



Gaetano Passarelli

Le icone e le radici

Le icone di Villa Badessa

Iconografo Y

Seconda metà secolo XVIII

Vi sono quattro icone accomunate dallo stesso stile e da una mano che sembra essere la medesima. Non potendo disporre di maggiori informazioni né di elementi identificativi le abbiamo attribuite ad un iconografo che definiremo con la sigla Y, operante con molta probabilità nella seconda metà del secolo XVIII.

Come avremo modo di specificare nelle singole schede, escludiamo possano trattarsi di icone del Karusos perché, pur tenendo conto della vivacità cromatica, non evidenziano quelle "ricerche" innovative o di genere, ricorrenti nelle sue opere. Dunque teniamo conto da una parte dei motivi stilistici, e dall'altra di considerazioni pratiche: per quale motivo commissionare allo stesso iconografo ad esempio la medesima festa (nel caso della Pentecoste)? Si può notare, infatti, che là dove nel patrimonio iconografico badessano vi siano due icone dello stesso soggetto, la mano è sempre diversa.

Per questo siamo propensi ad ipotizzare che la Pentecoste (2), la Trasfigurazione, l'Ascensione, la Trinità del Nuovo Testamento, la Reliquia di Santo Spiridione, siano opera di un altro iconografo, intervenuto, forse, quando ha avuto fine la committenza del Karusos. Questo iconografo si atteneva a tipologie iconografiche più "classiche", e ad un certo gusto pervenuto alla Scuola Jonica dai maestri cretesi.

La tavolozza più ricca, la preferenza dei colori pastello che ben si coniugano con l'uso dell'oro degli sfondi, la ricerca del movimento anche in soggetti statici, una studiata alternanza di vaporosità e geometrismo nelle pieghe degli abiti, sicuramente sono passati agli iconografi jonici attraverso artisti quali Teodoro Pulakis (c. 1620-1692)¹⁹⁶ ed Elia Moskos (1649-1687)¹⁹⁷, così da dar luogo a una linea di successione ideale, che permette di risalire alle tradizioni iconografiche della pittura cretese del XV secolo. Riteniamo che alla base delle nostre composizioni vi sia l'utilizzo di cartoni già in circolazione tra gli allievi dei maestri citati.



¹⁹⁶ Cfr. CHATZIDAKIS, II, 304-317; VOCOTOPULOS, 126-134.

¹⁹⁷ Cfr. CHATZIDAKIS, II, 198-203.

Pentecoste (2)

Autore ignoto sec. XVIII

cm 51,9x38,8x2

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

Restauro: sì¹⁹⁸

numero di inventario: 03

Su uno sfondo di edifici con portico inquadrati secondo le regole prospettiche si innalza una esedra su cui siedono gli Apostoli¹⁹⁹ nell'atto di ricevere lo Spirito Santo che scende su di loro come lingue di fuoco (At 2, 1-13) e nello stesso tempo appare sotto forma di colomba. Ai lati della colomba vi è la scritta poco visibile, perché eseguita con il colore giallo chiaro: Η ΑΓΙΑ // ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ (sic) = *La Santa Pentecoste*.

Pur seguendo uno schema tradizionale²⁰⁰, l'immagine presenta una variante invalsa in ambito jonico: al centro dell'emiciclo non vi è la consueta figura di anziano in abiti regali, che sostiene tra le mani un drappo bianco, ma un vecchio seduto su uno scranno che dispiega un rotolo su cui è scritto: Καὶ ἔσται ἐν ταῖς ἐσχάταις ἡμέραις λέγει ὁ Θεὸς ἐκχεῶ ἀπὸ τοῦ πνεύματός μου ἐπὶ πᾶσαν σάρκα] = *Negli ultimi giorni, dice il Signore, Io effonderò il mio Spirito sopra ogni persona* (Gl 3, 1, cfr. At 2, 17). L'anziano è, quindi, da identificare con il profeta Gioele che alza la mano sinistra e punta l'indice verso l'alto. D'altra parte il nome di Gioele viene indicato esplicitamente in icone che presentano lo stesso particolare²⁰¹. Il motivo della scelta di questo profeta è di natura liturgica.

Al grande vespro della Pentecoste, infatti, la seconda lettura veterotestamentaria è tratta da Gioele, e inizia proprio con le parole: "Io effonderò il mio spirito sopra ogni persona; i vostri figli e le vostre figlie profeteranno, i vostri anziani avranno sogni, i vostri giovani avranno visioni"²⁰². Profezia che venne menzionata espressamente da Pietro per giustificare il comportamento degli apostoli davanti agli "uomini di Giudea" e a tutti coloro che si trovavano a Gerusalemme dopo la discesa dello Spirito²⁰³.

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

La ricerca della prospettiva e della profondità, gli aggetti d'ombra, la caratterizzazione dei volti ed il cromatismo vivace, insieme con una sorta di corrispondenza tipologica rispondono a peculiarità che si riscontrano nella Scuola Jonica dopo il XVII secolo. Lo schema, che troviamo nell'ambito dell'Eptaneso come nelle aree balcaniche ed italiane dove hanno operato i loro artisti²⁰⁴, così reiterativo nella scenografia, nell'atteggiamento e gestualità dei personaggi da far pensare ad un modello iniziale moltiplicato dagli *anthivola* (cartoni) che circolavano tra gli iconografi. Osservando attentamente l'icona con lo stesso soggetto conservata a Livorno e risalente al 1786²⁰⁵, si può notare che le figure dei personaggi sembrano essere addirittura speculari. Potrebbe essere una semplice coincidenza, ma la datazione con buona probabilità dovrebbe essere analoga.



¹⁹⁸ Difficile sapere se fu restaurata nel 1965 o in epoca successiva. Il volto dell'ultimo apostolo a sinistra è stato ricostruito.

¹⁹⁹ Sulla forma dell'esedra e sulle sue ascendenze siriane si v. J. LASSUS - G. TCHALENKO, *Ambons syriens*, in CA 5(1951), 75-122; J. DAUVILLIER, *L'ambon ou bema dans les textes de l'Eglise chaldéenne et de l'Eglise syrienne au moyen âge*, in CA 6(1952), 11-30; J. LASSUS, *La liturgie dans les basiliques syriennes*, in *Studi Bizantini e Neellenici* 8(1953), 418-28; V. JANERAS, *Vestiges du bema syrien dans des traditions liturgiques autres que la syrienne*, in *L'Orient Syrien* 8(1963), 121-128 soprattutto 121-122; questa tipologia iconografica diventerà caratteristica delle rappresentazioni conciliari, v. Chr. WALTER, *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 199-214, 234-235.

²⁰⁰ Sull'iconografia della Pentecoste v. St. SEELIGER, *Pfingsten*, in LCI 3, 415-23; A. GRABAR, *Le schéma iconographique de la Pentecôte*, in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, I, 615-627; ROUSSEAU, 201-210.

²⁰¹ Si v. p. es. *Les icônes dans les Collections Suisses*, intr. M. CHATZIDAKIS - V. DJURIC, (Genève 14.06-29.09-1968, Musée Rath), Genève 1968, fig. 41; PASSARELLI, 224 tav. VIII (Barletta); v. DICORATO, 78-79; VOCOTOPULOS, 166 n°134; sul modello di icona v. anche PASSARELLI, *Livorno*, 194.

²⁰² Gl 3, 1-5. Cfr. J. POTIN, *La fête juive de la Pentecôte. Etude des textes liturgiques*, I-II, Paris 1971.

²⁰³ At 2, 14ss.

²⁰⁴ Si veda i riferimenti fatti da VOCOTOPULOS, 166 n°134; cfr. PASSARELLI, 224 tav. VIII (Barletta); DICORATO, 78-79; PASSARELLI, *Livorno*, 194.

²⁰⁵ PASSARELLI, *Livorno*, 122 fig. 12, 194.



Trasfigurazione

Autore ignoto sec. XVIII

cm 52x38,5x1,6

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 09

Sul bordo superiore l'icona presenta il titolo in greco (poco visibile): H ME[TA]MOPΦ[ΩΣΙΣ] [TOY KYPIOY] = la *Trasfigurazione del Signore*. Secondo uno schema tradizionale presenta tre livelli²⁰⁶: nella parte superiore, centrale, è raffigurato in una mandorla di luce il Signore con il tradizionale nimbo crucifero e le lettere iscritte; a sinistra, con le tavole della Legge in mano, vi è Mosè, mentre sulla destra, in atteggiamento di meraviglia, Elia.

È il momento centrale del racconto evangelico: "Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni suo fratello e li condusse in disparte, su un alto monte. E fu trasfigurato davanti a loro; il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce. Ed ecco apparvero loro Mosè ed Elia, che conversavano con lui. Pietro prese allora la parola e disse a Gesù: «Signore, è bello per noi restare qui; se vuoi, farò qui tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia». Egli stava ancora parlando quando una nuvola luminosa li avvolse con la sua ombra. Ed ecco una voce che diceva: «Questi sono i miei diletti, in cui mi compiacio. Ascoltateli». All'udire ciò, i discepoli caddero con la faccia a terra e furono presi da grande timore. Ma Gesù si avvicinò e, toccatili, disse: «Alzatevi e non temete». Sollevando gli occhi non videro più nessuno, se non Gesù solo" (Mt 17, 1-8; cfr. Lc 9, 28-36).

Pietro, Giacomo e Giovanni sono stramazzati a terra "perché non sopportarono l'eccesso di splendore, (...) tanta era la luce superiore al sole", dice Giovanni Crisostomo²⁰⁷.

Elia (*Profeti*), Mosè (*Legge*), Cristo (*perfezione del patto di Dio*) sono rappresentati sulle vette alle cui pendici si trovano gli apostoli (*gli uomini*).

Questo episodio centrale è preceduto e seguito da quando riprodotto nella fascia mediana della rappresentazione: "Gesù prese con sé Pietro Giacomo e Giovanni, - scrive l'evangelista -, e li portò sopra un monte alto, in luogo appartato, loro soli" (Mc 9, 2). Egli vuole rivelare loro la luce e li conduce verso l'alto. Avvenuta la trasfigurazione i discepoli discendono. Gesù li segue e li ammonisce: "mentre scendevano dal monte - sta scritto - ordinò loro di non raccontare a nessuno ciò che avevano visto, se non dopo che il Figlio dell'uomo fosse risuscitato dai morti" (Mc 9, 9).

La festa entrò in uso alla fine del V secolo e già tra la fine del V e il VI secolo - se ne trovano insigni rappresentazioni musive, quali ad esempio quelle che ricoprono la calotta dell'abside centrale nelle basiliche di Parenzo, di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, del Monastero di Santa Caterina sul Sinai -, e da allora è annoverata tra le solennità principali dell'anno liturgico, perché esprime nella maniera più completa la teologia della divinizzazione dell'uomo²⁰⁸.

La nostra composizione è molto vivace cromaticamente e, pur attenendosi allo schema tradizionale, evidenzia una ricerca di caratterizzazione dei volti ed un virtuosismo nella realizzazione degli abiti alla ricerca della morbidezza e soprattutto del movimento.



²⁰⁶ Si v. J. MYSLIVEC, *Verklärung Christi*, LCI 4, 416-421; A. M. GUADAN, *La trasfiguración del Señor en el arte bizantina*, in *Oriente* 3 (1953), 241ss.; PASSARELLI, 229-248; DE LOTTO, 56-58.

²⁰⁷ GIOVANNI CRISOSTOMO, *Hom. de capto Eutrop.*, 11; PG 52, 405.

²⁰⁸ Cfr. J. van GOUDOEVEER, *Fêtes et calendriers bibliques*, 276-277; MARTIMORT, 121-123.



Ascensione

Autore ignoto sec. XVIII

cm 51,5x39x2

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 10

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

L'icona porta la titolatura all'estremità del bordo superiore: Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ // [ΤΟΥ] Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ = *L'Ascensione di Cristo*. Ritroviamo lo schema iconografico tipico della festa²⁰⁹: nella parte superiore, vi è il Cristo assiso sull'arcobaleno che benedice con entrambe le mani. La modalità con cui il Cristo è raffigurato, si spiega con l'intento di mostrarlo non tanto nell'atto di salire verso il cielo, quanto piuttosto nel momento della sua seconda venuta, segnando così, immediatamente, il tempo escatologico.

Nella parte inferiore si vedono gli apostoli, disposti in due gruppi, attorno a due angeli e alla Vergine.

Il tutto sembra trasporre in immagine il racconto degli Atti degli Apostoli: "fu elevato in alto sotto i loro occhi e una nube lo sottrasse al loro sguardo. E poiché essi stavano fissando il cielo mentre egli se ne andava, ecco due uomini in bianche vesti si presentarono a loro e dissero: «Uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato di tra voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo»" (I, 9-11; cfr. Lc 24, 50).

Sebbene le fonti non parlino della presenza della Madre di Dio sul Monte degli Ulivi, la tradizione della Chiesa ha perpetuato la memoria di questa prossimità, e l'iconografia ne trasmette la consapevolezza ponendola al centro della raffigurazione. Ella rappresenta misticamente la Chiesa, la nuova Eva.

Vi è una grande affinità cromatica e stilistica con le precedenti, perciò siamo propensi ad attribuirle in via ipotetica alla stessa mano, e al medesimo periodo.



²⁰⁹ Sull'iconografia v. A. A. SCHMID, *Himmelfahrt Christi*, LCI 2, 268-276; H. LECLERCQ - F. CABROL, *Ascension*, in DACL I, 2 (Paris 1907), 26-43; PASSARELLI, 189-205; DE LOTTO, 60-61.





Santa Trinità del Nuovo Testamento

Autore ignoto sec. XVIII

cm 61x43,5(43,8)x2,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 18

Al centro l'icona reca il titolo: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ = *La santa Trinità*. Questa rappresentazione va distinta dall'apparizione del Signore avuta da Abramo sotto forma di tre angeli (Gn 18, 1-14), pertanto viene definita "Trinità del Nuovo Testamento". Si tratta, per la verità, di una composizione iconografica relativamente recente, e oggetto di controversie nell'ambito bizantino, in quanto voleva essere una trasposizione visiva del dogma trinitario professato nel simbolo della fede: "Credo in un solo Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili ed invisibili. Ed in un solo Signore Gesù Cristo, Figlio di Dio unigenito, nato dal Padre prima di tutti i secoli. Luce da Luce, Dio vero da Dio vero, generato, non creato, della stessa sostanza del Padre". I due sono, infatti, rappresentati come se fossero seduti su uno stesso trono (*synthronon*), costituito da nubi, sotto le quali vi è il firmamento (è ben visibile la luna e il sole). Il Figlio, Gesù Cristo, benedice con la destra, mentre incrocia la sinistra con quella del Padre sul globo terracqueo sormontato dalla croce.

Il Padre tiene con la sinistra lo scettro quale *Alfa e Omega, principio e fine* (Ap 22, 13). In un cerchio di luce contornato da raggi è rappresentato lo Spirito Santo in forma di colomba. Si dice nel simbolo della fede: "Credo nello Spirito Santo, che è Signore e dà la vita, il quale procede dal Padre, insieme con il Padre ed il Figlio è adorato e glorificato". Tutti e tre hanno il nimbo crucifero con iscritte le lettere greche 'omicron, omega e ny', che compongono il nome rivelato a Mosè nella teofania sul Monte Oreb (*Sono colui che sono*, [Es 3,14; cfr. Ap 1, 8]) per sottolineare la loro equivalenza.

Questa composizione iconografica è stata sempre alquanto controversa soprattutto riguardo alla legittimità della rappresentazione del Padre. Per rendere visivamente la prefigurazione della Trinità, si era fatto ricorso sin dall'antichità²¹⁰ alla rappresentazione dei tre angeli apparsi ad Abramo (Ospitalità di Abramo), come si è accennato. L'icona capolavoro di Andrej Rublëv (1360-1430) venne dichiarata modello della rappresentazione della Trinità al Concilio detto dei Cento Capitoli celebrato a Mosca nel 1551²¹¹. L'occidente, invece, non essendo vincolato da restrizioni ormai da molto tempo rappresentava antropomorficamente il Padre. Ora, l'incarnazione permetteva la rappresentazione antropomorfa del Figlio; l'apparizione dello Spirito in forma di colomba quando Cristo venne battezzato nel Giordano (Mt 3, 16) rendeva ammissibile la sua figurazione, ma nulla giustificava la rappresentazione antropomorfa del Padre. Accettare, quindi, la personificazione del Padre suscitava non pochi interrogativi e polemiche all'interno della Chiesa ortodossa²¹². È rimasta celebre la controversia tra il Diacono Viskovatij ed il Metropolita di Mosca Makarij nel Concilio di Mosca del 1554. Il primo richiama all'osservanza delle decisioni del Concilio Niceno II, rifuggendo dall'equiparare la manifestazione con l'immagine, mentre il secondo sosteneva che Dio Padre poteva essere raffigurato in quanto la sua rappresentazione non era secondo la sua natura, ma secondo le visioni profetiche di Isaia (6, 5) e soprattutto quella di Daniele: "L'Antico di giorni si assise. La sua veste era come la neve e i capelli del suo capo erano candidi come lana pura" (7, 9.13). Le due posizioni si mantennero invariate nei secoli²¹³ ed il problema non si risolse. Nonostante le rinnovate proibizioni sinodali motivate teologicamente, – non ultima quella del grande Concilio di Mosca del 1666-1667²¹⁴, o espresse per semplice rigetto antilatino come quella del Sinodo di Costantinopoli del 1776 in cui è detto: "è stato sinodalmente decretato che quest'icona, che pretende di rappresentare la Trinità, è un'innovazione estranea alla Chiesa apostolica ortodossa e non è da essa accolta. È penetrata nella Chiesa ortodossa attraverso i latini"²¹⁵ –, si continuò a raffigurare il Padre come descritto nella visione di Daniele.

L'immagine si presenta molto accurata tecnicamente e stilisticamente. Il Padre è raffigurato secondo la visione di Daniele, mentre il Figlio è abbigliato, come voleva la tradizione, col mantello celeste e la tunica rossa²¹⁶. La doratura dello sfondo è stata eseguita in modo scrupoloso tanto da creare un grande effetto di luminosità. Pur nella loro austerità i volti sono espressivi e ieratici. I colori sono vivaci e brillanti, e conferiscono all'insieme una notevole armonia cromatica. La composizione si inserisce in una linea iconografica testimoniata nella scuola cretese e, poi, jonica. Pur con le dovute differenze, relative alla trasformazione del trono in nubi, alla mancanza dell'uso dell'oro a spina di pesce sugli abiti, sulle raggiere ecc., la nostra raffigurazione trova particolare corrispondenza nell'icona con lo stesso soggetto della seconda metà del XVI secolo, conservata nel Museo dell'Antivuniotissa di Corfù²¹⁷.



²¹⁰ v. H. LECLERCQ, *Trinité*, DACL XV/2, coll. 2787-2791; W. BRAUNFELS, *Dreifaltigkeit*, LCI 1, 525-537; B. DE MARGERIE, *La Trinité chrétienne dans l'histoire*, Paris 1975; USPENSKIJ, 282; P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997.

²¹¹ E. DUCHESNE, *Le Stoglav ou les Cent Chapitres. Recueil des décisions de l'assemblée ecclésiastique de Moscou 1551*, traduction avec introduction et commentaire par ..., Paris 1920, 105, cap. 41, quesito 1; per i concili sotto Ivan il Terribile v. J. LEDIT, *Russie*, DThC 14, 207-333 soprattutto 262-267.

²¹² Su questa problematica e sulle varie fasi polemiche v. USPENSKIJ, 259-292; DE LOTTO, 66-67.

²¹³ Cfr. I. N. BOGOSLOVSKIJ, *Dio Padre, prima persona della Santa Trinità, nei monumenti dell'arte cristiana antica*, (in russo), Mosca 1893; S. BULGAKOV, *L'icona e la sua venerazione. Saggio teologico*, Parigi 1937, con i quali polemizzò USPENSKIJ, v. anche S. A. PAPADOPOULOS, *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, in CA 18 (1968), 121-136.

²¹⁴ Soprattutto il capitolo 43 intitolato "Sugli iconografi e Sabaoth", USPENSKIJ, 259ss.

²¹⁵ SATHAS, *Bibliotheca graeca medii aevi*, III, Venetiis 1872, 317; cfr. USPENSKIJ, 283.

²¹⁶ Cfr. PASSARELLI, 2003, 42-43.

²¹⁷ Per un'analisi ed una descrizione dettagliata di quest'icona v. VOCOTOPULOS, 66-67 n° 41 fig. 151 (16° sec.); cfr. anche G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI sec.*, Venezia 1957, 120; CHATZIDAKI, *Apo ton Chandaka sti Venetia*, 184-187 (seconda metà 17° sec.).

²¹⁸ BELLIZZI, 351. Cosa tuttavia che non ci risulta.

²¹⁹ Cfr. BELLIZZI, 305. Cosa tuttavia che non ci risulta.

²²⁰ PASSARELLI, *Livorno*, 87, 164-168.

Si tratta però di un manufatto molto più tardo, che si rifà agli stessi caratteri distintivi, e che sul piano stilistico e cromatico ricorda l'autore delle altre tre icone, di cui abbiamo parlato. Sul retro la tavola presenta una scritta che dice: εἶναι τοῦ / διαμάντη Σκαρ-/λάτου = *è di Diamantis Skarlatos*. È la stessa che compare dietro l'icona dell'Adorazione dei pastori di Spyridon Romas, come pure, secondo il Bellizzi²¹⁸, dietro l'icona di sant'Anna di Giorgios Chrisoluras di proprietà privata. Si tratta molto probabilmente di una nota di possesso di queste icone, sebbene al momento non siamo in grado di far luce sull'identità del possessore. Possiamo solo dire che il nome Diamante è testimoniato nella comunità badessana ancora nel 1815²¹⁹, mentre il cognome Skarlatos = Scarlato è in uso nell'ambito delle isole jonie.

Questo elemento indicativo committenza/possesso sembra autorizzare l'ipotesi che magari quest'icona sia stata dipinta dallo stesso iconografo dell'Adorazione dei pastori. A suggerire un'interpretazione in questo senso, è il fatto che il Romas aveva presentato nel 1764 questo soggetto come icona-saggio per ottenere la committenza della comunità ortodossa di Livorno. Ebbene, solo comparando le due raffigurazioni si evince che l'icona di Villa Badessa non può essere stata dipinta dal Romas²²⁰.



Reliquia insigne di santo Spiridione

Autore ignoto sec. XVIII

cm 102,5(103)x74x2(2,5)

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 24

Il titolo dell'icona campeggia sul quarto superiore: ΛΕΙΨΑΝΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑ-
/-ΤΟΥΡΓΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ = *Reliquia del santo taumaturgo Spiridione*.

Santo Spyridone o Spiridione era un pastore di greggi, sposato e padre di famiglia, per la sua generosità e carità fu scelto come vescovo di Trimythunte a Cipro. Morì certamente dopo il 346. Venne ben presto onorato come santo. Alla fine del VII secolo le sue reliquie furono traslate a Costantinopoli. Dopo la conquista di Bisanzio da parte dei Turchi (1453) vennero trasferite a Corfù (1460 ca.), dove ancora oggi sono venerate²²¹. Due volte l'anno vengono solennemente poste in verticale su una sorta di trono vescovile con baldacchino, come se ritornasse a presiedere le celebrazioni liturgiche.

L'immagine è una riproduzione del tipo "santino" di un esemplare esistente. Poiché dal XV secolo la venerazione si diffuse in particolare nel bacino adriatico, è possibile trovare un po' dappertutto questo tipo di icona, sia in chiese sia in musei (dal Museo Correr di Venezia, ai Musei Civici di Trieste, al Museo Nazionale di Ravenna a quello Provinciale di Lecce, solo per fare qualche nome). La nostra immagine, di buona fattura e di vivace cromatismo, probabilmente è stata elaborata dallo stesso iconografo delle precedenti.



²²¹ Cfr. BS XI, 1354-1359.

ICONOGRAFI VARI

Seconda metà e fine secolo XVIII

Abbiamo raccolto in questa sezione iconografi provenienti da aree diverse ma operanti quasi tutti nella seconda metà del secolo XVIII. Si ha, quindi, una certa varietà di stili che vanno dalle composizioni d'impronta prevalentemente occidentali e barocche a espressioni più o meno tradizionaliste, comunque, sempre influenzate dalla pittura italiana. Purtroppo la mancanza di indicazioni specifiche (data, firma, committenza) in alcuni casi ci permette solo di avanzare ipotesi che, ci auguriamo, possano in futuro trovare un'attribuzione sicura.

SPYRIDON SPERANTZAS

(1733-1818)

Nato e formatosi artisticamente a Corfù, nel 1765 operò nella chiesa dei Santi Antonio ed Andrea a Corfù. Nel 1786 con la moglie Diamantina ed il figlio Michele si trasferì a Trieste. Qui gli venne commissionata dalla Comunità serba la decorazione della cappella del cimitero illirico, e la vecchia chiesa di Santo Spiridione. Lavoro che eseguì tra il 1794 ed il 1796 insieme con il figlio²²². L'incarico affidatogli da parte della comunità di Villa Badessa, risalente al 1788, è importante sia perché coincide col suo trasferimento a Trieste, ma soprattutto perché ne rivela le doti di intagliatore e di pittore sulla scia del grande iconografo Emanuele Tzanès. In questa fase artistica dello Sperantzas si nota, infatti, un certo influsso esercitato su di lui dalle opere e dallo stile dello Tzanès.

Seppellimento del Signore *bifacciale*

Spyridon Sperantzas di Corfù

1788

cm 60x110x0,3

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 26

Il Cristo, con il tradizionale nimbo crucifero per sottolineare sempre la sua divinità, viene posto nel sepolcro da Giuseppe di Arimatea e da Nicodemo, mentre l'Addolorata lo piange. Si tratta di una immagine bilaterale che serviva per essere portata in processione il Venerdì Santo, ed era posizionata al di sopra del *kouvouklion*, una sorta di portantina a guisa di sepolcro, perciò sagomata in modo da permettere la visione della scena da ambedue le parti. Nell'ovale sul fronte del sepolcro vi è un cartiglio con la scritta: ΑΦΙΕΡΩΘΕΝ / ΠΑΡΑ ΤΩΝ Κ[απεταν]ΩΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ / ΜΠΕΛΑΤΟΥΡΑ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ / 1788 = *È stata offerta dai capitani Costantino Belatura e Giovanni Di Nicola*. Purtroppo non abbiamo trovato riferimenti specifici su questi personaggi. Probabilmente erano due ufficiali del Reggimento Real Macedone.

Sull'altro lato, nella parte inferiore della cornice si leggono le iniziali dell'iconografo: X · C · C 1788 = Χ(εῖρ) Σ(πυρίδωνος) Σ(περάντζας) 1788 = *Opera di Spirione Sperantza 1788*. Siamo riusciti a risalire a lui poiché già in altri casi avevamo trovato qualche altra opera firmata con le semplici iniziali²²³. Questo tipo di rappresentazione, come quello del Crocifisso (v. Crocifisso [1]), ebbe un grande successo a Zante nei secoli XVII e XVIII²²⁴. Se ne ha un esemplare presso il Museo dell'Istituto Ellenico di Venezia che risale al 1677, opera del celebre sacerdote iconografo Emanuele Tzanès detto Bunialis²²⁵, ed un altro conservato nella chiesa greca di Cargèse (Corsica), dipinto da un imitatore dello Tzanès che, non escludiamo, possa essere il nostro pittore. L'icona di Villa Badessa costituisce un altro esempio molto importante, che si colloca nel periodo in cui questa "moda" si avviava verso il suo epilogo.

Come abbiamo detto (p. 32) i piedi dei personaggi laterali sono stati risegati negli anni '50 quando l'opera fu posta sull'iconostasi.



²²² Cfr. CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 369-370; PROCOPIOU, 175-176.

²²³ Cfr. CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 369-370; PROCOPIOU, 175-176.

²²⁴ Cfr. M. CHATZIDAKIS, *Complément à E. Tzanès*, in KX 2(1948), 474 n. 25.

²²⁵ CHATZIDAKIS, 1962, 134 fig. 60.







ΑΓΙΟΡΟΓΟΝ
ΠΑΡ ΤΩΝ ΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΙ
ΜΠΕΛΑΤΕΡΑ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΗ ΜΑΡΤΥΡΟ

1788



ЭПОС
ОСНОВАН
1988

Santi Costantino ed Elena

Spyridon Sperantzas di Corfù (attribuito)

Ultimo decennio del sec. XVIII

cm 50,6x38x2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 27

San Costantino ha goduto di una grande venerazione nell'Oriente di tradizione bizantina, prova ne sia il lungo elenco di santi e non, regnanti e uomini semplici, che ne hanno portato e tuttora ne portano il nome. Probabilmente non poteva essere altrimenti per un imperatore che ha rappresentato una svolta storica decisiva per la diffusione del cristianesimo, dopo ben tre secoli di persecuzioni e clandestinità.

Egli riconobbe, infatti, la libertà di culto (313) e favorì l'affermazione della nuova religione, impegnandosi nel promuovere l'edificazione di basiliche sia in Terra Santa sia a Roma e a Costantinopoli. Indisse, inoltre, la convocazione del primo Concilio Ecumenico a Nicea (325) in cui, per dirimere l'eresia ariana, furono stabiliti i fondamenti della fede cristiana.

La legge romana non riconosceva il matrimonio celebrato tra un patrizio e una plebea. Così quando Costanzo Cloro ebbe il titolo di "Cesare" col collega Galerio, ripudiò Elena perché di famiglia plebea della Bitinia, pur trattenendo con sé il figlio Costantino, nato dalla loro unione nel 285. Alla morte del padre, Costantino venne acclamato "Cesare" nel 306 a York, dalle legioni della Britannia. Una volta assunto alla carica, chiamò a corte Elena e la fregiò del titolo di "Nobilissima femina". Quando poi Costantino, sconfitto Massenzio alle porte di Roma, divenne l'unico imperatore, Elena fu onorata con il titolo di "Augusta".

Sebbene lo storico Eusebio, autore tra l'altro di una *Vita di Costantino*, affermi che sia stato l'imperatore a condurre alla fede la madre, molti ritengono invece sia stata lei a convertire il figlio. Elena, infatti, mostrò un fervore religioso che si tradusse in grandi opere benefiche e nella fondazione di celebri basiliche sui luoghi santi, di cui divenne intrepida esploratrice. Nonostante l'età avanzata, andò in Palestina per seguire gli scavi iniziati a Gerusalemme dal vescovo Macario, che ritrovò la tomba di Cristo scavata nella roccia, e poco distante la Croce. Il ritrovamento della Croce, avvenuta nel 326 sotto gli occhi della piissima madre dell'imperatore, produsse una grande emozione in tutta la cristianità.

Incoraggiata da questo primo successo, Elena volle ricercare altri luoghi: fu ritrovata la grotta della Natività a Betlemme, e il luogo sul monte degli Olivi dove Gesù si era intrattenuto con i suoi discepoli prima di salire al cielo. A queste scoperte seguì sempre l'edificazione di altrettante basiliche. Elena morì nel 330 a ottant'anni²²⁶.

Secondo un'ipotesi del Grabar²²⁷ la rappresentazione iconografica delle due figure imperiali ai lati della Croce, avrebbe avuto il suo prototipo in un gruppo marmoreo che li raffigurava, situato nel cuore di Costantinopoli.

Costantino ed Elena sono rivestiti con gli abiti imperiali bizantini, secondo una visione molto occidentale che se ne aveva alla fine del 1700. Sui due bracci della Croce vi è la scritta IC XC (*Gesù Cristo*) mentre ai lati i personaggi sono individuati dai rispettivi nomi: O ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ = *san Costantino*; Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ = *sant'Elena*.

L'icona probabilmente è da attribuire a Spyridon Sperantzas, quindi risalente al 1788, quando eseguì per la comunità badessana l'icona bifacciale del Seppellimento, poiché stilisticamente si può riconoscere un'identica mano. Si veda la stringente somiglianza del volto di Cristo con quello di Costantino. Vi è inoltre un elemento grafico caratteristico: le lettere C = Σ ed Epsilon presentano un rigonfiamento centrale, analogo a quello presente nel Seppellimento ed in altre icone firmate da questo iconografo. Le dorature sono state fatte con oro in conchiglia²²⁸, mentre sugli abiti, per le pieghe, si è fatto ricorso alla tecnica del guazzo.



²²⁶ Cfr. BS IV, 237-249, 988-995.

²²⁷ BS IV, 244.

²²⁸ Una sorta di oro liquido.



IC

XC

Ο ΑΓΙΟΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Η ΑΓΙΑ
ΕΛΕΝΗ

Santo Spiridione (1)

Spyridon Sperantzas di Corfù (attribuito)

Ultimo decennio del sec. XVIII

cm 52x38,5x1,8

Tempera con uovo su tavola

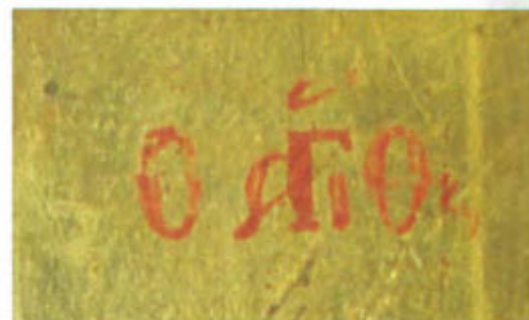
Restauro: 1965

numero di inventario: 28

L'icona raffigura il santo vescovo Spiridione. Infatti sulla parte alta compare il nome: Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΠΥΡΙΔΩΝ (sulla sua figura si v. quanto scritto nella scheda *Reliquia insigne di santo Spiridione*).

È assiso su un trono che presenta una spalliera ed un basamento barocco, nelle sue linee molto simile a tanti altri ricorrenti nella pittura cretese del '600 e '700. Sulla stola (*epitrachilion*), che appare dalle ginocchia in giù, sono rappresentati, come voleva la tradizione, profeti o apostoli, mentre sull'*epigonation*, il rombo che appare sul ginocchio a sinistra di chi guarda, il volto di un cherubino. Indossa gli abiti vescovili con il classico copricapo di paglia intrecciata in uso presso i pastori. Con la destra benedice, mentre con la sinistra solleva l'evangelario.

La rappresentazione trova un numero molto alto di confronti, in cui cambia solo il volto del soggetto raffigurato. Sono state utilizzate foglie di oro zecchino per lo sfondo; sono ben visibili i limiti di ciascuna foglia, mentre per il trono e i capi di vestiario è stato utilizzato l'oro in conchiglia. L'aureola è stata delineata con uno stampino a forma di stella. Si tratta quindi di una immagine elaborata da un iconografo che si attiene maggiormente ad una certa stilizzazione "bizantina". Non è esclusa, tuttavia, la possibilità che possa trattarsi dello stesso pittore che ha eseguito p. es. la Santa Trinità del Nuovo Testamento, e santo Spiridione, considerata la capacità che avevano gli iconografi jonici, ereditata peraltro dai cretesi, di dipingere nelle due maniere (occidentale e bizantina), regolandosi a seconda della richiesta della committenza. La forma del C=Σ con la bombatura centrale e quella dell'alfa richiamano le forme grafiche usate dallo Sperantzas (v. icone dei Santi Costantino ed Elena n° 27).





Annunciazione

Autore ignoto

XVIII-XIX secolo

cm 26x19,2(19,5)x0,4 (cornice cm 30x24)

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 40

Nella parte centrale l'icona presenta l'intitolazione: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ / ΤΗΣ Θ(εοτό)ΚΟΥ
= *L'annunciazione della Madre di Dio*.

L'Arcangelo Gabriele (Γ[αβριήλ]) porge l'annunzio alla Vergine (ΜΡ ΘΥ) tenendo in mano il giglio, trasposizione in immagine dell'epiteto conferito a Maria da Bernardo di Chiaravalle: "inviolabile castitatis liliū (*giglio inviolato di castità*)"²²⁹. Le sue dita sono disposte nel gesto della benedizione, carico di simbologia: le tre dita aperte (*pollice, indice, medio*) richiamano la Trinità, invece le due dita piegate (*mignolo e anulare*) ricordano le due nature in Cristo. La Vergine, colta nel momento in cui dà il suo assenso, e lo Spirito Santo in forma di colomba scende su di lei, sembra alzarsi da uno scranno barocco con un leggìo su cui tiene il libro delle Sacre Scritture. Origene dice: "Ella infatti possedeva la conoscenza della legge, era santa, e conosceva bene, per le sue quotidiane meditazioni, gli oracoli dei profeti"²³⁰.

Nell'insieme l'icona sembra attenersi alla tradizione iconografica bizantina, tuttavia esaminando i particolari si riconoscono numerose influenze occidentali, oramai fatte proprie dell'iconografo (il cielo da cui emerge la colomba, il giglio, il volto "pietoso" dell'angelo, il libro ecc.).

L'iconografo probabilmente non padroneggiava molto la sua arte, e l'opera evidenzia un notevole contrasto tra la linearità degli sfondi e la quasi "ossessività" geometrica delle pieghe degli abiti. L'immagine potrebbe essere collocata cronologicamente tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo.



²²⁹ MILLET, 91. Nell'*Inno Akathistos* compare il termine più generico di "fiore di incorruttibilità".

²³⁰ In *Luc.* VI, 7; TMPM, I, 212. "Era santa e aveva letto le Sacre Scritture e conosceva i profeti", riecheggia Girolamo nell'Omelia sulla nascita del Signore, TMPM, III, 291.



Adorazione dei pastori

Spyridon Romas di Corfù

XVIII secolo

cm 41,4x30,5x1,6(2)

Tecnica mista su tavola

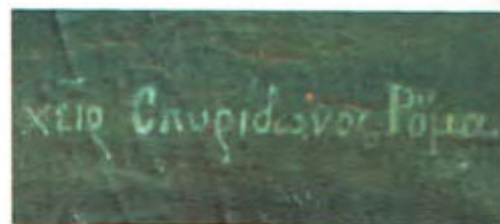
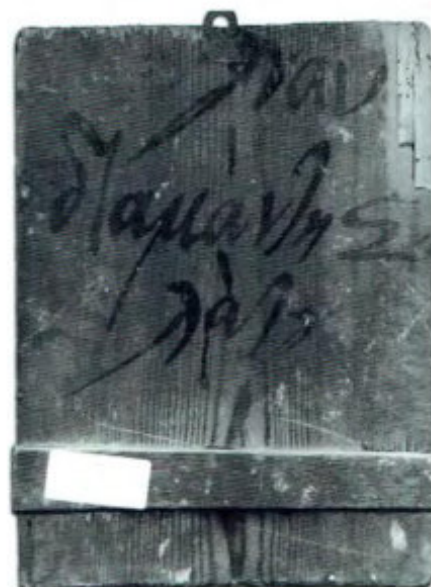
Restauro: 1965

numero di inventario: 16

La raffigurazione segue uno schema compositivo di ispirazione occidentale, abbastanza diffuso all'epoca. Maria, sollevando il velo, mostra ai pastori il Neonato, mentre Giuseppe lo contempla. Una giovane contadina porta su un cesto alcuni volatili per fare il brodo alla puerpera. In primo piano due pastori che venerano il Bambino portando doni. È caratteristico il cane e il genere ritrattistico dei due pastori. Dietro le spalle della Vergine si nota un cono di nubi entro cui figurano tre cherubini, riscontrabili di frequente nella pittura dell'epoca, quindi alcuni angioletti, e uno di essi a forma di putto tiene aperto un cartiglio in cui si legge: 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). Sul lato inferiore destro di chi guarda si individua la firma dell'iconografo: Χεῖρ Σπυρίδωνος Ρόμα = *mano di Spyridon Romas*.

L'icona è stata dipinta da questo iconografo corfiota probabilmente negli anni '60 del 1700. Il pittore stava lavorando a Livorno presso la chiesa ortodossa della Ss.ma Trinità: dopo il luglio del 1766 dipinse una grande tela con soggetto analogo²³¹. Difficile dire se la nostra icona sia stata dipinta prima o dopo.

Anche se la raffigurazione appare completa, in realtà non lo è: a sinistra manca di un quarto. Se ne ha certezza attraverso la scritta sul retro che riporta: εἶνα[ι τοῦ] / διαμάντη Σ[καρ]-/-λάτου = *è di Diamantis Skarlatos*. È stato possibile ricostruirla poiché compare anche dietro l'icona della Trinità del Nuovo Testamento. Le parti mancanti della nostra scritta corrispondono appunto alla seconda tavola, che faceva corpo con questa superstite, proprio come nell'icona della Trinità. Purtroppo questo non permette di aggiungere nulla se non che egli le abbia acquistate o, forse, fatte eseguire. L'ipotesi più immediata sarebbe pensare alla stessa committenza, quindi allo stesso artista. Questo ragionamento pur logico è insostenibile, conoscendo la produzione del Romas per la chiesa della Ss.ma Trinità di Livorno²³².



²³¹ Cfr. PASSARELLI, *Livorno*, 164-166, 179.

²³² PASSARELLI, *Livorno*, 164ss.



del. Caviglioglio. Roma.

Giovanni il Precursore

Autore ignoto

XVIII secolo

cm 45,4x38x2

Tecnica mista su tavola, fondo in oro zecchino

Restauro: sì²³³

numero di inventario: 52

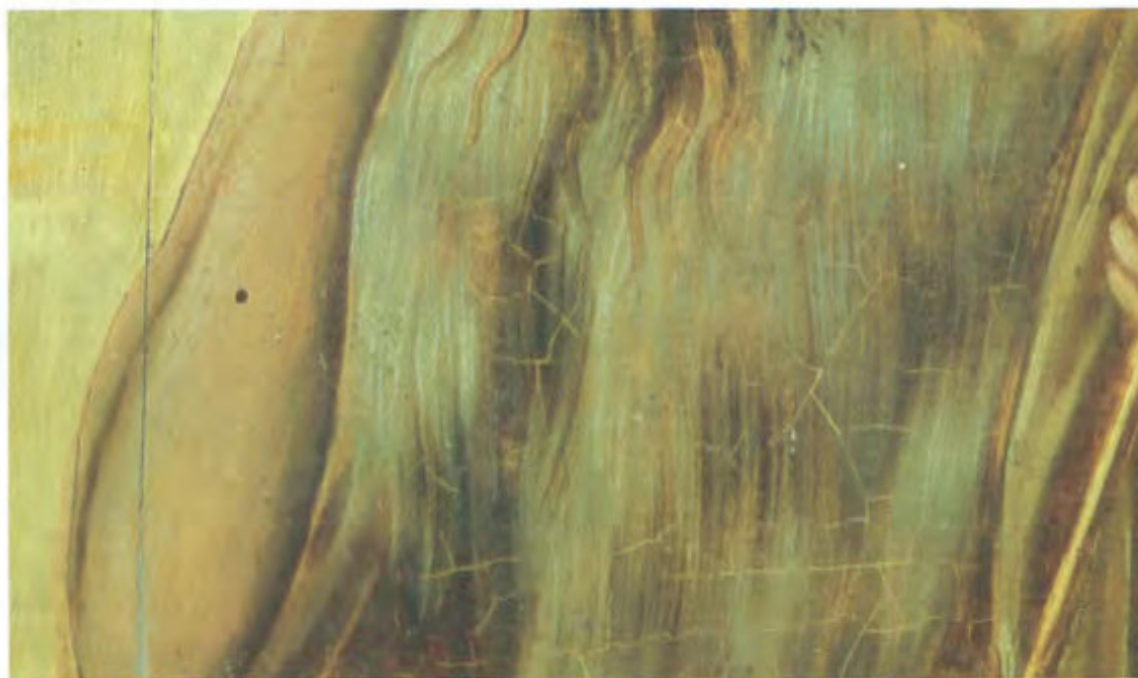
Accanto all'aureola è indicato il nome del personaggio: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝ)Ν(ΗΣ) / ο προδρομος = *san Giovanni il precursore*. Giovanni il Battista è il santo più venerato nell'ambito della tradizione bizantina.

Nella liturgia viene definito predicatore, angelo ed anche apostolo. Egli testimonia la venuta del Messia e la sua testimonianza suscita le prime vocazioni (Gv 1, 35-7). Il Cristo stesso lo identifica con quell'Elia che doveva tornare secondo le parole del profeta Malachia (Mt 17, 10-13; Mal 3, 22-24).

Il Cristo, tuttavia, non si limitò a questo per far comprendere chi fosse Giovanni, ma sottolineò la statura del personaggio dicendo: «Cosa siete andati a vedere nel deserto? Una canna agitata dal vento? Ma che cosa siete andati a vedere? un uomo vestito di morbide vesti? Quelli che portano morbide vesti stanno nei palazzi dei re. A che scopo dunque siete andati? A vedere un profeta? Sì, vi dico, e più di un profeta. Egli è colui del quale sta scritto: 'Ecco io mando innanzi il mio nunzio [angelo], perché prepari la tua via dinanzi a te'. In verità vi dico: fra quanti sono nati di donna non è mai sorto nessuno più grande di Giovanni Battista» (Mt 11, 7-11 *passim*).

Giovanni con la destra indica il cielo mentre con la sinistra regge un bastone con una croce all'estremità, da cui si diparte un cartiglio con l'espressione centrale della sua predicazione: METAN- / -OHTAIO- / -ΤΙΗΓΓΙ- / -ΚΕΝΓΑ- / -PHBAΣ- / -ΙΑΙΑ / ΤΩΝ / ΟΥΡΑ- / -ΝΩΝ (sic) = *Convertitevi perché il Regno dei cieli è vicino* (Mt 3, 2).

La nostra icona, pur appartenendo alla scuola jonica, tuttavia non si rifà all'iconografia ricorrente di Giovanni con le ali ma, con le dovute differenze, ripropone una tipologia figurativa anteriore di qualche secolo, in particolare quella dello stesso soggetto risalente al XIV secolo, come si può vedere nell'opera pittorica custodita nella chiesa di Santa Caterina a Corfù²³⁴. Lo stile occidentale ha esercitato la sua influenza, determinando l'introduzione di un naturalismo descrittivo sia della figura che degli abiti, e smorzando così la severità e l'austerità dell'icona antica; tuttavia si è conferito allo sguardo una grande espressività che traduce tutta la potenza del messaggio. L'icona probabilmente è da collocare alla fine del XVIII secolo. Come è stato detto in precedenza, pare, fosse collocata sull'iconostasi.



²³³ Non sappiamo quando sia avvenuto.

²³⁴ Cfr. *Byzantine and Post-Byzantine Art in Corfu*, 89; VOCOTOPULOS, 1-3.



Adorazione dei magi

Autore ignoto

XVIII secolo

cm 58(58,5)x77,5x1,5 (cornice cm 73,4x92,5x6)

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 17

I tre Re Magi offrono i loro doni al Bambino che è assiso sulle ginocchia della Vergine. Il primo anziano, in ginocchio, con il copricapo per terra porge il suo dono a Gesù, che mostra di accoglierlo sporgendosi verso di lui, e tracciando con la destra un gesto di benedizione. Dietro di lui gli altri due Magi sembrano intenti a parlare mentre il terzo, di colore, con la destra innalza il suo dono. Rappresentano le tre età dell'uomo. La Vergine con la destra tiene il Bambino mentre con la sinistra levata indica il cielo, da cui scende un raggio di luce con la stella. Il suo manto è trapunto di stelle. Dietro di lei, appoggiato al bastone, Giuseppe pare osservare la scena. La Sacra Famiglia sta sul limitare di una capanna, di cui si intravedono le travi del tetto.

La scena ripete uno schema consueto nell'ambito occidentale e ripreso da numerosi madonneri dell'Adriatico, si v. per es. lo stesso soggetto con la medesima tipologia del Museo di Trieste²³⁵, del Museo Nazionale di Reggio Calabria e di Capodimonte a Napoli²³⁶, della Collezione Classense di Ravenna²³⁷.

Il nostro pittore sembra essere abbastanza discontinuo poiché alterna parti accettabili ed addirittura curate in modo quasi miniaturistico, ad altre di grande schematicismo che determinano l'intozzimento delle figure. Le mani certamente non sono all'altezza della studiata ricerca di caratterizzazione dei volti. Il massimo del contrasto vien raggiunto nella figura del Re Magio di colore: alla cura estrema del copricapo non corrisponde, con effetto stridente, il resto dell'abito e del braccio sinistro.

I vari confronti, tuttavia, non permettono di identificare l'autore o di esprimere un'ipotesi sulla datazione. Da alcuni indizi abbastanza soggettivi riteniamo che la tavola dovrebbe risalire alla fine del XVIII secolo. La cornice modanata è stata ricoperta di porporina.



²³⁵ BIANCO FIORIN, n° VII, cfr. anche n° III.

²³⁶ M. P. DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1992, 193-195.

²³⁷ ANGIOLINI MARTINELLI, 217, 218, 222, 230.

Battesimo del Signore

Giovanni Kontiani di Kalarite

Fine XVIII secolo

cm 51,5x37,2x1,5

Tecnica mista su tavola

Restauro: no

numero di inventario: 19



²³⁸ Omelia 37 sul Battesimo, PG 49, 365-366.

²³⁹ Inno, Grande Ora III, tono IV.

²⁴⁰ *In sancta Lumina*, or. 39, 1; PG 36, 336ss.; v. or. 40, 1; PG 36, 360B; GREGORIO DI NAZIANZO, *Tutte le Orazioni*, a c. di Cl. Moreschini, Bompiani, Milano 2000, 901, 923. La festa viene chiamata tuttora *tôn Fôtôn* (delle Luci) o semplicemente *ta Fôta* (le Luci).

²⁴¹ ORIGENE, *Contra Celsum*, 2, 67; PG 11, 901; ORIGENE, *Contro Celso*, a c. di P. Ressa, Morcelliana, Brescia 2000, 217; v. PASSARELLI, 109-111.

²⁴² Di questo ambito vi è l'icona di Asterio di Kalarite a Livorno del 1766, v. PASSARELLI, *Livorno*, 204-205.

La liturgia utilizza i termini di Epifania, Teofania e Festa delle Luci. "Diamo il nome di Epifania a questo giorno, — dice Giovanni Crisostomo († 407) —, perché la grazia salutare del Signore si è manifestata a tutti gli uomini. Ora, perché chiamiamo Epifania non già il giorno della nascita, ma quello in cui ha ricevuto il battesimo? Perché la sua manifestazione a tutti gli uomini non avvenne al momento della sua nascita, ma del suo battesimo, dato che fino ad allora molti non lo avevano conosciuto"²³⁸.

Il termine *Epifania*, autorevolmente spiegato dal Crisostomo, ha un connotato cristologico, mentre *Teofania* una prerogativa trinitaria. Si è realizzata, infatti, la manifestazione di Dio, uno e trino. Tale peculiarità è ben evidenziata da un inno della festa che dice: "Trinità, Dio nostro, oggi sei apparsa indivisibile. Il Padre, infatti, ha dato una chiara testimonianza del Figlio, lo Spirito in forma di colomba è disceso dal cielo, il Figlio ha chinato il suo capo intemerato davanti al Precursore ed essendo stato battezzato ha riscattato l'umanità dalla schiavitù quale amico degli uomini"²³⁹.

Al termine Epifania e Teofania, ampiamente utilizzati, venne preferita, tuttavia, la denominazione introdotta da Gregorio Nazianzeno (329-390 c.): *Festa delle Luci*. Cristo, infatti, è venuto per essere la luce del mondo che illumina quelli che erano nelle tenebre²⁴⁰. Per i Padri greci la miseria del peccatore consiste nell'ignoranza: il Cristo apre per sempre "le porte della Luce a coloro che, figli delle tenebre e della notte, aspirano a divenire figli del giorno e della luce"²⁴¹.



Cristo con i piedi immersi nella trasparenza cristallina delle acque del Giordano, china il capo per ricevere il battesimo, mentre si squarciano i cieli e nella luce della gloria, che ricorda quella del Bernini in San Pietro, appare lo Spirito in forma di colomba (Mt 3, 16). Sulla riva opposta a Giovanni vi sono tre angeli: uno inginocchiato che sorregge il mantello che scivola dalle spalle di Gesù, mentre gli altri due tengono spiegati dei panni bianchi. Sembrano due accoliti pronti a fornire al maestro l'asciugamano e il vestiario. È segno evidente di una trasformazione interpretativa, dovuta al fatto che nel tempo s'era smarrito il significato originario delle mani velate degli angeli, gesto di adorazione, tipico dell'iconografia tradizionale.

Nel quarto inferiore destro vi è la scritta: Διὰ χειρὸς / Ἰωάννου ποτὲ Δημητρίου / Κοντίανις Καλαρριτιάτου (sic) = *Per mano di Giovanni del fu Demetrio Kontianis di Kalarite*. Un iconografo sinora non censito. Kalarite è una cittadina nella regione di Joannina in Epiro, dove operavano diversi iconografi non certo conservatori²⁴². Di quest'ambito si conserva a Villa Badessa una placchetta (v. p. 140), riprova che vi era qualche contatto magari attraverso Corfù.

Il dipinto presenta alcune integrazioni dovute a caduta di colore, come nel caso dell'intero corpo della colomba. Mentre la pellicola pittorica si conserva quasi integralmente in modo discreto, la tavola sul retro mostra evidenti danni di termiti piuttosto consistenti.

GIOVANNI TRIGONIS

(1761-1833)

Vi è un gruppo di icone che presenta le stesse caratteristiche compositive e stilistiche; si nota anche l'uso della tecnica mista, della meccatura per le aureole e lo sfondo. Questi elementi richiamano l'iconografo peloponisiaco Giovanni Trigonis che dal 1786 al 1866 visse ed operò a Trieste, quale membro della Comunità greca²⁴³.

Resurrezione (2)

Giovanni Trigonis (?)

XVIII secolo

cm 67,5x46,3x2

Tecnica mista su tavola; meccatura

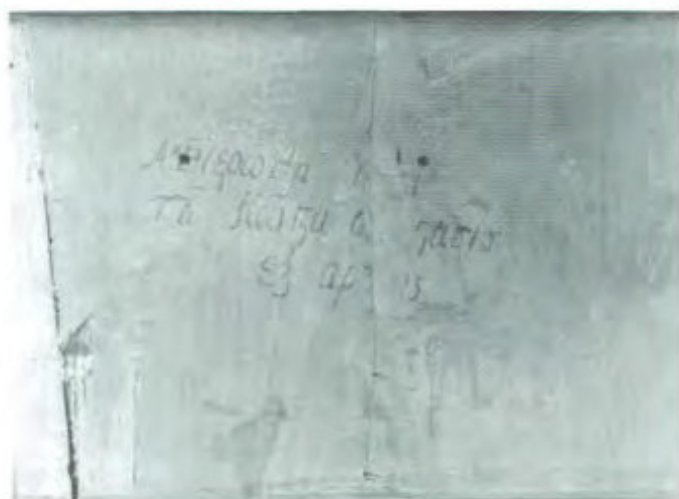
Restauro: 1965

numero di inventario: 21

L'iconografia di questa icona è tipicamente occidentale. Solo le scritte in greco fanno intendere che si tratta di una immagine "bizantina". Si legge: Η τοῦ Χ(ριστο)Υ / [ΑΝΑΣ]ΤΑΣΙΣ = *La Resurrezione di Cristo*. Ai piedi della collina del Golgota, su cui si ergono tre croci, vi è il sepolcro, fatto a mo' di sarcofago. Un fascio di luce celeste investe la croce del centro. Intorno al sepolcro, che ha la copertura rimossa, vi sono quattro soldati romani, di cui due sono addormentati e due svegli: uno di questi corre per avvertire le autorità dell'evento straordinario (cfr. Mt 28, 11-15). In primo piano, nel quarto inferiore dell'immagine, è disteso dormiente un soldato rivestito di corazza. La sua mano destra sembra essere bloccata da una maniglia mentre stringe un uccello di cui si intravede la testa²⁴⁴. I due soldati posti alle estremità presentano un'armatura con la picca, quali erano in uso all'epoca. In particolare quello di destra sembra ritrarre un uomo balcanico, con tanto di mustacchi.

Il Cristo, con l'aureola crucifera e la scritta canonica Ο ΩΝ (*sono Colui che sono*), in una raggiera di luce contornata da nubi, è raffigurato dinamicamente al di sopra del sepolcro; con la destra indica il cielo, mentre con la sinistra brandisce un vessillo bianco contrassegnato al centro da una croce. Diversi particolari stilistici inducono ad ipotizzare che sia stata dipinta dallo stesso iconografo della Deposizione e della Circoncisione. La medesima tecnica e la meccatura costituiscono gli elementi di raffronto più rilevante.

Su retro la tavola presenta la scritta: Αφιερῶθη [κατ]α / τοῦ Κῶστα α[να]στασίου / ἐξ ἄρ[τη]ς (sic) = *È stata offerta in dono da Costa Anastasio di Arta*. Si ha in questo modo la nota di possesso dell'icona, e l'indizio della provenienza dei Costa di Villa Badessa, registrati ancora alla metà del 1800²⁴⁵. Per somiglianze stilistiche si potrebbe pensare a un'opera di Giovanni Trigonis (1761-1833)²⁴⁶ della fine del secolo XVIII.

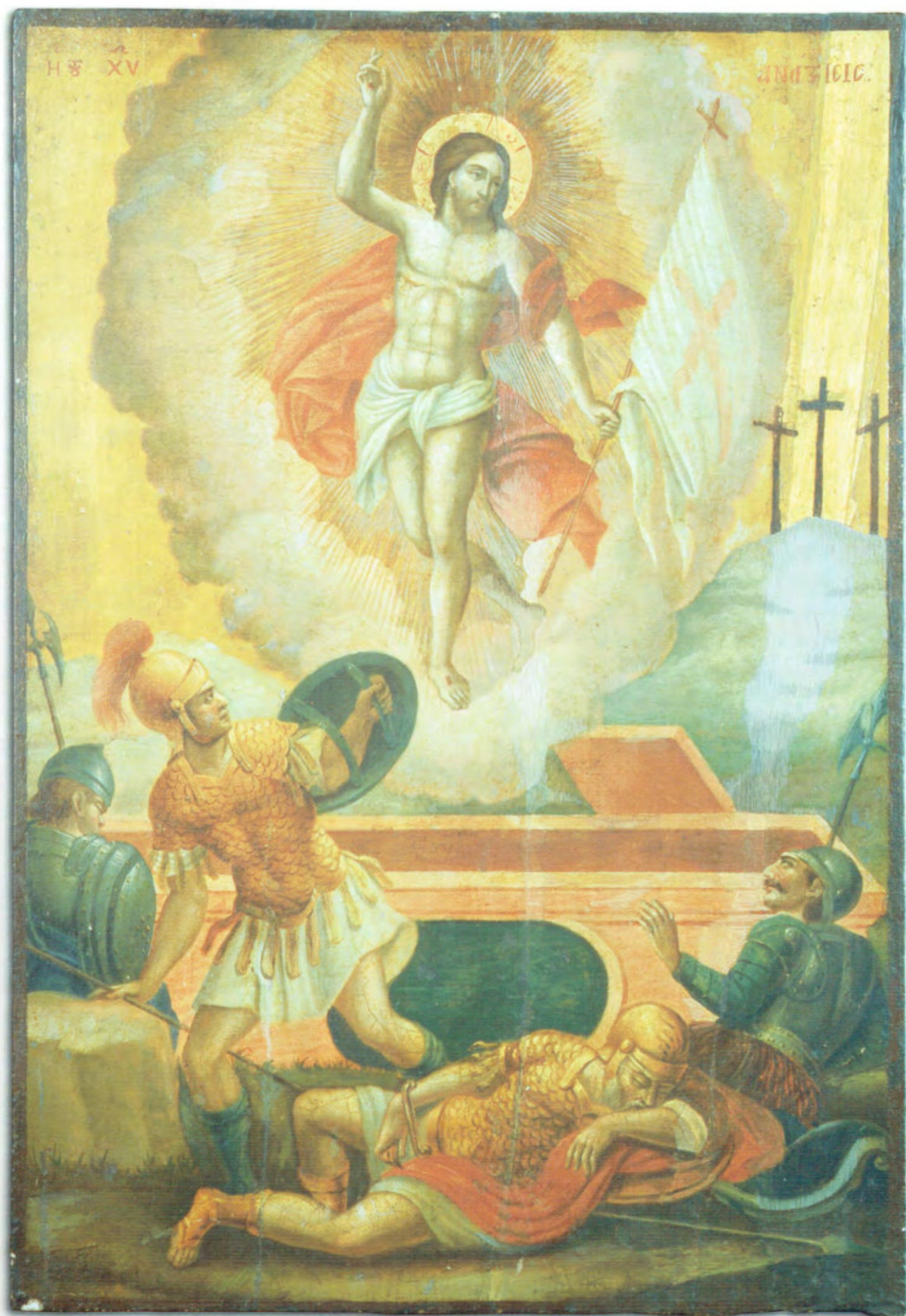


²⁴³ Cfr. CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 441; BIANCO FIORIN, n° 27; BIANCO FIORIN, *Trigonis*, soprattutto 103-112.

²⁴⁴ Questo personaggio è analogo in alcune icone con lo stesso soggetto conservate a Cefalonia, v. MOSCHOPOULOS, *Cephalonia*, p. 151 n° 273; p. 180 n° 344.

²⁴⁵ v. BELLIZZI, 261ss.

²⁴⁶ Cfr. BIANCO FIORIN, *Trigonis*, 103-112; CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 441.



HS XV

ANDZIC.

41;
tis,
ine
e a
p.
12;

Deposizione

Giovanni Trigonis (?)

XVIII secolo

cm 67,5x46x2

Tecnica mista su tavola; meccatura

Restauro: 1965

numero di inventario: 22

L'immagine della Deposizione del Signore nel sepolcro è di un composto realismo. In primo piano il sepolcro nuovo entro cui sta per esser deposto il Signore, avvolto in un ampio sudario da due uomini: Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Il Cristo ha la classica aureola con inscritta la croce e le lettere O ON (*sono Colui che sono*), per sottolineare costantemente che è lo stesso Dio che ha parlato a Mosè. Vicino al Signore spicca la figura dell'Addolorata, chiusa nel proprio dolore, tra le pie donne in lacrime, e l'evangelista Giovanni in attitudine interlocutoria. La Vergine ha le tre stelle sul manto, ad indicare la sua perpetua verginità. La donna raffigurata tra la Madre di Dio e l'Evangelista, sorregge un recipiente a forma di calice di cui apre il coperchio. Si tratta probabilmente di un vaso con aromi, in riferimento all'ufficio delle mirofore. La scena, sulla sinistra, ha come sfondo il Golgota con tre croci: quella centrale evidenzia la figura di un uomo e una donna; ai lati, la scala e la fune con cui era stato calato a terra il corpo di Gesù. Sul lato opposto vi è una collina ricoperta di alberi rigogliosi.

Probabilmente si è voluto contrapporre al Golgota il nuovo monte di Dio, rigoglioso dopo la redenzione. A creare l'effetto di grande profondità vi è al centro un monte (il monte di Sion?) reso con un colore azzurrino alle cui pendici si adagia, appena accennata nelle forme, Gerusalemme, cinta di mura turrette. L'impianto iconografico e lo stile sono tipicamente occidentali. Vi è di greco solo la scritta al centro del quarto superiore: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΕΙΝΟΣ (sic) = *Lamentazione funebre*.

È stata dipinta a tecnica mista, con l'uso della meccatura per le aureole e lo sfondo. La mano dovrebbe essere la stessa delle icone della Resurrezione e della Circoncisione. L'immagine presenta notevoli somiglianze nell'impostazione iconografica con l'icona del medesimo soggetto, presente nell'iconostasi della chiesa di Santo Spiridione di Trieste, attribuita a Giovanni Trigonis (1761-1833)²⁴⁷.



²⁴⁷ Cfr. BIANCO FIORIN, *Trigonis*, 103-112, s. 105; M. POZZETTO - O. KATSIARDI - A. G. PAPAIOANNOU - T. ELEFThERIOU - M. BIANCO FIORIN, *Il nuovo giorno. La Comunità greco-orientale di Trieste: storia e patrimonio artistico-culturale*, (Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia), Udine 1982, 96 e n. 33, 97 (riproduzione); CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, 441.



Circoncisione e san Basilio il Grande

Giovanni Trigonis (?)

XVIII secolo

cm 51,7(52)x38,6x2

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 23

Il 1° gennaio le Chiese di tradizione bizantina festeggiano la memoria di san Basilio il Grande († 379) e la Circoncisione nella carne del Signore. Nell'ambito della Scuola Jonica si trovano esempi in cui le due commemorazioni fanno parte di un'unica iconografia²⁴⁸. Così la nostra icona: in primo piano in abiti vescovili vi è la figura di san Basilio, il cui nome Ο ΑΓΙΟΣ / ΒΑΣΙΛΕΙ-/-ΟΣ (sic) = *san Basilio* compare all'angolo sinistro di chi guarda, alle spalle del vescovo. La sua postura e l'atteggiamento sono inconsueti nell'iconografia. Dietro di lui, in un ambiente sormontato da un baldacchino, si vede un tavolo su cui è posto il Bambino nudo – con l'aureola crucifera e le lettere classiche Ο ΩΝ (*sono Colui che sono*) e ΙΣ ΧΣ (*Gesù Cristo*) –, sorretto da un giovane, mentre sta per ricevere la circoncisione da un sacerdote.

La Madre di Dio – la scritta ΜΡ ΘΥ compare nell'aureola – è in ginocchio. Alle sue spalle Giuseppe sembra prestare orecchio alla profetessa Anna, che indica il Bambino. Tutt'intorno vi sono giovinette con le candele accese. Sebbene la festa della Circoncisione sia stata una festa importante, la sua rappresentazione figurativa trova riscontro solo in qualche raro antecedente, quale il Menologio di Basilio II (fine del X sec.), che non ha avuto seguito²⁴⁹.

Intorno al XVI secolo sembra registrare un risveglio più che liturgico, iconografico, come episodio cristologico che andava raffigurato; tuttavia, non avendo una tipologia codificata, gli iconografi si sono espressi con una certa libertà compositiva, e quindi si servono spesso di elementi ripresi da altre festività. Nel caso specifico, il baldacchino sembra lo stesso che compare nelle icone coeve della Natività della Vergine; le giovinette con i ceri, le stesse delle immagini dell'Ingresso al Tempio della Madre di Dio; il gruppo Giuseppe-Anna, riscontrabile in quelle della Presentazione al Tempio del Signore.

Funge da sfondo un arco con una colonna. Non vi è una reale congruità compositiva di questa quinta scenografica, vista l'anomala intersezione tra l'arco ed il baldacchino; la loro presenza perciò sembra essere una giustapposizione operata unicamente per creare prospettiva. Al centro dello specchio dell'arco vi è la scritta: Η ΠΕΡΙΤΟΜΗ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ) = *La Circoncisione di Cristo*, che costituisce il titolo.

La modalità di esecuzione potrebbe far pensare al Karusos, ma vi sono due figure che escludono una simile ipotesi: san Giuseppe e san Basilio sono raffigurati ambedue calvi. Cosa che non si riscontra mai nelle sue opere. Compagno delle parti dorate: le aureole della Vergine e del Bambino, come la lunetta del cielo sono state realizzate con oro zecchino in foglia, mentre per l'aureola di san Basilio, i fregi del baldacchino, del tavolo-fasciatoio e degli abiti del sacerdote è stato utilizzato l'oro in conchiglia. L'icona potrebbe essere attribuita a Giovanni Trigonis (1761-1833)²⁵⁰.



²⁴⁸ Cfr. un'immagine analoga conservata all'Istituto Ellenico di Venezia, v. CHATZIDAKIS, 1962, 97-98.

²⁴⁹ Cfr. MILLET, 21-23.

²⁵⁰ Cfr. BIANCO FIORIN, *Trigonis*, 103-112; CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 441.



Madre di Dio "odigitria" e sant'Anna

Autore ignoto

XIX secolo

cm 102,5x76,5(77)x2,7(2,5)

Tempera con uovo su tavola

Restauro: sì²⁵¹

numero di inventario: 59

L'immagine presenta un impianto iconografico alquanto insolito: la Madre di Dio, rappresentata nel tipo dell'Odigitria, tiene il Bambino sul braccio destro, che dunque viene a trovarsi in posizione centrale, tra Lei e sant'Anna. La mano sinistra della Vergine anziché indicare il Figlio, sorregge il piedino. Si tratta di una variante leziosa, presente in diverse icone anche molto antiche, prevalentemente, della Madre di Dio in trono²⁵². Le scritte nella parte superiore indicano: ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ (sic) = sant'Anna, quindi ΜΡ ΘΥ = Madre di Dio. Il Bambino ha il nimbo crucifero con le lettere 'omicron, theta (!), ny' (Sono colui che sono, [Es 3, 14]), e un cartiglio srotolato in cui si legge: ΠΙΝ(ΕΥΜ)Α Κ(ΥΡΙΟ)Υ / ΕΠΕΜΕ / 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).

L'errore particolarmente significativo è l'uso della *theta* al posto dell'*omega* nell'aureola del Cristo (segno che il pittore non conosceva il greco?); per il resto si tratta dei consueti errori di isofonia. La presenza della "i" nella forma italiana al posto dello "iota" in ΑΓΙΑ, rientra in un'usanza abbastanza diffusa nell'Eptaneso, di inserire lettere latine nella comune grafia greca.

L'immagine molto probabilmente è stata dipinta da un pittore greco, ma non è escluso qualche madonnero itinerante nel secolo XIX. Qualche possibile analogia riscontrata con opere di Giovanni Trigonis (1761-1833) o di Giorgio Trigonis (1817-1841), i due peloponisiaci operanti a Trieste, non ci sembra sufficiente per ipotizzarne la paternità²⁵³.



²⁵¹ Non sappiamo con precisione quando.

²⁵² Cfr. p. es. *Mitir Theou*, 108, 224, 303, 409; *PASSARELLI, Livorno*, 200 (con rinvii).

²⁵³ Cfr. *CHATZIDAKIS - DRAKOPULU*, 441; *BIANCO FIORIN*, n° 27; *BIANCO FIORIN, Trigonis*, 103-106.



Santa Parasceve (1)

Autore ignoto

XVIII secolo

cm 41,3x31,5x2 (cornice cm 50x41)

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 25

L'icona riproduce, come recita la scritta sul quarto superiore: Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΘΕΝΟΜΑΡΤΥΣ / Κ(Α)Ι ΑΘΛΟΦΩΡ[ΟΣ] ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ (sic) = *La santa vittoriosa vergine e martire Parasceve*. È raffigurata Parasceve, che sorregge con la destra la croce, simbolo del martirio, e con la sinistra la propria testa (cefalofora), poiché secondo il racconto della Vita venne decapitata²⁵⁴.

La grande devozione tributata sin dall'antichità al giorno della Passione del Cristo probabilmente spinse la fantasia popolare a personificare il Venerdì Santo²⁵⁵, così da creare una sorta di sovrapposizione con la/e santa/e o viceversa; fatto sta che diffusissima è la sua venerazione sia in ambito greco sia slavo²⁵⁶. Divenne molto popolare nel medioevo quale patrona dei popoli slavi, delle donne che lavorano e dei mercanti, forse a causa dei mercati che si tenevano il venerdì²⁵⁷.

L'immagine è stata elaborata secondo gli stilemi della tradizione post-bizantina conservatrice. La scelta di rappresentare la santa in veste di cefalofora rispecchia un gusto, probabilmente di influsso occidentale, invalso tanto nella Grecia continentale, all'Athos, quanto a Creta nel XVII secolo: un esempio celebre è l'icona di san Giorgio cefaloforo, conservata nel monastero atonita di Xenofontos²⁵⁸, e l'altra dello stesso soggetto dipinta dal cretese Giorgio Vlastòs (1642.1644)²⁵⁹.

Per lo sfondo è stato utilizzato oro zecchino, e l'aureola presenta incisioni con stampo. La cornice è intagliata con motivi floreali e argentata. La nostra icona probabilmente è stata dipinta da un artista epirota, verso la fine del XVIII secolo²⁶⁰.

²⁵⁴ Per le sante con questo nome v. le voci in BS X, 328-233; *Enciclopedia dei Santi. Le Chiese orientali*, II, Città Nuova, Roma 1999, 786-788. Sulle cefalofore v. M. PLUKHANOVA, *Il miracolo dei cefalofori alla luce della tradizione agiografica russa*, in S. BOESCH GAJANO (a cura di), *Santità, culti, agiografie. Temi e prospettive*. Atti del I Convegno di studio dell' AISSCA, Roma 24-26 ottobre 1996, Roma 1997, 315-325.

²⁵⁵ In greco il Santo Venerdì è femminile: *ἡ ἀγία Παρασκευή*, così divenne una santa. Nell'Italia meridionale è venerata con i nomi di Venera, Veneria o Veneranda che, come per lo slavo *Piàtnitsa*, traduce il significato di Parasceve (Venerdì) (santa Venerdì = santa Venera = santa Veneranda), cfr. I. CANNAVÒ, *Santa Venera, Veneranda, Parasceve tra storicità e storicizzazione*, Acireale 2003.

²⁵⁶ v. M. STELLADORO, *La tradizione greca manoscritta di s. Parasceve (Venera d'Acì)* (BHG e Novum Auctarium BHG 1419-1420x), in *Studi sull'Oriente Cristiano* 7.2(2003), 61-68; per il complesso legame con le tradizioni russe e lo sviluppo devozionale, DE LOTTO, 180-183.

²⁵⁷ Cfr. L. GOOSEN, *Dizionario dei santi*, Milano 2000, 348.

²⁵⁸ Cfr. BS VI, 529.

²⁵⁹ L'icona è conservata al Museo Benaki di Atene, v. CHATZIDAKIS, 202-203 fig. 65.

²⁶⁰ Cfr. PASSARELLI, *Livorno*, 208-209.



Santo Spiridione (2)

Autore ignoto

fine XVIII inizi XIX secolo

cm 98x77x3; cornice cm 112x91

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 29

L'icona riporta in alto il titolo: Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΠΥΡΙΔΩΝ = *santo Spiridione* (sulla sua figura si v. quanto scritto nella scheda *Reliquia insigne di santo Spiridione*). È assiso su un trono dalla spalliera imponente, ed i braccioli e la base bombata. Il volto, a differenza delle altre raffigurazioni del santo, presenta una certa "carnosità" ed una ricerca quasi ritrattistica. Sull'*epigonation*, il rombo cioè che appare sul ginocchio a sinistra di chi guarda, è raffigurato l' *Ecce homo*, soggetto dipinto da molti artisti jonici anche per le chiese di tradizione bizantina²⁶¹. Indossa gli abiti vescovili con il classico copricapo di paglia intrecciata, qui descritto in modo da sembrare piuttosto di lana a coste.

Con la destra benedice, mentre con la sinistra sorregge l'evangelario aperto dove è scritto: "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; io sono venuto perché abbiano la vita e l'abbiano in abbondanza. Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore. Il mercenario invece, che non è pastore e al quale le pecore non appartengono, vede venire il lupo, abbandona le pecore e fugge e il lupo le rapisce e le disperde; egli è un mercenario e non gli importa delle pecore. Io sono il buon pastore, conosco le mie pecore e le mie pecore conoscono me, come il Padre conosce me e io conosco il Padre; e offro la vita per le pecore. E ho altre pecore che non sono di quest'ovile; anche queste io devo condurre" (Gv 10, 9-16).

Si tratta di un passo molto espressivo, che richiama non solo il mestiere del santo taumaturgo dedicatosi poi all'evangelizzazione, ma anche l'elemento preponderante che la sua venerazione esercitava tra le due sponde dell'Adriatico.

Si tratta dell'opera di un artista jonico di discrete qualità tecniche e pittoriche. Sono state utilizzate foglie di oro zecchino per lo sfondo, e sono ben visibili i contorni di ciascuna foglia. L'aureola è trattata a bulino. L'immagine dovrebbe collocarsi tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.



²⁶¹ Quest'immagine di grandi proporzioni è posta spesso al di sopra della porta bella dell'iconostasi, cfr. MOSCHOPOULOS, *Cephalonia, passim*.



Vi sono alcune icone che si discostano dalle altre non solo sotto l'aspetto stilistico e compositivo, ma anche per il tipo di grafia usata nelle scritte, in particolare la forma dell' *alfa*. Sono state elaborate da uno stesso iconografo, che si poneva probabilmente sulla scia artistica di due maestri di Zacinto quali Nicola Kutuzis (Cottusi) († 1813)²⁶² e Nicola Kantunis († 1834)²⁶³.

Il sospetto che potessero essere immagini di proprietà della "cosiddetta" Comunità Ortodossa di Ancona presente a Villa Badessa dal 1887 al 1893, scaturiva dall'osservazione di una particolare composizione iconografica, presente in un timbro²⁶⁴, – appartenuto senza alcun dubbio a quella comunità perché vi si leggeva: ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ ΤΩΝ ΟΡΘΟΔ[όξων] ΑΝΑΤΟΛ[ικῶν] ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ - ΑΓΚΩΝΑ (*Fraternità dei Cristiani Ortodossi d'Oriente - Ancona*)²⁶⁵ –, riprodotte la stessa tipologia di una icona di questo gruppo: *Santa Trinità del Nuovo Testamento e santo Spiridione* (si v. p. 99).

Poiché si tratta di icone che cronologicamente dovrebbero risalire all'ultimo decennio del XIX secolo, l'ipotesi diventava plausibile. Rimaneva, tuttavia, avvolta nel mistero l'identità di questa *Fraternità*: si trattava di un nucleo di esuli, di preti ortodossi venuti a far proseliti²⁶⁶ o di qualcos'altro? Come mai questa comparsa improvvisa e poi la sparizione? Eppure le tracce lasciate sono state numerose: dal registro dei battesimi, matrimoni e morti²⁶⁷, a queste icone. Mancavano, però, degli elementi di raccordo per consentirci di comprendere; poi, inaspettatamente un incontro ha permesso l'acquisizione di una documentazione a dir poco preziosa, che ha gettato una luce su quanto si era fino ad allora raccolto.

Crediamo, quindi, di essere in grado, ora, di poter esporre brevemente ed in modo documentato quanto è avvenuto tra il 1887 ed 1893, e soprattutto che cos'era questa *Fraternità* e perché era nata. Per farlo è necessario compiere cronologicamente un passo indietro.

La Sacra Congregazione di Propaganda Fide di Roma aveva giurisdizione sulle comunità italo-albanesi ed italo-greche in Italia, pur essendo queste sottoposte agli Ordinari locali. Come suole avvenire soprattutto nei piccoli ambienti, simpatie/antipatie, interessi e gelosia possono innescare rancori che magari portano verso esiti imprevisti. Villa Badessa non costituì un'eccezione. Fu così che una serie di lettere accusatorie scavalcarono l'Ordinario di Penne e raggiunsero direttamente il Prefetto di Propaganda Fide che, all'epoca, era il dotto cardinale Angelo Mai. Questi, volendo vederci chiaro, indisse una Visita Canonica per tutte le comunità di tradizione bizantina in Italia.

"A cotesta Visita diede motivo la scoperta illegittima ordinazione di due Sacerdoti greci di Villa Badessa, Gregorio Callonà e Ciriaco D'Andrea, fatti Preti da un Vescovo scismatico dell'Epiro, e ammessi all'esercizio del S. Ministero in quella Parrocchia da Mons. Ricciardoni, Vescovo di Penne-Atri.

Dagli esami in proposito istituiti essendo conosciuto che gli Abitanti di Villa Badessa al pari dei lor Sacerdoti andavano errati in alcuni punti toccanti la Fede, nonché nella disciplina ecclesiastica, la S. Congregazione interpellò gli Ordinari delle Diocesi in cui esistono in quel Regno le Colonie greche se per avventura il *guasto di Badessa* non fosse comune ad altre Colonie, e dagli avuti riscontri rilevati che si decretò con l'oracolo SS.mo la spedizione colà di Mons. Arcivescovo di Smirne come Aspostolico Visitatore"²⁶⁸.

Così dal 12 gennaio al 14 maggio 1841 mons. Antonio Mussabini condusse la Visita²⁶⁹. Il problema principale era verificare l'applicazione e l'osservanza in materia di amministrazione dei sacramenti, secondo quanto stabilito dal Concilio tridentino nel decreto *Tametsi dubitandum*²⁷⁰ e nella Costituzione apostolica *Etsi pastoralis* emanata da Benedetto XIV (1740-1758) per gli italo-greci²⁷¹. A proposito di Villa Badessa, Mussabini ha scritto tra l'altro:

"lungi dall'osservare la bolla *Etsi Pastoralis* che nel Regno si considera come accettato, i greci di Villa Badessa hanno sempre agito in contrario e lungi dall'aver comunicazioni con le altre Colonie cattoliche della Calabria e Sicilia e coi Vescovi greci che quivi dimorano, hanno avuto per lo contrario continua corrispondenza coi scismatici dell' Albania, di Corfù e di Barletta"²⁷².

Era parroco di Villa Badessa, infatti, papàs Gregorio Callonà, un cretese di Candia (l'odierna Hiraklion), e vice-parroco papàs Ciriaco D'Andrea (15.1.1810-10.2.1885), un badessano ordinato per l'appunto in Epiro.

²⁶² Cfr. CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 120-124.
²⁶³ Cfr. CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 63-68.
²⁶⁴ Purtroppo non si ha più traccia di questo timbro. Lo abbiamo ripreso dal Bellizzi.
²⁶⁵ Cfr. BELLIZZI, 254.
²⁶⁶ Cfr. BELLIZZI, 254-256. Il VEGGETTI, 21, riferendo un colloquio con papàs Bellizzi, scrive che: "Fra il 1887 ed il 1894 alcuni preti cristiano-scismatici [ortodossi] provenienti da Ancona e dipendenti dal Patriarcato di Costantinopoli, constatata la perdurante vitalità del rito orientale, avevano deciso di insediarsi a Villa Badessa per fare proseliti".
²⁶⁷ V. Appendice: ms. 7, *Libro della Cappella dei Cristiani Ortodossi di Badessa*.
²⁶⁸ APF, *Posizione Angelo Mai*, 1841, cap. II. Stato attuale delle Chiese italo-greche, pp. 1-2; BELLIZZI, 105.
²⁶⁹ Cfr. I. C. FORTINO, *Situazione degli italo-albanesi di Calabria nel 1841*, in BBGG n.s. 28(1974), 83-102.
²⁷⁰ DENZINGER, 1813-1816.
²⁷¹ DENZINGER, 2522-2524.
²⁷² APF, *Posizione Angelo Mai*, 1841, Ristretto pp. 2-3.

Dopo la Visita Canonica, i due si recarono a Roma, fecero professione di fede presso Propaganda Fide riconoscendo il Concilio di Trento e promettendo di attivarne le decisioni nella parrocchia²⁷³ e ritornarono tranquillamente a Badessa. Vi era stata, insomma, la *sanatio* delle irregolarità.

Poco tempo dopo il viaggiatore inglese Edward Lear incontrò il Callonà:

"Il mattino seguente (27 settembre 1843) feci una breve visita al papa Gregorio Callorà (sic), uomo raffinato, con una lunga barba grigia veramente superba. Egli mi mostrò la chiesa, un modesto edificio disadorno, e poi la piccola scuola dove sedemmo a prendere insieme un buon caffè (sic). Nella piccola biblioteca notai, oltre ad antichi classici greci, la bibbia in greco e in albanese. Mi raccontò che apparteneva ad una buona famiglia di Candia, ma era stato costretto durante le ultime guerre dei Turchi, a fuggire dal suo paese. Aveva trovato rifugio ad Abadessa (sic) dove aveva accettato la carica di pastore e di insegnante"²⁷⁴.

Il ritratto presumibilmente obiettivo del Lear, diventa alquanto diverso nelle fonti documentarie. Il Callonà è stato spesso accusato presso l'Ordinario di Penne di far professione di fede cattolica ma poi di non essere "perfettamente cattolico", amministrando i sacramenti non nel modo stabilito dal Concilio tridentino²⁷⁵.

Il Vescovo di Penne sembra avesse grande stima del Callonà, ma in alcuni casi dovette prendere provvedimenti perché gli accusatori, capeggiati dal badessano Angelo de Martino – ritenuto dall'Ordinario "uomo di mala condotta" mosso per affari e non per religione contro il Callonà – non attaccassero anche la sua persona ed il suo operato. Così nel gennaio del 1853 papà Gregorio fu sospeso e sostituito da papà Ciriaco D'Andrea²⁷⁶.

Non ci fu tregua fino a che il Callonà morì. Il periodo di cura del D'Andrea fu meno travagliato (1872-1880), comunque, quando il suo incarico ebbe termine, Propaganda Fide prese i provvedimenti del caso; mandò a Villa Badessa prima come curato economo (1881-1885) quindi come Regio parroco (1885-1890) il siculo-albanese papà Nicola Basta, affiancato da un conterraneo, papà Giuseppe Parrino, senza alcun incarico ufficiale²⁷⁷. Questa mossa di Propaganda fu considerata dalle famiglie Vlasi, D'Andrea, de Michele, Mili e Palli²⁷⁸ un atto di prevaricazione di Roma nei confronti della comunità. Si appellarono, pertanto, al Re Umberto I scrivendo questa petizione:

Sacra Real Maestà Umberto I° Re d'Italia. La maggioranza della piccola colonia che ha l'onore di umiliare alla M. V. questa supplica trae la sua origine dall'Epiro, parte dell'antica Grecia da secoli sottoposta al giogo Ottomano. Gli antenati di essa per sfuggire all'execrato regime dei barbari conquistatori, che regnano ancora oggidì nel seno della civile Europa, la negazione d'ogni concetto di civiltà e progresso, circa la metà dello scorso secolo rifuggiaronsi nell'ex reame di Napoli ove in quell'epoca regnava Carlo III Borbone, Sovrano cui la storia dedicò pagine di ben meritata lode.

Quel Monarca accolse con paterna benevolenza i poveri esuli, ed apprezzando i motivi che indussero quei disgraziati al supremo sacrificio dell'abbandono della terra natia, degli aviti costumi, e ciò che riusciva più duro, dei sacri riti del culto dei loro padri, largì ai profughi terre di sua casa privata in piena proprietà, molte altre franchigie e principalmente il libero esercizio delle loro liturgie greco-orientali. In tal guisa il generoso Monarca intese rendere meno penoso ai suoi figli adottivi i sacrifici cui eransi assoggettati; fu così che sorse nell'Abruzzo Teramano, Mandamento di Pianella la piccola Villa, cui si impose il nome di Badessa con la fondazione d'una Chiesa di rito greco orientale, corredata della munificenza Sovrana di rendite e beneficii pel sostentamento dei rispettivi sacerdoti.

Ma quel grande, non andò guari, trasse a reggere i destini della Spagna, ed i suoi successori nel Napoletano, non degni certamente di Lui, in omaggio al volere dei Pontefici di Roma ne soppressero il culto, ed obbligarono la colonia ad accettare il giogo che l'ambizione dal Gerarca romano le imponeva. E però la chiesa di Badessa venne dichiarata di rito greco unito, e sottoposta alla gerarchia Papale.

Un'era novella, sorta dalle aspirazioni concordi d'un'intera nazione, inaugurata dall'eroico impulso dell'Augusto ed immortale Genitore della M. V. rifulse finalmente sulle Italiane terre. Spezzando secolari catene, intesa a riparare torti da lunghi anni patiti, ponendo la grande famiglia italiana a livello di altre nazioni civili, sanciva nello Statuto che ci governa, fra le altre fondamentali concessioni, quella altresì del libero esercizio dei culti, lasciando a ciascuno [libero ed *del.*] inviolato il sacrario della propria coscienza.

Qui è mestieri implorare perdono se si osa citare lo Statuto di cui la M. V. è sì geloso custode.

I principii religiosi, che si succhiano col latte, che profondamente s'imprimono nel cuore umano da tradizionali costumi, non si cancellano con lo svolgersi del tempo, non si estinguono col dominio d'una volontà per quanto tiranna. Laonde, se i Badessani ebbero a chinare la fronte alla forza che loro s'imponeva, rimasero pur sempre avvinti al culto primitivo, oggetto continuo dei loro ardenti sospiri.

Per essere reintegrato il rito avito avanzarono istanza all'Augusto Genitore della M. V. invocando lo Statuto; ma il Ministro dei culti di allora, ne respinse, forse senza accurato esame, le ragioni. Fu questo il



²⁷³ Ciò lo si ricava da una lettera del Vescovo di Penne a Propaganda Fide del 24 luglio 1860 (APF, *Scritti riferiti nei Congressi*, Italo-greci, vol. 11 (1859-1861), ff. 607-608v).

²⁷⁴ *Viaggio illustrato nei Tre Abruzzi [1843-1844]*, trad. it. B. Di Benedetto Avallone, Sulmona, Labor, 1974; già citato in VEGGETTI, 22 n. 92.

²⁷⁵ v. APF, *Scritti riferiti nei Congressi*, Italo-greci, vol. 10 (1853-1858), ff. 27-28v; 29-30v (accuse dettagliate formulate il 12.9.1852), 31-34v, 60-61v, 74-77v, 84-89v, 155-158v, 174-5v; vol. 11 (1859-1861), ff. 607-608v; della documentazione presente nell'Archivio di Propaganda Fide di Roma si ha copia nell'Archivio diocesano di Penne, cui veniva mandata "per conoscenza".

²⁷⁶ APF, *Scritti riferiti nei Congressi*, Italo-greci, vol. 10 (1853-1858), ff. 74-75v; 84-89v.

2024年11月10日

[illegible][illegible][illegible]

Certo non mancherebbero in Italia persone cui lo spirito di carità non farebbe difetto: ma un malinteso scrupolo alimentato sempre dal fanatismo di Roma, potrebbe estinguere in esse il pietoso sentimento.

La petizione al Re e questa circolare ci sono stati forniti dall'avv. Alberto Migliorati, discendente delle famiglie Viasi e D'Andrea, che qui ringraziamo con riconoscenza per la sua amicizia e collaborazione.

Per norma dei generosi, che ispirati da Dio vorranno largire una sovvenzione, si rende noto che le offerte potranno dirigersi al sudetto Console Greco di Ancona, oppure direttamente al Presidente della Commissione sottoscritta.

Accolga i sensi della più viva ed anticipata gratitudine.

Badessa, Settembre 1887

GLI EPITROPI

ANTONIO VLASI *Presidente*

DOTT. NICOLA PALLI DEMETRIO MILI

DEMETRIO D'ANDREA STEFANO VLASI *Segretario*

Chieti, Stab. Tip. Ricci

Come chiaramente si evince da questa circolare, nel 1887 non ci fu né l'arrivo a Badessa di un gruppo di esuli anconetani ortodossi, né un gesto di proselitismo dei preti ortodossi di Ancona o del Patriarcato di Costantinopoli, ma solo la presa di posizione di un movimento badessano che, rifiutando la nomina a parroco di un sacerdote "unita" siciliano, si rivolse al Sinodo della Chiesa Ortodossa di Atene e si appoggiò alla Comunità ortodossa di Ancona.

Gli esponenti del "movimento ortodosso" di Villa Badessa, quindi, si posero in contatto perfino con lo zar di Russia da cui ottennero aiuti per la costruzione della chiesa, di cui rimane ancora l'alzato, e l'esecuzione di questo gruppo di icone.

Per conoscere la committenza e poi il modo in cui queste icone siano confluite tra le altre dell'attuale comunità badessana, vi è un ricordo dell'avv. Alberto Migliorati che, in mancanza di documentazione, viene acquisita come testimonianza:

"Ricordo di aver sentito più volte mia madre, Bianca D'Andrea (14.6.1924-16.5.2004) e mia nonna, Artemisia Vlasi (21.2.1899-5.4.1996) raccontare di un loro avo, Gennaro Vlasi (genitore di Stefano, a sua volta genitore di Artemisia) che avrebbe fatto richiesta allo Zar di Russia di alcune icone da destinare alla cappella che trovavasi nella di lui casa. La richiesta venne esaudita e lo zar Alessandro III (1881-1894) inviò un certo numero di icone, unitamente ad un suo ritratto, impreziosito da una pregevole cornice dorata, sormontata da un'aquila bicipite (ritratto ancora in mio possesso, privo però della cornice, trafugata il 20.9.2003).

Successivamente lo stesso Gennaro, come penso (ovvero il figlio Stefano), essendo uomo religiosissimo e ritenendo blasfemo detenere le icone, ne avrebbe a sua volta fatto dono alla Chiesa" (Villa Badessa, 18.2.2006)²⁸¹.

Non siamo in grado, però, di dire nulla di sicuro sul motivo per cui nel 1893 la *Fraternità dei Cristiani Ortodossi d'Oriente di Ancona* a Villa Badessa si sciolse. Lasciamo questo compito a chi vorrà scrivere la storia di Villa Badessa. Per quel che riguarda invece l'economia di questo lavoro, crediamo, sia sufficientemente inquadrata l'origine della presenza di questo gruppo di icone.



²⁸¹ Ringraziamo ancora una volta l'avv. Migliorati per la collaborazione.

Santa Trinità del Nuovo Testamento e santo Spiridione

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 52x38,7x2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 38

Nella parte superiore, intorno alla gloria in cui appare lo Spirito santo in forma di colomba, vi è l'intitolazione dell'immagine: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ = *La santa Trinità*. (Per le problematiche di questa raffigurazione si v. la scheda sulla *Santa Trinità del Nuovo Testamento*). Il Padre è vestito di bianco con il nimbo che circonda un triangolo. Ha lo scettro, pone la destra sul mondo con quella del Figlio, che ha il nimbo crucifero e la destra benedicente con accanto le lettere IC XC. Siedono sui cherubini, e nelle aureole hanno tutti e tre 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]), poiché tutti e tre sono l'unico vero Dio. Accanto alla seconda Persona, il Figlio, vi è sottolineata l'incarnazione poiché compaiono le lettere IC XC (*Gesù Cristo*).

In primo piano nella parte inferiore, seduto in trono è raffigurato santo Spiridione (Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΠΥΡΙΔΩΝ) – sul santo si v. la scheda relativa all'icona *Reliquia insigne di santo Spiridione* – con la destra elevata benedice, descrivendo con la posizione delle dita il nome di Gesù Cristo: l'indice e il medio, infatti, formano IC (I[esu]s), pollice e medio X e mignolo C, quindi XC (Ch[r]isto[s]), mentre la sinistra è posata sull'evangelario, che reca sulla copertina l'immagine di una croce contornata da figure. È rappresentato con il consueto copricapo di pastore, che costituisce una caratteristica. Come abbiamo già accennato in precedenza, il parallelismo con il timbro elaborato dalla nuova comunità è evidente.



Sant'Alessandro, vescovo di Costantinopoli

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 51,8x38,5(38,9)x2,2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 30

Nella parte superiore destra – di chi guarda – vi è il titolo dell'icona: [O] ΑΓΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ // ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΟΣ = Sant'Alessandro Patriarca di Costantinopoli. Alessandro fu vescovo della capitale dell'Impero Romano d'Oriente dal 314 al 337²⁸². La sede costantinopolitana divenne patriarcale dopo il 451 (Concilio di Calcedonia); per estensione, in epoca tarda, la si ritenne sempre tale, questo è il motivo per cui Alessandro vien chiamato patriarca. Sant'Atanasio nella lettera a Serapione del 358²⁸³ racconta che Ario, dopo una subdola professione di fede ortodossa, fu riabilitato da Costantino e pretese quindi di essere ammesso alla comunione da Alessandro, vescovo di Costantinopoli. Questi naturalmente si oppose, ma, prevedendo di non poter resistere alla prepotenza del partito ariano, che faceva capo a Eusebio vescovo di Nicomedia, si rivolse a Dio invocando da Lui la morte piuttosto che vedere un eretico entrare in chiesa.

L'improvvisa morte di Ario, mentre si avviava alla sua pubblica riabilitazione, fu il segno del giudizio di Dio «che si era assiso qual giudice tra le minacce dei partigiani di Eusebio e la preghiera di Alessandro»²⁸⁴. Alessandro è raffigurato seduto in trono rivestito degli abiti pontificali. L'iconografo ha cercato di conferire alla figura attraverso gli effetti del chiaroscuro e di aggetti d'ombra una certa vitalità ed una voluminosità tridimensionale. La sua abilità miniaturistica si rivela soprattutto nel modo di rendere l'espressività del volto e nei particolari dei paramenti. Sono ben descritti i vari capi dell'abito pontificale: sullo *stichàrion* (camice) vi è la stola, che ricade sul davanti doppia (*epitrachilion*), sugli avambracci si vedono le soprammaniche (*epimanikia*), quindi il *sakkos*, simile alla dalmatica latina, di stoffa preziosa, molto ampio, che avvolge la persona. Vi è poi l'*omofòrion*, corrispondente al pallio latino, distintivo della dignità episcopale. All'altezza del ginocchio destro pende l'*epigonàtion*, un rombo di stoffa rigida su cui è rappresentata la resurrezione trionfale del Signore. Sul petto spicca un medaglione ovale (*enkòlpion*), l'equivalente della croce pettorale latina, distintivo anch'esso della dignità episcopale, in cui è rappresentata la colomba dello Spirito Santo.²⁸⁵ Con la sinistra sorregge il pastorale intagliato di madreperla, mentre con la destra tiene l'evangelario aperto alla pericope: Εἶπεν [ὁ] Κύριος· οὕτω λαμψάτω τὸ φῶς ἡμῶν ἔμπροσθεν τῶν ἀνθρώπων, ὅπως ἴδω[σιν] ὑμῶν // [τὰ] καλ[ὰ] ἔργα [καὶ] δοξά[σωσιν] τὸν πατέρα] ὑμ[ῶν] τὸν ἐν τοῖς οὐρανοῖς (sic) = Disse il Signore: Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini di modo che vedano le vostre buone opere e glorifichino il Padre vostro che è nei cieli (Mt 5, 16). Un versetto utilizzato nella liturgia pontificale mentre il vescovo benedice con il dicerio e tricerio.

L'iconografo è molto accurato stilisticamente, quasi volesse proporre un ritratto di alto prelato del suo tempo, e ha una buona conoscenza del greco.

²⁸² *Hierarchia Ecclesiastica Orientalis, Series episcoporum ecclesiarum christianarum orientalium, I. Patriarchatus constantinopolitanus*, a c. di G. FEDALTO, Padova 1988, 3.

²⁸³ PG 25, 685 ss.

²⁸⁴ Cfr. F. S. PERICOLI RIDOLFINI, *Alessandro I, vescovo di Costantinopoli*, in BS I, 801-802.

²⁸⁵ Cfr. N. THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin du 9^e au 13^e siècle d'après les peintures datées*, in REB 24 (1966), 308-315; CHR. WALTER, *Art and Ritual of the byzantine Church*, London 1982, 7-34; K. WESSEL, in *Reallexikon zur byz. Kunst*, II (1967), 152ss.



Sant'Atanasio di Alessandria

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 52x39x2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 31

Sant'Atanasio, vescovo di Alessandria (296 c.-377)²⁸⁶, è stato ritenuto la "colonna dell'ortodossia" nella lotta contro l'arianesimo. Nella sua teologia sottolineò il ruolo salvifico del Logos e difese la dottrina del Concilio Niceno I (325) della consustanzialità del Padre e del Figlio. E' l'autore della fortunata biografia di Sant'Antonio il Grande, che fu all'origine della diffusione del monachesimo in occidente.

²⁸⁶ Cfr. BS I, 522-547.

È raffigurato frontalmente, assiso su un trono senza spalliera con la classica barba folta e quadrata. Sono ben descritti i vari capi che compongono gli abiti pontificali: sullo *stichàrion* (camice) vi è la stola (*epitrachilion*), che gira intorno al collo e cade sul davanti doppia; sugli avambracci si vedono le soprammaniche (*epimanikia*), quindi il *felònion*, simile alla casula latina, con una sola apertura per la testa, che costituisce una sorta di mantello avvolgente.

Vi è poi l'*omofòrion*, corrispondente al pallio latino, distintivo della dignità episcopale. All'altezza del ginocchio destro pende l'*epigonàtion*, un rombo di stoffa rigida che all'origine fungeva da tasca, poi diventato distintivo prelatizio.

Poggia la sinistra sull'evangelario, che reca sulla copertina l'immagine del Cristo risorto, mentre con la destra benedice descrivendo con la posizione delle dita il nome di Gesù Cristo: l'indice e il medio, infatti, formano IC (I[esu]s), pollice e medio X e mignolo C, quindi XC (Ch[risto]s).

Ai lati della figura vi è il nome: O ΑΓΙΟΣ // ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ = sant'Atanasio.

Dietro di lui, ad accrescere l'aureola, vi è la gloria dei cieli. Il volto è stato tracciato con un certo gusto ritrattistico. Tutta la composizione è di tipo occidentale, tuttavia conserva un certo schematismo nelle pieghe del vestiario. Il pittore ha usato lo stesso tipo iconografico, cambiando solamente il volto, per questa immagine e per quelle di san Nicola e san Dionisio. Ad accomunare questo gruppo di icone non vi è solo l'aspetto stilistico e compositivo, ma anche il tipo di grafia nelle scritte, in particolare la forma dell'*alfa* in legamento.



San Nicola

Autore ignoto
Fine XIX secolo
cm 51,9x38,6x2,1
Tecnica mista su tavola
Restauro: 1965
numero di inventario: 32

San Nicola è stato vescovo di Mira nella Licia (attuale Turchia). Il suo culto come protettore nelle disgrazie, patrono dei naviganti e dei viaggiatori, dall'impero bizantino si diffuse nella Russia e nei Paesi del Nord. Nella Russia è uno dei santi più venerati perché considerato difensore della vera fede e protettore dei poveri, dei servi, dei re, dei naviganti, degli orfani, delle vergini e delle vedove²⁸⁷.

Ai due lati della figura vi è il nome: Ο ΑΓΙΟΣ // ΝΙΚΟΛΑΟΣ = *san Nicola*.

È rappresentato seduto in trono con i paramenti vescovili. Poggia la sinistra sull'evangelario, che reca sulla copertina l'immagine del Cristo risorto, mentre con la destra benedice descrivendo con la posizione delle dita il nome di Gesù Cristo. (v. scheda di sant'Atanasio).

Il pittore ha usato lo stesso tipo iconografico, modificando solamente il volto e qualche particolare secondario, per quest'immagine e per quelle di sant'Atanasio e san Dionisio.

San Dionisio

Autore ignoto
Fine XIX secolo
cm 52x39x2
Tecnica mista su tavola
Restauro: 1965
numero di inventario: 33

Molto probabilmente il Dionisio qui rappresentato non è l'Areopagita²⁸⁸, ma il vescovo Dionisio Sigùros di Zante (1547-1622). Nato a Egialò nell'isola di Zante nel 1547, si chiamava Gradenigo o Draganigo, rampollo della nobile e ricca famiglia dei Sigùros. Studiò il greco classico, il latino e l'italiano dedicandosi agli studi teologici.

A 21 anni circa divenne monaco nel monastero delle Strofadi, assumendo il nome di Daniele. Nel 1568 ottenne dalla comunità di Zante il monastero della *Theotokos* Anafonitria; due anni dopo fu ordinato diacono e successivamente presbitero da Filoteo Lovèrdos, metropolita di Cefalonia e Zante. Nel 1577 si recò in Terrasanta e, al suo ritorno, il metropolita di Atene Nicanore lo consacrò vescovo di Egina nella chiesa della *Theotokos* Gorgoepikos di Atene (l'odierna Sant'Eleuterio); in quell'occasione Daniele assunse il nome di Dionisio.

²⁸⁷ Cfr. BS IX, 923-948; C. W. JONES, *San Nicola. Biografia di una leggenda*, Bari, Laterza, 1983.

²⁸⁸ Cfr. At 17, 34; Eusebio di Cesarea, *Hist. Eccl.* III, 4, 10; IV, 23, 3; BS IV, 634-637.



²⁸⁹ Cfr. BSO I, 681-683. In una relazione al Prefetto di Propaganda Fide sugli *Abusi che corrono nelle diocesi del Vescovo di Zante, e Cefalonia ecc. Intorno dello scisma*, risalente alla metà del XVIII secolo, vien detto: "Due santi greci, nati, vissuti, e morti nello scisma cent'anni fa, e canonizzati dal Patriarca con chiese erette veneravansi uno al Zante per nome S. Dionisio Sicuro, l'altro in Cefalonia per nome S. Gerasimo, e li solennizzano con festa di precetto, Divini Uffizi, e processioni". Lo scandalo era dato dall'assistenza delle Pubbliche Rappresentanze (Venete): "I Magistrati urbani, sieno greci o latini, assistono alle solenni processioni dei due santi canonizzati nello scisma". E mentre S. Dionisio era diventato Patrono di Zante, "S. Gerasimo fu assonto Protettore della città di Cefalonia" (APF, *Scritture Riferite nei Congressi, Isole Ionie e Morea*, 3 [1731-1806], ff. 167, 170).

A Perachora di Egina esiste ancora la vecchia cattedrale in cui si conserva un seggio di pietra detto «il trono del santo». Per ragioni ignote, nel 1579 Dionisio lasciò Egina e fece ritorno a Zante. Il patriarca di Costantinopoli, Geremia II, lo nominò vescovo dell'isola; ne derivò un conflitto con il metropolita di Cefalonia, che chiese l'intervento delle autorità di Venezia. Il doge Nicola Daponte emanò nel 1581 un decreto, con il quale si proibiva a Dionisio di esercitare funzioni vescovili nelle isole Jonie. Desiderando la quiete e la preghiera, Dionisio si dimise dalla carica e l'anno successivo accettò la nomina a parroco della chiesa *stavropegiaca* (dipendente, cioè, direttamente dal patriarca) di San Nicola, sul molo di Zante. Dopo la morte del metropolita di Cefalonia, Dionisio fu proposto come candidato di quella sede, ma non venne eletto. Si ritirò quindi nel monastero di Anafonitria, ove incominciò a insegnare lettere, ascesi e preghiera ai ragazzi poveri. Nello stesso periodo si verificò una grande ostilità tra le famiglie Sigùros e Modanò. In uno scontro il fratello di Dionisio, Costantino, venne ucciso. Ricercato dalle autorità, l'assassino trovò rifugio proprio nel monastero dell'Anafonitria. Dionisio pur sapendo che si trattava dell'assassino di suo fratello, gli offrì ospitalità, lo nascose alle autorità e lo aiutò a fuggire, salvandolo così da morte sicura. Venerato da tutti, morì all'età di 75 anni il 17 dicembre del 1622. Secondo il suo desiderio, la salma fu sepolta nella chiesa di San Giorgio del monastero delle Strofadi. Durante la traslazione il corpo spandeva un profumo di origine soprannaturale, e rimase incorrotto.



Venne quindi posto nel nartece della chiesa e poi eretta sul trono vescovile. Il 20 marzo del 1703 i monaci del monastero delle Strofadi inviarono al patriarcato ecumenico una petizione, nella quale richiedevano che si avviassero le pratiche per la santificazione di Dionisio. In un *Tomo sinodale*, emanato dal patriarca Gabriele e sottoscritto da dieci padri sinodali, fu riconosciuto santo dalla Chiesa bizantina. Nel corso della guerra tra veneziani e turchi, il monastero delle Strofadi fu depredato tra il 19 e il 22 agosto del 1717. Si salvarono solo cinque monaci che, con una nave dalmata, trasportarono la salma di Dionisio a Zante dove, dopo una solenne processione, il 24 agosto fu collocata nella chiesa. La comunità di Zante lo acclamò patrono dell'isola²⁸⁹. Dionisio è raffigurato in abiti vescovili con il *kamilafchion* e l'*epanokamilafchion* (cappello tondo di feltro con il velo monastico, usato anche dai prelati). Poggia la sinistra sull'evangelario, avente sulla copertina la crocifissione, mentre con la destra benedice descrivendo con la posizione delle dita il nome di Gesù Cristo (v. scheda di sant'Atanasio). Il pittore ha usato lo stesso tipo iconografico, cambiando solamente il volto per questa immagine e per quelle di sant'Atanasio e san Nicola. L'unica variante di un certo rilievo è l'aver scritto il nome del soggetto rappresentato non ai lati della figura, ma su un cartiglio posto a terra davanti ad un tavolinetto: Ο ΑΓΙΟΣ / ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ = *san Dionisio*, probabilmente per indicare la difficoltà nell'esercizio della sua attività pastorale.

Santa Parasceve (2)

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 52x39x2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 34

Il soggetto dell'immagine è indicato dalla scritta sul quarto superiore sinistro per chi guarda: Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ = *santa Parasceve*.

Illuminata da uno squarcio di cielo, Parasceve è raffigurata seduta; con la destra tiene la croce, simbolo del suo martirio, e con la sinistra indica la propria testa, poiché secondo il racconto della Vita venne decapitata²⁹⁰.



²⁹⁰ Per le sante con questo nome v. le voci in BS X, 328-233: *Enciclopedia dei Santi. Le Chiese orientali*, II, Città Nuova, Roma 1999, 786-788. Sulle cefalofore v. M. PLIUKHANOVA, *Il miracolo dei cefalofori alla luce della tradizione agiografica russa*, in S. BOESCH GAJANO (a cura di), *Santità, culti, agiografie. Temi e prospettive*, (Atti del I Convegno di studio dell' AISSCA, Roma 24-26 ottobre 1996), Roma 1997, 315-325.

Sant'Elisabetta

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 52x39x2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 35

Sul quarto superiore, a destra di chi guarda, vi è la scritta identificativa: Η ΑΓΙΑ ΕΛΙΣΑΒΕΤ = *sant'Elisabetta*. Si tratta di Elisabetta, moglie di Zaccaria, e non della pur venerata Elisabetta la Taumaturga di Costantinopoli, perché in questo caso si sarebbe avuta una diversa titolatura.

La santa, raffigurata stante, si volge verso il cielo, dove da uno squarcio di nubi appare un angelo che pare annunciarle un volere divino, perché porta l'indice della destra verso l'alto. Elisabetta, da parte sua, sembra chiedere se ciò che dice è riferito a lei. In tale modo l'artista ha voluto rappresentare la fine della sua sterilità ed il prossimo concepimento di Giovanni il Battista (cfr. Lc 1, 5-25)²⁹¹.



²⁹¹ Cfr. BS IV, 1079-1093.

Sant'Anastasia

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 52x38,5x2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 36

Sul quarto superiore, a sinistra di chi guarda, vi è la scritta identificativa: Η ΑΓΙΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ / Η ΦΑΡΜΑΚΟΛΙΤΡΙΑ (sic) = *sant'Anastasia dispensatrice di guarigioni*.

Si tratta della martire romana Anastasia, arsa viva a Sirmio all'epoca di Diocleziano. Nel 460 le sue reliquie furono fatte traslare a Costantinopoli per interessamento del patriarca Gennadio (458-471). A Roma le fu dedicata la chiesa "titolare" presso il Circo Massimo. La sua festa venne celebrata il 25 dicembre. Durante la notte di Natale, a Roma, oltre la celebrazione di una liturgia eucaristica notturna a Santa Maria Maggiore e a San Pietro, se ne aggiunse una terza nel *titulus Anastasiae* ai piedi del Palatino.

Ad essa partecipava principalmente la colonia dei cristiani bizantini che dimoravano nel quartiere del colle palatino, sulla cosiddetta *ripa graeca* del Tevere, i quali facevano particolare memoria della martire Anastasia assai venerata a Costantinopoli²⁹².

Originariamente la cerimonia in onore di sant'Anastasia non aveva alcun rapporto con il Natale di Cristo, come risulta dal Sacramentario Gregoriano che ne riporta il formulario con un *praefatio* proprio; poi, quando venne meno la colonia bizantina, si affievolì anche la devozione a sant'Anastasia. Sopravvisse la liturgia eucaristica nella chiesa di sant'Anastasia, non più con la memoria della martire, ma con quella solenne del Natale del Signore, celebrata dallo stesso Pontefice. Così la Messa in sant'Anastasia fu chiamata *dell'aurora*, perché celebrata al primo chiarore del 25 dicembre.

Il nome di Anastasia, comunque, si era legato a quello della *Natività*, e la fantasia popolare provvide a intessere le "giustificazioni" di tale correlazione inserendo Anastasia tra le levatrici, figure che i vangeli apocrifi avevano aggiunto alla narrazione dell'evento. Nel teatro popolare detto dei Misteri, che aveva attinto gran parte dei suoi contenuti dagli apocrifi, addirittura il nome di Salome, una delle due donne, è spesso trasposto in Anastasia²⁹³.

²⁹² Cfr. BS I, 1041-1049.

²⁹³ Cfr. A.G. - P.B. - N. NOCILLI, *E' nato per noi il Signore. Storia, teologia, folklore del Natale*, Padova 1983, 52-3; M. RIGHETTI, *L'anno liturgico*, II, 3^a ed., Milano 1969, 72-86; A. VECCHI, *Religiosità, Culto, Folklore. Studi e Appunti*, Padova 1991, 327.



Santi Pietro e Paolo

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 52x39x2

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 37

I due "principi" degli Apostoli, Pietro e Paolo, sorreggono la riproduzione miniaturizzata di un edificio ecclesiale a pianta circolare, con una cupola; al centro, sull'altare, c'è un calice.

Essi costituiscono con la loro predicazione e la loro testimonianza fino al martirio le "indistruttibili fondamenta dei dogmi divini" della Chiesa. Pietro – Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ = *san Pietro* – con la mano sinistra regge un cartiglio, simbolo della predicazione. Paolo – Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ = *san Paolo* –, invece, ha un libro, che allude alle sue lettere.

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

L'insieme sembra tradurre in immagine una fantastica proiezione poetica: Pietro e Paolo, quali padri, hanno fidanzato la Chiesa e l'hanno resa bella per presentarla al Cristo sposo, poi sono stati i paraninfi di questo spozalizio²⁹⁴.

Si tratta di una rappresentazione che si è sviluppata in ambito cretese²⁹⁵ e poi diffusa anche in ambito jonico.

²⁹⁴ Cfr. *Anthologhion*, 3, 850-51; 2Cor 11, 2ss.;

PASSARELLI, *Livorno*, 192.

²⁹⁵ Cfr. BIANCO FIORIN, 32, fig. 48.



San Giorgio

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 82(82,4)x61x2,4

Tecnica mista su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 39

Giorgio, originario della Cappadocia, diventò un ufficiale dell'esercito romano. Convertito dalla madre al cristianesimo, rinunciò al suo rango e, imprigionato a causa della fede, affrontò con fermezza il martirio. Alla sua figura è legata la famosa leggenda del drago, che nell'immaginario popolare voleva significare il trionfo del cristianesimo sulla violenza disumana del male.

Vicino a una città, narrano le fonti più antiche, vi era un lago in cui si nascondeva un orribile drago che seminava terrore e morte tra la popolazione. Per placarne l'ira era necessario offrirgli vittime umane, e una volta toccò al re del luogo dargli in pasto la figlia. Quando il drago uscì dalle acque per afferrare la giovane, trovò accanto a lei Giorgio, che gli pose una catena al collo e lo consegnò alla giovanetta, la quale lo portò al guinzaglio come un cagnolino. Giunto in vista della città il cavaliere lo uccise²⁹⁶.

Il culto di san Giorgio si diffuse dovunque, e la sua immagine di cavaliere con il dragone sotto i piedi, se da un lato allietava la fantasia popolare, dall'altro istruiva anche gli analfabeti, infondendo nei cristiani fiducia nella protezione divina anche nei momenti difficili della vita, e nella lotta contro il male e contro i nemici.

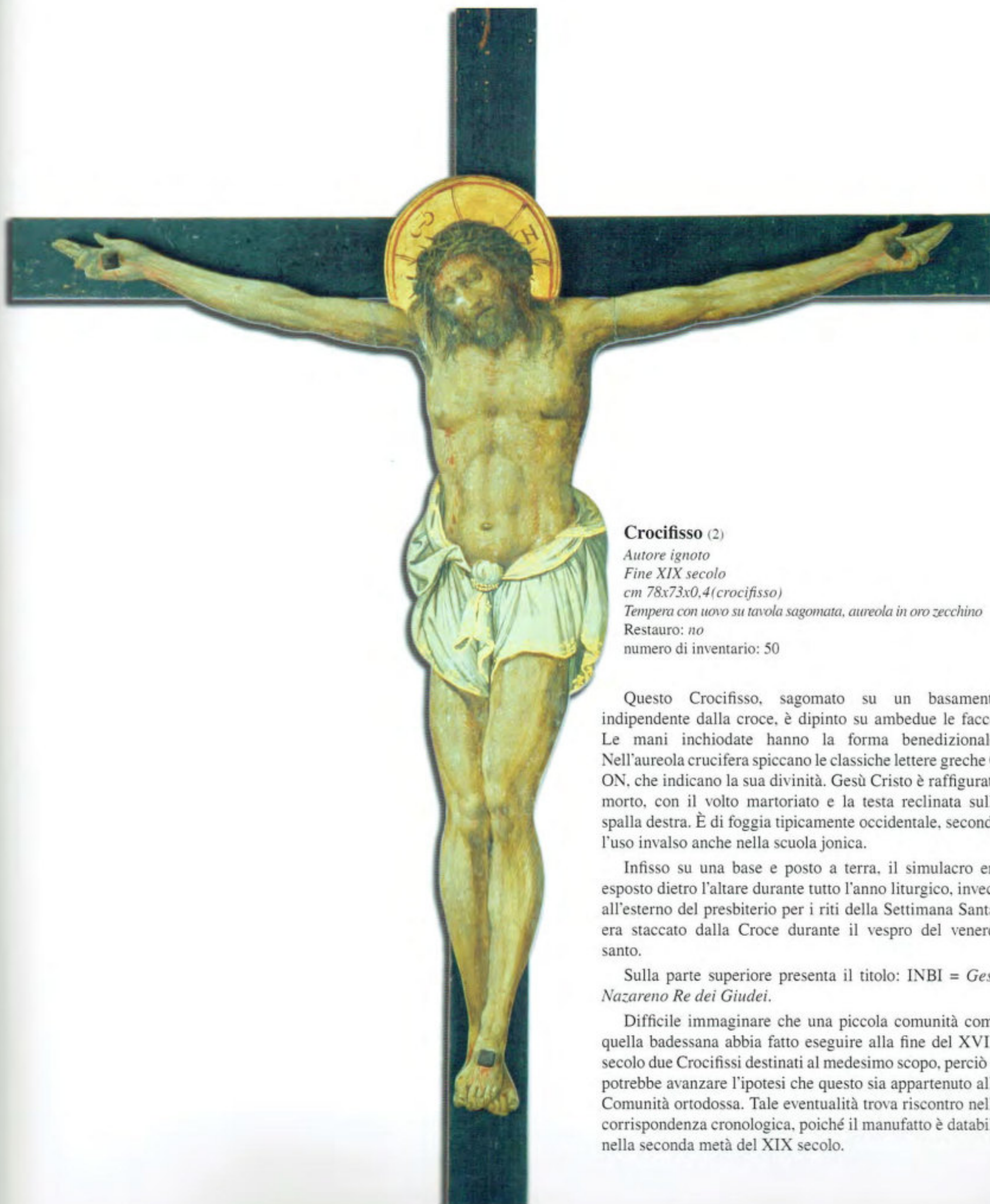
Nel medioevo san Giorgio divenne il protettore dei cavalieri. Ancora oggi non si contano le chiese cattoliche e ortodosse dedicate in ogni parte del mondo al "grande martire vittorioso" Giorgio²⁹⁷.

La nostra icona, in stile occidentale, raffigura con grande realismo e dinamicità il santo cavaliere Giorgio che uccide il drago. Sullo sfondo, quasi sfocato, si nota il castello e sugli spalti, il re e la regina. Il pittore ha curato sin nei minimi particolari le briglie ed i finimenti del cavallo, come l'armatura del santo ed il suo diadema in oro, a cui è stato sovrapposto il colore, ottenendo l'effetto della meccatura. Si tratta invece dello stesso oro zecchino che si vede nella parte superiore dell'immagine.

²⁹⁶ 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.

²⁹⁷ Cfr. BS VI, 512-531; H. DELEHAYE, *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris 1909, 45-75; PASSARELLI, Livorno, 204; WALTER, 2003, s. v.





Crocifisso (2)

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 78x73x0,4(crocifisso)

Tempera con uovo su tavola sagomata, aureola in oro zecchino

Restauro: no

numero di inventario: 50

Questo Crocifisso, sagomato su un basamento indipendente dalla croce, è dipinto su ambedue le facce. Le mani inchiodate hanno la forma benedizionale. Nell'aureola crucifera spiccano le classiche lettere greche O N, che indicano la sua divinità. Gesù Cristo è raffigurato morto, con il volto martoriato e la testa reclinata sulla spalla destra. È di foggia tipicamente occidentale, secondo l'uso invalso anche nella scuola jonica.

Infisso su una base e posto a terra, il simulacro era esposto dietro l'altare durante tutto l'anno liturgico, invece all'esterno del presbiterio per i riti della Settimana Santa: era staccato dalla Croce durante il vespro del venerdì santo.

Sulla parte superiore presenta il titolo: INBI = *Gesù Nazareno Re dei Giudei*.

Difficile immaginare che una piccola comunità come quella badessana abbia fatto eseguire alla fine del XVIII secolo due Crocifissi destinati al medesimo scopo, perciò si potrebbe avanzare l'ipotesi che questo sia appartenuto alla Comunità ortodossa. Tale eventualità trova riscontro nella corrispondenza cronologica, poiché il manufatto è databile nella seconda metà del XIX secolo.



Crocifisso (3)

Autore ignoto

Fine XIX secolo

cm 200,4x140x3

Tempera con uovo su tavola sagomata, aureola in oro zecchino

Restauro: no

numero di inventario: 51

Questo crocifisso è dipinto direttamente sulla tavola della croce, perché non venne utilizzato nei riti della settimana santa, ma per rimanere stabilmente dietro l'altare. Presenta alcune analogie con il Crocifisso (2) (forma delle lettere dell'aureola, nodo del prizoma, posizione incrociata dei piedi, muscolatura delle braccia), ma non è escluso che siano casuali. La differenza più rilevante, oltre al volto meno tumefatto, è nelle mani che non presentano la forma benedizionale, e invece sono aperte. Potrebbe trattarsi dello stesso pittore; possiamo solo ipotizzarlo. Nell'aureola crucifera spiccano le classiche lettere greche che danno il suo nome come Dio: *Sono colui che sono*, (Es 3,14; cfr. Ap. 1,8).

La croce si presenta trilobata al termine dei tre bracci: nell'estremità superiore appare il *titulus* INBI (= INRI), mentre su quelle laterali rispettivamente: l'Addolorata (MP ΘΥ = Madre di Dio), con le mani incrociate sul petto, alla maniera jonica, con le tre stelle sul *maforion* (manto) che sottolineano la sua perpetua verginità; quindi, san Giovanni (O ΑΓΙΟΣ / ΙΩ[άννης]), con un mantello dalle pieghe mosse che ne alleggerisce la figura. Potrebbe essere stato dipinto per la Comunità ortodossa. Probabilmente il manufatto è da collocare nello stesso periodo del Crocifisso (2), cioè nella seconda metà del XIX secolo.

Madre di Dio che allatta e san Rocco

Autore ignoto

XVIII secolo

cm. 28x25,5x1

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

Restauro: sì²⁹⁸

numero di inventario: 02

Quest'icona presenta la Madre di Dio che allatta e san Rocco. A proposito della raffigurazione della Madre di Dio che allatta, con la presenza nella stessa composizione di un altro personaggio esistono testimonianze molto antiche. V. N. Lazarev²⁹⁹ cita l'affresco di Santa Priscilla a Roma come il più antico esempio del tipo di Madre che allatta; Maria è rappresentata seduta, con un bambino sulle sue ginocchia, vicino a una figura che indica una stella al di sopra della scena, ipoteticamente identificata con il profeta Balaam³⁰⁰.

Relativamente alla Vergine che allatta, all'inizio del secolo, storici dell'arte come N. P. Kondakov e F. Schweinfurth affermavano che questo tipo iconografico era sconosciuto a Bisanzio, ed era dovuto all'influsso della pittura italiana sull'arte postbizantina. La generazione successiva, però, come N. P. Lichačev, O. Wulf, G. Millet e A. N. Grabar contestarono tale posizione sostenendo che questo motivo era ben noto a Costantinopoli, bisognava, tuttavia, cercarne le origini in Oriente. Esaminando, infatti, una serie di rappresentazioni dell'arte copta – come per es. gli affreschi di Bawit e Saqqara (secoli V-VI), le miniature copte dei secoli IX e X (*Brit. Mus.* 7021), la collezione *Morgan Ms.* 574 ecc. – se ne poteva comprendere le radici. In ambito egizio, difatti, il tema della Vergine che allatta trovava i suoi prodromi nelle raffigurazioni della dea Iside che allatta il figlio Horus. La grande popolarità di quest'immagine ne aveva agevolato il passaggio nell'iconografia cristiana. A Bisanzio la raffigurazione si era innestata con la tipologia classica dell'Odigitria o della Madre di Dio in trono.

Della sua esistenza a Costantinopoli troviamo testimonianza già nel secolo VIII; in una lettera di papa Gregorio II indirizzata all'imperatore Leone l'Isaurico (717-741), si dice che tra le icone da venerare si trovano «anche le rappresentazioni della Santa Madre che tiene tra le sue mani il nostro Signore e Dio, e lo nutre con il suo latte»³⁰¹. Il motivo iconografico della nutrice passò ad esprimere una realtà spirituale, e ad avere un'interpretazione mistica: la Vergine è chiamata «la mensa» (*i trapeza*)³⁰².

Ad onor del vero, questa tipologia non ebbe grande fortuna in ambito bizantino a differenza dell'Oriente cristiano e delle province, dove invece ricevette addirittura una interpretazione più larga, venendo impiegato anche per altri personaggi della Scrittura. Negli affreschi della Macedonia, a Kurbinovo, Kastoria³⁰³, Ochrida, e a Creta³⁰⁴, è infatti sant'Anna che allatta Maria, ed Elisabetta che nutre Giovanni Battista, rappresentazioni che continuarono ad esser riprodotte anche nelle opere da cavalletto.

Dagli inizi del secolo XII, quando apparve nell'arte e nella letteratura occidentale la tendenza a umanizzare le figure fino ad allora ieratiche, in cui l'aspetto affettivo comincia ad avere un ruolo preponderante, il tema della Vergine che allatta divenne sempre più frequente. È raffigurata sul timpano centrale della basilica di Assisi, nel mosaico della facciata esterna a Santa Maria in Trastevere a Roma, e nell'affresco di Sant'Angelo a Pianella, e la lista cresce notevolmente se si aggiungono altri Paesi europei³⁰⁵.

Costantinopoli stessa venne interessata da questa corrente di spiritualità più attenta ai sentimenti, così, pur nella cautela, dalla rigida forma dell'Odigitria si andava sviluppando l'*Eleusa* (la misericordiosa). La celebre icona della Madre di Dio di Vladimir o Madre di Dio della tenerezza, del secolo XII, ne è un esempio. In questa evoluzione l'icona della Vergine che allatta ha avuto un posto certo più modesto, ma costituisce un elemento caratteristico della spiritualità orientale ed occidentale di quest'epoca.

²⁹⁸ Non sappiamo precisare quando.

²⁹⁹ *Études sur l'iconographie de la Mère de Dieu*, in *Vizantiskaja Živopis' (La pittura bizantina)*, Mosca, Ed. Nauka, 1971, pp. 275ss.

³⁰⁰ MARUCCHI, *Manuale di Archeologia cristiana*, Roma 1923, 329; A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, Gallimard, 1966, fig. 95; G. OTRANTO, *Tra esegesi patristica e iconografia: il personaggio maschile in una scena di Priscilla*, in *Vetera Christianorum* 20 (1983), 305-328; pensavano si trattasse invece di Giuseppe G. B. DE ROSSI, *Delle immagini di S. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli*, in *Bollettino di Archeologia Cristiana* 3 (1865), 23ss., e sulla sua scia P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966, 273-275.

³⁰¹ D. V. AINALOV, *I monumenti bizantini dell'Athos*, VI, San Pietroburgo 1899, 75.

³⁰² Vi è quest'iscrizione/definizione sulla raffigurazione della Madre di Dio che allatta in un manoscritto della Scuola evangelica di Smirne (sec. XI) contenente la *Topografia cristiana* di Cosma Indicopleuste, v. J. STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Cosmas Indicopleustes und Oktateuch nach handschriften der bibliothek zu Smyrna*, in *Byzantinisches Archiv*, II, Leipzig 1899, p. 57, fig. 27. Il tema è trattato dalla poesia sacra, p. es. Andrea di Creta (VIII sec.) nel canone di Mezzapentecoste dice: «il tuo seno è divenuto una santa mensa, che ha il pane celeste» (PG 97, 145C).

³⁰³ PELEKANIDIS ST., *Kastoria. I. Vizantine tichografie pinakes (Kastoria. I. Affreschi bizantini)*, Thessaloniki 1953, fig. 38 (Anarghiri, sant'Anna che tiene in braccio Maria, sec. 11^o [?]), 101a (Santo Stefano, sant'Anna che tiene in braccio Maria, sec. 13^o), 101b (Santo Stefano, sant'Anna che allatta Maria, sec. 13^o).

³⁰⁴ Nella chiesetta di Sant'Anna di Anisaràki (Kándanos, Creta, secolo XV) si hanno due rappresentazioni iconografiche riguardanti sant'Anna e Maria: una posta sull'iconostasi e l'altra sulla parete settentrionale. La prima si presenta come la classica raffigurazione dell'Odigitria, però anziché avere la Madre di Dio che tiene in braccio il Bambino, si ha sant'Anna che tiene in braccio la Vergine. Si tratta di una tipologia iconografica che sarà ripresa dalla scuola cretese nel XVII. La seconda rappresentazione è abbastanza rara: sant'Anna che allatta la Vergine in fasce v. RBK, 1023-1024; LASSITHOTAKIS in *KX* 22 (1970), 190-191; GALLAS – WESSEL – BORBOUDAKIS, 40, 221, fig. 15; ANASTASAKIS, 55, 63; PASSARELLI, *Creta*, 126-127, 129 figg. 135, 136, 140, v. anche 72 fig. 72.

³⁰⁵ Cfr. LCI 3, *Maria, Marienbild*.

Dall'inizio del Trecento l'immagine della Vergine che allatta diviene, invece, un tema preferito degli artisti italiani. Probabilmente la committenza ne ha sollecitato la fattura: vi si sono dedicati lodevolmente Ambrogio Lorenzetti, Giusto da Padova, Giovanni e Andrea di Bologna, per citarne solo qualcuno. Ma nello spirito del tempo e fuori dell'iconografia severa di Bisanzio, il modello perse il suo atteggiamento ieratico, concedendo spazio a una concezione molto più terrena. Il Bambino assunse una postura naturale: con le due mani tiene il seno della Madre e guarda curioso verso lo spettatore. Similmente il volto della Vergine esprime sentimenti semplici e umani, mescolati a un certo lirismo³⁰⁶. Dopo questa brevissima premessa inquadrriamo la nostra immagine. Conserva, rispetto ad altre raffigurazioni analoghe conosciute³⁰⁷, un elemento arcaico: il gesto allusivo della mano destra di Maria, tipico dell'Odigitria³⁰⁸. Pertanto l'esemplare non è stato la Madre della Consolazione, opera del pittore Nicola Zafuris († 1501)³⁰⁹, di larga diffusione nei territori influenzati da Venezia, ad opera dei madonneri che lo utilizzarono come modello di riferimento.

La presenza di un altro personaggio, generalmente, non influisce sulla modalità raffigurativa del Bambino³¹⁰. Nel nostro caso si ha san Rocco, vestito da pellegrino, il quale con la destra regge il bastone e con la sinistra indica la piaga della peste, sulla gamba. Egli, infatti, curando gli appestati di Piacenza, contrasse la malattia ma poi guarì. Il successo del suo culto è legato appunto al ruolo di protettore contro la peste. Dalla fine del sec. XV, appare tra i quattordici santi ausiliatori come intercessore speciale nella guarigione da questo flagello. Fu venerato quindi in tutta l'Europa occidentale, in particolare in Italia. A Venezia e a Roma nacquero confraternite e ospedali, che ricoprirono un ruolo importante in occasione delle grandi epidemie di peste³¹¹. La composizione rivela la scarsa maestria dell'iconografo, attraverso una serie di ingenuità grafiche e compositive. Lo schematicismo degli abiti intozzisce le figure, in particolare la Vergine, ed evidenzia un'incongruità statica del Bambino. Probabilmente il modello era una Madre di Dio seduta con il Bambino poggiato sulla gamba³¹². Il calligrafismo delle pieghe dell'abito del Santo non permette di individuare facilmente, al di sotto della mano sinistra, la gamba scoperta con la piaga. Si tratta quindi di una icona popolare, opera di un madonnero dalle modeste capacità pittoriche. L'immagine è certamente di carattere votivo. Non compaiono scritte, e le aureole sono invisibili. Dai confronti con tavole di soggetto analogo, a cui spesso è stata attribuita una datazione eccessivamente alta (XVI-XVII secolo), riteniamo che in questo caso si debba pensare al secolo XVIII, come il più consona.



³⁰⁶ Per una panoramica completa si v. il saggio bibliografico in G. P. BONANI - S. BALDASSARRE BONANI, *Maria Lactans*, Roma, Edizioni Marianum, 1995.

³⁰⁷ Cfr. ANGIOLINI MARTINELLI, 155-197; Madonna delle Grazie al Trionfale a Roma, riprodotta in G. GHARIB, *Le icone mariane. Storia e culto*, Città Nuova, Roma 1993, 203, certamente di epoca posteriore al XII secolo come indicato. A nostro avviso dovrebbe essere della seconda metà del XV secolo.

³⁰⁸ Cfr. ANGIOLINI MARTINELLI, 174; le icone di collezione privata riprodotte in SENDLER, 160 (Madre di Dio che allatta), 160a (Madre di Dio che allatta e san Rocco); Sandler ipotizza sia san Giuseppe. V. anche D'ONORIO, n° 29 (Madre di Dio che allatta, san Rocco e san Giovanni Battista).

³⁰⁹ Cfr. CHATZIDAKIS, I, 292-294 (con bibliografia sulle opere); *Ikones kritikis technis*, 422; CHATZIDAKI, 1993, 113; ANGIOLINI MARTINELLI, 92-135. Il modello della Madre di Dio della Consolazione, probabilmente, è precedente a Nicola Zafuris. Riteniamo che debba essere opera di Paolo Veneziano (metà sec. XIV) o della sua bottega v. icona di collezione privata.

³¹⁰ Cfr. ANGIOLINI MARTINELLI, 183-197 (Madre di Dio della Consolazione e santa Caterina, san Rocco, san Giovanni Battista, santi); v. anche VOCOTOPULOS, 31-32, fig. 100; *Il periplo delle icone, Corfù XIV-XVIII secolo*, Corfù 1994, pp. 156-157 (Madre di Dio della Consolazione e santa Caterina); ACHEIMASTU-POTAMIANU, n° 40 p. 144-145 (con san Francesco); CHATZIDAKI, 1993, 128-129 (con le sante Caterina e Lucia, v. anche 132-133 con san Lorenzo); si volge invece verso il san Sebastiano 130-131 (con san Giovanni Battista), D'ONORIO, n° 16 (con l'abate san Bertario).

³¹¹ Cfr. A. VAUCHEZ, *Rocco*, BS XI, 264-273; dal punto di vista iconografico v. LCI 8, s. v.

³¹² Si v. p. es. l'icona del Museo Nazionale di Ravenna in cui compaiono le sante Caterina e Lucia (ANGIOLINI MARTINELLI, 183; CHATZIDAKI, 1993, 128-129); D'ONORIO, n° 16 (con l'abate san Bertario), n° 29 (tra i santi Giovanni Battista e Rocco).

saggio
SSARRE
dizioni
5-197;
Roma,
riane.
3, 203,
secolo
rebbe
one di
r. 160
re di
otizza
n° 29
e san
grafia
422;
NELLI,
della
nte a
essere
(IV) o
ivata.
fadre
a, san
anche
delle
1994,
zione
U, n°
DAKI,
ucia,
olge
(con
(con
; dal
le di
na e
DAKI,
bate
anni



Gesù Cristo *Pantocrator*

Autore ignoto

XVIII-XIX secolo

cm 43,5x33,5(34,4)x2,3(2,9)

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 41

Si tratta di un'icona classica del Cristo a mezzo busto. Veste la tunica rossa ed il mantello blu per ricordare che è una persona con due nature: quella umana (rosso) e quella divina (blu). Nella parte alta, infatti, compare il nome: ИИC XC = *Gesù Cristo*, intorno all'aureola a raggiera vi sono le lettere: O WH corrispondenti alle 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]); all'altezza delle spalle: О́бразъ Гдѣ / Вседержитель = *immagine del Signore che in sé tutto contiene (Pantocrator)*.

Con la destra benedice mentre la sinistra è appoggiata su un globo terracqueo, sormontato da una croce, in cui non vediamo raffigurati i confini dei continenti, ma i raggi del sole che risplendono da una nube. Ai lati vi sono due cherubini che appaiono nella corona di gloria. Le scritte in paleoslavo ne denunciano la matrice slava. Le fattezze e il nodo alla cintola richiamano un motivo iconografico, ricorrente in ambito balcanico (macedone/bulgaro)³¹³. L'icona probabilmente è da collocare a cavallo tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo. Come abbiamo detto, pare, l'icona fosse posta sull'iconostasi alla destra della Porta bella nel registro locale o despótico.



³¹³ Si v. ad esempio l'icona dello stesso soggetto del XVIII secolo nella chiesa della Presentazione al Tempio di Kalofer (Bulgaria), cfr. O. POPOVA – E. SMIRNOVA – P. CORTESI, *Icone*, Milano, Mondadori, 1995, 106.



Gesù il Cristo *Re dei re e Sommo Sacerdote*

Giovanni il Lettore

1825

cm 94x64x1,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: 1965

numero di inventario: 42

Su di un trono di legno molto elaborato è seduto Gesù Cristo, Re dei re e Sommo Sacerdote.

Il tema iconografico di Cristo "Re dei re e sommo Sacerdote" è profondamente radicato nella Bibbia e nella Liturgia. Il titolo di Cristo «Sommo Sacerdote» (*archiereus*) è di origine paolina³¹⁴: Cristo, assiso in cielo, è il Sommo Sacerdote per l'eternità. Ha portato a termine questo ufficio, essendo egli stesso il Sacerdote e la Vittima, per cui divenne Mediatore unico della Nuova Alleanza.

Questi concetti sono ripresi nella preghiera liturgica detta del *Cherubikon*: "sei stato costituito nostro sommo Sacerdote, e, quale Signore dell'universo, ci hai affidato il ministero di questo liturgico ed incruento sacrificio. Tu solo infatti, o Signore Dio, nostro, imperi sovrano sulle creature celesti e terrestri, tu che siedi su un trono di Cherubini, tu che sei Signore dei Serafini e Re di Israele, tu che solo sei santo e dimori tra i santi"³¹⁵.

Il soggetto, pur godendo di larga fortuna, nondimeno fece la sua apparizione come immagine a sé stante solo nell'iconografia post-bizantina³¹⁶. Se ne osserva una fioritura, infatti, dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453.

È posto di solito sul primo registro dell'iconostasi a destra della Porta bella o sullo schienale della cattedra episcopale, o, come soggetto di opere tessili, su abiti episcopali e altri arredi sacri. Nel nostro caso, probabilmente si trovava sullo schienale della cattedra episcopale.

Nella nostra immagine, accanto al nimbo crucifero tradizionale vi è il nome: IC (= Ἰησοῦς) e XC (= Χριστός), quindi il titolo: Ο ΒΑΣΙΛΕΥ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥ[ΩΝ]-ΤΩΝ [ΚΑΙ ΜΕ]ΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ (sic) = *Il Re dei Re e Sommo Sacerdote*. Sulle volute della spalliera del trono compaiono i simboli di due evangelisti: l'angelo (= Matteo) e l'aquila (= Giovanni), gli altri due si trovano alla base dello schienale: il leone (= Marco) e il bue (= Luca). Appare rivestito del *sakkos polystavrion*³¹⁷, il paramento liturgico patriarcale a forma di dalmatica ornata da molte croci, su cui si avvolge l'*omophorion* (Pallio episcopale)³¹⁸. In questo caso anziché avere le croci, presenta dei cherubini. All'altezza del petto scende un medaglione ovale (*enkôlpion*) – che equivale alla croce pettorale latina³¹⁹ – con l'immagine della colomba dello Spirito Santo, e sul capo cinge la corona o mitria, che con i suoi quattro lobi sta a significare perfezione e pienezza³²⁰. ΣΙ / ΑΠΕΚΡΙΘΗ Ο / ΙΗΣΟΥΣ ΕΓΩ ΕΙΜ(ι) / ΤΟΥΤΟ ΓΕΓΕΝΗΜΕΝΟΙ / ΑΙ Κ(αί) ΕΙΣ ΤΟ ΕΛΘΕΙΝ / ΘΑ ΕΙΣ ΤΩΝ ΚΟΣΜΩΝ / ΙΝΑ ΜΑΡΤΗΡΗΣΩ Η ΑΛΗΘΕΙΑ (sic) = Secondo Giovanni cap. 18 (...) 35 Disse il Signore: Il mio regno non è di questo mondo, (se) il mio regno (lo) fosse i miei servitori avrebbero combattuto affinché non fossi consegnato ai Giudei, ma il mio regno non è di quaggiù. / Dunque sei re! Rispose Gesù: lo sono (per) questo sono nato e venuto nel mondo, per rendere testimonianza alla verità (cfr. Gv 18, 36-37). Il testo in alcuni punti si discosta dalla forma canonica, riportando diversi errori di isofonia.



³¹⁴ Cfr. Eb 2, 17; 3, 1; 4, 14; 5, 5-6; 7, 26; 9, 1-28.

³¹⁵ Liturgia di san Giovanni Crisostomo.

³¹⁶ DChAE s. IV, 17(1993-1994), 67-76.

³¹⁷ Cfr. RAQUEZ, 430.

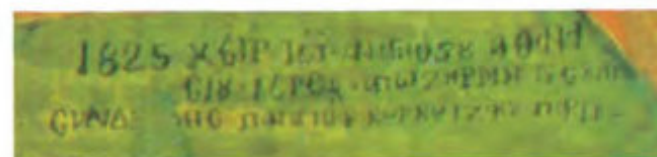
³¹⁸ Cfr. M. BERGER, *Pallium romain et Omophorion oriental*, in *Notitiae* 16(1980), 405-410.

³¹⁹ Cfr. N. THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin du 9^e au 13^e siècle d'après les peintures datées*, in *REB* 24 (1966), 308-315; WALTER, 7-34; K. WESSEL, in *Reallexikon zur byz. Kunst*, II (1967), 152ss.; RAQUEZ, 425-431.

³²⁰ Cfr. RAQUEZ, 430-431.



Sul frontale della pedana – a sinistra di chi guarda – si legge: 1825 ΧΕΙΡ ΙΩ(άννου) ΑΝΑΓΝΟΣΤΟΥ ΑΘΑΝΑ-/ΣΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΑΠΩ ΖΗΡΜΗ ΤΟΥ ΣΟΥΛ[.] / ΣΥΝ Δ[.]ΜΗΣ ΠΑΝΑΓΙΟΤΟΥ ΚΩΡΚΩΤΖΑΚΥ / ΠΑΡΓΙΟΣ (sic) = 1825 opera di Giovanni il Lettore figlio del sacerdote Atanasio proveniente da Zerma del Sultano (= Plaghià di Joannina) (a spese di) Panajotis Korkotzakis originario di Argo³²¹. È difficile stabilire se si tratta dello stesso Giovanni che nel 1799 ha affrescato il Monastero dell'Ingresso della Madre di Dio al Tempio di Zoni (Kozani), che era originario di Zerma, detta Plaghià di Joannina³²². Certo il tipo iconografico si riscontra in Epiro e in qualche esemplare dovuto agli iconografi delle isole jonie. Il volto e l'incarnato del Cristo è reso con il nero, il bianco e il rosso in una combinazione non molto consueta, così come i capelli sono di un rosso mattone. Sono rari i casi conosciuti nella stessa area; richiama decisamente l'icona di Giovanni Perlinghis di Cefalonia conservata nel Museo Bizantino di Atene (1763)³²³. La doratura si estende non solo sullo sfondo ma su tutto il panneggio. Lo stato del reperto è estremamente critico perché, non avendo una preparazione di base, il colore tende a frantumarsi ed a staccarsi. Numerosi frammenti erano già saltati prima del restauro del 1965, ora molto di più, in varie parti dell'icona.



Santi Costantino, Elena e Giorgio

Autore ignoto
XVIII-XIX secolo
cm 26,5(27)x19x2,8
Tempera con uovo su tavola
Restauro: no
numero di inventario: 43

Nella metà superiore sono rappresentati i santi Costantino ed Elena – ai lati si leggono i loro nomi: ο αγιος / Κωστας(τινος) (sic) = *san Costantino*; Η άγια / Ελένη (sic) = *sant'Elena* –, rivestiti con gli abiti imperiali bizantini (sulle due figure si v. l'icona con lo stesso soggetto).

Secondo la tradizione, con la la destra sostengono la Croce da cui scende il *titulus* INBI (*Gesù Nazareno Re dei Giudei*), mentre con la sinistra reggono lo scettro. Nella parte bassa vi è san Giorgio – ο άγιος / γεώργιος (sic) = *san Giorgio* – a cavallo nell'atto di uccidere il drago (sulla figura e la scena del drago vd. la scheda con la stessa rappresentazione).

Si tratta di un'icona di scuola popolare, diffusa in ambito epirota tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo.

³²¹ Questa è la nostra ipotesi di interpretazione della scritta che potrebbe essere sempre migliorata.

³²² v. CHATZIDAKIS, 339.

³²³ v. CHATZIDAKIS – DRAKOPULU, 289.

Santi Pietro e Giorgio

Autore ignoto

XVIII-XIX secolo

cm 28x10,4x0,4

Tempera con uovo su tavola

Restauro: no

numero di inventario: 44

Si tratta dello sportello sinistro di un trittico di arte popolare balcanica. La zona di provenienza potrebbe essere quella epirota di Joannina. Nella parte superiore appare un santo barbato che con la sinistra, ricoperta dal mantello in segno di venerazione, sorregge un rotolo avvolto sul cui dorso compare il nome IC XC (Gesù Cristo), mentre con la destra trattiene due chiavi. Quanto rimane della scritta permette di dire con sicurezza che si tratta di san Pietro – $\pi\epsilon\tau\rho$ –. Nella parte inferiore san Giorgio, – ΓΟΡΓΕΟΣ (sic) –, che uccide il drago. L'immagine essenziale nelle sue linee e nella gamma di colori, risale probabilmente alla fine del XVIII- prima metà del XIX secolo, e va riferita all'ambito epirota.

Cristo in trono con ai lati la Madre di Dio e Giovanni Battista (Deisis)

Trittico

Autore ignoto

XIX secolo

cm 58x38,5; ante cm 58x19,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: no

numero di inventario: 45

Questa rappresentazione viene comunemente definita *Deisis* (preghiera, intercessione), perché la Vergine-Madre e Giovanni il Battista alato intercedono presso il Cristo giudice. La Madre di Dio (MP ΘΥ *Madre di Dio*), godendo della materna confidenza, ha libertà di parola (*parrisia*) presso il Signore, cui presenta le suppliche della Chiesa. Altro intercessore è Giovanni – Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ = *san Giovanni il Precursore* –, l'anello di congiunzione fra l'Antico e il Nuovo Testamento. Egli è considerato il primo martire per Cristo, quindi è stato al centro di una grande venerazione³²⁴. Come era tradizione presso la scuola jonica, in questa rappresentazione Maria e Giovanni non presentano le mani sollevate in attitudine orante, ma incrociate sul petto alla maniera devota occidentale, secondo il tipo della Madre di Dio "Skopiòtissa" (della Guardia), venerata nel monastero del Monte Skopòs, a Zante, sin dai primi del sec. XVII³²⁵.

Ai lati della figura del Cristo appaiono le classiche lettere IC XC = *Gesù Cristo*. È da rilevare un elemento grafico caratteristico: le lettere C = Σ presentano un rigonfiamento centrale, analogo a quello presente nel Seppellimento ed in altre icone firmate da Spyridon Sperantza, come pure nell'icona di san Costantino ed Elena, ma è un'usanza che troviamo ricorrente in ambito cefaloniotà agli inizi del XIX secolo³²⁶.

Il Signore è seduto frontalmente su un trono monocromo senza spalliera. Ha l'evangelario aperto sul ginocchio sinistro, ma non vi si legge nulla. Le figure sono raffigurate secondo la ieraticità tipica dell'arte bizantina. L'iconografo non mostra di avere grandi capacità di tecnica pittorica. È molto schematico nel geometrismo dei panneggi. Probabilmente l'unico volto originale è quello della Vergine, mentre gli altri due sembrano essere stati rimaneggiati. Il trittico dovrebbe risalire probabilmente alla prima metà del XIX secolo.



³²⁴ Cfr. I. ZERVOU-TOGNAZZI, *Deisis. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in *Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina* 1, Roma 1990, 408-412; DE LOTTO, 4.

³²⁵ È da dire che la "Skopiòtissa" è un'immagine del tipo classico dell'Odigitria (cfr. antica raffigurazione in F. CORNER, *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini più celebri di Maria Vergine Santissima nella Città e Dominio di Venezia tratte da documenti, tradizioni e antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate*, Venezia 1761, 591; N. KONDAKOV, *Ikonoğrafija Bogomateri*, II, Sankt Peterburg 1915, 29-30), tuttavia sin dalla fine del '600 si è diffusa un'immagine in cui la Vergine appare a mezzo busto, di tre quarti, secondo il tipo dell'Interceditrice, tuttavia con le mani incrociate sul petto, che venne classificata come "tipologia di skopiòtissa" (cfr. S. BETTINI, *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, n° 267 fig. 19, p. 58; per gli altri esempi v. S. G. MERCATI, *Sulla Madonna Skopiòtissa*, in *REB* 16 [1958], 244-249, fotografie 1-7); ANGIOLINI MARTINELLI, 251-252; PASSARELLI, *Livorno*, 175-176, 207, 208, 210.

³²⁶ MOSCHOPOULOS, *Cephalonia, passim*.



Sant'Antonio abate

Autore ignoto (sigla MPP)

1852

cm 74,5x57;(cornice cm87,5x70)

olio su tavola

Restauro: no

numero di inventario: 48



L'icona presenta in primo piano sant'Antonio abate (251-356)³²⁷ che con la destra fa cenno ai leoni che l'accompagnano di allontanarsi, mentre in secondo piano si vedono due angeli che calano nella fossa un uomo molto anziano. Tutt'intorno vi è una natura lussureggiante, in particolare dietro la figura del Santo vi è una palma che incrocia i suoi rami con un albero poderoso. Antonio, nato intorno al 251 da un'agiata famiglia di agricoltori nel villaggio di Coma, l'attuale Qemans nel medio Egitto, a diciotto/vent'anni rimase orfano di ambedue i genitori con un ricco patrimonio terriero da amministrare. Assistendo un giorno alla liturgia, fu profondamente colpito dalle parole del Vangelo: "Se vuoi essere perfetto, va', vendi quello che hai, dallo ai poveri e avrai un tesoro nel cielo; poi vieni e seguimi", nella parabola del giovane ricco (Mt 19, 16-21). Aveva ascoltato tante volte quel brano evangelico, ma ora lo sentiva rivolto a se stesso. Fece dono ai poveri di ogni suo bene e si ritirò in solitudine. Passò qualche anno e giunsero le prime prove. Si cominciò a chiedere: Questo stile di vita solitaria non è in fondo una stranezza, se la maggior parte degli uomini, e persino gli ecclesiastici non lo seguono? E poi, perché vivere da soli per tutta la vita, se il buon Dio ci dà la possibilità di formare una famiglia? Chiese aiuto ad altri asceti e questi gli dissero di non spaventarsi, ma di andare avanti con fiducia, perché Dio era con lui. Ma Antonio attraversò un periodo di terribile oscurità spirituale ed ebbe l'impressione di essere un povero illuso, abbandonato dal Signore. Antonio era convinto che unicamente la solitudine permettesse alla creatura umana di purificarsi da tutte le cattive inclinazioni, personificate nella figura biblica del demonio, e divenire così un uomo nuovo. Quando, alla fine di un'aspra lotta coi demoni, Cristo lo inondò di luce, egli chiese: "Dov'eri? Perché non sei apparso fin da principio per far cessare le mie sofferenze?". Si sentì rispondere: "Antonio, io ero qui con te e assistevo alla tua lotta ...".

³²⁷ Cfr. BS II, 106-136.

³²⁸ Per la vita di Paolo di Tebe e la critica delle fonti v. BS X, 269-280.

³²⁹ v. BELLIZZI, 261.



Antonio indusse molti ad abbracciare la vita solitaria, ed è così che fra i monti sorsero monasteri, e il deserto si popolò di monaci, uomini che avevano rinunciato a tutti i loro beni per iscriversi nella città dei cieli. A circa novanta anni, gli pensò d'essere il primo e il più perfetto monaco cristiano, ma il Signore per liberarlo da tale vanagloria gli rivelò in sogno che esisteva nel deserto uno che prima e meglio di lui viveva la vita angelica. Messosi in cammino, dopo tre giorni trovò la grotta con la palma dove per novanta anni Paolo di Tebe aveva esercitato l'asceti. I due stettero in santa conversazione tutto il giorno e la sera il corvo, che in tutti quegli anni aveva portato a Paolo una razione di pane, ne portò due. Il vecchio eremita rivelò che il Signore aveva voluto mandargli quella visita perché conoscesse il suo emulo, e fosse seppellito avvolto nel mantello che il vescovo Atanasio aveva regalato ad Antonio³²⁸. Il 17 gennaio del 356 Antonio, ultracentenario, raggiunse la meta del suo cammino e venne seppellito in un luogo segreto da due suoi discepoli. L'immagine probabilmente traduce visivamente due concetti: Antonio che aveva ristabilito in sé il rapporto originario tra l'uomo e la natura (i leoni paiono due cani obbedienti), e la scena del suo seppellimento, quando era ormai centenario, per mano di due monaci (angeli). Nella parte inferiore a sinistra vi è la sigla del pittore MPP (?) e la data 1852; su quello destro: ΕΙΣ ΑΧΣΙΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΙΚΕΝΤΗΣ ΔΕ ΑΝΔΡΕΑ = *Per devozione verso sant'Antonio il grande da parte di Vincenzo De Andrea*. Nel registro delle nascite del 1852 di Villa Badessa è menzionato un Vincenzo D'Andrea, figlio di Costantino e Rosa Donatis³²⁹, e poi un Vincenzo D'Andrea che nel 1854 ebbe un figlio (Domenico) dalla moglie, Anna Vlasi³³⁰. Difficile dire se l'icona fosse augurale, eseguita in occasione della nascita o di altra circostanza: ogni ipotesi può avere aspetti congrui o dissonanti, ma è inopportuno formularle quando non sappiamo a quale Vincenzo D'Andrea si fa riferimento, senza escludere poi che potrebbero esservene altri con lo stesso nome. L'immagine ad olio su tavola è di fattura mediocre.

Icona con sei riquadri

Autore ignoto

XIX secolo

cm 51,7x38,4x2,2(cornice cm63x50)

Tempera con uovo su tavola, fondo in mecca

Restauro: no

numero di inventario: 53

L'icona raffigura nel registro superiore la Madre di Dio (MP ΘΥ), san Nicola (Ο ΑΓΙΟΣ / ΝΙΚΟΛΑΟΣ) e santo Spiridione (Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΠΥΡΙΔΩΝ) tutti in trono; in quello inferiore, sant'Atanasio in trono (Ο ΑΓΙΟΣ / ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ), quindi sant'Eutimio³³¹ (Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΥΦΘΗΜΙΟΣ [sic]) e san Giorgio che uccide il drago (Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΕΩΡΓΙΟΣ). Si tratta di una icona votiva che rappresenta i santi onomastici del nucleo familiare.

La Madre di Dio in trono è del tipo della Madre della Consolazione, che ha avuto una particolare diffusione nell'Eptaneso nella seconda metà del XVII e nel XVIII secolo. In questo tipo iconografico la Vergine tiene il Bambino su un cuscino, mentre il Figlio benedice con la destra e con la sinistra, a seconda dei casi, può avere un libro (come nel nostro caso), un cartiglio srotolato, un globo terracqueo³³².

Ogni riquadro è delimitato da una colonnina e da una cornice a volute di acanto stilizzato, ottenuto da colore monocromo su oro, che, insieme con i troni, conferisce alla composizione un alone settecentesco. In realtà si tratta di un espediente o una moda, probabilmente nata in ambito cretese³³³, adottata nel XIX secolo. La cornice è stata laccata in argento. La nostra icona dovrebbe risalire alla prima metà del XIX secolo.

³³⁰ v. BELLIZZI, 261.

³³¹ Difficile precisare di quale Eutimio si tratta se di Eutimio il giovane, abate di Tessalonica vissuto nel IX secolo (v. BS V, 329), o di Eutimio il grande santo monaco di Mitilene del IV-V secolo (v. BS V, 329-333. Il nome riportato ha un errore di isofonia legato alla pronuncia.

³³² Cfr. VOCOTOPULOS, 124-125, figg. 55, 59, 236, 343th; ACHEIMASTU-POTAMIANU, n° 76, 238-239.

³³³ Cfr. p. es. Le icone dell'iconostasi del monastero di Preveli, v. PSILAKI N., *Monastiria ke Erimitiria tis Kritis (Monasteri ed eremitaggi di Creta)*, II, Iraklio 1993, 417; le icone di san Tito e dei Santi Dieci Martiri, ed ancora san Charalambo con scene della vita di mano di Giovanni Cornaro (1745-1821) che si trovano a san Matteo di Eraclion (Creta), v. PASSARELLI, *Creta*, 228-229; e poi le icone di Michele Polychronios (1812-1849), v. BMT, 173; CHATZIDAKIS - DRAKOPULU, II, 301-303.



tta
ica
di
ene
me
lla
59,
76,
del
ria
ed
le
ed
di
e si
v.
di
MT.

Santi Biagio e Stefano

Autore ignoto

XVIII-XIX secolo

cm 79(80,3)59,5(60)x2;(cornice cm90x71,5x6)

Tempera con uovo su tavola, fondo in oro zecchino

Restauro: no

numero di inventario: 54

San Biagio, vescovo di Sebaste in Armenia, durante l'impero di Licinio (307-323), scappata la persecuzione, si allontanò dalla sua sede e andò a vivere in una grotta, dove guariva con un segno di croce gli animali ammalati. Denunciato all'autorità fu chiuso in prigione, e lì continuò a guarire gli ammalati. Un giorno sanò un giovane cui gli era rimasta conficcata in gola una spina di pesce. Decapitato, il suo culto si diffuse in Oriente ed in Occidente; la devozione si è sviluppata soprattutto in rapporto all'attività agro-pastorale, e al patronato della gola: nel giorno della sua festa si benedicevano le sementi e la gola³³⁴.

Nella nostra icona sono ben descritti i vari capi dell'abbigliamento pontificale: sullo *stichàrion* (camice)³³⁵ vi è la stola, che gira intorno al collo e ricade sul davanti doppia (*epitrachilion*), sugli avambracci si vedono le soprammaniche (*epimanikia*), quindi il *felònion*, simile alla casula latina, di stoffa preziosa. Vi è poi l'*omofòrion*, corrispondente al pallio latino, distintivo della dignità episcopale. All'altezza del ginocchio destro pende l'*epigonàtion*, un rombo di stoffa rigida.

Con la destra benedice tracciando il nome di Gesù Cristo: l'indice e il medio, infatti, formano IC (I[esu]s), pollice e medio X e mignolo C, quindi XC (Ch[risto]s), mentre con la sinistra sorregge l'Evangelario, che sulla copertura presenta in modo schematico la Crocifissione. Nella parte superiore appare il nome: O ΑΓΙΟΣ / ΒΛΑΣΙΟΣ = *san Biagio*.

Al lato vi è il primo martire santo Stefano (O ΑΓΙΟΣ / ΣΤΕΦΑΝΟΣ) in abiti diaconali³³⁶: ha uno *sticharion* (camice) di broccato decorato a fiori, sulla spalla sinistra scende l'*orarion* (stola diaconale); con la destra regge l'incensiere, mentre con la sinistra un evangelario.

L'abbinamento di questi due santi non è molto consueto, potrebbe trattarsi di una icona votiva familiare. L'iconografo è di buon livello, con un certo interesse verso la personalizzazione dei volti e la cura dei particolari. I volti sono di ottima fattura di tipo miniaturistico.

Le due aureole sono finemente lavorate a bulino su un fondo d'oro. È stato usato l'oro anche per le rifiniture, specialmente dello *stichàrion* di santo Stefano. Sull'oro del fondo, nella parte superiore, con disegni monocromi sono stati realizzati due archi congiunti da un angioletto in modo da incorniciare le due figure. Lo stile e il gusto delle stoffe farebbero pensare ad una immagine settecentesca, ma l'insieme riecheggia un genere sviluppatosi alla fine del XVIII secolo, e in voga nella prima metà del XIX soprattutto nelle isole. La cornice con modanature presentava all'origine una argentatura.



³³⁴ Cfr. BS III, 157-170.

³³⁵ Ha gli orli di pizzo alla latina.

³³⁶ At 6 e 7 passim; BS XI, 1376-1392.



Santa Parasceve (3)

Autore ignoto

XIX secolo

cm 18x14(14,5)x2

Tempera con uovo su tavola

Restauro: sì³³⁷

numero di inventario: 55

L'icona rappresenta, come recita la scritta: Η Α-/ΓΙΑΠΑ-/ΡΑΣΚΕΒΗ (sic) = *La santa Parasceve*. La santa è raffigurata avvolta da un *maforion* (manto); con la destra porta la croce, simbolo del suo martirio, v. scheda relativa a santa Parasceve (1)³³⁸. L'icona, molto rovinata, è opera di un iconografo conservatore che ha riprodotto una qualche immagine della santa, anteriore di qualche secolo. Il pittore rivela grande capacità espressiva, ma è molto schematico e tende a delineare le pieghe in forma geometrica. Probabilmente l'opera è databile agli inizi del XIX secolo.

San Giorgio

Autore ignoto

XIX secolo

cm 22,5(22,7)x18x1,8

Tempera con uovo su tavola

Restauro: sì³³⁹

numero di inventario: 56

Nella parte superiore dell'icona appare il nome: Ο [ΑΓΙ]ΟΣ ΓΕ-/ΩΡΓΙΟΣ = *san Giorgio*. Il santo è raffigurato con il volto da adolescente e i capelli riccioluti, rivestito della tunica e della clamide annodata sulla spalla, ha in mano la spada e la lancia. Sul santo v. la scheda relativa a san Giorgio (n° 39). Sul retro la tavola riporta il monogramma della croce con le lettere IC XC NI KA = *Gesù Cristo vince*. Si tratta di un'icona votiva di buona fattura, sebbene essenziale soprattutto nella descrizione della clamide. Probabilmente è stata dipinta nel XIX secolo.

Madre di Dio "platytera"

Autore ignoto

XIX secolo

cm 16x13x2

Tempera con uovo su tavola

Restauro: sì³⁴⁰

numero di inventario: 57

Nell'icona è raffigurata la Madre di Dio (MP ΘΥ) del tipo comunemente definito *eleusa* (della tenerezza), caratterizzato da due motivi: l'accostamento delle guance della madre e del figlio, e inoltre la mano destra di Maria che indica il Cristo, trattenuta dal Bambino³⁴¹. Il titolo apposto dall'iconografo è invece: Η ΚΥΡΙΑ / ΠΛΑΤΥΘΕΡΑ (sic) = *La Signora che è più vasta (dei cieli)*. Normalmente questo attributo è riferito al tipo dell'Orante con il Bambino sul seno, a motivo del fatto che ella ha contenuto nel grembo il Signore più vasto dei cieli. Presumibilmente il titolo è dovuto non al tipo iconografico, quanto a un tema derivato dall'innografia per una ragione devozionale. In un inno, infatti, alla Madre di Dio (*theotokion*), cantato diverse volte l'anno, si dice: "O Vergine, superiore ai cherubini ed ai serafini, più vasta del cielo e della terra, tu sei apparsa superiore, senza confronto a tutta la creazione visibile ed invisibile"³⁴². La Vergine ha le tre stelle sul manto, simbolo figurativo della sua perpetua verginità.

Dal punto di vista stilistico l'icona è stata dipinta da un pittore di scarsa abilità tecnica, probabilmente nel XIX secolo. Sul retro col colore rosso è stata tracciata una croce, con accennate le lettere appena accennate [IC XC] NIKA = *Gesù Cristo vince*.

³³⁷ Non sappiamo precisare quando.

³³⁸ Per le sante con questo nome v. le voci in BS X, 328-233; BSO II, Città Nuova, Roma 1999, 786-788. Sulle cefalofore v. M. PLIUKHANOVA, *Il miracolo dei cefalofori alla luce della tradizione agiografica russa*, in S. BOESCH GAJANO (a cura di), *Santità, culti, agiografie. Temi e prospettive*, (Atti del I Convegno di studio dell' AISSCA, Roma 24-26 ottobre 1996), Roma 1997, 315-325.

³³⁹ Non sappiamo precisare quando.

³⁴⁰ Non sappiamo precisare quando.

³⁴¹ Sulle tipologie iconografiche della Madre di Dio v. N. KONDAKOV, *Ikonoğrafija Bogomateri*, I-II, Sankt Peterburg 1915, *passim*; LAZAREV V., *Studies in the Iconography of the Virgin*, in *The Art Bulletin* 20(1938), 26-65; LAZAREV V. N., *Études sur l'iconographie de la Mère de Dieu*, in *Vizantiskaja Zivopis' (La pittura bizantina)*, Mosca, Ed. Nauka, 1971; DE LOTTO, 83ss.; Mitir Theou; GHARIB G., *Le icone mariane. Storia e culto*, Roma, Città Nuova Editrice, 1987, 85-98; 226-231.

³⁴² In ambito russo vien detta Madre di Dio del Segno, v. SENDLER, 117-118; DE LOTTO, 85-87. Cfr. "del tuo seno egli fece il suo trono, rendendolo più vasto dei cieli" (inno *Epi si cheri*).



San Nicola

Autore ignoto

XVII-XVIII secolo

cm 26(26,3)x19,1x3,5

Tempera con uovo su tavola, cornice intagliata, doratura

Restauro: no

numero di inventario: 60

Il soggetto rappresentato, le cui fattezze sono poco leggibili, essendo ridipinte in modo rozzo, così come anche i paramenti, può essere identificato dal nome, parzialmente visibile: O A(γιος) / NIKOΛA(ος) = *san Nicola*.

Si è utilizzato il tipo iconografico consueto del santo a mezzobusto. Ha una grande aureola puntinata con il bulino. È incorniciato da un arco dorato poggiante su due colonnine intagliate a mo' di palme a rilievo; nei due angoli superiori sono cesellati a rilievo due fiori con foglie.

Potrebbe trattarsi di un dittico, perché la tavola presenta un foro laterale sulla destra. La tecnica di intaglio era abbastanza comune nell'ambito epirota nei secoli XVII-XVIII³⁴³, epoca a cui crediamo possa risalire l'icona, nel suo stadio di integrità.

a) Tabernacolo

b) Sportello con immagine di Calice eucaristico con il Cristo

Autore ignoto

Fine XVIII secolo

b) cm 32x18,5

Tempera con uovo su tavola, cornice e rilievi dorati

Restauro: no

numero di inventario: 61ab

Era uso anche nelle chiese greco-ortodosse del XVIII sec. esporre sull'altare un tabernacolo di certe dimensioni. Il nostro si presenta come un quadrilatero incorniciato da pilastri scanalati. Ai quattro angoli superiori vi sono raffigurate delle anfore con la fiamma, quindi una cupola (brunelleschiana), chiusa probabilmente da una lanterna oggi scomparsa.

Solitamente la porticina era ornata con un calice eucaristico, con il Cristo emergente raffigurato a mezzo busto o benedicente con le due mani, o ancora il Cristo "paziente" (si v. p. es. Napoli del 1777³⁴⁴, Livorno³⁴⁵ ecc.). Nel nostro caso il Cristo, con l'aureola crucifera classica, benedice con le due mani, emergendo da un calice a base circolare, che poggia sui nemi, decorato con un sostegno a nodo, e sottocoppa a fogliame stilizzato.

Dal ricordo delle anziane sappiamo che stava sull'altare rettangolare contornato da quattro candelieri dello stesso colore, due per ciascuna parte.



³⁴³ Cfr. p. es. G. PASSARELLI, *Mnimi, il ricordo. Le icone del Piccolo Museo San Paolo di Reggio Calabria*, Reggio Calabria, Laruffa, 2002, 2, 11, 14, 16.

³⁴⁴ Rizzi, n° 38 pp. 157-158.

³⁴⁵ Inedito. Si trova nella chiesa del cimitero, ma una volta apparteneva alla chiesa della Ss.ma Trinità.



Livorno - Chiesa della Ss. ma Trinità - Presbiterio (foto anni '30)



Porta bella

Autore ignoto

XIX secolo

Registro superiore (Annunciazione) cm 46 (39,5)x34; 45,5(39)x34,5

Registro inferiore (Evangelisti) cm 50,5x34; 51x34

Tecnica mista, aureole dorate

Restauro: sì³⁴⁶

numero di inventario: 62

L'iconostasi presenta tre porte che mettono in comunicazione il Presbiterio (*vìma*), entro cui è collocato l'altare (*aghia tràpeza*), e la navata (*naòs*). Quella centrale, più grande, è detta la Porta bella (*orèa pili*) o Porta imperiale (*vasilikì pili*)³⁴⁷; è costituita da due battenti, decorati con quattro formelle.

Sulle due formelle superiori è raffigurata una scena solitamente presente sulle ante della Porta bella: l'Annunciazione. La spiegazione di questa scelta va individuata nelle parole di una delle letture prescritte per il vespro della festa, tratta dall'Antico Testamento: "Mi condusse alla porta esterna del santuario, — dice il profeta Ezechiele —, dalla parte di oriente; essa era chiusa. Mi disse: «Questa porta rimarrà chiusa: non verrà aperta, nessuno vi passerà, perché c'è passato il Signore, Dio d'Israele»" (Ez 44, 1-2). "E' lei <la Vergine> — commenta Pietro di Argo († dopo il 922) — la porta rivolta ad oriente che porterà in seno colui che avanza ad oriente sopra il cielo dei cieli e resterà inaccessibile agli altri"³⁴⁸. Attraverso questa porta, infatti, vengono portati sull'altare i doni (la sacre specie) per essere consacrati e diventare corpo e sangue del Signore. La rappresentazione è di tipo occidentale: La Vergine è inginocchiata, intenta alla lettura quando le appare Gabriele che con la destra le porge il giglio, e con la sinistra le indica il cielo. Le due formelle sono invertite nell'ordine, ma è opportuno segnalare che l'inversione è originaria.

Nei due riquadri inferiori sono raffigurati i quattro evangelisti (da sinistra per chi guarda): Luca, Giovanni, Marco e Matteo. Il pittore è lo stesso e rivela uno stile occidentale, tra l'altro non appaiono neppure le classiche scritte identificative. Potrebbe essere un greco o un locale di buone capacità tecniche. Probabilmente sono state dipinte nella seconda metà del XIX secolo.

Epitafios

Autore ignoto

XVIII-XIX secolo

cm 54x120

Stoffa (raso/seta) dipinta e ricamata

Restauro: no

numero di inventario: 64

Su una pietra ricoperta da un lenzuolo giace il Cristo morto. Appoggiati per terra vi sono i simboli della passione: il *titulus* I.N.B.I., la corona di spine, i chiodi, le tenaglie. Il tutto è delimitato da un gallone dorato traforato. L'aureola del Cristo è stata intessuta con filo d'argento. Probabilmente l'immagine serviva per il rito processionale del Venerdì Santo, veniva trasportata e poi deposta sull'altare. Si tratta di un tipo di immagine occidentale, diffusa nell'Eptaneso. Potrebbe risalire alla fine del settecento o agli inizi dell'ottocento.

³⁴⁶ Non sappiamo precisare quando.

³⁴⁷ I semplici fedeli ed i chierici non ancora in *sacris* non possono varcarla.

³⁴⁸ PIETRO DI ARGO, *Omelia per la Presentazione della Madre di Dio*, 7; TPM, 2, 934.



Concludiamo il repertorio iconografico con due immagini che raffigurano san Pietro Apostolo e sant'Apollonia. La tipologia richiama antiche tavole del XIV-XV secolo ma, nel caso specifico, si tratta verosimilmente di imitazioni del XVII-XVIII secolo. Più che ipotizzare una committenza della comunità badessana, si può piuttosto pensare a un'acquisizione o una donazione. Non è da escludere che siano state date alla comunità al loro arrivo dalla diocesi o da qualche parrocchia circostante. Ambedue le immagini erano parte integrante di un complesso; ciò si desume per la corrispondenza di genere rappresentativo, e per un particolare tecnico: sul retro le tavole presentano un incavo di circa 5 cm., che serviva da incastro su un asse in trasversale.

San Pietro

Autore ignoto

XVII-XVIII secolo

cm 68x25,5x2,5

Tempera con uovo su tavola

Restauro: sì³⁴⁹

numero di inventario: 46

San Pietro, principe degli apostoli, con barba e capelli bianchi, trattiene con la sinistra il rotolo, simbolo della predicazione, e con la destra le chiavi del regno dei cieli (Mt 16, 19). La figura è rappresentata entro una nicchia dallo sfondo in oro zecchino, e l'aureola è eseguita con il bulino. Da dove provenga quest'immagine insieme a quella di Sant'Apollonia è difficile sapere. Probabilmente si tratta di una fattura locale donata alla comunità agli inizi.

Sant'Apollonia

Autore ignoto

XVII-XVIII secolo

cm 67,5x26(25,5)x2

Tempera con uovo su tavola

Restauro: sì³⁵⁰

numero di inventario: 47

Eusebio nella *Historia Ecclesiastica* (VI, 41) ha riportato un brano della lettera redatta dal vescovo Dionigi di Alessandria, indirizzata a Fabio di Antiochia, in cui narra alcuni episodi di cui era stato testimone durante la persecuzione scoppiata ad Alessandria, nell'ultimo anno dell'impero di Filippico (244-249): «Tutti si gettano sulle case dei cristiani; ognuno entra presso quelli che conosce, presso i vicini, saccheggia e devasta; portano via nelle pieghe delle vesti tutti gli oggetti preziosi, gettano via o bruciano le cose senza valore. (...) I pagani prendono poi l'ammirabile vergine Apollonia, già avanzata in età.

Le colpiscono le mascelle e le fanno uscire i denti. Poi, avendo acceso un rogo fuori della città, la minacciano di gettarcela viva, se non avesse detto assieme a loro parole empie. Ella chiede di lasciarla libera un istante: ottenuto ciò, salta rapidamente nel fuoco ed è consumata». L'episodio dovette suscitare ammirazione non solo fra i carnefici ed i pagani, ma anche fra gli stessi cristiani. Di questo episodio si trova un'eco in Agostino (*De civitate Dei*, I, 26).

Il culto di Apollonia, quindi, si diffuse presto in Oriente, più tardi in Occidente, come protettrice dei sofferenti delle malattie dei denti. La leggenda la trasformò in una giovane figlia di re, fatta uccidere dal padre perché convertitasi al cristianesimo. Questo è il motivo per cui nella nostra immagine ha la corona regale. Attributo specifico dell'iconografia di Apollonia è un paio di tenaglie che stringono un dente, in memoria del supplizio subito³⁵¹. Il libro simboleggia la sua adesione all'Evangelo.

La figura è rappresentata entro una nicchia dallo sfondo in oro zecchino, e l'aureola realizzata con elementi stampigliati. Come si è detto per l'immagine di San Pietro, analoga stilisticamente, potrebbe essere di fattura locale e donata alla comunità badessana agli inizi.

³⁴⁹ Non sappiamo precisare quando.

³⁵⁰ Non sappiamo precisare quando.

³⁵¹ Cfr. BS II, 258-267; per una rassegna iconografica completa si v. LCI 5, s. v.





Il Padre

Autore ignoto

XIX secolo

cm 38,5x48,5; (cornice cm50x65)

Tecnica mista su tavola

Restauro: no

numero di inventario: 65

È chiaramente leggibile l'immagine di un anziano (Antico di giorni = il Padre) che guarda verso il basso. È difficile invece ipotizzare la posizione delle mani ecc. Potrebbe trattarsi di una formella sovrapposta a un'altra immagine, il cui contenuto intendeva sottolineare la compiacenza del Padre (?). Oppure è stata incorniciata questa parte di immagine, una volta andato danneggiato il resto (?). Stilisticamente si può collocare al XIX secolo.