calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1969).

¹⁰⁰ Ambasciatore di Venezia.

¹⁰¹ Attualmente Petrovaradin, un sobborgo della grande città di Novi Sad in Serbia.

¹⁰² Cfr. la storia del santuario mariano dell'Apparizione a Pellestrina, vicino a Chioggia v. U. CORDIER, *Guida ai luoghi miracolosi d'Italia*, Casale Monferrato, Piemme, 1999, 185; cfr. M. GAMBÀ, *Apparizioni mariane nel corso di due millenni*, Tavagnacco (Udine), Ed. Segno, 2000.



A Corfù la popolazione era convinta che l'aiuto fosse giunto sia dalla Madre di Dio sia dal santo Patrono, Spiridione. E, come era avvenuto per l'altro terribile assedio del 1537, i corfoti hanno attribuito la liberazione alla protezione di santo Spiridione: egli era apparso mettendo in fuga i nemici, che – di fronte allo scatenarsi della tempesta – credettero avere con lui le schiere celesti. Tutto ciò venne celebrato sulle stampe, e nei racconti dei miracoli attribuiti al Santo ¹⁰³.

Questo è presumibilmente il motivo per cui la Madre di Dio in trono e santo Spiridione figurano al di sopra della rappresentazione della battaglia.

Riprendendo la lettura della nostra immagine vediamo che la preghiera di santo Spiridione ottiene una risposta dal Signore stesso che, apparso in gloria, lo benedice e sostiene, a sua volta, un cartiglio in cui si legge: ΗΠΑΤΕ ΣΠΙ-/ΡΙΔΟΝ ΞΩΡΙ-/ΣΤΟΝ ΤΟΝ Η ΕΜΑ / ΗΛΩΝ ΑΓΑ-/ΠΙΝΟΝ ΑΠΟ / ΤΟΝ ΕΡΥΤΗΣ / ΚΕΡΚΥΡΑΣ / ΟΤΙ ΗΣΑΚΟΥ-/ΣΤΗΝ ΔΕΗ-/ΣΗ ΣΟΥ ΕΜ-/ΠΡΟΣΤΕΝ / ΕΜΟΥ ΚΑΙ / ΤΟ ΠΑΤΗΡ / ΜΟΥ ΤΟΥ ΕΝ / [ΟΥ]ΡΑΝΗΣ [...] (sic) = *Ascolta, Spiridione, solleva i miei dalla venuta degli Agareni contro la bella Corcira poiché è stata ascoltata la tua preghiera da me e dal Padre mio che è nei cieli (...) ¹⁰⁴*.

Al di sotto vi sono tre angeli che srotolano un cartiglio in cui è scritto: ΚΑΙ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΗ ΣΟΥ (sic) = *E al tuo spirito*.

La Madre di Dio in trono è riferibile al tipo della Madre della Consolazione – tra l'altro riprodotta in modo speculare – che ha avuto una particolare diffusione nell'Eptaneso nella seconda metà del XVII e nel XVIII secolo. In questo tipo iconografico la Vergine sostiene il Bambino assiso su un cuscino, mentre il Figlio benedice con la destra e trattiene nella sinistra un cartiglio srotolato in cui si legge: ΠΝ(ΕΥΜ)Α Κ(ΥΡΙΟΥ)Υ / ΕΠΙΕΜΕ / ΟΥ ΗΝΕ-/ΓΚΕΝ Ε-/ΧΡΙΣΤΕ / ΜΕ (sic) = *Lo Spirito del Signore è su di me per questo mi ha consacrato con l'unzione* (Is 61, 1; Lc 4, 18) ¹⁰⁵.

Alle spalle del trono due arcangeli: a sinistra di chi guarda Μ(ichele) srotola il cartiglio in cui è scritto: ΧΑΙΡΕ Ο ΤΗ ΠΑΣΤΑΖΕΙΣ ΤΟΝ ΠΑΣΤΑΖΟΜΤΑ ΠΑΝΤΑ (sic) = *Salve, tu che reggi colui che tutto sorregge*; mentre quello di Γ = Γ(abriele), a destra, dice: ΧΑΙΡΕ Ω ΤΗ ΠΑΡΧΙΣ ΒΑΣΙΛΕΟΝ ΚΑΘΕΔΡΑ (sic) = *Salve, tu che sei il trono dell'imperatore ¹⁰⁶*.

L'immagine richiama l'icona di Costantino Tzanes, conservata nella Cattedrale Cattolica di Corfù, appartenente al tipo della Madonna della Consolazione in trono ¹⁰⁷.

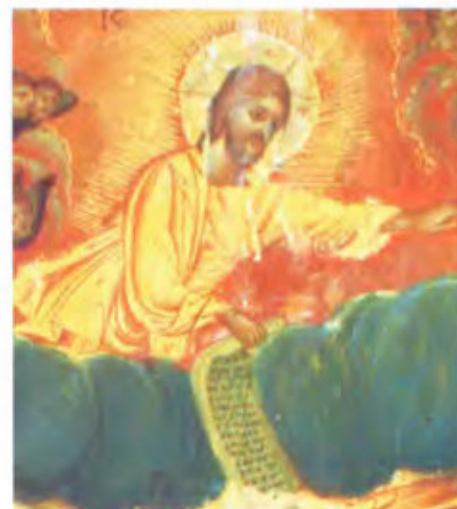
Vi è quindi santo Spiridione (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΥ-/ΡΙΔΟΝ [sic]) in trono con l'evangelario aperto alla pericope: "Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo. Il ladro non viene se non per rubare, uccidere e distruggere; (...) abbandona le pecore e fugga e il lupo le rapisce e [le disperde]" (Gv 10, 9-16 *passim*).

Nel quarto inferiore l'immagine presenta molte navi schierate in battaglia, che sparano con i cannoni, e, sulla sinistra di chi guarda, gente che si getta in mare, altri che stanno sulle scialuppe, altri ancora intimoriti dall'apparizione di santo Spiridione con una candela accesa in mano.

Al di sopra vi è la scritta: Ο ΣΠΥΡΙΔΟΝ ΕΞΟΡΙΤΟΝ / ΣΤΑΡΙΝΟΝ ΓΕΝ(ΟΣ) / ΣΤΑΒΡΟΝ (sic) = *santo Spiridione che allontana / schiera celeste / croce*, quindi vi è la città con le fortezze sulle quali sventolano le bandiere di San Marco: ΟΣΣΚΑΡΠΙΟΣ (sic) = *lo scarpione ¹⁰⁸*; ΤΟΚΑΣΤΡΟ / ΤΩ ΝΕΩ (sic) = *la fortezza nuova*; Η ΣΠΙΛΑΙΟ-/ΤΙΣΑ / ΗΣ ΤΟ ΚΑ-/ΣΤΡΟ (sic) = *Il (santuario della) Spiliotissa (= Madre di Dio della grotta) nella fortezza*; ΤΟ ΚΑΠΑΝΑΡΙΟ / ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ (sic) = *Il campanile del Santo (Spiridione)*; ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ / ΤΟ ΠΑΛΕΩΝ (sic) = *La fortezza vecchia*; ΤΟ ΚΑΣΤΕΛ / ΔΕ ΜΑΡ (sic) = *Il castel de mar*. Il tutto sembra essere una vera e propria mappa della città.

Nella notazione storica che correda la composizione vi sono una serie di rilievi da fare. Così tanti particolari come *mercoledì 9 luglio 1716 alle nove di mattina*, che sembrano offrire garanzia di precisione storica, in realtà mascherano una trasmissione orale che è andata alterandosi nel tempo. Ciò significa che il ricordo dell'evento nella sua straordinarietà era rimasto nella memoria, ma le coordinate cronologiche si erano confuse. La data è, infatti, da leggere: *mercoledì 19 agosto 1716 alle nove di mattina*.

Il nome *Jar Madamas* suona misterioso, ma conoscendo gli avvenimenti si può pensare alla volgarizzazione di Johann Mathias. Il naufragio della flotta a causa della tempesta, e poi l'attacco degli ammiragli veneziani, hanno surclassato, nell'immaginario, l'altra impresa militare, la sortita



¹⁰³ Cfr. JERVIS – JERVIS, 126-138, s. 138; *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 22; DIAKOPOULOS A. (ed.), *Vios ke politia ke agones tou aghiou Spyridonos, episkopou Trimythountos tou thavmatourgou* (Vita morte miracoli e prove di santo Spiridione, vescovo di Trimithunte il taumaturgo), in *Athines* 1909, 33-34 (questo miracolo lo colloca al 24 luglio).

¹⁰⁴ La scritta presenta numerose difficoltà, non solo di grafia, ma soprattutto linguistiche, pertanto questa traduzione è *ad sensum*, e può essere migliorata.

¹⁰⁵ Analoga iscrizione presenta l'icona (1654) di Costantino Tzanes che si conserva nella cappella del Ss.mo Sacramento del Duomo di Corfù, v. VOCOTOPULOS, 125; cfr. anche l'icona di Emanuele Tzanes del Museo Nazionale di Atene con lo schienale del trono a conchiglia (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, 238 n° 76).

¹⁰⁶ La scritta del cartiglio di Michele dovrebbe essere: χαίρε ὅτι βαστάζεις τὸν βαστάζοντα πάντα, mentre quello di Gabriele: χαίρε ὅτι ὑπάρχεις βασιλέως καθέδρα. Le invocazioni fanno parte dei "Cheretismi" della prima stanza del famoso Inno Akathistos (v. MALASPINA F., *L'Akathistos, icona del mistero di Cristo e della Chiesa nella Semprevergente Madre di Dio*, Messina, ISSUR, 1994, pp. 43 e 72 vv. 12-13). Gli stessi cartigli si ritrovano nell'icona della Madre di Dio di "Kassopitra", v. VOCOTOPULOS, 155. Sulla forma e la disposizione di questi due arcangeli v. anche l'icona della *Zoodochos Pigi* firmata da Viktor (1660-1697) che si trova nella chiesa dell'Antivuniotissa di Corfù, cfr. *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 148; CHATZIDAKIS, I, 195.

¹⁰⁷ Cfr. VOCOTOPULOS, 124-125, figg. 55, 59, 236, 3430; ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, n° 76, 238-239.

¹⁰⁸ *Scarpione* è detta localmente la salita che parte dal porto e costeggia la fortezza nuova. Siamo grati dell'informazione a S. E. Mons. Yannis Spiteris.



108 VOCOTOPULOS, 155, n° 294.

a sorpresa con i fanti dello Schulenburg, o meglio, il tutto è stato confuso, e in definitiva si è tramandato: *apparve [Jar Madamas] nello stretto e sferrò un terribile attacco contro l'armata dei Turchi*.

Alla luce di questi rilievi, certo è che né il pittore né la committenza sembrano aver assistito all'evento, pur serbando ricordo di un avvenimento straordinario; si aggiunga la lingua molto corrotta utilizzata nelle notazioni, imputabile al pittore ma anche alla committenza.

Una composizione analoga, che presenta nel quarto inferiore una battaglia navale, è visibile nell'icona della Madre di Dio "Kassopitra" datata alla seconda metà del XVII secolo e conservata a Corfù nella chiesa della Presentazione al Tempio del Signore¹⁰⁹.

Le figure della Madre di Dio e di santo Spiridione in trono sembrano entrambe ricollegabili a opere dei fratelli Tzanès che, oltre ad essere note, potevano avere circolarità nell'Adriatico, su cartoni. Poi, tutta una serie di elementi (come ad es. gli angioletti/puttini nello squarcio di cielo; le capigliature degli angeli svolazzanti con i cartigli; il gusto dei particolari descrittivi sia per i troni che per il paesaggio ecc.) fanno pensare ad un'iconografo operante nella linea dei maestri cretesi, attivo però nella seconda metà o fine del XVIII. Crediamo si debba escludere Eustathios Karusos non solo per lo stile, ma anche per altre considerazioni quali ad esempio la mancata apposizione della firma, della data o della committenza: poiché tali indizi figurano in icone di gran lunga più piccole, sarebbe stata incomprensibile la loro omissione in una tavola di tali dimensioni, peraltro celebrativa.



Trittico

Costantino Contarini, scuola (?)

Napoli 1744

Icona centrale cm 66,5x42,5x1,8 (cornice cm 66,5x4x1);

anta di sinistra cm 66,5x21,4x2; anta di destra cm 66,5x22,5x2;

fregio h. cm. 18.

Tempera con uovo su tavola; sfondi interni delle ante in mecca

Restauro: 1965¹¹⁰

numero di inventario: 15

Il pannello centrale presenta, nella lunetta superiore, l'apparizione nella gloria del Padre e dello Spirito Santo sottoforma di colomba in asse con il Crocifisso, secondo la tradizione invalsa in Occidente. Sulla sommità della croce vi è il motivo della condanna espresso in tre lingue, secondo il racconto degli Evangelisti¹¹¹. La prima riga riporta l'ebraico, ma la lingua è sconosciuta al pittore, il quale, quindi, inventa dei segni; poi si ha il greco secondo il Vangelo di Giovanni (19, 19): Ι(η)σοῦς Ο ΝΑΖΩΡΕΟΣ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙΩΝ, quindi in latino: IESUS NAZARENUS REX IUDEORUM = *Gesù Nazareno Re dei Giudei*.

Gesù è colto nel momento del trapasso. Ai lati della croce la Vergine addolorata e Giovanni Evangelista. Lateralmente, nel cielo, la luna ed il sole, sulla città appena accennata con la raffigurazione di alcuni edifici. Ai piedi della croce, – che si erge sul Golgota, cioè sul “luogo del cranio” (Gv 19, 17), dove, cioè, era stato seppellito Adamo, su cui discende figurativamente il sangue, per lavare il peccato del primo uomo –, in ginocchio, rivestiti degli abiti imperiali, Costantino ed Elena che offrono le loro corone. Elena con la destra regge un cartiglio su cui, in modo lacunoso e con difficoltà, si riesce a leggere: Πάντων μετὰ / τῶν ἰουδαίων / αἰσχρήνην ὄντα / ὄπλον δε κατ' / ἐναντίων πι-/στῶν ἀνω τῶν / δ' ἡμᾶς γδ' ἀ-/νεδύχθη, σημε-/ρον μέγα κ(αὶ) [...] / πολέμος φρικτὸν / [v] (sic)¹¹².

Il motivo di queste figure ai piedi della croce è spiegato dalla scritta dedicatoria leggibile nell'angolo sinistro di chi guarda: Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ / Καπ(ετὰν) Κωνσταντίνου / Βλασίου 1744 / Νεάπολιν = *A devozione del servo di Dio capitano Costantino Vlasi 1744 Napoli*. Da tale notazione sappiamo che nel 1744 Costantino Vlasi era capitano del Reggimento Real Macedone. Probabilmente, il dipinto fu realizzato nei primi mesi di quell'anno, poiché il 13 marzo 1744 il Reggimento venne coinvolto nelle operazioni belliche contro gli austro-ungheresi, che terminarono l'anno successivo¹¹³ e forse ottennero al Vlasi l'aumento di grado.

Le due ante presentano quattro riquadri simmetrici, incorniciati con fregi nella parte superiore ed inferiore, che richiamano il fregio intagliato sulla sommità del trittico. L'anta a destra di chi guarda presenta, nel pannello superiore, quattro santi vescovi e padri molto venerati: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (sic) = *san Nicola, sant'Atanasio, san Basilio, santo Spiridione*.

Nel riquadro inferiore sono raffigurati due santi cavalieri: Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΥΡ(ΩΝ) Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (sic) = *san Teodoro Tirone, san Demetrio*¹¹⁴.

Il riquadro superiore dell'anta di sinistra raffigura il Natale, e vi si riscontrano motivi iconografici di origine occidentale, all'interno tuttavia di uno schema generale di tipo “bizantino”. Al di sopra della grotta la gloria degli angeli che recano un cartiglio con le parole del canto: δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία = *gloria a Dio nell'alto dei cieli, sulla terra pace, tra gli uomini divina benevolenza* (Lc 2, 14). Sulle pendici della montagna si inerpicano con i cavalli i Re magi, avendo come riferimento il cielo squarciato. Sull'altro versante un angelo dà

¹¹⁰ Ripristinate le due parti superiori e inferiori della cornice; probabilmente già era andato perduto il giro superiore che chiudeva l'immagine centrale ad edicola.

¹¹¹ v. Mt 27, 37; Mc 15, 26; Lc 23, 38; Gv 19, 19-22.

¹¹² Probabilmente sono parti di una composizione poetica (*troparion*) inneggiante la forza della Croce, vergogna dei giudei e difesa dei cristiani in ogni circostanza, anche in quell' *oggi* in cui è diventata grande e terribile contro i nemici (πολέμος dovrebbe essere quindi πολέμιοις).

¹¹³ Cfr. BELLIZZI, 321-331.

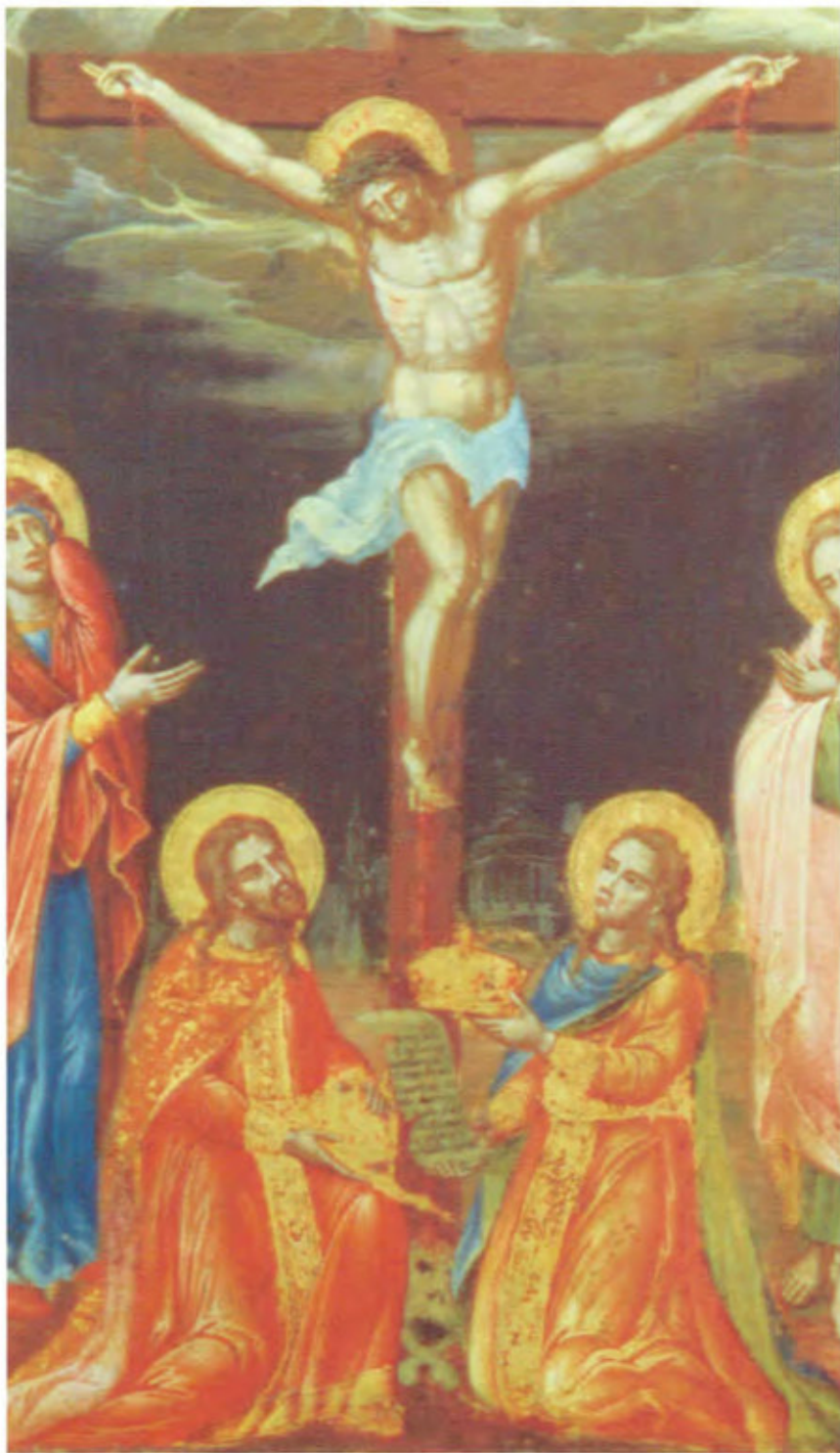
¹¹⁴ Cfr. WALTER, 2003, s. v.





l'annuncio ad un pastore. Al centro della scena vi è la grotta con gli animali, il bue e l'asino che si sporgono su una greppia con la paglia, dove è adagiato il Bambino fasciato. Inginocchiata davanti a Lui e con le mani incrociate sul petto, secondo la tradizione occidentale invalsa a seguito delle *Rivelazioni* di Santa Brigida di Svezia (1303-73)¹¹⁵, sta la Vergine. Giuseppe, invece, è discosto e interloquisce con un essere demoniaco sotto le sembianze di un pastore rivestito di pelli¹¹⁶.

Nel riquadro inferiore si ha un altro celebre santo cavaliere: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ = *san Giorgio*. È raffigurato nella scena del combattimento col drago¹¹⁷. Gli abiti degli angeli e di alcuni personaggi sono resi pittoricamente con l'oro zecchino a foglia, dalle sfumature sovrastanti eseguite con il colore, secondo il modo del guazzo. I volti e le parti anatomiche del Cristo Crocifisso sono curati in modo miniaturistico. Le due ante all'esterno sono dipinte di celeste trapunto di stelle dorate. Sull'anta di destra è visibile la toppa del chiavistello per la chiusura del trittico. Difficile stabilire con certezza la paternità dell'opera, tuttavia tenendo conto dei vari indizi stilistici, si potrebbe pensare ad un esponente della scuola di Costantino Contarini¹¹⁸.

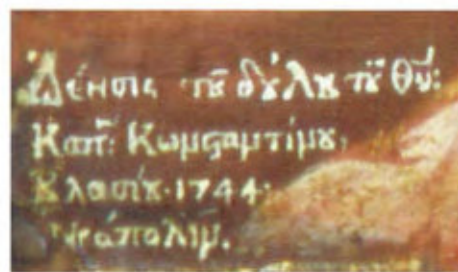


¹¹⁵ Cfr. G. GASCA - QUEIRAZZA, *San Giuseppe nelle Meditationes Vitae Christi dello Pseudo-Bonaventura. Loro diffusione nei secoli XV-XVI. Confronto con altri testi in ambito italiano*, in *San Giuseppe* 1976, 435-445; S. BRIGIDA DI SVEZIA, *Le celesti rivelazioni*, a c. di A. MANCINI, Milano, Edizioni Paoline, 1960, 100-104.

¹¹⁶ Cfr. PASSARELLI, 99-100.

¹¹⁷ Cfr. A. J. FESTUGIÈRE, *Sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges*, (Collections grecques de miracles), Paris 1971, 321-325; WALTER, 2003, s. v.

¹¹⁸ Contarini ha operato a Corfù tra il 1699 ed il 1738, v. CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 104-106; *Figurare l'Invisibile. Icone greche della Collezione Velimezis a Venezia*, Venezia, Skira, 2000, 97.



pe
o-
V.
to
S.
di
0.
ts
)
de
3,
99
4-
la
a.



EUSTATHIOS KARUSOS DI CEFALONIA

(1750-1818)

Un cospicuo gruppo di icone, acquisite nella prima fase di vita della comunità badessana, come si è accennato, è dovuto alla committenza di Don Costantino Vlasi, che a Napoli entrò in contatto e ingaggiò il celofaniota Eustathios Karusos.

Della vita dell'artista non sappiamo molto. In questi ultimi anni, con la pubblicazione delle sue opere, si è potuto documentare maggiormente la sua attività.

Se ne aveva appena qualche notizia¹¹⁹, quando Alberto Rizzi trattò di una sua icona della chiesa di San Biagio a Venezia. L'immagine, raffigurante la Reliquia di santo Spiridione, era firmata e datata al dicembre del 1818. In quell'occasione il Rizzi informava che gli erano note quattro icone inedite firmate dal Karusos presenti nella chiesa ortodossa dei Santi Pietro e Paolo a Napoli¹²⁰.

Un paio d'anni più tardi il Rizzi aggiungeva altri tasselli cronologici alla biografia e all'opera dell'artista. "Le date rintracciate sulle opere firmate [ben undici] comprendono un periodo che va dal 1766 al 1791"; inoltre lo studioso ipotizzava l'inizio dell'attività nella chiesa partenopea non "troppo posteriore al 1757"¹²¹. In realtà dopo il 1766 il Karusos ha eseguito opere (firmate) solo dal 1777 in poi. In questo lasso di tempo si potevano "collocare" alcune opere non datate, invece l'individuazione delle icone di Villa Badessa permette di affermare che dal 1765 al 1769 Karusos fu impegnato su un altro fronte.

Alla luce delle nuove informazioni acquisite è possibile tracciare, quindi, un profilo bio-artistico di Eustathios più completo.

Discendente di una nobile famiglia di Cefalonia di origine italiana¹²², aveva probabilmente ricevuto una discreta formazione (sebbene compaiano evidenti errori di greco nelle sue icone) che gli permise di svolgere tanto l'attività di pittore come quella di scrittore e di bibliofilo.

Fino agli anni '60 del 1700 avrà vissuto ad Argostoli, suo paese di origine, nell'isola di Cefalonia¹²³. Venne a Napoli forse per motivo di studio o di lavoro, certo non per essere arruolato, essendo cittadino veneto. Sicuramente entrò a far parte dell'Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo, ma soprattutto si legò al conte Giorgio Corafà e conobbe Costantino Vlasi, già tenente colonnello. Ottenne, grazie a questi contatti, il primo incarico per le icone di Villa Badessa nel 1765 (la Croce bifacciale ed il Crocifisso, utilizzato per le cerimonie della Settimana Santa). Dalla comunità partenopea, invece, l'anno successivo gli pervenne la committenza abbastanza modesta della "Tavola dei canoni" e forse quella più laboriosa della Madre di Dio "Fonte della vita"¹²⁴. Poi, a partire dal 1767, prese avvio l'impegno con il Vlasi per le icone destinate alla chiesa badessana.

A giudicare dalla sequenza dei soggetti (Crocifisso, Croce bifacciale, – costituente il Golgota dell'iconostasi –, Pentecoste, Incredulità di Tommaso, Annunciazione, Anastasis [Resurrezione], Resurrezione di Lazzaro, Ingresso a Gerusalemme) possiamo ipotizzare che gli fossero state commissionate tutte le icone che dovevano comporre l'iconostasi. Le singole tavole, forse, erano appoggiate ad una struttura muraria, poiché alcune conservano ancora una cornice argentata con motivi floreali.

L'iconostasi antica, in muratura, aveva solo due registri: quello dispotico e quello del *dodecaeorton* (delle dodici feste) con sulla cima la Croce bifacciale che costituiva il Golgota. Di fatto la Croce bifacciale era proporzionata all'altezza di quell'iconostasi. P. Marcello Scantamburlo (parroco dal 1949 al 1957) fece fare la sopraelevazione (vedi schizzi AC)¹²⁵. La disposizione delle icone rimase più o meno quella antica per il registro dispotico e quello del *dodecaeorton*, non sappiamo, tuttavia, quali immagini fossero state messe lì dove oggi vi sono gli Apostoli, la *Déisis* (Cristo Giudice con ai lati la Madre di Dio e san Giovanni il Battista) e l'Ultima Cena. Un particolare curioso è invece che sotto l'arcata dove oggi compare la *Déisis* P. Marcello aveva collocato il Seppellimento del Signore bifacciale fatto da Spyridon Sperantzas (v. pp. 69-73) risegando i piedi di Nicodemo e di Giuseppe di Arimatea.

Per quanto riguarda la committenza badessana del Karusos bisogna registrare una anomalia: il pittore nel 1765 dipinse il Crocifisso e la Croce bifacciale, poi riprese nel 1767. Avevamo ipotizzato che in questo lasso di tempo avesse dipinto l'icona del Cristo e della Madre di Dio da porre accanto

¹¹⁹ Cfr. TSITSELIS, 4 n. 3, 203.

¹²⁰ RIZZI A., *Le icone bizantine e post-bizantine delle chiese veneziane*, in *This*, 9(1972), 250-291 s. 259-60 e n. 31.

¹²¹ RIZZI, 141.

¹²² Cfr. TSITSELIS, 200-227; RIZO-RANGABÉ E., *Livre d'or de la noblesse ionienne, I-II, Céphalonie*, Athènes 1926, 81-97.

¹²³ È possibile ipotizzarlo sulla base di tre opere firmate e datate al 1750, 1756, 1761, v. CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 71-72. Su Cefalonia e il suo ambiente artistico v. MOSCHOPOULOS, *Cephalonia*, 201-241.

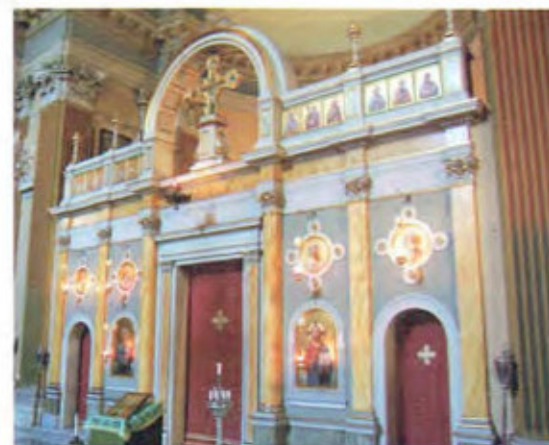
¹²⁴ RIZZI, 142 e tavv. 21/1 e 23.

¹²⁵ Lo stesso P. Marcello intraprese tutta una serie di lavori che è bene ricordare perché non se ne perda la memoria: montò l'altare quadrato – che era stato fatto fare da papàs Oreste Polyàs (parroco dal 1922 al 1948) – al posto di quello originario rettangolare su cui vi era il tabernacolo ligneo (v. p. 126) e i candelabri; il matroneo originario (da dove le donne assistevano alle celebrazioni), che copriva metà della chiesa e vi si accedeva con una scala di legno, venne ridotto alle dimensioni attuali; con il contributo delle Signore dell'Azione Cattolica fu ricavata una nicchia in corrispondenza della porticina destra dell'iconostasi (*diakonikòn*) e vi posizionò l'icona antica dell'Odigitria (dove la vidi anch'io nell'estate del 1971); papàs Lino Bellizzi (parroco dal 1957 al 2003) la spostò, in seguito, dietro l'altare, dove oggi si trova. Ancora P. Marcello Scantamburlo con la contribuzione dei Signori dell'A. C. fece sostituire il pavimento originario in cotto con l'attuale granigliato. Queste notizie le dobbiamo alla sig.ra Anna Gioni che ringraziamo per la gentile collaborazione.

alla Porta Bella (centrale) dell'iconostasi, poiché sembrava alquanto strano che la committenza avesse pensato alle icone delle feste e non a quelle di primaria importanza del registro chiamato *despotico* (del Signore). Solitamente, infatti, sono le prime due che si richiedono per costituire il nucleo centrale dell'iconostasi stessa¹²⁶.

Purtroppo non siamo riusciti a reperire neppure un'immagine che ci desse la situazione prima che si avesse l'attuale configurazione dell'iconostasi. Papàs Lino Bellizzi fra tante immagini pubblicate nel suo libro non ne riporta alcuna che riproduca la struttura da lui trovata; così fra i tanti argomenti trattati non c'è neppure un paragrafetto dedicato alla vecchia iconostasi e alle nuove icone commissionate da lui negli anni '60¹²⁷. Le anziane, invece, ci hanno riferito che l'iconostasi precedente non aveva icone di grandi dimensioni solite nel registro despotico. Secondo queste testimonianze l'iconostasi presentava: il Cristo, a destra della Porta Bella, che era l'attuale Cristo Pantocrator (v. pp. 114-115), al posto della Madre di Dio, sulla sinistra, vi era l'icona della Dormizione, eponima della chiesa, di cui non è rimasta traccia; quindi, ancora altre icone che si conservano: alla destra del Cristo, san Giovanni il Battista (v. pp. 82-83) e, alla sinistra della Dormizione, santo Spiridione (v. pp. 76-77)¹²⁸.

L'iconostasi, prima di giungere all'attuale configurazione, ecco come doveva apparire alla fine del XVIII secolo secondo la nostra ipotesi di ricostruzione (A) e, quindi, con le modifiche apportate da P. Marcello Scantamburlo (parroco dal 1949 al 1957) (C) che, probabilmente, aveva tenuto presente l'iconostasi della chiesa di S. Atanasio a Roma (B):



¹²⁶ Ad esempio, quando si costruì la chiesa della comunità greca di Livorno (Ss.ma Annunziata) furono richieste all'iconografo Anthimos Kolàs di Zante queste due icone, in seguito furono fatte fare le icone delle feste ed il Golgota; così quando la comunità ortodossa nel 1750 ebbe il permesso di costruire la chiesa dedicata alla Ss.ma Trinità fece eseguire dai due iconografi concorrenti all'appalto la Madre di Dio e la Ss.ma Trinità del Nuovo Testamento (che sostituiva l'icona del Cristo), v. PASSARELLI, *Livorno*, 65-67, 146-150; 164-170.

¹²⁷ Le icone attuali dell'iconostasi sono state eseguite dal monaco cryptense P. Parthenio Pawlyk e consegnate nella primavera del 1967. Purtroppo non siamo riusciti a reperire né negli archivi del monastero di Grottaferrata né in quello della parrocchia di Villa Badessa un documento che potesse indicarci anche solo l'anno preciso della committenza.

¹²⁸ La testimonianza è della sig.ra Anna Gioni e di altre anziane.

A. Villa Badessa - iconostasi alla fine del XVIII sec.
B. Roma - iconostasi della Chiesa di S. Atanasio di Andrea Busiri Vici (c. 1868)
C. Villa Badessa - iconostasi di padre Marcello Scantamburlo
D. Villa Badessa - iconostasi attuale

Cade in tal modo l'ipotesi che il Karusos abbia dipinto le icone del registro despotico, quindi vi dovette essere un'effettiva vacanza nella committenza tra il 1765 ed il 1767, per poi cessare definitivamente nel 1769, poiché non vi si ritrovano icone sue datate dopo quest'anno. Difficile dire se ciò è avvenuto per la morte del mecenate, Costantino Vlasi, o perché era stato completato il ciclo di icone richiesto o per qualche altro motivo che comunque ci rimane oscuro.

Nella chiesa dell'Evangelistria (metropoli) ad Argostoli si conserva un Pantocrator, – proveniente dalla chiesa di San Giorgio per la quale era stato commissionato –, datato al 1770 e firmato da Eustathios con l'aggiunta "proveniente da Cefalonia" (ἐκ Κεφαλληνίας ὁρμώμενος), segno che egli abitava sempre a Napoli¹²⁹. Negli anni successivi, forse, fu più impegnato ad arricchire la sua biblioteca e a cimentarsi in opere letterarie, quale *Sonetti in morte di Giorgio Corafan* (Napoli 1775), anziché in ambito pittorico¹³⁰.

È, infatti, a partire dal 1777 che ebbe inizio la vera committenza per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo¹³¹, che lo impegnò, a quanto pare, fino al 1791. Cade così l'ipotesi che fosse stato invitato a venire a Napoli per eseguire le icone su richiesta dell'Arciconfraternita, in quanto qui risiedeva già da più di un ventennio.

A questo periodo di attività artistica fece seguito probabilmente un'altra fase di impegno letterario. Non sappiamo l'anno esatto in cui curò la stampa di uno scritto di famiglia: *Dell'utile governo delle api. Discorso del Conte Anastasio Caruso, Membro dell'Accademia Agraria, e di Economia, istituita d'ordine della Serenissima Repubblica Veneta nell'Isola di Cefalonia, e pubblicato da Eustachio Caruso, nipote dell'Autore*¹³². Il Rizzi¹³³ ha con ragione avanzato l'ipotesi che l'opera possa essere identificata con quella del 1795 citata dal Legrand nella sua *Bibliographie Ioniennne*¹³⁴. Risale, invece, al 1802 l'altro suo lavoro conosciuto: *Sentimenti di un concittadino delle isole ionie ai suoi concittadini*¹³⁵.



¹²⁹ Cfr. RIZZI, 140; CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 71-72.

¹³⁰ Cfr. TSITSELIS, 203; RIZZI, 140; CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 71.

¹³¹ CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 71-72.

¹³² Una copia è conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

¹³³ p. 140 n. 15.

¹³⁴ LEGRAND - PERNOT, I, p. 164, n° 532.

¹³⁵ Cfr. TSITSELIS, 203; RIZZI, 140; CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 71.

La sua attività artistica è chiusa da altre tre icone firmate: l'*Ecce homo* del Museo dell'Istituto Ellenico di Venezia (1816), e due immagini della *Reliquia di santo Spiridione*: una per la chiesa di San Biagio a Corfù e l'altra per la chiesa di Santo Spiridione ad Argostoli, ambedue del 1818¹³⁶.

Attraverso le opere, quindi, si riesce a seguire la sua parabola artistica per quasi un settantennio. Ebbene, la sua arte, con evidenti dislivelli qualitativi e tecnici, può essenzialmente distinguersi in due periodi: il primo in cui si riscontra un legame stretto con la tradizione cefaloniotica dai caratteri decisamente provinciali¹³⁷, a cui è da ascrivere la produzione badessana; ed il secondo, dove si avverte una forte influenza dell'arte italiana ed in particolare della pittura napoletana per la studiata ricerca cromatica rilevabile nella produzione per l'Arciconfraternita. In questo secondo periodo si notano presenze realistiche o ritrattistiche o, addirittura, esotiche non occasionali. Ad esempio nell'Ingresso a Gerusalemme (1789)¹³⁸ vediamo non la palma tradizionale ma una vera foresta tropicale con tanto di liane e negretti che vi si arrampicano. Nella Resurrezione di Lazzaro (1791)¹³⁹ Betania è diventata una grande città con palazzi e torri, la montagna alle spalle del Cristo è un boschetto di cipressi come se ne incontra nelle isole greche; Lazzaro, sollevato dal sepolcro, sembra intontito come un uomo colpito da una grave malattia, e dà l'impressione sia un ritratto. Nella Presentazione della Vergine al Tempio (1784)¹⁴⁰ non solo si notano gli sfondi architettonici tipicamente partenopei, ma addirittura le ragazze, che formano il corteo, indossano abiti dell'epoca secondo la moda detta all' "inglese" e i volti sono probabilmente ritratti¹⁴¹. Ciò che lega sostanzialmente i due periodi è il crescente interesse descrittivo dei particolari più che dei personaggi. Ad esempio l'icona della Pentecoste di Villa Badessa dipinta nel 1767 mostra già una certa attenzione per i tendaggi e le passamanerie delle finestre, le stoffe degli arredi come la tovaglia sulla tavola, dello sferisterio e dei libri al centro della sala, e una delicata sensibilità cromatica con predilezione per le tonalità pastello. In altre parole, nella produzione badessana sono già percepibili quegli aspetti che verranno accentuati nella produzione napoletana¹⁴². Il Karusos dimostra, quindi, una ricerca, una crescita o meglio un'evoluzione artistica, ma non un'autentica genialità.

Presentiamo, ora, in ordine cronologico le opere del Karusos conservate a Villa Badessa.



¹³⁶ CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 71-72.

¹³⁷ Cfr. BETTINI S., *Il pittore Panajoti Doxarà fondatore della pittura greca moderna*, in *Archivio Veneto* 29(1942), 166-193; XYNGOPULOS, 1957, 332; KONOMOS NT., *I christianikì techni stin Kefalonià (L'arte cristiana a Cefalonia)*, Athina 1966, passim.

¹³⁸ RIZZI, 151, n° 15, fig. 30.1

¹³⁹ RIZZI, 149, n° 11, fig. 27.1.

¹⁴⁰ RIZZI, 161, n° 46, fig. 29, 1-2.

¹⁴¹ Cfr. RIZZI, 142-144.

¹⁴² Cfr. RIZZI, 142-144.

Crocifisso (I)

1765

cm 73,5x65(crocifisso)

Tempera con uovo su tavola sagomata, aureola in oro zecchino

Restauro: sì¹⁴³

numero di inventario: 49

Questo Crocifisso, sagomato su una base lignea indipendente dalla croce, è stato dipinto davanti e dietro, in modo che, staccato, potesse mostrare la raffigurazione posteriore. Le mani inchiodate hanno la forma benedizionale in cui si evidenzia il tre e il due: la Trinità e le due nature nella persona del Cristo. Ciò è rimarcato dall'aureola crucifera. Gesù Cristo è raffigurato morto, con la testa reclinata sulla spalla destra. Dal volto traspare una grande serenità. Certamente il modello sarà stato l'esemplare attribuito ad Emanuele Tzanés, conservato nella chiesa di Santo Spiridione a Corfù¹⁴⁴.

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"¹⁴⁵ – era portato in processione all'interno della chiesa per poi essere collocato davanti alla Porta bella (porta centrale dell'iconostasi). Veniva poi staccato dalla Croce durante il vespro al canto di "Il nobile Giuseppe, calato dal legno il tuo corpo immacolato"¹⁴⁶. Per questa pratica devota il Crocifisso è dipinto su ambedue i lati.

Alla base della Croce, sotto il teschio di Adamo, bagnato dal sangue di Cristo, vi è la firma e la data: ΚΑΝ(όντος) [διὰ] Χ(ε)ρ(ός) ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΤΟΥ ΚΑ-/ΡΟΥΣΟΥ Κ(αί) ΙΣΤΟΡΙΘΕΝΤΟΣ / ΕΝΕΤΕΣΙ 1765 (sic) = intagliato e dipinto da Eustathios Karusos nell'anno 1765.



¹⁴³ Non sappiamo con precisione quando.

¹⁴⁴ Cfr. *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 137.

¹⁴⁵ *Anthologhion*, 2, 1047-1048.

¹⁴⁶ *Anthologhion*, 2, 1107. Per le cerimonie della Passione v. D. I. PALLAS, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – Das Bild*, (Miscellanea Byzantina Monacensia, 2), München 1965, 1-196 passim; S. JANERAS, *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire des Offices*, (Studia Anselmiana, 99; Analecta Liturgica, 13), Roma 1988, 297 ss.



in
nie
and
Das
2).
Le
que
ces,
ica.

Croce bifacciale

1765

cm 66,5x43,5x2,5

Tempera con uovo su
tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 12



Questa croce bifacciale è stata realizzata per costituire il Golgota – detto all'epoca *kapitèla* o nel gergo degli iconografi *lypirà* – dell'iconostasi. Come accennato in precedenza, l'iconostasi originaria era sempre in muratura ma più bassa, aveva solo due ordini, quindi la croce era proporzionata a quella struttura. Alla base presenta due occhielli in cui passavano le cordicelle che ne permettevano la rotazione: tutto l'anno era visibile ai fedeli la raffigurazione della Crocifissione, mentre da Pasqua a Pentecoste l'altra, retrostante, con la Resurrezione. Da un lato è rappresentato il Cristo – l'aureola crucifera contiene iscritte le lettere greche 'omicron, omega e ny', che compongono il nome rivelato a Mosè nella teofania sul Monte Oreb (*Sono colui che sono*, [Es 3,14; cfr. Ap 1, 8]) – morto sulla croce, infissa su una collinetta entro cui vi è il teschio di Adamo su cui figurativamente scende il sangue del Redentore. La croce porta il titolo INBI equivalente al latino INRI (Gesù Nazareno Re dei Giudei), mentre al di sotto delle braccia vi è la scritta ΙΗΣΟΥΣ / ΕΣΤΑΒΡΟΜΕ(VOΣ) (sic) = *Gesù Crocifisso*.



A sinistra di chi guarda vi è la Vergine Addolorata (MP ΘΥ = *Madre di Dio*), che ha sul manto tre stelle: una sul capo e le altre due su ciascuna delle spalle. 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"⁴⁷. Sul lato opposto il discepolo prediletto o αποστολος ΙΩΑΝ[νης] / ο θεο-/-λογος (sic) = *Giovanni il Teologo*. Al di sopra compare la figura del Padre (o αναρχος Πατηρ κ[αι] παλεος / τ[ον] ημερον (sic) = *Il Padre senza principio e antico di giorni* (cfr. Dn 7, 9, 13). Nell'estremo inferiore figura la notazione dell'anno: ενετε 1765 (sic) = *nell'anno 1765*. Sull'altro lato della Croce compare il Cristo risorto, rappresentato nella forma occidentale del trionfatore sulla morte, quindi con lo stendardo al di sopra del sepolcro aperto. Su di lui la scritta: Ι ΕΓΕΡΣΙΣ / ΤΟΥ / ΣΟΤΗΡΟΣ (sic) = *La resurrezione del Salvatore*. In alto appare l'aquila, simbolo dell'evangelista Giovanni, che tiene aperto l'evangelario alla pericope iniziale (Gv 1, 1) e la lettera Ι; a sinistra il leone di san Marco – appare accanto la lettera Μ –, a destra l'angelo di san Matteo – altra Μ –, e in basso il bue di san Luca – con la lettera Λ –. Tutte le scritte presentano i consueti errori di isofonia.

⁴⁷ 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.

Pentecoste (1)

1767

cm 44,5(45)x34,3x1,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: no¹⁴⁸

numero di inventario: 04

La scritta: Η ΠΕΝ/ΤΗΚΟΣΤΕΙ (sic) = la Pentecoste posta al di sopra della cinta perimetrale dei muri, indica il soggetto rappresentato. Nella parte superiore dell'immagine in uno squarcio di nuvole compare lo Spirito in forma di colomba con le ali spiegate e l'aureola triangolare. L'impostazione è analoga alla gloria del Bernini in San Pietro. Al di sotto dello Spirito Santo vi sono cinque fiammelle – analoghe a quelle posate sulle teste degli Apostoli – disposte asimmetricamente¹⁴⁹. Una di queste, la più bassa, è di poco maggiore delle altre, forse perché corrispondente alla Vergine. La tipologia iconografica varia dal consueto: il pavimento a scacchiera (di moda nel '700) sottolinea che ci si trova all'interno di una casa (la camera alta di Sion). Le finestre e la porta, tuttavia, con le rispettive incorniciature in finto marmo riproducono, invece, un esterno, ingenerando una certa perplessità. La variante, comunque, di gran lunga più significativa è la presenza della Madre di Dio al centro del consesso degli Apostoli. Motivo su cui hanno discusso a lungo teologi e storici dell'arte¹⁵⁰.

Si nota da una parte la ricerca di un'aderenza al racconto degli Atti degli Apostoli circa la presenza della Vergine, dall'altra gli Apostoli rappresentati non sono quelli nominati negli Atti, considerata la presenza di Paolo e di due evangelisti (Marco e Luca) – gli evangelisti hanno il libro tra le mani –. Si dice, infatti, negli Atti degli Apostoli: "Entrati <dopo l'Ascensione> in città salirono al piano superiore dove abitavano. C'erano Pietro e Giovanni, Giacomo e Andrea, Filippo e Tommaso, Bartolomeo e Matteo, Giacomo di Alfeo e Simone lo Zelota e Giuda di Giacomo. Tutti questi erano assidui e concordi nella preghiera, insieme con alcune donne e con Maria, la madre di Gesù, e i fratelli di lui"¹⁵¹.

La Madre di Dio nell'iconografia di questa festa compare per la prima volta nell'Evangelario siriano di Rabula del 587 per poi essere riproposta solo dalla fine del XVI secolo in poi¹⁵². La sua presenza è stata spiegata in vario modo, che potremmo sintetizzare in espressioni come: fedeltà alla narrazione degli Atti degli Apostoli o intento rappresentativo che ambienta l'evento nella stanza di Sion, dove si trovava la dimora della vergine, per celebrarla all'interno del novero degli Apostoli. Mentre le ragioni addotte sulla sua assenza per tanti secoli la si è interpretata come una conseguenza del fatto che, essendo concepita senza peccato ed avendo concepito di Spirito Santo, la sua persona era stata già trasformata dallo Spirito. O ancora perché non vi è nella liturgia alcun testo che indichi chiaramente e nettamente la sua presenza o il ruolo che avrebbe avuto in rapporto diretto con la discesa dello Spirito Santo alla Pentecoste. O ancora come conseguenza della trasformazione del significato dell'icona della Pentecoste da storica a simbolica, considerando la "reintroduzione" della Vergine in occidente e poi in alcuni filoni iconografici bizantini quale frutto dell'influsso dello sviluppo del culto mariano avuto con Bernardo di Chiaravalle¹⁵³.

Elemento significativo è il fatto che sulla Madre di Dio non compare la fiammella come per gli altri personaggi. Ha invece un libro aperto sulle ginocchia dove si legge: ΜΕΓΑΛΙΝΕΙ / Η ΨΥΧΕΙ ΜΟΥ / Τ(ὸν) ΚΥΡΙΟΝ / Κ(αὶ) ΥΠΑΛΛΙΑ / ΣΕΤΟΠΝ/ΕΥΜΑΜΟΥ (sic) = *L'anima mia magnifica il Signore e il mio spirito gioisce* (Lc 1, 46-47)¹⁵⁴. Al centro del consesso vi è un tavolo ricoperto da una tovaglia di stoffa fiorata, su cui sono posati un planisfero sormontato da una croce che traduce graficamente il comando: "Andate in tutto il mondo e predicate il vangelo ad ogni creatura" (Mc 16, 15); tre libri chiusi ed uno aperto sulla pericope: Κ(αὶ) ΚΙΡΗΧ/ΘΕΙΣΕΤΑΙ / ΤΟ ΕΥΑΝ/ΓΕΛΙΟΝ / ΜΟΥ / ΕΝ ΜΠΑ/ΣΕΙ ΤΙΧ/ΤΙΣΕΙ Κ(αὶ) / ΛΑΛΛΕΙΣΗ ματθε (sic) = *E questo mio evangelo sarà predicato in tutto il creato e annunciato, Matteo* (cfr. Mt 24, 14)¹⁵⁵.

Nel quarto inferiore un cartiglio, a forma di vessillo a coda di rondine, ne esplicita la committenza: ΔΕΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ / ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΟΥ ΒΛΑΣΕΙ (sic) = *A devozione del servo di Dio Costantino Vlasì*. Ed infine nell'angolo inferiore destro, poco sopra la cornice: ΕΤ⁶⁵ Κ⁶⁶ ΑΨΞΖ = anno del Signore 1767. Si tratta di un'icona cromaticamente molto vivace. Tutta la composizione presenta a volte una cura miniaturistica ed un certo vezzo nei particolari – da notare per es. le tende ed i finimenti che compaiono dietro le ante delle finestre aperte; il tavolino al centro della sala, la stoffa ricercata –; a volte l'eccessiva elaborazione degli abiti determina un notevole intozzimento della figura (si v. la Vergine); altre volte, invece, vi è un'ingenuità nel disegno e un'erronea specularità dei personaggi. Si vede, comunque, uno sforzo nella ricerca di caratterizzazione dei soggetti, siapure attraverso la differenziazione (non sempre riuscita) della gestualità.



¹⁴⁸ Apparentemente non si notano tracce di restauro.

¹⁴⁹ Il numero cinque è carico di simbolismo. Considerato eccellente quale somma del due e del tre, indica le cinque dita, i cinque sensi, le cinque ferite di Cristo ecc. Gli alchimisti con la quintessenza cercavano lo spirito generatore e preservatore della vita. Cfr. CHEVALIER - GHEERBRANT, S. V.

¹⁵⁰ Cfr. St. SEELIGER, *Pfingsten*, LCI 3, 415-23; ROUSSEAU, 201-210; in particolare si v. lo studio che riprende tutte le discussioni OUSPENSKY, 45-92; cfr. PASSARELLI, 231-256.

¹⁵¹ At, 1, 13-4.

¹⁵² OUSPENSKY, 45-48 (con bibliografia precedente).

¹⁵³ Cfr. OUSPENSKY, 45-66. Nell'iconografia occidentale relativa a questa festa, la Vergine si registra in modo costante solo dalla fine del XIII secolo. Cfr. SEELIGER, *Pfingsten*, cit., 415-18; ROUSSEAU, 203-5; G. KROUG, *Pensées sur la fête de la Pentecôte*, in *Bulletin de la Crypte de la Cathédrale Saint-Alexandre Nevsky* 74(1979).

¹⁵⁴ Sono presenti molti errori dovuti al fatto che l'iconografo scrive quanto ricorda a memoria e incorre nei consueti errori di isofonia.

¹⁵⁵ La pericope è riportata a memoria e presenta numerosi errori legati alla pronuncia.



· ἡ πέν

ΤΗΚΟΥΣΤΕ!

ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΤΗ
ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΕΤ-Κ-Α-Ψ-Ι-Σ

Incredulità di Tommaso

1767

cm 44,9x34,4x1,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: no

numero di inventario: 05

Nelle Chiese di tradizione bizantina la prima domenica dopo la Pasqua viene chiamata "del rinnovamento" o, più comunemente, "di Tommaso". L'icona, al di sopra del finestrone centrale, ne riporta la dicitura per intero: Υ ΨΑΛΦΗΣΙΣ ΤΟΥ ΘΩΜΑ (sic) = letteralmente *il palpamento di Tommaso*, che è comunemente definita *l'incredulità di Tommaso*.

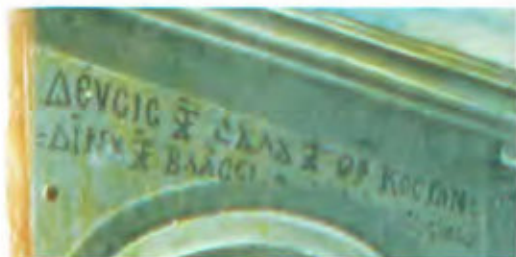
L'immagine traspone figurativamente quanto racconta l'Evangelista Giovanni: "La sera di quello stesso giorno, il primo dopo il sabato, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, si fermò in mezzo a loro e disse: «Pace a voi!». Detto questo, 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).

Questa rappresentazione, pur non appartenendo al ciclo delle dodici grandi feste liturgiche (*dodekaòrton*), è molto spesso inserita nel registro delle iconostasi perché il "palpamento" di Tommaso per i Padri del VII Concilio Ecumenico (Niceno II, 787) dimostrava che anche il corpo del Cristo risorto era circoscrivibile e perciò rappresentabile¹⁵⁶.

L'impostazione architettonica riflette soluzioni comuni agli edifici dell'epoca, caratterizzati da porte alte sormontate da finestrone ad arco. Originale è, invece, l'inserimento sull'edificio centrale di una cupola a vetrata, tipico delle fioriere e limonaie. Il tutto sta a sottolineare che la scena si svolge all'interno di un ambiente le cui porte erano serrate. Cristo solleva il braccio destro per consentire a Tommaso di toccare la ferita del costato. Gli Apostoli suddivisi in due gruppi (sei e cinque) assistono alla scena. Tommaso con la mano sinistra trattiene un rotolo in cui è leggibile la propria testimonianza: Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΟΥ Κ(ΑΙ) Ο ΘΕΟΣ ΜΥ (sic) = *Mio Signore e mio Dio* (Gv 20, 28).

Le fisionomie degli Apostoli sono analoghe a quelle dell'icona della Pentecoste (1). Al di sopra del finestrone posto nella parete alla sinistra di chi guarda, figura la committenza: ΔΕΥΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΟΣΤΑΝ-/ΔΙΝΟΥ ΤΟΥ ΒΛΑΣΕΙ (sic) = *A devozione del servo di Dio Costantino Vlas*. Mentre sulla parete opposta si individua la firma dell'iconografo: Χ(ΕΙ)Ρ ΕΜΟΥ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΤΟΥ ΚΑΡΟΥΣΟΥ / ΚΕΦΑΛΟΝΙΕΟΣ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΘΕΝΤΟΣ (sic) = *Mano di me che ho dipinto Estathios Karusos di Cefalonia*. Una formula nuova tra quelle utilizzate dall'iconografo¹⁵⁷.

Il quarto inferiore dell'immagine è caratterizzato da tre gradini, originariamente pensati senza la sporgenza¹⁵⁸; sul frontale di quello intermedio vi è la data: ΕΤΟΣ ΚΙΠΙΟΥ 1767 = *anno del Signore 1767*¹⁵⁹. Sul retro la tavola evidenzia le lettere del tetragramma in rosso, intorno alla croce: ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ = *Gesù Cristo vince*.



¹⁵⁶ MANSI, 13, 340 C.

¹⁵⁷ Cfr. RIZZI, 136-163; CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 71-72.

¹⁵⁸ Ciò è possibile desumerlo con sicurezza perché l'iconografo aveva inciso il disegno in precedenza sulla preparazione della tavola.

¹⁵⁹ In quell'anno erano presenti a Villa Badessa due preti: lo ieromonaco Macario Nikas, che nel 1768 morì, e il sacerdote Martino figlio di Atanasio [D'Attanasio Vlas], v. *Registro dei Battesimi*, ms. 1, ff. 18(16)rv. Per la successione dei sacerdoti alla guida della comunità v. scheda n° 11.



Resurrezione di Cristo (1)

cm 54,7x39,1(39,4)x1,3

Tempera con uovo su tavola

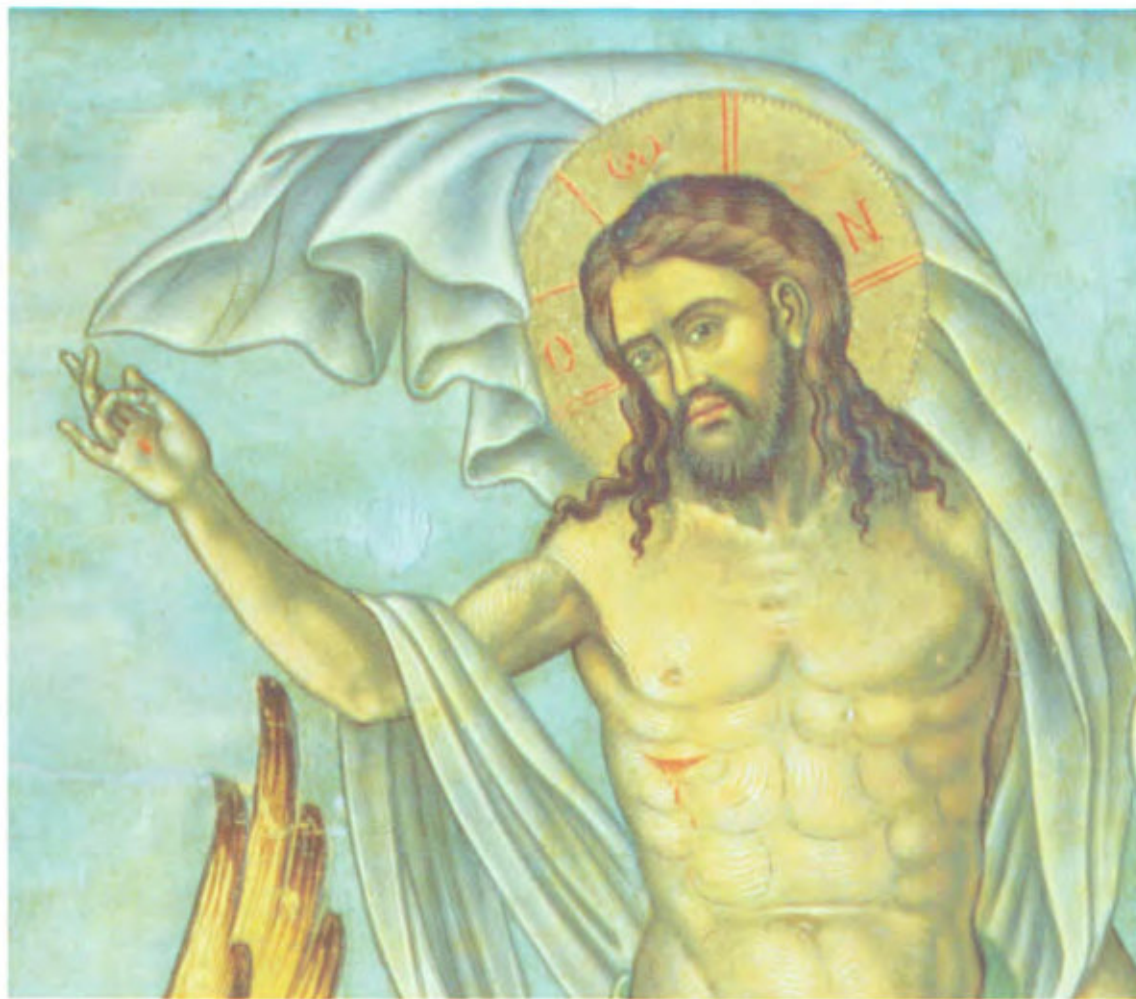
Restauro: 1965

numero di inventario: 13

Il titolo dell'icona dice: ΕΙ ΕΓΕΡΣΕΙΣ ΤΟΥ / ΣΟΤΗΡΟΣ ΙΜΟΝ (sic) = *La resurrezione del Salvatore nostro*. Il Cristo risorto, con l'aureola crucifera e le classiche lettere Ο ΟΝ, è rappresentato nella forma occidentale del trionfatore sulla morte, quindi con il vessillo – su cui campeggiano le parole di vittoria: ΙC ΧC ΝΙ ΚΑ = *Gesù Cristo vince* – presso il sepolcro aperto. Accanto a lui vi sono due angeli con le ali spiegate, in basso un soldato seduto per terra ed un altro che si allontana per avvertire dell'accaduto le autorità (cfr. Mt 28, 11-15). Sullo sfondo appare la città di Gerusalemme.

Nella parte inferiore sinistra dell'icona vi è la scritta dedicatoria: ΔΕΥΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ / ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΟΥ ΒΛΑΣΕΙ (sic) = *A devozione del Servo di Dio Costantino Vlasi*. Tutte le scritte presentano i consueti errori di isofonia. Si nota una certa cura nei particolari. Le ali degli angeli e le armature dei soldati presentano una doratura a cui è stato sovrapposto il colore, per ottenere un effetto cromatico con elaborazioni grafiche.

L'icona è da attribuire al Karusos non solo per le corrispondenze stilistiche con le immagini firmate e datate; si può, inoltre, pensare con un certo margine di sicurezza al 1767 per questa tavola, poiché la figura di Cristo è analoga al Risorto della Croce bifacciale; infine, la formula votiva utilizzata è la stessa che troviamo nelle altre tre icone (Pentecoste, Incredulità di Tommaso, Annunciazione), confezionate proprio in quell'anno. La postura del Cristo che esce dal sepolcro è ricorrente soprattutto dopo l'ampia utilizzazione fattane già nel secolo precedente da Emanuele Tzanes¹⁶⁰.



¹⁶⁰ Cfr. p. es. VOCOTOPoulos, fig. 229, 230.



ΕΙΣΤΕΡΟΙΣ

ΟΟΠΡΟΣΤΗΟΝ

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΤΑΚΑΚΙΣ
ΚΑΤΑΤΥΠΗΝ

Annunciazione

1767

cm 45x34,2x1,6

Tempera con uovo su tavola

Restauro: si¹⁶¹

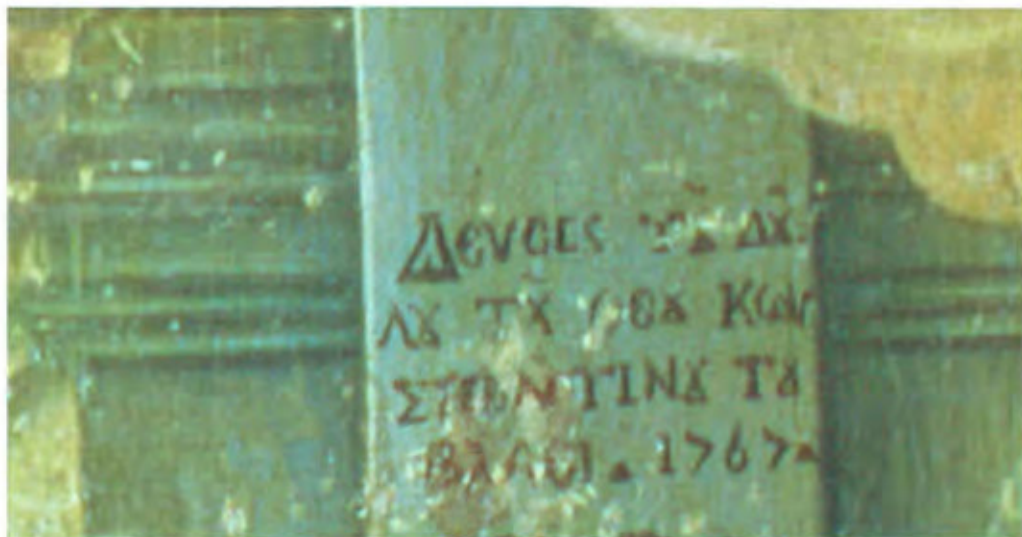
numero di inventario: 20

L'arcangelo Gabriele porta l'annuncio alla Vergine: indica con la destra il volere dell'Altissimo mentre con la sinistra sorregge il bastone del messaggero, simile piuttosto a uno stendardo, su cui è scritto ΑΓΙΟΣ / ΑΓΙΟΣ / ΑΓΙΟΣ = *Santo, Santo, Santo*, il canto angelico al cospetto del trono di Dio (cfr. Is 6, 3). L'assenso della Vergine ha corrispondenza con la discesa dello Spirito sotto forma di colomba (Lc 1, 26-38).

La scena è descritta all'interno di un edificio importante, in cui si avverte preponderante l'interesse del pittore a creare una prospettiva, quindi un pavimento a scacchiera di moda nell'ambito jonico, una sequenza di arcate, un finestrone, una colonna rivestita da un tendaggio. L'impianto della scena rimanda a numerose tipologie classiche di epoca paleologa e cretese, mentre la postura delle figure risente di qualche modello occidentale.

Sul pilastro alle spalle dell'angelo si legge: Δευσις τοῦ δοῦ/-λου τοῦ θεοῦ Κων/-σταντινου Του / βλασι. 1767 (sic) = *A devozione del servo di Dio Costantino Vlasi. 1767*. Facendo il confronto di questa immagine con l'icona della chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Napoli, dipinta dal Karusos quasi venti anni dopo¹⁶², si nota il persistere di alcune peculiarità insieme con alcune variazioni. Ciò che risalta immediatamente, comune ad ambedue le icone, è la disarticolazione della figura dell'angelo: il busto è quello di una figura frontale, mentre la metà inferiore corrisponde invece a una figura vista lateralmente, e il movimento impresso al panneggio, inverso a quello del personaggio. Vi sono poi degli errori che vengono corretti. Nella nostra è sbagliata la direzione della colomba: si volge verso l'angelo anziché verso la Vergine. Il muro poi che delimita la scena nella metà inferiore della nostra immagine, viene alleggerito con una balaustra nell'icona di Napoli. La figura di Maria, nel nostro caso, risulta alquanto più tozza. E si potrebbe proseguire con altri dettagli. Nell'insieme quest'icona sembra essere malriuscita.

Difficile stabilire quando alcune parti, probabilmente scrostate, siano state integrate in modo alquanto maldestro (v. per es. il piede destro dell'angelo, le mani e una parte della figura della Vergine ecc.).



¹⁶¹ Non sappiamo con precisione quando.

¹⁶² Cfr. Rizzi, 136-163, s. 148-149 n°8, tav. 28, 2.



Akra Tapinosis con dittici

ante 1768

cm. 45(45,3)x33,5x1,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 11

La rappresentazione è divisa in due parti: quella superiore raffigura l'*Akra Tapinosis* (grande umiliazione) il Cristo morto, circondato dagli strumenti della passione (lancia, canna con la spugna, titolo della croce [INBI = Gesù Nazareno Re dei Giudei]), è stante sul sepolcro; in quella inferiore vi sono i nomi dei vivi e dei defunti da commemorare nella liturgia.

L'iconografo ha voluto conferire profondità alla scena disponendo il sudario in trasversale sul sepolcro, in modo da ridurre la zona scura all'interno del sarcofago, quindi ha disegnato montagne sullo sfondo. Su quella a destra dell'osservatore compaiono le tre croci del Golgota, di cui quella centrale ancora affiancata dalle scale utilizzate per la deposizione.

La parte inferiore è divisa in due pannelli: uno contenente i nomi dei vivi, e l'altro quelli dei morti da commemorare nella liturgia. Quando venne realizzata, comparivano 6 nomi di viventi (tre sacerdoti e tre laici importanti) oltre a quello dell'iconografo, e 19 di defunti.

Questi due elenchi originari presentano la situazione anteriore al 1768, mentre poi le aggiunte si protraggono fino all' '800.

Nella colonna di sinistra per chi guarda: ZONTON / ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ / ΜΑΡΤΗΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ / ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ / ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΥ / ΚΥΡΙΑΚΟ / ΖΑΚΑΡΙΟΥ / ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡ(ΗΘΕΝ)ΤΟΣ (sic) = VIVENTI / Macario ieromonaco / Martino sacerdote / Spiridione sacerdote / Costantino / Ciriaco / Zaccaria / Eustathios che ha dipinto.

Il primo nome dei vivi da commemorare è quello dello ieromonaco (sacerdote-monaco) Macario Nikas, primo parroco di Villa Badessa, 1743-1768¹⁶³.

Questo è il motivo per cui il dipinto ha come data *ante quem* il 1768. Nel 1771 è *efimerios* papàs Spiro (= Spiridione) di Dima Palli¹⁶⁴, che rimane tale mentre il prete Martino di Atanasio Vlasi, che opera dal 1772 al 1790¹⁶⁵, diventa parroco nel 1775¹⁶⁶.

I tre laici sono tutti appartenenti alla famiglia Vlasi: Costantino, tenente colonnello del reggimento di fanteria Real Macedone e protettore dell'iconografo; Ciriaco di cui non abbiamo notizie, e Zaccaria anch'egli colonnello¹⁶⁷.

Inoltre la lista comprende l'iconografo Eustathios Karusos di Cefalonia.

Nella colonna di destra leggiamo: ΚΕΚΥΜΕΝΟΝ¹⁶⁸ / ΙΩΑΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ / ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ / ΜΕΝΓΚΟΥΛΗ ΙΕΡΕΟΣ / ΜΙΧΑΙΛ ΙΕΡΕΟΣ / ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ / ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ / ΖΑΦΙΡΟΣ / ΑΝΓΕΛΟΣ / ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ / ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ / ΔΙΜΙΤΡΙΟΥ¹⁶⁹ / ΙΩΑΝΟΥ / ΜΙΧΑΗΛ / ΣΚΕΒΑΣ / ΙΩΑΝΟΥ / ΚΟΝΤΕΣΑΣ / ΜΑΡΙΑΣ / ΜΙΧΑΙΛ / ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ / ΚΟΝΤΕΣΑΣ / ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΥ (sic) = DEFUNTI / Giovanni sacerdote / Demetrio sacerdote / Menkuli¹⁷⁰ sacerdote / Michele sacerdote / Spiridione sacerdote / Demetrio / Zafiro / Angelo / Demetrio / Demetrio / Demetrio / Giovanni / Michele / Skevas¹⁷¹ / Giovanni / Kontessa¹⁷² / Maria / Michele / Spiridione / Kontessa / Spiridione.

A quest'elenco originario sono stati aggiunti nelle varie epoche i seguenti nomi: Μαρτίνου ιερέος / Ιωάννου / Διμιτρίου / Κωντέσας / Σταμος / Τζεκάς / Μιχαήλ / ΑΝΓΕΛΟΣ / Ιωάννου / νειζα / [?] / Κοσταντίνου / Ιωάννου // Άννης / σπυριδώνου / Ιωάννου / Κοντέσσα / Τζεκάς [?] / Τζεκάς / Κωνσταντίνου / πλ[?] / Νεστούρα[?] / Κριστοφορου / Κοστίσας / Λουκάς / Μαρίας / Διέλας / ΝΕΣΤΟΡΟΣ / Βασιλείου / Ιωάννου / Θωμά / Ιωάννου / Πετρου / Συλβέστρου / Κωνσταντίνου / Ιωάννου / [?] // Μάρτας πρεσβ[υτέρα] / συλβέστρου / κονσταντίνου / Νεστόρας / λαζάρου / Στεφάνου / Ιωάννου / Κωνσταντίνου (sic) = Martino sacerdote / Giovanni / Demetrio / Kontessa / Stamos¹⁷³ / Tzekas¹⁷⁴ / Michele / Angelo / Giovanni / Niza¹⁷⁵ / [?] / Costantino / Giovanni // Anna / Spiridione / Giovanni / Kontessa / Tzekas [?] / Tzekas / Costantino / Pl[?] / Nestore[?] / Cristoforo / Kostisas¹⁷⁶ / Luca / Maria / Dilla¹⁷⁷ / Nestore / Basilio / Giovanni / Tomaso / Giovanni / Pietro / Silvestro / Costantino / Giovanni / [?] // Marta la moglie del prete / Silvestro / Costantino / Nestore / Lazzaro / Stefano / Giovanni / Costantino.



¹⁶³ Registro dei Battesimi, ms 1, ff. 1-18 (1-16)v.

¹⁶⁴ Registro dei Battesimi, ms 1, f. 22 [17]

¹⁶⁵ Registro dei Battesimi, ms 1, ff. 22-38 (17-33).

¹⁶⁶ Registro dei Battesimi, ms 1, f. 24 [19].

Proseguendo la lista dei curatori di anime troviamo il sacerdote Giovanni Palli dal 1790 (?) al 1795, quindi papàs Giovanni Vlasi *efimerios* dal 1796 al 1807, v. Registro dei Battesimi, ms 1, ff. 40-45 (35-40); cfr. BELLIZZI, 251.

¹⁶⁷ Cfr. BELLIZZI, 257.

¹⁶⁸ Sta per κεκοιμημένον.

¹⁶⁹ La finale è stata aggiunta posteriormente.

¹⁷⁰ Potrebbe essere una forma corrotta di Μανθούλης vezzeggiativo di Ματθαῖος Matteo, v. DGMI, 1138 (Nomi propri di persona).

¹⁷¹ Vezzeggiativo di Παρασκευᾶς Parasceve, v. DGMI, 1140 (Nomi propri di persona). Nell'Italia meridionale lo si trova come Venera, Veneria, Veneranda, cfr. M. STELLADORO, *La tradizione greca Manoscritta di S. Parasceve (Venera d'Acì)*, in *Studi sull'Oriente Cristiano* 7.2 (2003), 61-68; I. CANNARÒ, *Santa Venera, Veneranda, Parasceve tra storicità e storicizzazione*, Acireale 2003.

¹⁷² Nell'onomastica veneziana esiste il nome proprio Contessa. È un nome che si incontra nell'onomastica badessana sia nel primo Registro dei Battesimi (ms. 1, f. 1 battesimo del 18.11.1743) ed ancora nello *Stato d'anime di Villa Badessa* del 1922 (ms. 6, f. 22v).

¹⁷³ Stamos per Stamatis/Stamatis, v. DGMI, 1141 (Nomi propri di persona).

¹⁷⁴ Questo nome si trova in ambito bulgaro (maschile e femminile) Ilek/a [Bulgaria nord-occidentale, zona Vratza] come diminutivo di Tzvetan (Fiore) o di Stojan; in serbo nella forma femminile spesso è usata semplicemente come espressione vezzeggiativa generica (sul tipo Ciccina) che può rimanere come nome. È diversa dalla forma Zeka (con la z dolce) usata sempre come vezzeggiativo sul genere sorellina. Ringrazio l'amica bulgara prof.ssa Nina Hristova e gli amici serbi Dragana e Branislav Petri.

¹⁷⁵ Nizas per Agnese, v. DGMI, 1132 (Nomi propri di persona).

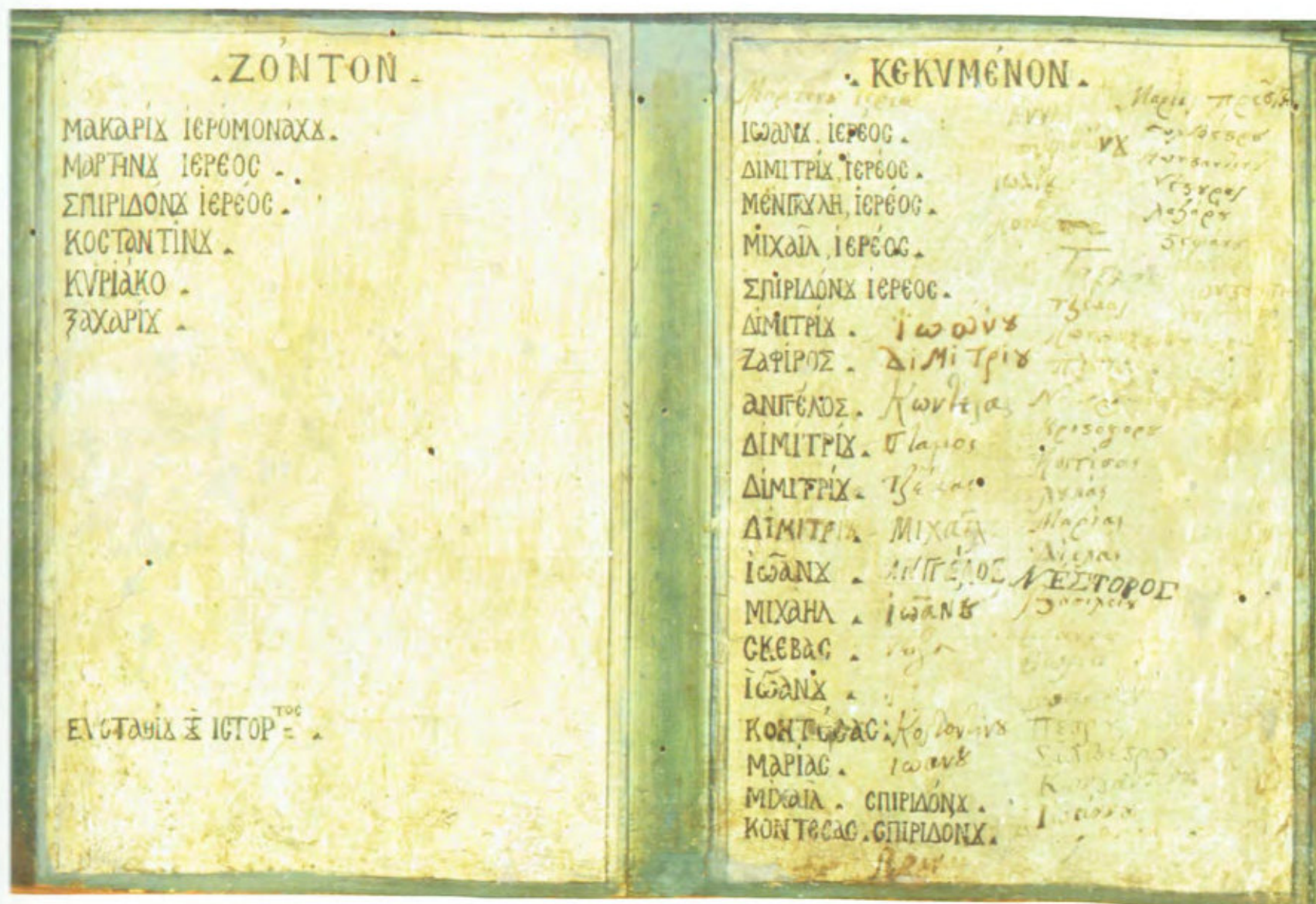
¹⁷⁶ Kostisas per Costantina, v. DGMI, 1137 (Nomi propri di persona).

¹⁷⁷ Dielas/Dilla equivalente a Domenica.

¹⁷⁸ Cfr. RIZZI, 162.

L'unico sacerdote che compare tra i nominativi aggiunti è Martino (di Atanasio Vlasi) morto nel 1791, gli altri corrispondono a laici e laiche spesso indicati nella forma familiare greca (*Stamos* per *Stamatios/Stamatis*; *Nizas* = *Agnesse*; *Skevas* = *Parasceve*; *Dimo* per *Dimitrios*; *Spiro* per *Spyridonos*; *Kostisas* per *Costantina* ecc.) o albanese (*Dielas/Dilla* = *Domenica*).

Vi compare anche la moglie di un prete, indicata con il termine di "veneranda/anziana", di nome Marta. L'elenco evidenzia che l'onomastica più usata dalla comunità era Giovanni 9; Costantino 7; Demetrio 6; Spiridione 5; Michele 4 ecc. Una tavola dei dittici con l'immagine di Cristo benedicente con le due mani era stata dipinta dal Karusos per la Chiesa dei Ss. Pietro e Paolo di Napoli nel 1766¹⁷⁸.



Resurrezione di Lazzaro

176(8)

cm 44,5(45)x34(34,3)x2 (cornice 52[52,5]x42x4)

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 06

Le Chiese di tradizione bizantina dedicano il sabato della sesta settimana di Quaresima, vigilia della domenica delle Palme, alla memoria liturgica della Resurrezione 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 seconda¹⁷⁹.

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 festa¹⁸⁰.

La rappresentazione iconografica nella parte superiore reca il titolo: Ι ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ (sic), = *La resurrezione di Lazzaro*¹⁸¹.

Nell'immagine si coglie il momento culminante del racconto dell'evangelista Giovanni: "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. Due giovani sono impegnati l'uno a rimuovere la pietra del sepolcro, e l'altro a liberare dalle bende il defunto tornato in vita. Come si può notare Lazzaro non esce dalla grotta-sepolcro, ma da un sarcofago di pietra posto nella grotta. Si tratta di una tradizione iconografica riscontrabile già in altri casi¹⁸².

Gli unici personaggi con il nimbo sono il Cristo e Lazzaro, posti frontalmente: il Datore-di-vita (*zoodotis*) e l'uomo, schiavo del peccato e della morte, che viene ora santificato dalla Parola. Il nimbo del Signore è crucifero con le lettere greche 'omicron, omega e ny', che compongono il nome rivelato a Mosè nella teofania sul Monte Oreb (*Sono colui che sono*, [Es 3,14; cfr. Ap. 1,8]).

La mano sinistra del Signore è tesa verso il basso e stringe un rotolo in cui si legge: ΛΑΖΑΡΕ ΔΕΥΡΟ ΕΞΟ = *Lazzaro, vieni fuori* (Gv 11, 44). Le numerose corrispondenze tra la nostra icona ed un'altra analoga conservata a Cefalonia, risalente agli inizi del XVIII¹⁸³, soprattutto nella fascia centrale in cui compaiono i vari protagonisti, danno la misura della dipendenza del nostro iconografo dai soggetti in circolazione nella sua patria.

La scena presenta come sfondo due massicci rocciosi. Sul costone di quello a sinistra di chi guarda vi è il tronco nodoso con radici di un albero, che potrebbe rappresentare una quercia.



¹⁷⁹ Sulla festa v. F. CABROL, *Lazare (samedi et dimanche de)*, in DACL VIII, 2086-2088; H. LECLERCQ, *Lazare*, in DACL VIII, 2009-86 (2011-2037 elenco delle rappresentazioni); per un commento dell'immagine v. G. PASSARELLI, *Iconostasi, la teologia della bellezza e della luce*, Milano, Mondadori, 2003, 194-207; per le rappresentazioni nei vari secoli con la bibliografia aggiornata si v. le due voci *Lazarus von Bethanien* del LCI 3, 33-38 e 7, 384-385. È molto utile anche consultare MILLET, 232-54 (Cap. V: *Lazare*).

¹⁸⁰ *Anthologhion*, 2, 914-15.

¹⁸¹ Vi sono dei vistosi errori di isofonia e di commistione di lettere.

¹⁸² In alcune icone joniche la grotta è completamente assente, v. MOSCHOPOULOS, *Cephalonia*, p. 148 n° 266; p. 180, n° 345; DICORATO, 68-69 (Barletta).

¹⁸³ MOSCHOPOULOS, *Cephalonia*, p. 148 n° 266.

Subito dopo si distingue la raffigurazione prospettica di una città cinta da mura, che rappresenta Betania. Di là provengono gli ebrei spettatori dell'evento miracoloso, che popolano gli spazi tra gli speroni rocciosi. La parte superiore presenta una doratura in oro zecchino. Dietro al Messia vi sono gli Apostoli.

Essi sono gli "illuminati", coloro che hanno accolto la Parola del Signore e vivono alla sua sequela. Nella parte inferiore a sinistra per l'osservatore compare una parte della firma dell'iconografo: Χ(ΕΙ)Ρ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ (sic) = *Mano di Eustathios*. Quindi la data: 176(.). L'icona dovrebbe risalire al 1768, eseguita in concomitanza con quella dell'Ingresso a Gerusalemme, la festa che si celebra di seguito. Sia la firma che la data si trovavano in una zona rovinata che ha subito un restauro, come pure il volto del secondo apostolo. Il disegno era stato inciso completamente sulla preparazione della tavola. La cornice presenta un fondo bianco-sporco e racemi di fiori rossi con foglie. La modanatura interna era stata argentata.



Ingresso a Gerusalemme

1768

cm 44,7x33,5x1,5 (cornice 52,3[52,5]x42,5x3

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 07

Il titolo della raffigurazione compare in alto a destra di chi guarda: I ΒΑΕΙΟΦΟΡΟΣ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ (sic) = *Le Palme del Signore*.

L'impianto iconografico¹⁸⁴ è quello tradizionale con lievissime varianti, 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 un cespuglio di agave, un albero ed una palma.

L'albero e la palma sono figurazioni messianiche: "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). L'iconografo oltre a rappresentare l'albero dal cui troncone spunta la parte rigogliosa e una grande agave, sullo sfondo presenta una palma, che è l'albero tradizionalmente rappresentato in questa raffigurazione. Si tratta di elemento storico di cui parla nelle sue Catechesi Cirillo di Gerusalemme¹⁸⁵. Graficamente poi colmano il vuoto tra il monte e la città. La montagna è il monte degli Ulivi, da cui Gesù scese per entrare a Gerusalemme. Simboleggia la montagna messianica.

La città è invece presentata senza le solite mura, dando l'impressione di un paesaggio di genere.

Il Cristo soltanto ha il nimbo: Egli, infatti, è il solo santo. È quello crocifero tradizionale che indica la sua consustanzialità con il Padre. 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 al popolo che lo accoglie con le palme.

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). Alle pendici della montagna il Signore ed i suoi discepoli vanno verso Gerusalemme: è il popolo nuovo che va incontro al popolo dell'Antica Alleanza. In questa icona non si fa uso dell'oro come fondo, ma dell'azzurro del cielo con nuvolette rosate quasi a voler dare profondità alla scena. L'immagine presentava un danno nella parte inferiore, che si estendeva dal volto dell'asino fino al bambino della folla di ebrei, poi restaurato. Sul lato inferiore destro vi è la data: 1768. La cornice presenta la bombatura centrale dipinta in falso marmo, mentre le due modanature (interna ed esterna) erano state argentate.



¹⁸⁴ Cfr. E. LUCCHESI-PALLI, *Einzug 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.

¹⁸⁵ "Molti sono i veri testimoni di Cristo. (...) Testimonia la palma che si trova nella valle e che fornì i rami ai fanciulli che allora inneggiarono a lui" (10, 19).

Γ ΒΑΣΙΛΟΥΧΟΣ Χ Κ



1768

Madre di Dio "fonte di vita"

1769

cm 49,5x38,5x1,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 08

L'icona nella parte superiore porta l'intitolazione in italiano: *La Madonna del Fonte donatrice di vita*, 1769. L'immagine è legata alla processione che, il venerdì successivo alla Pasqua, si compie a Villa Badessa fino alla fonte di Almerinda nella contrada Pian Martello.

La Vergine sorregge il Figlio assiso in una sorta di calice, da cui sgorga l'acqua che si riversa in una piscina; da essa ne attingono tutti coloro che hanno bisogno. Nell'omiletica e nell'innografia è molto diffusa la celebrazione di Maria come Sorgente della benedizione, la Fontana di tutti i beni, Fonte di grazie e di consolazioni per tutti: in questo caso tuttavia il nome dell'icona si ricollega a un piccolo santuario, situato davanti le mura di Costantinopoli, a circa duecento metri dalla Porta chiamata della Fonte (Pighi), detta «di Selivria (Silivri)»¹⁸⁶.

Si racconta che nel 450, quando era semplice soldato, il futuro imperatore Leone I (457-474) s'imbatté in un cieco che si era smarrito e invocava un po' d'acqua. Volle aiutarlo, ma non trovò acqua finché una voce misteriosa gli indicò una polla d'acqua seminasosta. Fece dissetare il cieco e quando gli lavò gli occhi avvenne il recupero della vista. Divenuto imperatore, Leone eresse in quel luogo una chiesa in onore della Madre di Dio invocata con il titolo di *Fonte viva* o *vivificante*. Secondo lo storico Niceforo Kallistos Xanthopoulos († 1335)¹⁸⁷, invece, furono l'imperatore Marciano e sua moglie Pulcheria (450-457) a far costruire in quel luogo una prima chiesa in onore della Vergine. Sotto Giustiniano, verso il 560, essa venne ingrandita, ma fu distrutta durante le invasioni che devastarono i dintorni della capitale, tra il secolo VI e il X. Poiché Niceforo è vissuto nel secolo XIV, la sua descrizione è relativa al santuario come si vedeva in quell'epoca. Importante per l'iconografia è la forma della fonte stessa: al centro della chiesa c'era una cavità in corrispondenza con la sorgente, un bacino nel quale si elevava una vasca dall'interno della quale l'acqua discendeva. Sopra la sorgente, circondata da quattro lati porticati, si innalzava una cupola decorata con un mosaico, raffigurante la Madre di Dio e suo Figlio. Il santuario era meta di pellegrinaggio del popolo e della corte. In occasione della festa dell'Ascensione, l'imperatore e i suoi dignitari vi si recavano col clero in processione. Durante questa celebrazione i rappresentanti dei *demoi* (tifoserie del circo distinte dai colori blu e verde) formavano cori che celebravano alternativamente le lodi della Vergine, come quel canto dei Blu, conservatosi nel *Libro delle cerimonie* di Costantino Porfirogenito: «O fiume dove corre la vita senza fine, Fonte santa, noi cristiani abbiamo trovato te, te sola, Madre santissima del nostro Dio. Noi ti veneriamo come *Theotokos*, noi t'imploriamo con una bocca mai muta. Coprici fino alla fine, o Madre di Dio Fonte di vita, con le ali della tua protezione». Anche i pellegrini russi dei secoli XIV e XV raccontano che andavano alla *Pighi* per «venerare la Vergine, bere l'acqua santa e lavarsi». Fino al secolo XIV, la festa della Fonte di vita era celebrata l'8 gennaio e il 9 luglio; più tardi fu trasferita al venerdì dopo Pasqua. La ragione di questo cambiamento era dovuta probabilmente all'afflusso di pellegrini a Costantinopoli durante il periodo pasquale. I testi liturgici, scritti dallo Xanthopoulos, sono stati ispirati dalla devozione e dall'entusiasmo dei fedeli riuniti attorno alla fonte. Essi lodano la Madre di Dio come fonte di vita, perché ella riceve da Dio la vita, Cristo, e lo dona alle anime: «O oggetto del favore di Dio, tu mi doni senza sosta le acque della tua fonte inesauribile. Tu che hai generato, sopra ogni parola e pensiero, il Verbo, ti supplico di rinfrescarmi con la tua grazia, affinché possa acclamarti: Salve, acqua salutare!»¹⁸⁸.

Il piccolo santuario fu distrutto nel 1453 dai Turchi. L'icona ne perpetua la memoria. L'iconografia, quindi, riprende una devozione realmente praticata e, secondo il Pallas, sarebbe uno degli ultimi frutti della creatività della scuola di Costantinopoli dopo la caduta¹⁸⁹.

La Madre di Dio è del tipo seduta in trono (ha la corona sul capo): 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»¹⁹⁰, 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 contemplanò seduti il loro sovrano ed il loro creatore»¹⁹¹.

Al di sopra della Vergine con il Bambino si vedono due angeli con un cartiglio su cui si legge: ΧΕΡΕ ΘΕΟΤΟ[ΚΕ] ΤΟ ΚΑΙΧΑΡΙΤΟΜΕΝΕΙ Κ(ΑΙ) ΖΟΟΔΟΧΟΣ ΑΓΙΑ ΠΕΙΓΙ Η ΚΑΚΟΣ ΕΧΟΝΤΑΣ ΘΕΡΑΠΕΥΟΥΣΑ (sic) = *Salve, Madre di Dio, piena di grazia e che hai generato la santa fonte di vita, che fa guarire quanti sono malati*.

Ai lati del capo compare il nome nella forma abbreviata classica: ΜΡ ΘΥ (*Madre di Dio*).



¹⁸⁶ Cfr. R. JANIN, *Constantinople byzantine, développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1964², 275-276; IDEM, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. III. Les églises et les monastères*, Paris 1969², sub voce. Su questa iconografia nella tradizione bizantina alla fine del Medioevo, v. T. VELMANS, *Byzance, les Slave set l'Occident. Etudes sur l'art paléochrétien et médiéval*, London, The Pindar Press, 2001, 60-88, 89-96.

¹⁸⁷ Sulle tipologie iconografiche della Madre di Dio v. N. KONDAKOV, *Iconografija Bogomateri*, II, Sankt Peterburg 1915, 372-377; cfr. V. LAZAREV, *Studies in the Iconography of the Virgin*, in *The Art Bulletin* 20(1938), 26-65; LCI 3, 154-211.

¹⁸⁸ *Kontakion* della festa composto dallo Xanthopoulos.

¹⁸⁹ Secondo questo Studioso la scuola iconografica di Costantinopoli non scomparve del tutto, ma, in tono minore, riuscì a sopravvivere creando anche nuovi temi iconografici come quello appunto della Madre di Dio *Zoodochos Pighi* (Fonte di vita) e *Rōdon tōn amāranton* (Rosa immarcescibile). L'argomento fu oggetto di un lungo dibattito con il Chatzidakis, v. D. PALLAS, *La peinture à Constantinople et à Thessalonique après Byzance (questions de méthode)*, in *EEBS* 42(1975-76), 101-211 e figg. 7-37. Per quanto concerne la *Zoodochos Pighi* questo momento figurativo rappresenterebbe la terza fase nella rielaborazione del tema. Su questa iconografia nella tradizione bizantina alla fine del Medioevo v. T. VELMANS, *Byzance, les Slave set l'Occident. Etudes sur l'art pléochrétien et médiéval*, London, The Pindar Press, 2001, 60-96.

¹⁹⁰ Inno *Epi si cheri* (*In te gioisce*).

¹⁹¹ Cfr. SENDLER, 86; M. VLOBERG, *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin*, in *Maria* 2, 413.

¹⁹² 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.

Sul manto della Vergine compaiono tre stelle: una sul capo e le altre due su ciascuna delle spalle. 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" ¹⁹². Il Bambino ha il solito nimbo crucifero, con la destra benedice, mentre con la sinistra regge il rotolo.

Intorno alla fonte si distinguono diverse categorie di ammalati: in primo piano un uomo con la grucciona, una donna posseduta dai demoni che fuoriescono dalla sua bocca, quindi un cieco con le grucce, una madre con un bambino che non sembra essere normale, ed un giovane con il mal di testa. Sullo sfondo una grande città, e poi le montagne innevate. L'oro è stato usato solo per le aureole e per gli abiti dei due angeli. L'immagine presentava un danno di una certa entità nella parte inferiore, ed è stata oggetto di restauro.



Natività della Madre di Dio

176(?) attribuibile al Karusos

cm 51,5(52)x38,5(39)x2

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 14

L'icona rappresenta la Natività della Madre di Dio. La scritta è situata a metà altezza della raffigurazione: ΤΟ ΓΕΝΝΕΣΙΟΝ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ (sic) = *La nascita della Madre di Dio*.

Nelle Chiese di tradizione bizantina la solennità cade l'otto settembre. È una festa mariana che inaugura il ciclo annuale delle grandi feste liturgiche. Andrea di Creta († 740), infatti, così si esprime nella prima omelia su questa solennità: "La celebrazione odierna è per noi l'inizio delle feste"¹⁹³.

La scelta della data non è di origine storica ma simbolica. La nascita di Maria costituisce l'episodio 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 civile¹⁹⁴. Il numero otto, poi, è considerato il numero dell'equilibrio cosmico. 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)¹⁹⁵. Durante il regno di Giustiniano I (527-565) la commemorazione venne introdotta a Costantinopoli.

La nostra immagine presenta uno squarcio di nubi che irrompe all'interno di un palazzo. In un lussuoso ambiente barocco sant'Anna è raffigurata sul letto, sormontato da un baldacchino originato da un'edera a conchiglia. Sembra partecipare il suo affaticamento a Gioacchino, che sta di fronte a lei, mentre la servitù è intenta ad alleviarle il dolore: una serva le porge una coppa, un'altra muove l'aria con un ventaglio, altre due stanno allestendo la tavola con vivande prelibate. Dall'altra parte una servetta spazza per terra, mentre in primo piano due donne pongono in una culla la Bambina fasciata.

L'iconografo ricorre a tutti gli espedienti per evidenziare la magnificenza della casa: in uno scorcio suggestivo ad arcate si intravede la balaustra di una scalinata, ed un balcone su cui sono appoggiati un tappeto e delle stoffe. Sul fondo dietro una balaustra si notano gli alberi del giardino, mentre una graziosa fanciulla è nell'atto di entrare. Tutto questo per creare profondità e movimento alla scena.

Non vi è invece la minima preoccupazione di apporre i nomi accanto alle figure rappresentate, almeno le più importanti, secondo la tradizione. Il disegno è stato inciso, cosicché è possibile riconoscere tutti i tratteggi soprattutto dei ricchi panneggi. Il pavimento a scacchiera, di moda nell'ambito jonico, costituisce la base prospettica della rappresentazione.

Il gusto dei particolari legati alla realtà pratica, così come alcune soluzioni poco felici nel disegno, ci inducono ad ipotizzare che l'autore sia il Karusos; tuttavia con ciò non si intende escludere l'eventualità che si tratti di un'altra mano, visto che solitamente il Karusos appone qualche elemento (dedica votiva, data, firma) che costituisce un riferimento caratterizzante.



¹⁹³ V. ANDREA DI Creta, *Omelia*, 43; PG 97, 805; TPM, 2, 394.

¹⁹⁴ 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.

¹⁹⁵ Sulle diverse discussioni e problematiche relative al luogo d'origine della Vergine e sui suoi parenti s. v. quanto raccolto da CECHELLI, II, 65ss.



