



Giorgio Leone

Icone di Roma e del Lazio 1

Repertori dell'Arte del Lazio - 5/6



Museo
Diffuso
Lazio

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici
ed Etnoantropologici del Lazio
Direzione Regionale per i Beni Culturali
e Paesaggistici del Lazio

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Lazio
(Repertori, 5-6)

Giorgio Leone

Icone di Roma e del Lazio

I TOMO

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

GIORGIO LEONE
Icone di Roma e del Lazio

Repertori dell'Arte del Lazio 5-6

*Progetto scientifico e
direzione della collana*
ROSSELLA VODRET

Direzione scientifica
ANNA IMPONENTE

Coordinamento scientifico
GIORGIO LEONE
Soprintendenza Speciale per il
Patrimonio Storico, Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo Museale
della città di Roma
BENEDETTA MONTEVECCHI
Soprintendenza per i Beni Storici,
Artistici ed Etnoantropologici del Lazio

Presentazioni
ROSSELLA VODRET
Soprintendente per il Patrimonio
Storico, Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo Museale
della città di Roma

ANNA IMPONENTE
Soprintendente per i Beni Storici,
Artistici ed Etnoantropologici del Lazio

Introduzioni
VALENTINO PACE
MARIA VASSILAKI
GIOVANNA PARRAVICINI
MICHEL BERGER

Campagna fotografica
GIULIO ARCHINÀ

**Soprintendenza per i Beni Storici,
Artistici ed Etnoantropologici del
Lazio**

Soprintendente
ANNA IMPONENTE

Segreteria del Soprintendente
Laura Ceccarelli
Rosalia Pagliarani
con la collaborazione di Giorgia Corrado

Archivio Fotografico
Graziella Frezza, responsabile
Alessandra Montedoro
Claudio Fabbri

Ufficio Catalogo
Alessandra Acconci
Benvenuto Pietrucci, responsabili

Laboratorio Fotografico
Gianni Cortellessa
con la collaborazione di
Gennaro Aliperta, Valerio Antonioli,
Maria Castellino, Massimo Taruffi,
Gianfranco Zecca (Soprintendenza Speciale
per il Patrimonio Storico, Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo Museale
della città di Roma)

Ufficio Stampa
Antonella D'Ambrosio, responsabile

Ufficio Amministrativo
Silvana Buonora, responsabile
con la collaborazione di Rinaldo Buonora

Ufficio Contabilità
Antonio Marsella, responsabile
con la collaborazione di Emanuela Ricotti

Ufficio Protocollo
Stefania Grossi
Fabrizio Guglielmino
Fabia Santoro

Ufficio Restauri
Maurizio Occhetti, responsabile
Angela Catalano
Renato Guglielmini

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Direzione editoriale
Roberto Marcucci

Redazione
Elena Montani
Daniele Maras
Dario Scianetti
Maurizio Pinto
Rossella Corcione

*Elaborazione immagini e impaginazione
integrata*
Dario Scianetti
Maurizio Pinto
Rossella Corcione

Direttore tecnico
Massimo Banelli

Responsabile ufficio commerciale
Erik Pender

Collane e Libreria Riviste: Abbonamenti
Valentina Barroccu

Amministrazione
Francesco Cagliuso
Rita Censi

Responsabile magazzino
Giuseppe Roberto Pizzonia

Segreteria e recensioni
Alessia Francescangeli

© Copyright 2012 «L'ERMA» di
BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 - 00193 Roma
www.lerma.it - lerma@lerma.it

© per i testi i rispettivi autori

Tutti i diritti riservati. È vietata
la riproduzione di testi e illustrazioni
senza il permesso scritto dell'editore,
dell'autore e dei proprietari delle opere.

ISBN 978-88-8265-731-4

Sommario

I TOMO

<i>Presentazione</i> di Rossella Vodret.....	p.	5
<i>Presentazione</i> di Anna Imponente	»	7
<i>Introduzione</i> di Valentino Pace	»	9
<i>Introduzione</i> di Maria Vassilaki	»	13
<i>Introduzione</i> di Giovanna Parravicini	»	19
<i>Introduzione</i> di Michel Berger	»	21
ICONE DI ROMA E DEL LAZIO: AVVERTENZE E PRECISAZIONI A GUISA DI PREMESSA di Giorgio Leone.....	»	27
REPERTORIO.....	»	53

PRESENTAZIONE

Il repertorio delle icone di Roma e del Lazio, che qui si presenta in due specifici volumi, chiude la prima fortunata serie della collana “Repertori dell’Arte del Lazio” della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Lazio. Fortunata in quanto ha riscosso l’apprezzamento degli appassionati ed è stata accolta con soddisfazione da molti studiosi e operatori del settore che hanno subito manifestato la loro viva approvazione per un’operazione che vuole essere innanzitutto culturale e poi editoriale, perché mirata alla conoscenza capillare degli aspetti meno noti dell’arte e della cultura del Lazio.

La schedatura delle icone condotta da Giorgio Leone è rivolta proprio a colmare una di queste lacune, del resto già da tempo avvertita negli studi specialistici, sia in merito ai manufatti medioevali sia riguardo a quelli più propriamente moderni. Per i primi, come evidenzia Valentino Pace nella sua introduzione, nonostante l’avvicinarsi degli studi sulla pittura da cavalletto medioevale nella seconda metà del secolo scorso, non si è mai avuta occasione di esaminare in un’unica pubblicazione tutti quei dipinti che, legati a proprio modo al concetto e al contenuto dell’icona, costituiscono la maggior parte della produzione pittorica romana non monumentale fino al Trecento se non oltre. Per i manufatti moderni, invece, come si coglie dalle introduzioni di Maria Vassilaki e di Giovanna Parravicini, nonché dalla stessa premessa dell’autore, la ricerca ha portato all’inaspettata scoperta della ricchezza di dipinti cretesi, intesi in tutte le specifiche accezioni stilistiche, e slavi custoditi nelle chiese, nelle abbazie e nei musei laziali che, nonostante la qualità spesso non alta, si avvalgono a volte pure di opere di prestigio se non di veri e propri capolavori.

Il repertorio comprende 369 schede di dipinti, di cui 66 medioevali, dalla metà del V secolo alla fine del Trecento, e 301 moderni, dalla metà del Quattrocento agli inizi del Novecento, ma di questi ultimi la ricerca sul territorio ha rintracciato molti altri manufatti nelle case e negli istituti religiosi ortodossi extra-territoriali presenti nella città di Roma. L’esclusione dalla pubblicazione di tale importante patrimonio, del quale sono state presentate solo alcune icone già note, come avverte l’autore è dovuta non solo alle difficoltà incontrate nella concessione dei permessi per l’inventariazione, quanto e soprattutto alla non facile fruibilità da parte del pubblico e degli studiosi di questi manufatti, custoditi in luoghi di difficile accessibilità. Per questo motivo e soprattutto per i nessi con la storia artistica di Roma sono state schedate le icone dei Musei Vaticani, per la cui autorizzazione alla visione e alla pubblicazione si è molto grati ad Antonio Paolucci, e del Collegio del Campo Santo Teutonico. Il repertorio, dunque, per tali scelte, si può veramente considerare esaustivo, anche se, come si è tutti consapevoli, un’opera del genere non può essere del tutto completa. È possibile, infatti, che qualcosa sia sfuggito, ma si è certi che, proprio grazie a questo lavoro di ricerca, altri simili manufatti verranno riscoperti.

Per l’entità e per la varietà del materiale raccolto è al momento difficile trarre delle specifiche valutazioni storico-artistiche, mentre, come si evince dall’introduzione di monsignor Michel Berger, sono meglio inquadrabili le connessioni con la liturgia, con gli spazi liturgici e con la devozione popolare in Occidente.

Rievocando i miei studi giovanili trovo davvero interessante rivedere l’*Advocata* del Monastero di Santa Maria in Campo Marzio, ora, dopo diverse peripezie di sottrazioni e collocazioni, esposta nella Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini, accompagnata dalle altre tavole che espongono la medesima iconografia, consentendo quindi un migliore inserimento nel suo contesto devozionale originale, e dalle altre due icone provenienti dallo stesso monastero, attualmente esposte nei Musei Vaticani, che permettono di constatare più direttamente similitudini e vicinanze su cui, come molti

studiosi, ho riflettuto. Alla luce, invece, degli interessi che recentemente hanno coinvolto la mia attività di studiosa e di Soprintendente, questa pubblicazione, per la spartizione del materiale raccolto e per la specifica terminologia con cui è suddiviso, costituisce un importante mezzo di studio anche per quegli aspetti inerenti alla storia dell'arte romana dell'età moderna e del Seicento in particolare, in quanto permette di dare la giusta definizione e concretezza a taluni prodotti artistici che, generalmente e impropriamente, sono spesso definiti icone. Infatti, come perfettamente si coglie dalla lettura di queste pagine, le icone sono ben altre, per cui sarà più opportuno per questi dipinti di età moderna parlare di immagini di devozione, specialmente quando ci si imbatte in copie o repliche delle antiche icone di Roma che furono tanto diffuse nella città e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento e oltre. Tali immagini di devozione sono state volutamente escluse dallo studioso da questo repertorio.

Giorgio Leone è funzionario storico dell'arte della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma, e, sebbene nuovo allo studio dell'arte laziale, in questa ricerca ha messo a frutto non solo la sua competenza in materia di tutela e di catalogazione acquisita nel corso degli anni di lavoro nella Soprintendenza di Cosenza, ma anche i suoi ormai decennali studi specifici sull'argomento dell'icona in Calabria.

ROSSELLA VODRET

*Soprintendente per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico
e per il Polo Museale della città di Roma*

PRESENTAZIONE

*Se l'artista non compie il miracolo di trasformare l'anima dello spettatore in amore e perdono
la sua arte è solo una passione passeggera...
...non può un uomo dipingere un simile quadro col solo aiuto dell'arte umana:
un santo potere ha guidato dall'alto il tuo pennello
e la benedizione dal cielo è scesa sull'opera tua...*

da "Il ritratto" di Nikolaj Gogol, 1835

Il quinto e il sesto volume di questa collana promossa dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Lazio è l'ambito risultato di un'ampia quanto minuziosa ricognizione compiuta da Giorgio Leone su un argomento di indicibile suggestione, sia per lo studioso che per il pubblico, ancora non completamente esplorato come quello delle icone del nostro territorio. L'autore propone un suo taglio interpretativo con il doppio sguardo dell'inezienza, per offrire un repertorio di inedita vastità che abbraccia dall'alto Medioevo agli inizi del XX secolo, e quello dell'analisi ravvicinata di ciascuna tavola dove, al confronto, coglie nella elaborazione della schedatura scientifica ogni possibile fremito di variazioni sul tema.

Approfondite ricerche d'archivio, la consultazione di testi antichi finalizzate a questo ambizioso progetto e la disponibilità di abati e parroci, cui anche va un pensiero riconoscente, hanno reso possibile condurre a termine questo *dossier* che è una vera e propria *summa* per chi si voglia documentare sull'argomento.

Giorgio Leone ha sapientemente costruito una mappa dai contorni definiti, essenziale per monitorare la realtà culturale di un patrimonio devozionale, oggetto di attenzione focale nelle chiese in quanto viene riconosciuto alle icone un alto potere taumaturgico. Il Lazio vanta un numero invidiabile di opere dipinte alla "maniera greca", descritte in ordine cronologico a partire dalla tavola del *Salvatore* nel *Sancta Sanctorum* al Laterano fino alla tavoletta dei *Santi Antonio e Teodosio* di Kiev donata all'abbazia di Grottaferrata. Le quattro sezioni del repertorio presentano suddivise: sessantasette icone databili dal tardoantico all'inizio del Quattrocento, centoventotto dalla metà del Quattrocento alla metà del Seicento, centodiciassette dalla metà del Seicento alla metà dell'Ottocento e cinquantasette dalla metà dell'Ottocento ai primi del Novecento. L'indagine è rivolta, oltre che alla capitale, dalla provincia di Viterbo fino a quella di Latina, dai più antichi e celebrati monasteri alle chiese dei piccoli centri, un tempo luoghi di importanza strategica. Appartengono al *corpus* del volume anche tavole di epoca medioevale con la funzione di pale d'altare, aperte agli influssi umbri e toscani, e inediti apparati musivi.

Ma le icone del Lazio offrono soprattutto un esempio eloquente del dialogo culturale tra Bisanzio e Roma, e più in generale tra ritualità ortodossa e fede cristiana, due opposte concezioni stilistiche che trovano una possibilità di mediazione: da una parte la trascendenza del modello artistico bizantino e dall'altra la tendenza all'antropomorfismo dell'arte occidentale. Secondo i canoni orientali, proprio quando viene meno la singolarità dell'artista, l'immagine riesce a comunicare un senso ineffabile di spiritualità e di bellezza che tende a una incorporeità "fatta di pelle, senza ossa". La creazione dell'immagine è affidata al pittore, che agisce sotto l'influsso di una ispirazione superiore.

Un'icona può nascere, secondo la tradizione, per l'intervento divino, come la figura *acheropita* del Cristo nel *Trittico del Salvatore* di Tivoli, che la leggenda attribuisce alla mano di San Luca con l'aiuto degli angeli. Altre immagini sacre con

i volti dagli occhi bistrati e di intensità magnetica, riconducibili al tipo iconografico mariano della Madonna *Odigitria* o al Cristo *Pantocratore* venerati a Roma durante le processioni, sono viste nel territorio come personificazioni “viventi” nei riti dell’*Inchinata*. Nelle raffigurazioni compaiono spesso anche i personaggi della Chiesa, come i santi Giuseppe, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Francesco di Assisi che saranno presenti nel corso dei secoli secondo formule ricorrenti. L’icona racchiude il significato della propria esistenza nella sua natura sacra, evocatrice di una appropriata venerazione da parte dei fedeli, e trova giustificazione della propria replicabilità nella stessa devozione popolare.

A differenza di quanto è avvenuto nel mondo occidentale, l’arte delle icone ha continuato a instillare la nostalgia per un passato archetipico di simboli elementari legati alla tradizione, al quale non sono state insensibili le rivisitazioni dei protagonisti dell’Avanguardia russa, da Malevič a Kandinskij.

Nella narrazione cinematografica (1966) della vita di *Andrej Rublëv*, monaco pittore del Quattrocento, fatta da Tarkovsky, il racconto biografico e il suo pensiero si confrontano per osmosi con la dichiarazione del regista stesso che «l’arte di ogni tempo esiste e si afferma là dove esiste quella eterna e insaziabile nostalgia della spiritualità, dell’ideale, che raccoglie gli uomini attorno all’arte stessa. Non si può materializzare l’infinito, si può solo creare l’illusione di esso, la sua *immagine*».

Le sacre icone del nostro territorio continuano ad apparire come le fulgide testimonianze del miracolo di questa straordinaria trasmutazione.

ANNA IMPONENTE

Soprintendente per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Lazio

INTRODUZIONE

LE ICONE DI ROMA E DEL LAZIO NEL “CORPUS” DI GIORGIO LEONE: UN PROGETTO STORIOGRAFICO

Il libro che qui si presenta segna un’importante tappa della vicenda storiografia delle opere che vi vengono discusse. Le schede con le loro accuratissime informazioni e le foto con l’esauriente documentazione visiva permettono infatti per la prima volta di trovare riunito un materiale che persino per le sue emergenze di massimo spicco non era finora mai stato presentato adeguatamente nel suo insieme.

A chi non fosse familiare con l’argomento una tale asserzione potrà riuscire sorprendente e, al limite, incredibile. Non si tratta infatti di opere che, con tutto il rispetto della “provincia” o della “periferia”, siano appunto assegnabili a un tal genere di aree; bensì di opere eseguite o comunque presenti in chiese e in siti della città di Roma, oltre che della sua area regionale nella sua odierna caratterizzazione amministrativa.

Anche a volersi limitare a Roma stessa, cioè alla città centrale del Cristianesimo cattolico, un repertorio che presentasse l’intero *Corpus* delle sue icone finora mancava. È d’altronde significativo, come sa chiunque si sia interessato di questo argomento, che gli studi di rilievo sul tema qui affrontato, scritti più o meno prima degli ultimi cinquanta anni, possono contarsi sulle dita delle mani, così come il numero degli studiosi che se ne siano interessati “ante 1960” suggerisce la presenza di una ristrettissima élite: penso in primissimo luogo a Wolfgang Fritz Volbach, cui spettano il pionieristico articolo degli anni bellici sul *Cristo di Sutri e la venerazione del Santissimo Salvatore nel Lazio* e l’altro sull’icona dei santi Pietro e Paolo nel Tesoro di San Pietro a Roma, due caposaldi storiografici anche perché impostati sulla retta considerazione dell’inscindibile e cruciale nesso fra “arte e devozione”, essenziale per la comprensione del contesto genetico di queste (e altre) opere. L’icona fu immediatamente dopo discussa anche da Ammann, ma dovranno aspettarsi quasi 60 anni per averne un più preciso inquadramento storico da parte della D’Amico. Penso anche a Morey, che nel ’26 e poi nel ’54 dedicò due suoi articoli all’*Acheropita* del Sancta Sanctorum e alla “Madonna” di Santa Francesca Romana, che nel frattempo Pico Cellini era riuscito a liberare dalle ridipinture, egli stesso avendone riferito nel suo articolo del 1950.

E, ancora, penso a Deoclecio Redig de Campos, che per primo, nel 1935, si avventurò in quel che per lungo tempo, decenni dopo, sarebbe stato un *casus belli* della storiografia: la discussione della “tavola del Giudizio” allora, come si legge nel titolo, “sconosciuta”, la cui vicenda artistica sarebbe stata finalmente persuasivamente contestualizzata solo all’inizio del nuovo secolo da Robert Suckale.

Gli anni ’60 del XX secolo sono quelli cui più convenientemente far riferimento per cogliere la svolta storiografica degli studi sulle icone, perché è in quel decennio che Carlo Bertelli produsse una serie di articoli fondamentali alla loro comprensione nel clima dell’intrinseca vicinanza fra Roma e Costantinopoli, un tema sul quale era stato Ernst Kitzinger a offrire il più sottile scandaglio interpretativo con un articolo del 1955, sulla linea d’indagine aperta dalla sua memorabile Dissertazione del 1934 su Santa Maria Antiqua. Negli anni ’60 Guglielmo Matthiae pubblicò i suoi due volumi sulla *Pittura romana del Medioevo*, meritoria opera che peraltro alle icone romane dedicava uno spazio troppo esiguo. Non può nemmeno essere dimenticato il meritorio sforzo di Edward Garrison, che nel suo “Index” del 1949, nei suoi “Studies” e in altri suoi saggi mise in campo e offrì allo studio un materiale enorme, entro il quale non mancano referenze alla pittura su tavola di Roma e del Lazio.

In quest’ultimo cinquantennio la bibliografia si è moltiplicata e numerosi sono gli studiosi che con diversa angolatura ne hanno affrontato vecchi e nuovi problemi: da quelli più tradizionali, ma inevitabilmente essenziali, come la cronologia o,

dove necessario, il luogo di origine, a quelli relativi all'originario posizionamento delle "immagini" nel contesto liturgico, alla loro percezione e alla storia della loro devozione.

Quel che più conta è che la discussione storiografica si è svolta e ormai si svolge con la sottintesa consapevolezza del ruolo centrale di Roma nel quadro della storia artistica del medioevo. È, questa, un'asserzione che potrà meravigliare qualche lettore e, soprattutto, chi non abbia familiarità con il quadro storiografico sul medioevo artistico italiano ed europeo, ma sarà sufficiente rivolgersi alla 'manualistica' più diffusa per accorgersi come solo di recente si sia iniziato a rivolgere uno sguardo insistito e attento alla centralità di Roma nella storia dell'arte dei secoli successivi all'età paleocristiana. Senza dubbio il merito è dovuto ad alcune grandi iniziative convegnistiche, promosse da Angiola Maria Romanini, e alle mostre che si sono susseguite per tre decenni a partire dai tardi anni '80: nel 1976 e '80 si svolsero infatti i convegni su "Roma carolingia" e "Roma anno 1300", nel 1978 quello su "Federico II e l'arte del 200", pur esso inclusivo del versante romano nel contesto europeo. Nel 1988 venne offerta, nella navata di Santa Maria Maggiore, l'esposizione delle "Antiche icone romane", che per la prima volta riunì insieme in quello spazio prestigioso le icone di Santa Maria Maggiore, di Santa Maria in Trastevere, del *Monasterium Tempuli*, del Pantheon, di Santa Maria Nuova (Santa Francesca Romana), poi nello stesso 1988 "Imago Mariae" e nel 1989-90 "Fragmenta picta"; dopo di allora molte altre.

Questo rinnovato interesse si è d'altronde espresso anche nella pubblicistica e ne sono segno esplicito almeno due recenti imprese editoriali miranti a una sistemazione conoscitiva globale: l'impresa di Maria Andaloro e Serena Romano del "Corpus della pittura medievale a Roma", in corso d'opera, come pure quella di Peter Cornelius Claussen sulle "Kirchen Roms: 1050-1300" (idealmente in linea con il grande *Corpus basilicarum christianarum Romae* di Richard Krautheimer).

Ma, introducendosi qui un volume sulle "Icone", è anche essenziale ricordare quanto allo studio dell'"icona", nella sua piena trasversalità fra le diverse fedi cristiane di occidente e di oriente, abbiano impresso una spinta decisiva gli studi di Hans Belting, a partire dagli anni '80. Nel versante del cristianesimo latino e cattolico l'icona, ovvero l'immagine di culto, ha svolto un ruolo che ovviamente non le è mai stato negato, ma che, come appunto ho ricordato qui all'inizio, nello specifico versante della sua presenza a Roma ben poco era stato fin allora discusso e adeguatamente valutato, nemmeno al di qua delle nuove prospettive dettate dalla "antropologia dell'immagine" (che nel versante degli studi 'romani' ha in Gerhard Wolf il suo rappresentante di punta). Giorgio Leone nella sua introduzione spiega le ragioni della sua scelta, obiettivamente difficili e 'pericolose', perché esclusioni e inclusioni potranno certamente porgere il destro a critiche: la circoscrizione ai materiali 'dipinti' su tavola e la sola eccezione dei micromosaici possono infatti indurci a chiederci perché non si sia fatta una seconda eccezione per l'enigmatico smalto del Cristo del Museo di Palazzo Venezia, oppure a domandarci quanto davvero differenzi e giustifichi l'assenza delle 'immagini iconiche' di Antoniazio Romano, e via dicendo. Ne ho discusso con lo studioso e credo che la risposta stia in un atteggiamento 'personale', da rispettare e comprendere: la sua radice umana e culturale nella Calabria greca, che ne ha segnato inevitabilmente le sue scelte di studio e la sua insistita attenzione (rara presso gli studiosi italiani) al patrimonio di arte e devozione rappresentato dal patrimonio 'iconico' del Mezzogiorno, in particolare della sua regione, dove l'"icona" ancora oggi viene 'sentita' come vettore espressivo di un forte sentimento religioso. Operando in un certo senso a ritroso fino a giungere alle origini della loro formulazione, con la "Acheropita al suo inizio", Leone ha inteso, sì, redigere un *Corpus*, ma anche seguire un filo rosso di devozione.

Adesso, con la disponibilità di questo monumentale *Corpus* che sistematizza le nostre conoscenze su un arco di otto/nove secoli per la sola sezione "medioevale", lo studioso può rendersi ben conto dell'intero ventaglio di problematiche che inevitabilmente emergono da un materiale necessariamente disparato, la cui sequenza è stata scandita lungo un asse cronologico, peraltro aggiustato nella documentazione su alcuni essenziali raggruppamenti tematici legittimati dalla storiografia. Sulle datazioni e localizzazioni non è qui utile discutere, anche perché la stessa informazione bibliografica rende chiare con icastica sinteticità le diverse posizioni critiche, a cui ciascuno studioso potrà aderire con il proprio convincimento. Deve però essere sottolineata proprio l'ampiezza della ricognizione storiografica, che è di certo preliminare e imprescindibile soprattutto in lavori del genere, ma può anche servire di esemplare modello (e monito) a quegli studi le cui citazioni troppo di frequente dimenticano il debito verso un passato che non sia troppo recente.

Il “Corpus delle icone di Roma e del Lazio” è adesso sui nostri tavoli e si apre alla nostra consultazione. Sfogliandone le pagine ciascuno di noi potrà essere in grado di percepirne qui e là lacune o inesattezze che non sfuggiranno alla propria specifica competenza. Non dubito che sarà così e credo che anche l’Autore ne sia consapevole. Dobbiamo però anche noi essere consapevoli che gli dobbiamo essere grati di un lavoro di scandaglio, di ricerca, di approfondimento, che permetterà a ciascuno di noi di aggiungere altri tasselli di conoscenza a un fenomeno, di “arte e devozione”, che è tra i più significativi del nostro medioevo.

VALENTINO PACE

INTRODUZIONE*

LE ICONE CRETESI DI ROMA E DEL LAZIO: RIFLESSIONI E ACQUISIZIONI

Il compito che si è prefisso Giorgio Leone di pubblicare un catalogo delle icone che si trovano oggi a Roma e nel Lazio è straordinario. Ne sono realmente convinta in tutti i sensi. Egli non solo ha compilato un catalogo di 369 icone, che è già eccezionale di per sé, ma ha redatto per ognuna di esse una scheda riassuntiva della storia e della provenienza, più un'accurata descrizione del manufatto e una dettagliata documentazione per ogni singola iscrizione presente su di esse, affidandole a esperti traduttori, un materiale iconografico e stilistico comparato da supportarne la datazione e infine una esauriente bibliografia. Immaginate che lavoro ha svolto Giorgio Leone! Egli dovrà sentirsi molto orgoglioso di aver dato a noi, ma anche alle generazioni future, un tale libro di riferimento che tutti potranno piacevolmente usare.

Il numero delle icone cretesi è impressionante. Datate tra il XV e il XVII secolo, alcune delle quali addirittura firmate dai più prestigiosi pittori cretesi, sono attualmente custodite in musei, specialmente in territorio vaticano, istituti religiosi e chiese e sono state studiate singolarmente e catalogate ordinatamente ognuna con specifiche schede in cui, oltre alla sintesi storiografica del dipinto analizzato, si trova un'accurata selezione bibliografica specifica che è sicuramente essenziale per la ricostruzione della fortuna dell'icona negli studi storico-artistici, ma anche di impronta più direttamente devozionale, e per le successive ricerche.

1. *Questioni sulla provenienza.* Per quanto riguarda la provenienza delle icone cretesi custodite nel Lazio le informazioni sono abbastanza scarse. Certo, sarebbe stato molto importante sapere come ognuna di esse abbia raggiunto la collezione cui oggi appartiene oppure conoscere con esattezza quando è giunta in Italia, così come, dove naturalmente la questione si pone, avere notizie più dettagliate in merito alla possibile commissione da parte del monastero o della chiesa in cui attualmente è esposta. Questo genere di informazioni, però, nella maggior parte dei casi, come a tutti noto, è quasi impossibile da recuperare e quindi si è molto fortunati ad avere notizie sulla provenienza di alcune icone cretesi oggi presenti nei Musei Vaticani¹ o meglio a conoscere che alcune di esse risultano già nell'*Index Musei Sacri Christiani* compilato nel 1762 da Francesco Vettori (1693-1770), primo direttore del Museo Sacro Vaticano². Si conosce infatti che il trittico n. 68 del presente repertorio (con l'*Incoronazione della Vergine* nel pannello centrale, l'*Abbraccio dei Santi Apostoli Pietro e Paolo*, i *Santi Paolo da Tebe e Antonio, San Gerolamo e San Giovanni Battista* ai lati) e le icone cat. nn. 82 (con *San Giorgio uccide il drago*), 106 (con *San Tito*) e 129 (con la *Presentazione di Gesù al Tempio*) erano registrate da Vettori nel suo *Index*. Vettori stesso, come è noto, possedeva delle icone nella sua collezione e una volta divenuto direttore del Museo Sacro Vaticano ne acquistò ancora da altre collezioni italiane e ne accolse alcune come donazioni. Per il trittico n. 68 e l'icona n. 82, che, come sopra menzionato, sono registrate nel suo *Index*, si ha l'informazione aggiuntiva che Vettori le comprò a Firenze nel 1758 dalla collezione di Antonio Francesco Gori (1691-1757), sacerdote e antiquario³. Dalla

* Traduzione italiana del testo in inglese di Giorgio Leone.

¹ M. Bianco Fiorin, *Icone dei musei vaticani: storia e arte di una collezione*, in «Arte cristiana», 79 (1991), pp. 207-220.

² *Index Musei Sacri Vaticani, iussu SS. S.N. Clementis XIII Pon. Max. Confectus, die 3 Junii 1762* (ms. Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Bibl. 73); cfr. M. Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano, 1995, pp. 5, 111-112.

³ M. Bianco Fiorin, *Icone...* cit., pp. 16, 39-40 n. 40. Gori è stato uno dei membri fondatori della Società Colombaria. Egli, inoltre, nel 1731 diede avvio alla pubblicazione del *Florentinum Museum*, una colossale raccolta antiquaria dedicata alle collezioni dei medici: *Museum Florentinum exhibens insignioria vetustatis monumenta quae Florentiae sunt in thesauro Medicea*, Firenze, 1731. L'opera complessiva consta di ben dodici volumi, il cui ultimo fu edito nel 1766.

collezione Gori, inoltre, è possibile che Francesco Vettori arricchì il Museo Sacro Vaticano con il trittico cat. n. 82 (con la *Pietà*, *San Gerolamo* e *San Francesco d'Assisi*) nonché che giunsero al Collegio del Campo Santo Teutonico le icone cat. nn. 70 (con la *Vergine Psicostroia*, attribuita ad Andrea Ritzos), 71 (con la *Vergine Odigitria*, di Andreas Rtzos), 73 (con il *Cristo Pantocratore*, di Andreas Paviyas), 74 (con la *Vergine Odigitria*, di Andreas Pavia).

È naturale presupporre che alcuni pontefici collezionassero icone cretesi, giacché per alcune di esse oggi custodite nei Musei Vaticani esistono evidenze sostanziali di questa appartenenza e di conseguenza è logico pensare che entrarono a far parte della collezione vaticana dopo la loro morte⁴. È anche risaputo che alcuni funzionari pontifici collezionavano icone, le quali furono poi lasciate in eredità alle collezioni vaticane⁵. Per esempio, le icone cretesi cat. nn. 77 e 130 di questo catalogo sono giunte nelle collezioni vaticane tramite la collezione Massarenti. Don Marcello Massarenti (1817-1905) è stato dapprima un funzionario pontificio e dopo Elemosiniere del Papa, precisamente di Pio IX (1846-1878). Egli era veramente interessato alle arti e raccolse principalmente antichità romane e pitture italiane che custodiva a Palazzo Accoramboni, sua residenza a Roma⁶. Sembra, però, che collezionasse anche icone cretesi, alcune delle quali sono ancora nei Musei Vaticani, mentre altre furono vendute nel 1902 a Henry Walters di Baltimora insieme al nucleo della collezione Massarenti e sono ora depositate nel Walters Art Museum⁷. Alcune delle icone cretesi della collezione Massarenti appartenevano prima alla collezione di Jean Baptiste Louis George Seroux d'Agincourt Seroux d'Agincourt⁸ (1730-1814) ed è il caso delle icone cretesi cat. nn. 77 (con i *Santi Teodoro Tirone e Teodoro Stratilate a cavallo*), 106 (con *San Tito*, firmato da Ghiorghios Klotzas), 129 (con la *Presentazione di Gesù al Tempio*, firmata da un non meglio noto Ioannis) e del trittico cat. n. 136 (con il *Primo concilio di Nicea* e altre scene detto "Trittico di Ognissanti") che sono tutte depositate nel Vaticano.

2. *Le icone cretesi e i loro pittori.* Le firme dei pittori che appaiono sulle icone cretesi raggruppate su questo repertorio sono principalmente presenti sulle icone de Musei Vaticani e del Collegio del Campo Santo Teutonico. La più antica è quella di Andreas Ritzos (1422 circa - 1492 post), il cui nome è possibile sia stato presente nell'iscrizione parzialmente danneggiata presente sull'icona della Vergine *Odigitria* (cat. n. 71) del Collegio del Campo Santo Teutonico della Città del Vaticano⁹. Infatti, nella scritta posta nella parte inferiore di questa icona, in basso a sinistra sulla cornice, si legge: «ANDREA[RITZOS DE CANDIA PI]NXIT». Se l'integrazione proposta dalla critica si considera corretta, l'icona può essere veramente datata nella seconda metà del XV secolo, quando Andreas Ritzos era appunto attivo in Candia, la moderna Iraklion, la capitale di Creta. In ogni modo, bisogna osservare che se anche l'iscrizione non fosse esistita non ci sarebbe stato nessun dubbio sull'attribuzione dell'icona a questo pittore, in quanto essa, sia iconograficamente sia stilisticamente, rifletta l'arte di Andreas Ritzos che era uno dei più affermati pittori del periodo¹⁰. Andreas Ritzos era specializzato nella realizzazione di icone della Vergine con Bambino, di cui un cospicuo numero è custodito tuttora in Italia¹¹.

⁴ M. Bianco Fiorin, *Icone dei musei vaticani...* cit., pp. 207-220.

⁵ M. Bianco Fiorin, *Icone dei musei vaticani...* cit., pp. 207-220.

⁶ M. Massarenti, *Catalogue d'une collection des tableaux de diverses écoles spécialement des écoles italiennes*, Roma, 1881; Idem, *Catalogue du Musée de peinture, sculpture et archéologie au Palais Accoramboni premier étage Place Rusticucci; N. 18 pres de Vatican; Première partie; Tableaux*, Roma, 1897.

⁷ Sull'icona cretese della collezione Massarenti attualmente nel Walters Art Museum di Baltimora si veda M. Vassilaki, *Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery*, in «The journal of the Walters Art Gallery», 48 (1990), pp. 75-92 [ristampa: in M. Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Farnham, 2009, pp. 225-255].

⁸ Seroux d'Agincourt era un ufficiale dell'esercito che trascorse gli ultimi trentasei anni della sua vita in Italia (1778-1814) viaggiando nella Penisola per esplorare siti archeologici e catalogare opere d'arte. Si stabilì a Roma, in modo di lavorare sulla sua opera monumentale, *Histoire de l'Art par les monuments: depuis sa decadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e siècle*, la cui pubblicazione cominciò a Parigi nel 1808 lasciandola incompiuta. Dopo la morte di Seroux d'Agincourt, la sua opera è stata continuata da M. Gence e venne completata nel 1823. Per una valutazione dei lavori Seroux d'Agincourt si veda H. Loyrette, *Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiévale*, in «Revue de l'art», 48 (1980), pp. 40-56.

⁹ M. Cattapan, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, in «Θησαυρίσματα / Thesaurismata. Bollettino dell'Istituto Ellenico di studi bizantini e postbizantini», X (1973), pp. 238-282; M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, in *Μημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venezia, 1974, pp. 169-211; M. Cattapan, *I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo dalla Canea*, in «Θησαυρίσματα / Thesaurismata. Bollettino dell'Istituto Ellenico di studi bizantini e postbizantini», XIV (1975), pp. 219-225; *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1-3, a cura di M. Chatzidakis - E. Drakopoulou, Atene, 1987-1997, pp. 324-332.

¹⁰ Si veda la precedente nota 9.

¹¹ M. Cattapan, *I pittori...* cit., pp. 238-282; Ch. Baltoyanni, *Icons: the Mother of God in the Incarnation and the Passion*, Atene, 1994.

Quasi contemporaneo di Andreas Ritzos è un altro prestigioso pittore di Candia, Andreas Paviias (seconda metà del XV secolo). Anche Paviias aveva la sua bottega a Candia. Il suo nome scritto in greco appare sull'icona di *Cristo Pantocratore* (cat. n. 73): «[XE]IP ANΔPEOY ΠABIA», e sull'icona della *Vergine Odigitria* (cat. n. 74): «[XE]IP [ANΔPEOY Π]ABIA AΠO THC KPITHC». Entrambe le icone sono custodite nel Collegio del Campo Santo Teutonico. Nell'iscrizione dell'icona della *Vergine Odigitria* è presente il luogo di nascita del pittore, «AΠO THC KPITHC» (= da Creta). Questo rende possibile l'idea che la pittura sia stata realizzata per essere mandata fuori da Creta. Questo è anche il caso dell'icona dell'Odigitria (cat. n. 71) sopramenzionata, sulla quale il luogo di nascita del suo pittore, Andreas Ritzos, «DE CANDIA», doveva essere incluso nell'iscrizione, precisamente nella sua parte danneggiata.

Il nome di Angelos Bitzamanos (1467 circa - post 1532) è scritto sul retro dell'icona con San Giorgio a cavallo che uccide il drago (cat. n. 82) custodita nei Musei Vaticani: «ANGELUS BIZA(MANUS) PI[NXI]T [...]RECO [...]T». Angelos Bitzamanos¹² era nato a Candia nel 1467 e imparò l'arte della pittura nella bottega di Andrea Paviias. Infatti, secondo un contratto di apprendistato firmato il 24 aprile del 1482 fra il pittore Andreas Paviias e il padre di Angelo Bitzamanos, Nicolaos, le due parti convenivano che Paviias avrebbe insegnato l'arte della pittura al giovane «Angelino Vicimano» (= Bitzamanos) per un periodo di quattro anni¹³. Nel 1518 Bitzamanos ricevette la commissione di una pala d'altare per la chiesa di San Fermo in Komolač in Dalmazia¹⁴ da parte della Confraternita dello Spirito Santo¹⁵. Da ciò si può dedurre che egli aveva lasciato Creta per stabilirsi sulla costa dalmata. Da lì, poi, si spostò in Puglia, prima a Otranto e poi a Baretta, in compagnia di Donato Bitzamanos, presumibilmente suo fratello, che era anche lui pittore. L'iscrizione in latino posta sul retro dell'icona vaticana non dà solamente il nome del pittore, Angelus Bitzamanus, ma anche la sua nazionalità: «[G]RECO». La stessa dicitura compare in almeno un'altra occasione, precisamente sull'icona della *Visitazione* che un tempo apparteneva alla collezione Massarenti e che ora si trova nel Walters Art Museum di Baltimora, ma essa è ancora più esplicita includendo la firma anche la designazione di «Candiotus» (= da Candia) e la città pugliese in cui l'icona fu dipinta: «Angelus Bitzamanus Grecus Candiotus Pinxit a Otranto»¹⁶.

Antonios Papadopoulos (1439-1481) nacque in Canea, la seconda città più grande di Creta, che si trova nella parte ovest dell'Isola¹⁷. Alcuni studiosi¹⁸ ritengono la sua firma presente sull'icona della *Vergine con Bambino* (cat. n. 211) custodita nei Musei Vaticani, ma non Giorgio Leone che, come altri, pensa si tratti di una pittura più tarda firmata da un pittore con lo stesso nome. In ogni modo, l'iscrizione è in greco, nella parte bassa a sinistra dell'icona: «X(EI)P ANTONHOY ΠΑΠΑΔΟΠΟΥ/Λ[ΟΥ]». Questa, però, è l'unica icona finora esistente segnata da una firma con questo nome. Nel 1453 Papadopoulos si spostò con suo padre, il prete Basileios, da Canea a Candia, la capitale di Creta, ed entrò nel laboratorio di Giovanni Akotanto¹⁹, fratello di Angelos Akotantos (prima metà del XV secolo).

L'icona di *San Tito* (cat. n. 106) dei Musei Vaticani reca la firma di Georgios Klotzas (1530 circa – 1608), pittore cretese²⁰. Questa firma, scritta in uno stile molto raffinato, è posta sul retro dell'icona dove si legge: «ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΕΙΡ ΚΛΟΤΖΑ ΤΑΔ ΕΓΕΓΡΑΦΕΙ Ο Δ [ΑΥ] ΛΑΒΩΝ ΜΕΜΝΗCΟ ΚΑΜΟΥ ΠΡΟΦΡΟΝΩC». Un'identica di iscrizione di Klotzas sopravvive sul trittico custodito nella sacrestia del monastero di San Giovanni il Teologo sull'isola di Patmos²¹, sull'icona con i Padri della Chiesa Greca, San Basilio, San Gregorio e San Giovanni Crisostomo, un tempo custodita

¹² M. Chatzidakis, *Les débuts...* cit., pp. 195-196; C. Gelao, *Tra Creta e Venezia: le icone dal XV al XVIII secolo*, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, [Catalogo della mostra (Bari: 1988)], a cura di P. Belli d'Elia, Milano, 1988, pp. 36, 38, 141; M. Vassilaki, *Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery*, in «The journal of the Walters Art Gallery», 48 (1990), pp. 75-92.

¹³ M. Cattapan, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500*, in «Θησαυρίσματα / Thesaurismata. Bollettino dell'Istituto Ellenico di studi bizantini e postbizantini», IX (1972), p. 221 n. 17.

¹⁴ Di questa pala d'altare è sopravvissuta solo la predella che è custodita a Dubrovnik: M. Chatzidakis, *Les débuts...* cit., tav. 26.1; C. Fisković, *Slikar Angelo Bizmano u Bubrovnik*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 11 (1959), figg. 1-2; G. Babić - M. Chatzidakis, *Le icone della penisola balcanica e delle isole greche (2)*, in *Le icone*, Milano, 1981, p. 326 (fig.); M. Vassilaki, *Some Cretan Icons...* cit., pp. 75-92.

¹⁵ Il documento è custodito presso l'Archivio di Stato di Dubrovnik: C. Fisković, *Slikar...* cit., p. 74 n. 4.

¹⁶ M. Vassilaki, *Some Cretan Icons...* cit., p. 86 figg. 18-19.

¹⁷ M. Cattapan, *I pittori Pavia...* cit., pp. 234-238; *Ελληνες ζωγράφοι...* cit., 3, 1997, p. 276.

¹⁸ M. Cattapan, *I pittori Pavia...* cit., p. 238.

¹⁹ M. Cattapan, *I pittori Pavia...* cit., p. 235 n. 8. Su Ioannis Akotantos (documentato dal 1436 al 1513) si veda M. Chatzidakis, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Atene, 1987, *ad vocem*.

²⁰ *Ελληνες ζωγράφοι...* cit., 3, 1997, pp. 83-96.

²¹ M. Chatzidakis, *Icons of Patmos: questions of Byzantine and post-Byzantine painting*, Atene, 1985, pp. 107-108 n. 62 tav. 40, 44.

nella Galleria Nikolenko a Parigi²², e sul suo manoscritto miniato custodito a Venezia, il codice Marc. Gr. VII,22, datato 1590-1592²³.

La firma del pittore cretese Viktor appare su due icone dei Musei Vaticani. La prima (cat. n. 142) è un'icona tonda con l'*Adorazione dei magi* che porta l'iscrizione: «XEIP BIKTOPOC»; la seconda (cat. n. 143) è il pannello laterale di un trittico smembrato che raffigura i *Santi Apostoli Pietro e Paolo*, che sorreggono il modello di una chiesa, che porta l'iscrizione: «BIKTOP[O]C». Un pittore cretese di nome Viktor è documentato tra gli anni 1660-1697. Era un prete che visse e lavorò a Candia nella maggior parte della sua vita. Si crede che andò nel Peloponneso a lavorare nel monastero Philosophou vicino a Dimitsana dove eseguì icone per l'iconostasi, su cui un tempo si leggeva la sua firma, e dove gli era attribuita la decorazione ad affresco della chiesa dello stesso monastero²⁴.

La firma del ben noto pittore cretese Theodoros Poluakis²⁵ (1620 circa – 1692), in forma semplificata: «θεοδωρου πουλακη» appare su una delle quattro che in questo repertorio sono schedate al cat. n. 202, precisamente su quella raffigurante *Giacobbe che benedice i figli di Giuseppe*. Poulakis nacque a Canea attorno al 1620 e nel 1644 si spostò a Venezia, dove rimase fino al 1657. Lasciò Venezia per Kerkyra dove rimase per quattordici anni lavorando come pittore di icone e insegnante di pitture. Egli tornò a Venezia nel 1671 ma infine ritornò a Kerkyra dove morì nel 1692.

La firma di Ioannis Moschos (doc. 1657-1721): «Ἰωάννου Μόσχου χείρ», è conservata su un'icona con *Santa Caterina d'Alessandria* (cat. n. 231). Moschos era di origine cretese, essendo nato nella città di Rethymnon. È documentato a Venezia nel 1657 quando si sposò il 28 febbraio dello stesso anno con una donna chiamata Ergina Klarotzanopoula, anche lei nativa di Rethymnon²⁶.

L'icona cat. n. 157 con la *Dormizione di Sant'Efrem il Siro* dei Musei Vaticani porta l'iscrizione «EMMANOYΗΛΟΥ ΤΟΥ ΤΖΑΝΦΟΥΡΝΑΡΙ ΧΕΙΡ». Emmanuel Tzanfournaris (1570 circa – 1631) era nato nell'isola jonica di Kerkyra²⁷. È in questa sede elencato tra i pittori cretesi perché lui, pur non essendo tale di nascita, lo fu per stile avendo completamente adottato nelle sue pitture l'iconografia e lo stile dei pittori cretesi. Ovviamente, perché gli stilemi pittorici cretesi gli furono insegnati dal cretese Thomas Bathas²⁸ (1554 circa – 1559), quando quest'ultimo si stabilì per un breve periodo a Kerkyra (1585-1587).

Sebbene alcune icone cretesi catalogate in questo repertorio non siano firmate, possono essere però attribuite con molta certezza alla mano di pittori cretesi, perché risentono molto dello stile di alcuni di quelli che ebbero un ruolo importante nello stabilire la pittura delle icone nell'isola di Creta e nel darle speciali caratteristiche, sia a livello iconografico sia a livello stilistico. Questo è per esempio il caso di Angelos (Akotantos), l'artista di punta nella Candia veneziana durante la prima metà del XV secolo e più specificamente nel secondo quarto dello stesso secolo²⁹. Alla mano di questo pittore vorrei direttamente attribuire, sciogliendo più esplicitamente il rimando allo stesso Angelos avanzato nelle relative schede da Giorgio Leone, il già richiamato trittico cat. n. 68 con l'*Incoronazione della Vergine* dei Musei Vaticani³⁰ e la pure citata icona cat. n. 77 con i due santi militari Teodoro Tirone e Teodoro Stratilate a cavallo. Angelos si era specializzato in santi militari a cavallo, come dimostra la ben nota icona di *San Giorgio a cavallo* da lui firmata: «XEIP ΑΓΓΕΛΟΣ», e oggi esposta al Benaki Museum di Atene³¹. Al pittore candiota Nikolaos Tzafouris (seconda metà del XV secolo), invece, possono essere attribuiti altri due trittici dei Musei Vaticani: il primo è il cat. n. 69 di questo catalogo che raffigura la *Natività* sul pannello centrale, *San Benedetto* e *San Francesco d'Assisi* su quelli laterali, rispettivamente a sinistra e a destra, pure avvicinato alla sua pittura dall'autore del repertorio; il secondo è il cat. n. 83 con una *Pietà* sul pannello centrale, *San Gerolamo* e *San Francesco d'Assisi* sui pannelli di sinistra e di destra. Il trittico cat. n. 135, sempre dei Musei Vaticani, raffigurante il *Giudizio finale*, *Cristo in gloria* e *Scene della Passione di Cristo* è senza dubbio lavoro di

²² *Ελληνες ζωγράφοι...* cit., 3, 1997, p. 88 n. 16.

²³ A. Paliouras, *Guide to Museum of Icons and the Church of St. George*, Venezia, 1976.

²⁴ M. Chatzidakis, *Ελληνες...* cit., pp. 192-201.

²⁵ *Ελληνες ζωγράφοι...* cit., 3, 1997, pp. 304-317.

²⁶ *Ελληνες ζωγράφοι...* cit., 3, 1997, pp. 203-205.

²⁷ *Ελληνες ζωγράφοι...* cit., 3, 1997, pp. 429-433.

²⁸ *Ελληνες ζωγράφοι...* cit., 3, 1997, pp. 215-218.

²⁹ M. Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-painting in Venetian Crete*, Farnham, 2009.

³⁰ M. Vassilaki, *A Cretan Icon in the Ashmolean: the Embrace of Peter and Paul*, in «Jahrbuch der Österreichische Byzantinistik», 40 (1990), pp. 405-422.

³¹ M. Vassilaki, *A Cretan Icon of Saint George*, in «The Burlington Magazine», CXXXI (1989), pp. 208-214.

Georgios Klotzas, come pure sostiene Giorgio Leone, la cui firma esiste sul retro dell'icona vaticana cat. n. 106 con *San Tito*. Manolis Chatzidakis ha attribuito al pittor Viktor l'icona tonda cat. n. 141 con l'*Ultima cena*³².

3. *Il soggetto delle icone cretesi*. Le icone cretesi di Roma e del Lazio mostrano un largo spettro di temi iconografici che verranno presentati qui in breve. Icone della Vergine con Cristo bambino sembrano essere le più comuni tra quelle sopravvissute, ma ci sono anche icone di Cristo e di santi il cui culto fu molto diffuso, come San Giorgio. Ci sono anche dei santi meno conosciuti e pure santi specialmente venerati a Creta³³ e qui si imposterebbe la questione di come e perché queste icone giunsero in Italia. È per esempio il caso della più volte richiamata icona con *San Tito*, firmata dal pittore cretese Georgios Klontzas, che sarebbe veramente interessante capire come è arrivata a Roma. Ci sono poi icone con scene cristologiche molto diffuse, come la Presentazione di Gesù al Tempio, l'Adorazione dei magi e l'Ultima cena. Altre scene, infine, come la *Dormizione di Sant'Efrem il Sirio*, non sono così popolari nella pittura di icone cretese e bizantina, ma molti esempi di questi sopravvivono nelle icone cretesi³⁴.

I trittici sembra abbiano rivestito un ruolo molto importante tra le opere dell'arte religiosa. È importante notare, comunque, che i trittici, oltre a essere opere dell'arte religiosa, erano particolarmente legati alle esigenze dei cristiani per le pratiche devozionali domestiche. Il soggetto iconografico di molti di questi trittici, che sono principalmente custoditi nei Musei Vaticani, sembra meglio conformarsi alle esigenze dei cristiani di rito latino poiché rappresentano scene molto diffuse in occidente, come l'incoronazione della Vergine e la Pietà, ovvero santi particolarmente venerati dai cattolici, come San Benedetto, San Gerolamo e San Francesco d'Assisi. Questo è il caso del trittico cat. n. 68, il cui pannello centrale, mostra l'*Incoronazione della Vergine* e il lato interno del pannello di destra espone *San Gerolamo*. Sul trittico cat. n. 68, *San Benedetto* è mostrato sul pannello di sinistra mentre San Francesco d'Assisi su quello di destra. Nel trittico cat. n. 83, la *Pietà* occupa il pannello centrale, *San Gerolamo* quello di sinistra e *San Francesco d'Assisi* quello di destra. È comunque importante notare che i santi specialmente venerati fra i cattolici, come San Francesco d'Assisi, divennero molto popolari a Creta in seguito all'occupazione veneta dell'Isola (1210-1669) e della conseguente presenza di ordini religiosi latini.

È strano che la maggioranza delle icone cretesi che si trovano oggi a Roma e nel Lazio mostrino iconografie e stili direttamente collegabili alla "maniera greca" o bizantina che dir si voglia, anche se è vero che nella pittura di icone cretese la "maniera latina" o italiana coesista alla "maniera greca". È noto che i pittori cretesi che vissero nella Creta veneziana ricevettero commissioni sia da clienti ortodossi sia da clienti cattolici e risultato di ciò fu la loro capacità di dipingere icone sia alla "maniera greca" sia alla "maniera latina", in accordo alla nazionalità, religione e gusto dei loro committenti³⁵.

MARIA VASSILAKI

³² M. Chatzidakis, *Έλληνες...* cit., p. 193 n. 14.

³³ San Tito fu discepolo di San Paolo e da questi venne nominato primo vescovo di Creta e mandato sull'Isola a predicare la dottrina cristiana: F. Halkin, *La légende crétoise de saint Tite*, in «Analecta Bolandiana», LXXIX (1991), pp. 241-256. La diffusione del culto tributato a San Tito e la sua popolarità a Creta è documentata dalla sue raffigurazioni nella decorazione murale di molte chiese dell'Isola: K. Gallas – K. Wessel – M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Monaco di Baviera, 1983, pp. 201, 219, 247, 263, 270, 284, 310, 390, 432, 434; i. Spaertharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete: Mylopotamos Province*, II, Leiden, 210, pp. 38, 76, 222 figg. 21, 263, 337, 377.

³⁴ M. Acheimastou-Potamianou, *Η Κοίμηση του οσίου Επφραίμ τυ Σύρου σε μια πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, in *Ευφρόσινον: Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζδάκη*, Atene, 1991, pp. 41-56.

³⁵ M. Chatzidakis, *Les débuts...* cit., pp. 169-211; M. Vassilaki, *Some Cretan Icons...* cit., pp. 75-92; Eadem, *A Cretan Icon...* cit., pp. 405-422; N. Chatzidakis, *Icons: The Vellimezis Collection; catalogue raisonné*, Atene, 1998; M. Costantoudaki-Kitromilides, *La pittura di icone a Creta veneziana (secoli XV e XVII): questioni di mecenatismo, iconografia e preferenze estetiche*, in *Venezia e Creta*, [Atti del Convegno internazionale i studio (Iraklion - Chanià : 1997)], a cura di G. Ortalli, Venezia, 1998, pp. 459-507.

INTRODUZIONE

LE ICONE RUSSE PRESENTI NEL LAZIO

Il repertorio delle icone presenti nel Lazio rileva ben 127 icone di ambito russo, che numericamente costituiscono all'incirca un terzo del patrimonio iconico che si conserva nella regione. Una parte minore (benché comprendente i pezzi più antichi e pregiati) appartiene ai Musei Vaticani, dove alcuni pezzi sono in mostra nella Pinacoteca, mentre la collezione più ampia è attualmente esposta nella Pinacoteca del monastero di Montecassino.

Un rapido esame basta a confermare che nell'insieme si tratta di opere di valore artistico relativamente modesto, se le si raffronta alle tavole di ambito bizantino o bizantino-romano, tra cui vi sono capolavori assoluti, equiparabili probabilmente solo alle icone custodite nel monastero di Santa Caterina sul Sinai. La loro presenza sul territorio romano, tuttavia, è indizio di un interesse nei confronti dell'icona russa e di rapporti con le terre russe esistenti – come attesta la documentazione relativa ad alcune tavole – già dal XVII-XVIII secolo.

Un primo gruppo di 14 icone (prevalentemente conservate nei Musei Vaticani) è datato tra la fine del XV e la fine del XVI secolo. Sono opere di pregio, le cui piccole dimensioni, le tipologie (San Nicola, la Madre di Dio con Bambino, alcune feste), e soprattutto la preziosa, raffinata fattura (Scuola di Novgorod, Scuola degli Stroganov) attestano la presenza di committenti altolocati, appartenenti all'aristocrazia e all'alto clero, e la loro destinazione alla venerazione privata, in oratori domestici o celle monastiche. Significativi, in questo gruppo di opere, il gusto miniaturistico e la presenza di ricchi rivestimenti metallici (*riza*), che accostano l'icona alla miniatura e all'opera di oreficeria, equiparandola da un lato alla dignità di «sede del Verbo» che aveva nel mondo medioevale bizantino il libro, tanto più il libro miniato – e dall'altro rispecchiando la devozione di cui essa era circondata e che si esprimeva, parallelamente a quanto avveniva in Occidente con gli ex-voto, nella ricca decorazione. Queste opere potrebbero essere pervenute a Roma in seguito ad acquisizioni fatte da personaggi italiani nel corso di viaggi o missioni in Russia, o viceversa come dono di russi giunti in Italia. Sappiamo, del resto, che negli stessi secoli era diffuso il fenomeno di collezionisti russi che intraprendevano viaggi in Italia per proprio conto o per conto di membri dell'aristocrazia o degli stessi zar, per acquistare opere d'arte italiana.

Se nel mondo bizantino l'icona conosce una decadenza inevitabile, a partire dalla metà del XV secolo, in relazione all'avanzata dell'impero ottomano e alle pressioni islamiche che si creano nei territori conquistati, in Russia l'icona smarrisce lo *status* di genere artistico dall'inizio del XVIII secolo – venendo soppiantata in questo ruolo dalla pittura occidentale di gusto accademico – ma continua tuttavia a rivestire un posto centrale nella religiosità dei ceti medi e popolari. Questa nuova concezione dell'icona, che riflette la profonda divisione tra classi colte e popolo creatasi all'interno della società russa in seguito allo scisma dei vecchi credenti e all'avvento di Pietro il Grande, e che continuerà a permanere fino alla rivoluzione del 1917, è ampiamente riscontrabile nei successivi due grandi blocchi di icone russe presenti nel repertorio: rispettivamente 62 tavole datate tra il XVII e la prima metà del XIX secolo, e 51 pezzi appartenenti alla seconda metà del XIX-inizi del XX secolo.

Fra queste icone troviamo ancora una volta immagini sacre destinate al culto privato: oltre alle icone domestiche, che formavano in ogni casa l'«angolo bello» o «angolo sacro», di fronte a cui la famiglia si riuniva per la preghiera, un capitolo a parte sono trittici o polittici pieghevoli, che servivano per celebrare la liturgia o funzioni religiose durante viaggi, campagne militari ecc.