

SERGIO BETTINI

Il pittore Michele Damasceno
e l'inizio del secondo periodo dell'arte
Cretese - Veneziana

con In appendice i cataloghi delle icone della collez. Loverdos
del Museo Benaki e della Pinacoteca Nazionale di Atene

VENEZIA

Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari

1935 - (Anno XIII E. F.)



Η.Α. 909

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.06510

Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte Cretese - Veneziana

SERGIO BETTINI

(presentata dal prof. G. Fiocco, m. e., nell'ad. ordin. del 10 marzo 1935)

Lo studio della pittura «paleologa», cioè dell'ultimo periodo di grande attività dell'arte che si usa, allargando alquanto il significato del termine, chiamar bizantina, è ancora agli inizi. È noto come, per opera specialmente dei vecchi studiosi russi e di Gabriele Millet, si siano distinte — quasi esclusivamente sulla base dei monumenti di Mistrà e dell'Athos — due correnti fondamentali in essa: quella della scuola serbo-macedone, e quella della scuola cretese. In altre parole: la pittura bizantina sembra divenire, all'epoca paleologa e in seguito, dopo l'episodio de' mosaici della giàmìa di Kachrie e della cappella funeraria della chiesa Pammacharistos a Costantinopoli, pittura greco-balcanica.

Ma, mentre la zona settentrionale di tale mondo pittorico (comprendente, in qualche momento, la Tessalia, la Macedonia, la Bulgaria, la Serbia, e, in parte, la Romania, la Russia e il monte Athos) fu in questi ultimi anni molto battuta e studiata, con risultati interessanti, sebbene con valutazioni spesso eccessive per il prevalere di suggerimenti nazionalistici e politici, perturbatori della giusta visione — come ha dimostrato il Congresso bizantino dello scorso anno a Sofia — non ci si interessò, invece, che in misura insufficientissima dell'altra corrente, quella cretese: vivissima ed operante non solo nell'isola di Creta e nell'altre terre imperiali di Venezia, ma anche in tutto il resto della Grecia, e via via in tutto

il mondo ortodosso, Russia compresa. Per lo studio della pittura cretese siamo, in realtà, ancora al punto dove ci hanno lasciato il Kondakov, il Lichacev, e il Gerola.

Un mio recente libretto ⁽¹⁾ ha ripreso la questione: ma si limita allo studio di un aspetto particolare di quest'arte, specialmente nei rapporti con le origini della pittura veneziana. In un esame dell'ampia raccolta di icone del Museo di Ravenna ⁽²⁾ (in corso di pubblicazione per i tipi della « Felix Ravenna ») ho cercato di chiarire invece il rapporto di codesta iconografia con la pittura bizantina; ma nemmeno qui mi sono sentito in grado di uscire dal campo delle icone e di affrontare il problema della pittura medievale di Creta nella sua totalità.

Il nome che ha maggiore risonanza — e a ragione — in questo studio è quello del Millet. Tuttavia il Millet, com'ebbe a confessare egli stesso, parlò di pittura cretese, la studiò, la definì, ne fece un accuratissimo esame iconografico, senza conoscere i monumenti dell'isola. E a Creta — e basta consultare i « Monumenti veneti » del Gerola, che sono e rimangono l'opera base e il prezioso elenco recentissimamente pubblicato dal Gerola stesso in questi « Atti », per sincerarsene — esistono più di ottocento chiese affrescate da pittori locali: chiese, le cui pitture sono spesso firmate e spessissimo datate con ogni attendibilità possibile, distribuite, come punti di riferimento sui quali fondare la cronologia dell'intero complesso, tra la fine del 1100 (Sant'Anna di Amari) e il 1523 (Santa Veneranda di Siro, Sitia), senza contare qualche esempio posteriore, ma del tutto sporadico (Santa Maria di Vatès, Milopotamo, 1624) ⁽³⁾.

Perciò il Millet, a cui non si vuole per nulla negare il riconoscimento dell'attività tanto ammirevole e in alcuni campi fondamentale, è talora incorso, a proposito della pittura cretese, in qualche inesattezza, che in parte ho rilevato ⁽⁴⁾, e in parte citerò in seguito. Particolarmente, ora, debbo richiamare l'attenzione sopra

(1) S. BETTINI, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, Padova, 1933.

(2) S. BETTINI, *Pitture italiane, cretesi-veneziane e russe del Museo di Ravenna*.

(3) GEROLA, *Monumenti*, II, p. 302.

(4) Loca cit., passim.

un errore di datazione, perchè esso, se non rilevato, porterebbe grave intralcio alla soluzione del problema. « La liste des artistes crétois présente une singulière lacune — scrive il Millet (1) — : entre le dernier des fresquistes et le plus anciens faiseurs d'icônes, entre 1497 et le début du XVII siècle, Gerola n'a pu inscrire aucun nom ». Codeste date sono ambedue inesatte: non valgono quindi tutte le conseguenze che, dalla lacuna che ne deriverebbe, sono tratte dall'illustre studioso francese. Per ciò che riguarda la prima (1497) il Gerola ha citato in Creta e non solo una volta almeno tre complessi pittorici posteriori: sono le decorazioni di Santa Maria nel villaggio di Santa Veneranda (Amari), del 1516; di San Giorgio a Vòila (Sitia) del 1518 e infine di Santa Veneranda a Siro (Sitia) del 1523 (2). Anche la seconda data offerta dal Millet non è esatta: giacchè esistono icone cretesi almeno dalla fine del sec. XIV; conosciamo i nomi di numerosi iconografi dell'isola, operanti nel secolo XV e XVI, dalle carte degli archivi di Venezia e del Friuli (3); esistono moltissime tavole cretesi che vanno senza dubbio riportate ad epoca antecedente a quella avanzata del Millet; esiste sopra tutto la Comunità di San Giorgio dei Greci a Venezia, dove vive e lavora in pieno Cinquecento colui che va considerato come il maggiore iconografo del suo tempo e il vero instauratore di un ordine nuovo nella pittura di icone cretese-veneziana, del quale presento qui sei nuove opere, conservate nella chiesa metropolitana di Candia: Michele Damasceno.

Ma, prima di passare all'esame di queste tavole molto interessanti e significative, firmate dall'iconografo cinquecentesco, credo di dovermi soffermare sull'importante affermazione della *continuità* della pittura di Creta.

Sebbene, dopo la prima metà del sec. XVI non si siano trovati nell'isola — salvo, come dissi, rarissimi esempi — grandi complessi di pitture murali (e, d'altrondé, dopo il grandioso lavoro compiuto nei secoli antecedenti, la richiesta di vaste decorazioni pittoriche doveva logicamente essere scemata di molto) i pittori cretesi non

(1) In *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 663.

(2) *Monumenti*, II, loc. cit.

(3) Cfr. BETTINI, *Pittura di icone, e Tavole del Museo di Ravenna*, cit., con bibliografia.

limitarono affatto la loro attività a quel termine. Essi anzi l'allargarono trasportandola oltre gli stretti confini dell'isola: nelle altre colonie veneziane, anzitutto, specialmente in quelle dell'eptàniso ionio, dove, dopo la conquista turca di Creta, si rifugiano e creano, seguiti da elementi locali, tutta una nuova fioritura pittorica estremamente venezianeggiante e finora pochissimo conosciuta: la quale è davvero l'ultimo capitolo della pittura cretese; — nella stessa terraferma veneziana e nelle altre terre della Grecia. A Mistrà, sull'Athos, sulle Meteore e altrove, si trovano grandiosi complessi di affreschi cretesi del tardo XVI e del XVII secolo, che ci provano la vitalità non esausta di quella pittura. I pittori cretesi vengono disputati dai grandi monasteri ortodossi, ne' quali soltanto, in quest'epoca di povertà, di guerre e di persecuzioni turche, potevano trovare, oltre che nell'impero veneto, rifugio e ordinazioni. Al di fuori di codeste comunità conventuali, di fatti, non soltanto a Creta, ma in tutta la Grecia, dal secolo XVI in poi, la pittura a fresco scarseggia: il fenomeno strano dell'interruzione dell'attività dei frescantì, notato nell'isola di Creta, è assai più generale ed è comune in quell'epoca a tutto il mondo ortodosso: eccezzuati, ripeto, i grandi monasteri.

Acquista invece un'amplissima diffusione la più economica pittura su tavole portatili o di iconostasi. L'agevolezza — del trasporto — elemento importante in quel periodo inquieto, in cui un povero pittore era costretto a fuggire, ritraendosi innanzi all'incalzare del turco che gli toglieva, dove arrivava, quasi ogni speranza di lavoro (e vediamo difatti nel Seicento gli iconografi affluire in massa nelle ancor libere terre del levante e a Venezia, abbandonando la patria caduta in potere dei Mussulmani) — la possibilità di esecuzione a spese proprie, la facilità dello smercio anche in terre non ortodosse, orientarono certo gli artisti verso una decisa preferenza per la pittura di icone.

Non vi è quindi vera soluzione di continuità, ma logica evoluzione tecnica nella pittura cretese dai suoi primi esempi conosciuti: gli affreschi del secolo XII, e le ultime icone settecentesche di Corfù o di Zante. L'ultima decorazione murale dell'isola, abbiamo visto, è quella di Siro (Sitia) del 1523; ma gli affreschi del cathicon del monastero di San Nicola delle Meteore portano la data del 12 ottobre 1527 e la firma: χείρ Θεοφάνου μοναχῶ τοῦ ἐν τῇ Κρήτῃ

Στρελιτζάς (1); il catholicon della grande Lavra sul monte Athos fu dipinto nel 1535 « dalla mano di Kyr Teofane monaco » (cretese) il quale, secondo una notizia da manoscritto ed anche in base all'iscrizione dedicatoria rilevata da Porfirio Uspenskij, dipinse, con l'aiuto di un suo figlio o collaboratore Simeone, la chiesa del convento Stavronikita pure sull'Athos. Posso aggiungere anche, che senza dubbio codesto Teofane passò nel 1548 alle Meteore, dove dipinse l'intera e splendida decorazione del catholicon del convento di Varlaam; e lo proverò con confronti inoppugnabili. In questa stessa chiesa tèssala il nartece fu dipinto da altri pittori di scuola cretese, nel 1566: un Giorgio prete e σακελλάριος di Tebe e il fratello di lui Franco Catellano (firme e date nella dedicazione): codesti pittori, sebbene finora non lo si sia notato, furono presumibilmente i collaboratori del suddetto Teofane per la decorazione della trapeza della grande Lavra sull'Athos, e nel 1568 decorarono la chiesa del convento Dohiaros (Athos), dove già il Millet rilevò la cretesità della pittura.

Teofane poi — considerato il rivale del Pansèlino, e il più tipico rappresentante della pittura murale cretese — decorò anche, nel 1564, a detta del Millet, il nartece della chiesa di Xenophon (Athos), e nel 1547 un altro cretese dal nome veneziano, Zorzi, aveva dipinto nel monastero di Dionisios; un altro ancora, di cui non si conosce il nome, lavorò nel 1560 a San Nicola della Lavra. Nè l'operosità dei pittori di Creta fuor di patria si limitò al secolo XVI: i loro affreschi sono numerosi (relativamente alla generale scarsità di questa pittura) in Grecia anche nel Seicento: cito, ad esempio, gli affreschi del 1645, della Cappella di San Nicola del Convento di Aghja Lavra presso Kalavryta (Morea), di un discendente e seguace del citato Catellano, quelli, pure secenteschi e cretesi, della chiesa di Kessariani sul monte Imetto alle porte di Atene (il nartece di questa chiesa fu decorato nel 1682 da un Giovanni Hypatos, pelopon-

(1) Non esiste ancora un lavoro completo sui monumenti delle Meteore; intorno ai quali sto lavorando. Nel mio viaggio, compiuto lo scorso autunno per incarico dell'Istituto, non potei visitare tutti i conventi, i quali, appollaiati in cima a grandi menhirs di roccia, sono inaccessibili senza equipaggiamento alpinistico là dove le vecchie scale di corda sono cadute e non sono più state sostituite, restando del tutto abbandonato il convento. Conto però di completare la visita e i rilievi nel corso dell'anno.

nesiaco), ecc. ecc. Del resto questa, di essere chiamati a lavorare fuori dell'isola, non era novità nè cosa recente per i pittori di Creta. I famosi affreschi della Peribleptòs di Mistrà, presumibilmente della fine del sec. XIV o della prima metà del XV (non vi è datazione sicura al riguardo), eseguiti da cretesi «faiseurs d'icones», come disse e dimostrò il Millet, non hanno certo bisogno di citazione. Debbo solo notare che una visita accurata compiuta qualche mese fa sul luogo, mi ha lasciato parecchi dubbi, tanto sulla divisione in varie scuole e correnti proposta dal Millet, quanto, sopra tutto, sulla loro qualità artistica, dichiarata eccezionale e quasi miracolosa. Per chi conosca anche poco le pitture cretesi dell'isola, di fatti, la pittura di Mistrà non ha nulla di imprevisto e tanto meno di miracoloso: essa non ne è che un capitolo, interessante, ma talora lontano dal raggiungere la forza e l'armonia di pitture antecedenti o contemporanee dell'isola. Comunque, nessuno sviluppo sbalorditivo a Mistrà, dopo Creta. Creta ha mandato a Mistrà alcuni pittori che vi hanno dipinto in varie epoche, forse non con minore, certo non con maggior arte di quanta abbiano normalmente impiegata per decorare le cento e più chiese dei secoli XIV e XV della loro terra natale. A queste proporzioni normali e storicamente ragionevoli va riportato il «fenomeno» Mistrà, nel quale finora si è voluto vedere il capitolo più alto e più sbalorditivo della pittura paleologa.

Prima dunque che fosse terminata l'attività dei pittori a fresco nell'isola, già molti di essi emigravano per dipingere altrove. A Santa Sofia, e, in parte, alla Peribleptòs di Mistrà, alcuni dipinsero, probabilmente tra la seconda metà del sec. XIV e la prima del XV, cioè nel periodo del massimo sviluppo dell'affresco in Creta (il Gerola ebbe modo di notarvi, soltanto tra le perfettamente datate, una cinquantina di chiese decorate in questo periodo; però altre chiese hanno la data incompleta, ma leggibile fino al secolo, e moltissimi altri complessi di affreschi sono da attribuirsi allo stesso tempo e per lo stile della pittura e per il carattere paleografico delle scritte e per altri elementi, come graffiti, notizie storiche, parallelismo strutturale nell'architettura ecc. ecc.); altri pittori, diversi sebbene anch'essi cretesi — giacchè la stessa pittura di Creta ha zone e maniere differenti, ed anche di ciò non si è tenuto il giusto conto — dipinsero altri riquadri della Peribleptos medesima, della Pantànassa, ecc. E il loro campo d'azione non si limitò alle altre

colonie venete, come Cerigo, i cui resti artistici sono prettamente veneto-cretesi, o come Malvasia, dove si stabilì una colonia di Cerigotti e diede il tònò all'arte, nè alla sola Morea, dove non comprese soltanto Mistrà o il solo mezzogiorno, ma anche le zone settentrionali intorno a Patrasso, a Nauplia, a Corinto. S'allargò fino ad invadere il territorio proprio della stessa pittura macedone: la Tessalia, dove, non solo i citati conventi delle Meteore hanno affreschi estesi, ma anche la vecchia metropolitana di Kalabaca è decorata da pitture datate 1573 e firmate dal « monaco cretese Neofito, figlio del pittore Teofane Παρθα » (1); ed affreschi probabilmente cretesi possiede Verria (nella chiesa di Haghios Christos, datati 1315 e firmati dal pittore Caliergis) e la stessa Salonico, in San Nicola Orfano, ha affreschi tipicamente cretesi, con ogni probabilità del secolo XV. Questi ultimi sono, a mio vedere, di grandissima importanza, perchè segnano con chiarezza la via di passaggio della pittura cretese in Romania, dove, nella famosa chiesa principesca di Curtea di Argesc, vi sono affreschi che presentano affinità non notate ma evidentissime con quelli di Salonico.

Questi pochi esempi, tra i molti che potrei citare, e i più che probabilmente esistono ma non sono conosciuti dagli studiosi — giacchè le ricerche in questo campo, fino a ieri negletto, sono ancora al primo principio — bastano a dirci quanto la pittura murale cretese, già in tempi relativamente arretrati, fosse diffusa in Grecia. Ma si spinse anche oltre: fino alla Russia, dove la maniera cretese fu scoperta negli affreschi del 1382 della chiesa della Trinità di Novgorod, e dove il cretese Teofane lavorava nel 1378 a Novgorod, nel 1395, 1399 e 1405 a Mosca, meravigliando i suoi contemporanei per la sicurezza del suo talento e la libertà della sua arte (2). In quanto poi alla pittura di icone greca del medio evo maturo, essa si può dire esclusivamente cretese almeno di scuola: tanto che si fanno le grandi meraviglie quando si crede d'aver scoperto una sola icona

(1) Si ricordi quel Tomio Bathà, rammentato dal Veludo come appartenente alla Comunità di S. Giorgio de' Greci a Venezia. Era anch'egli pittore, e difatti diede il cartone per il *Salvatore* e mosaico del catino dell'abside centrale, della chiesa di S. Giorgio, eseguito poi negli anni 1597-98 da Gianantonio Marini e da Alvise Gaetano.

(2) MILLET, *Recherches*, 680-81, dove trovasi la bibliografia relativa.

quattrocentesca macedone, presentandola come eccezionale esempio di pittura iconica non cretese (1).

Del resto, di icone cretesi note a chiunque rigurgitano le chiese e le pinacoteche pubbliche e private di Grecia (2); in Russia se ne trovavano raccolte ricchissime; molte si conservano nei musei di Europa e specialmente in Italia, nei musei di Venezia, Ravenna, Vaticano, Siracusa ecc. nelle chiese e nelle raccolte private (3).

Bastano questi cenni rapidi ed estremamente sommarii per dare un'idea dell'enorme diffusione della pittura cretese durante il periodo paleologo e in seguito. Ed è chiaro che tale imponente complesso non può essere compreso e spiegato, fino a che non venga affrontato nel suo insieme tutto il problema della pittura cretese e, specialmente, quello delle sue origini: la cui soluzione, logicamente, si annida in quei primitivi affreschi dell'isola, finora considerati seriamente solo dal pioniere Gerola. Nulla quindi di più opportuno e di più meritorio della decisione dell'Istituto Veneto d'incoraggiare la mia ricerca ed il mio studio accurati e sistematici dei numerosissimi monumenti cretesi.

È, inoltre, soltanto il chiarimento del problema della pittura di Creta in tutta la sua vastità e complessità nelle sue origini prime e nelle sue ultime ramificazioni e propaggini sull'Athos, in Russia, sul Sinai, nelle isole ionie; nei suoi varii accenti finora negletti perchè non si tenne conto che di tardive e limitate espressioni, ciò che potrà portare finalmente ad una soluzione del « mistero » della rinascenza paleologa. Soluzione impossibile a raggiungersi, fintanto che gli studiosi franco-balcanici si limiteranno a considerare questa rinascenza, per ragioni il più delle volte estranee alla obbiettiva storia dell'arte, rappresentata in misura preponderante dalla così detta « scuola macedone ».

*
* *

Così detta: poichè la visione di gran parte dei monumenti balcanici, dove questa pittura è rappresentata, mi hanno convinto che

(1) Ευγγόπουλος, in 'Σπετηρίς εταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, ἔτ. Ι' Ἀθῆναι, 1926, p. 135 sgg.

(2) Vedi in fine i cataloghi.

(3) Cfr. BETTINI, loca, cit.

l'espressione di « scuola macedone » è sforzativissima nel suo significato.

Quali affinità profonde vi siano tra gli affreschi trecenteschi serbi (intrisi, sebbene se ne voglia esaltare l'originalità, di elementi veneti e specialmente di motivi venuti dalla costa adriatica italiana attraverso la Dalmazia e l'Epiro: di quegli accenti pittorici che direi para-giotteschi, e che hanno la loro espressione originale nella pittura e miniatura, romagnole, derivate dai cicli assisiati e da Siena) e le pitture che si dicono serbe e sono epirote delle Meteore; quali affinità, se non superficiali, tra questi affreschi e quelli del mitico Panselinos, il tanto esaltato « Raffaello dell'arte bizantina » (il quale di Raffaello non ha però che qualche derivazione, dovuta al suo sfruttamento delle stampe di Marcantonio Raimondi) (1) non saprei dire davvero. La scuola macedone in realtà non è una scuola: non ha nè quel minimo di uniformità di accenti indispensabili per fare di tante espressioni un qualcosa di unitario e di riconoscibile nel suo complesso, nè una reale, solida tradizione. Essa non appartiene più, a parlare propriamente, all'arte bizantina, per quanto questo termine si allarghi. È composta da una costellazione di espressioni particolari, spesso molto interessanti, spesso realmente artistiche: ma altrettanto spesso d'una singolare rozzezza di forme e di colori, la quale non può essere interpretata come forza di arte primitiva, ma solo come balbuzie di chi cerchi d'esprimersi facendo eco a voci che non comprende. Sopra tutto, manca ad essa ormai (salvo eccezioni individuali, che non hanno perciò valore tipico per l'esame del complesso) quell'armonia, quel senso di ritmo, quell'intima raffinata misura, che sono le doti dell'arte posta sotto il segno di Bisanzio.

Nè si può dire che quella sua disordinata inquietudine sia, com'è dell'arte romanica, il segno fecondo di un'intima reazione all'uniformità dell'arte bizantina, la quale trascura l'individuale perchè si esprime attraverso il legame tra gli elementi molteplici, attra-

(1) Per queste derivazioni vedi: per il Protaton (Panselinos), KONDAKOV, *Pamiàtniki christiankago iskusstva na Afonje*, ecc., Pietroburgo, 1902, p. 62, fig. 22; per la Lavra (Theofanes) RICHTER in *Zeitschrift für bildenden Kunst*, t. XIII, p. 207, BROKHAUS, MILLET ecc. per San Nicola (Lavra, Scuola cretese) KONDAKOV, loc. cit., p. 92, nota 1.

verso il ritmo : segno cioè d'una profonda urgenza verso un'espressione plastica, individuata, spaziale, oppure verso una qualunque forma espressiva che non fosse la bizantina. Giacchè l'arte macedone non porta a nessuna espressione nuova. L'arte romanica in Italia non solo esprime potentemente una sua vita singolare, ma è la via del Rinascimento, cioè della cultura moderna dell'intero mondo civile, compresa quella parte orientale che ieri ha combattuto o non ha voluto riconoscere il Rinascimento, ed oggi è costretta dalla necessità storica a riconoscerne e ad adottarne gli sviluppi ; in ritardo, e perciò in fretta e grossolanamente. Quello pseudo-románico, quello pseudo-gotico, quello pseudo-rinascimento, complicati da relitti bizantini ormai inespessivi, perchè staccati da quel legame ritmico che solo dava ad essi un significato, quella pseudo-arte insomma, che, nel complesso, è la tanto esaltata scuola balcanica, non soltanto non porta ad alcuna conquista durevole ; ma occorre dire che, in linea generale, quel che ancora possiede di artistico — quando lo possiede — non è roba sua. O è un tardo residuo della ritmicità bizantina ; o è una fioca eco dell'appassionata drammaticità occidentale ; o è un suggerimento dell'antecedente e contemporanea pittura di Creta.

Questa invece dev'essere considerata l'autentica e legittima continuatrice dell'arte dell'Impero romano d'Oriente. Su di essa va imperniato lo studio dell'ultimo grande capitolo della pittura bizantina, abbandonando la posizione, finora faticosamente sostenuta dalla gran parte degli studiosi sopra una prevalenza creativa della parte non greca di essa : posizione che rivela la sua debolezza fondamentale se non altro attraverso la sua confessata incapacità di giungere ad una soluzione unitaria e valida. Non al mondo slavo balcanico, privo di intima unità, ma alla Grecia, erede d'una creatività secolare e del «senso» bizantino, e innanzi tutto a Creta, madre antichissima dell'arte mediterranea, va dato il merito principale della grande marea pittorica, la quale è davvero l'ultima gloria della civiltà bizantina e, insieme, la confessione implicita della necessità del mondo orientale di cedere le armi davanti al nuovo ordine di civiltà, instaurato dall'Italia per tutti e per sempre.

Si può, difatti, interpretare il Medioevo come un succedersi di tentativi per raggiungere un'organizzazione dell'umanità universalmente valida, compiuti dopo la caduta di Roma, che in questo

cammino verso la Società universale si era portata tanto innanzi, da far credere che avesse raggiunto la soluzione definitiva. Il formidabile organismo romano, aggredito da ogni parte da nuovi problemi, si frantumò in ciò che aveva di formale; ma la sua eredità più profonda: la coscienza cioè del destino d'essere l'architetto della società universale, rimase all'Italia: la quale già subito agli inizi del Medioevo riprese il suo compito (che è il maggiore che mai sia stato dato ad un popolo, e quello per il quale il mondo non riuscirà mai a pagare all'Italia il suo debito di gratitudine) di riorganizzare la Società, che pareva oramai dissolta in un'incoerente meteora di inaccozzabili frammenti. La leva e insieme il fulcro, stavolta, della nuova organizzazione universale intrapresa dall'Italia, furono decisamente spostati nella spiritualità: più che a dare un ordine esteriore, l'Italia nel medioevo intese raggiungere la cellula d'una nuova unità spirituale, intorno a cui, come a suo centro e modello, l'intera società potesse intimamente riorganizzarsi. Ed ecco il Cattolicesimo, vera *urbs* dello spirito, per il quale la « città », fondamento della vita sociale romana, è trasferita sul piano spirituale; ecco le fondazioni monastiche cattoliche, non ascetiche ma etiche; ecco via via i sublimi architetti dello spirito Tomaso, Francesco, Dante, Giotto; ecco infine la cellula completa della civiltà nuova: il Rinascimento, nella cui orbita vennero attratti i popoli dapprima dell'Occidente e poi dell'Oriente, fino alle coste del Pacifico, le quali soltanto ora vanno cercando di farsi rinascimentali. Il processo ricostruttivo fu lungo, appassionante, non ben chiaro in alcune zone, incompreso e combattuto in altre, e non è ancora giunto al suo termine: ma nel suo insieme rivela, come innegabile direttiva, il principio d'una progressiva *romanizzazione* del mondo. Una credenza tipicamente orientale com'era il Cristianesimo primitivo divenne Cattolicesimo: cioè, ripeto, incorporò e rivisse nell'ordine spirituale quell'idea di città universale, ch'era stata il fondamento della civiltà di Roma; e il Cattolicesimo, con le conversioni de' barbari nel primo medioevo, specialmente attraverso le fondazioni monastiche, che furono le eredi degli accampamenti delle legioni, riesci a fissare in quadri territoriali e in agglomerati urbani il selvaggio Occidente e via via sostituì la propria civiltà *di città* agli organismi barbarici fondati sulla tribù. La grandezza e la vitalità di quest'opera si vide dapprima nel processo di romanizzazione

della grande razza celtica; in particolare nei vescovadi-città irlandesi, che tanta importanza ebbero per la civilizzazione nel Nord Europa nel primo millennio di Cristo, e diedero origine ad un primo debole tentativo di unificazione culturale dell'occidente: il celtico-merovingico; seguito poi, dopo accresciuti sforzi organizzativi, dovuti specialmente al genio di Agostino, tradotto in pratica di vita da Benedetto ed accolto grossolanamente da Carlo a base del suo impero, quell'organismo che s'afferma per primo anche di nome romano e occidentale: l'impero carolingio. L'invasione dei Vichingi mise in serio pericolo codesta unità, ricostruita poi nel nuovo impero ottoniano, il quale entrò in pieno nell'orbita culturale mediterranea trascinandosi seco tutto il nord germanico. Già in Italia sorvegliavano le Repubbliche marinare e i Comuni: molecole della nuova organizzazione sociale dell'Occidente, che, dopo il Mille, aveva raggiunto un grado di unità sufficiente per porsi, se pure con imperfetta coscienza, al seguito delle città italiane sulla via del Rinascimento.

Assai più ardua fu la romanizzazione dell'Oriente d'Europa. La storia dell'impero bizantino è uno spettacolo grandioso e continuo di tensioni oscillanti tra l'Occidente e l'Oriente. Agli inizi, durante il V secolo, quando i popoli orientali ridesti cominciarono a riaffermare la loro nazionalità sotto la maschera di forme religiose, l'Impero con l'isaurico Zenone sembrò divenire una potenza prettamente orientale, di civiltà greco-siriaca e di religione monofisita. Nel secolo VI con Giustiniano — illirico di lingua latina — esso ridivenne, almeno intenzionalmente, romano e internazionale; ma subito dopo il nuovo slancio delle province asiatiche e africane, e l'esplosione dell'Islam, che parve per un momento raggiungere lo scopo dell'unificazione dell'Europa, lo riportarono in piena marea orientale. La « seconda età dell'oro » di Bisanzio, apertasi dopo tre secoli di orientalismo, segnò un deciso scarto verso l'Ovest. La fioritura culturale e artistica, che seguì questo trionfo definitivo degli iconoduli sugli iconoclasti, non fu solo una coincidenza: il trionfo indicò l'aspetto religioso d'una generale rinascita della cultura greca e il tramonto, ormai irrimediabile culturalmente, della preponderanza orientale. A codesto volgersi dell'Impero verso Occidente seguì una vera invasione culturale bizantina nell'Ovest: l'Europa ancora semi-barbara ne fu addirittura permeata: e se essa non divenne in questo momento bizantina, se la sua civiltà non solo rimase quella che

già era : una civiltà di fondamento latino, ma approfondì e intensificò questo suo carattere fino ad imporlo al mondo ; se la sua arte non accolse lo spirito d'una ritmicità troppo legata e seguace de' mosaici di Dafni e di Hosios Lucas, ma, pur adottandone spesso le forme, s'avviò decisamente verso la spazialità e l'espressione individualizzata, lo si deve principalmente al fatto che l'Occidente riceveva i portati di Bisanzio il più delle volte passati attraverso il filtro italiano e quindi già ridotti al canone direttivo dello spirito occidentale. Si è troppo spesso dimenticato — specie dagli zelanti, ma talora poco profondi assertori delle origini bizantine dell'arte italiana medievale — che l'Italia, nel Mille, già aveva una civiltà radicatissima e un'arte, le quali erano troppo vitali per lasciarsi sopraffare, malgrado la vicinanza e il prestigio, da quelle della risorta Bisanzio. Questa invece poté riorganizzare sul suo modello culturale l'Oriente europeo, con la conquista della Bulgaria e la conversione della Russia, con cui sembrò si gettassero le basi d'una nuova civiltà bizantino-slava, destinata ad imporre il proprio crisma all'Europa. La storia però doveva svolgersi altrimenti, ed anche questo tentativo pre-rinascimentale di unificazione era destinato a fallire.

Il fallimento del tentativo bizantino di rendere universale la propria civiltà si fa sempre più chiaro dal tramonto della dinastia comnena in poi : pur conservando con tenacia l'amore alla tradizione, anche l'Impero greco sposta lentamente la sua orbita, fino a che cade nel campo d'attrazione dell'Italia.

Questo lavoro formidabile : questo che è uno dei fatti meno appariscenti ma in realtà più drammatici, più significativi storicamente e più ricchi di avvenire, fu opera precipua di una città che divenne un impero : Venezia. Venezia sembrò farsi orientale, ma solo per rendere latino l'Oriente. Accettò con piena coscienza la gloria e la responsabilità tremende, sola in Europa, di quest'eredità di Roma. La sua penetrazione fu così profonda, la riorganizzazione del suo impero orientale secondo lo spirito del Rinascimento italiano così radicale, che ancor oggi le terre del levante, che furono sue, si distinguono nettamente per civiltà dai paesi circostanti e danno allo stesso Oriente i suoi uomini e le sue idee migliori. Nemmeno l'invasione turca riuscì a cancellare l'evoluzione compiuta ; poté soltanto arrestarla, con l'unico risultato di un'enorme perdita di tempo. L'attuale frettoloso *europizzarsi* dell'Oriente, della stessa

Turchia, ne è la riprova, e non ha che questo significato: accettare finalmente e in ritardo i risultati d'una civiltà che deriva la sua forma dal Rinascimento. La quale è così divenuta la norma universale e assiomatica, che, per la quasi totalità degli uomini, occorre uno sforzo mentale per poter ammettere o solo concepire la possibilità d'una forma di vita diversa, che possa dirsi civile.

* * *

Così è dell'arte. La « convenzione espressiva » del Rinascimento: gli ultimi sviluppi della forma creata da Firenze ma rivissuta in armonioso colore da Venezia sono oggi, per la generalità, il solo modo di esprimersi artisticamente, che sia concepibile. Indiani e giapponesi vanno ad imparare la pittura a Roma e a Parigi. Nè esiste più, in Oriente, persona che pretenda dipingere alla bizantina: se non qualche raro copista o restauratore di vecchie icone, che lo fa per mestiere come rifarebbe, all'occorrenza, un affresco minoico o un vaso geometrico; e, quando lavora per gusto suo, s'ingegna a tirar giù dei paesaggi alla Picasso. E presenta il suo sorriso per le teste a mellone, le barbe fluviali, le costole soprannumerarie e le dita ad asparagio dei Santi e delle sue chiese, come segno di indulgente comprensività, per aberrazioni d'altri tempi, del suo gusto ormai aggiornato.

Ma per giungere a quest'evoluzione — o, se si vuole, a questo mutamento — del gusto, in Oriente, il cammino fu assai lungo e faticoso, le tappe e i ritorni frequenti. Il mondo artistico bizantino, formatosi lentamente nei secoli e chiuso tutto nel guscio del suo stile unitario e rigido, dovette, prima di volgersi alla libera agilità dell'arte spaziale italiana, essere da questa assediato, corroso, disgregato nella sua impalcatura di cristallo.

Cominciò ad accogliere lentissimamente, attraverso fratture dapprima infinitesime, le nuove spontanee forme dell'arte occidentale: subito tolse ad esse la vita e le fissò, impietrate, entro lo schema del suo stile, così che soltanto dopo lunga attenzione si può giungere a determinarne l'origine prima. Era questo, del resto, il suo normal modo d'agire. Credo, difatti, che per comprendere quest'arte — per molti intimamente misteriosa — tanto nell'unità del suo significato quanto nella molteplicità delle sue forme, occorra aver

chiaro un concetto fondamentale, nel quale forse sta la chiave della sua interpretazione; e cioè, semplicemente, questo: l'arte bizantina, in sostanza, non fu creatrice, come la nostra, di forme vive nella loro singolarità, ma soltanto di uno stile coerentissimo: e questo suo stampo stilistico impresso a forme assunte da qualunque patrimonio artistico si trovasse a portata di mano. Il materiale figurativo di Bisanzio è composto da residui patrimoniali del fondo ellenistico-romano, da saccheggi in campo siriano, da razzie in Egitto, da bottini raccolti in Persia, da bagagli arrivati con le navi di Amalfi, di Pisa, di Genova, di Venezia, senza contare i ducati franchi; ma tutta questa materia cade nel grande crogiuolo del suo stile, dove si fa rigida, ritmica e preziosa: dove ogni forma, considerata a sè, isolata, non ha più valore, perchè tutto il significato è trasferito al legame che stringe insieme l'una all'altra singola forma. In altre parole, l'arte bizantina non ha per nulla il carattere delle arti primitive, ma, chiaramente, quello d'un'arte *colta*; la quale pertanto ha bisogno di un centro, che funzioni da vaglio qualitativo. Codesto centro, fin quasi alla sua caduta è naturalmente la capitale, Costantinopoli. Scaduta questa dalla sua funzione, anche l'arte, come ogni altro suo aspetto culturale, si frantuma in tante espressioni isolate: e maggior unità, maggior coerenza, maggior forza di espansione hanno quelle espressioni che possono riorganizzarsi intorno ad un altro centro valido. La corrente provinciale cretese — all'origine formata di elementi, più che bizantini, mediterranei: affini cioè agli italici, agli egiziani, agli anatolici — si coagula e si rafforza intorno alla capitale del nuovo impero; Venezia. E dall'arte veneziana trae gli accenti che le sono necessari per continuare a nutrire la sua fecondità di tipo bizantino. E, poi, l'arte cretese, diffondendosi e dominando in tutte le terre ortodosse, impone questa sua venezianità all'Oriente. Tale processo, quando lo si sia individuato, appare chiarissimo. E l'arte cretese, anche con quel suo particolare aspetto e momento, che ci è offerto dalle spregiatissime tavole dei «madonneri», appare allora, innestata in questo processo, come uno de' più interessanti fattori della funzione imperiale di Venezia, come un'importantissima tappa dell'evoluzione del gusto artistico dell'oriente europeo. Vide giusto il Kondakov, quando pose alla base dell'evoluzione dell'arte russa, appunto le modestissime icone cretesi-veneziane. Queste icone hanno permeato l'Oriente di

Europa: dalla fine del Medioevo in poi, esse sono state il sale dell'arte ortodossa, il tramite principale attraverso cui le forme del Rinascimento veneziano sono penetrate in quell'arte e lentamente l'hanno riorganizzata sul proprio modello.

*
*
*

Tutta la storia della pittura cretese-veneziana, (per una visione sommaria della quale sono costretto a rimandare, in mancanza d'altro, ai miei lavori) è una prova evidentissima della funzione insieme di cervello e di plesso solare, che Venezia si assume, sostituendosi a Bisanzio, anche nei rapporti dell'arte. Funzione, essenzialmente, qualitativa. Venezia non pretese mai di imporre ai Greci le forme della propria arte: è singolarissimo, a questo proposito, il notare che a Creta, colonia tra le più antiche e le più care della Serenissima, non sia possibile rintracciare nemmeno un quadro di pittore veneziano. Furono i Greci stessi a volgersi spontaneamente verso Venezia, a imprimere all'arte loro un indirizzo diverso. E Venezia, anzichè incoraggiare senza misura codesta evoluzione, cercò di trattenerla in que' limiti che permettessero alla tradizione di non perdersi del tutto, ed alla qualità peculiare dell'arte greca di non rinunciare ai suoi tipici accenti ed alla sua funzione religiosa. Le stesse autorità venete intervennero ad affermare questa coscientissima volontà della Repubblica, anche in forma legale: e nulla di più significativo vi è, a questo proposito, dell'editto dell'Arcivescovo di Candia Alvise Grimani († 1620) che imponeva ai pittori di limitare gli eccessivi movimenti e le nudità delle forme nelle icone (1). Ed è perciò che si deve affermare che Venezia, realmente, salva l'arte bizantina dal collasso dopo la caduta di Costantinopoli. Fino al Settecento, anzi fino al tramonto della Repubblica, non è a Costantinopoli, nè nella Grecia continentale, o nelle terre balcaniche, e nemmeno in Russia, che si possono trovare dipinti che conservino ancora la misura, il ritmo, il colore, in una parola, lo stile originale e sincero dell'arte che s'era mossa da Bisanzio: ivi si troveranno espressioni di tutt'altro spirito; oppure forme aberranti, disordinate, caotiche, d'una repugnante oleosità accademica, le quali

(1) Cfr. GEROLA, *Monumenti*, II, p. 326.

non hanno più di bizantino che i fondi di un similoro divenuto anche esso stridente. L'ultima voce rispettabile dell'arte bizantina invece, risuona ancora con un timbro di riconoscibile e grata purezza, nelle terre di Venezia: nelle isole del mar Ionio, in quelle scuole dette appunto dell'eptàniso le quali, movendo dalla pittura cretese-veneziana, la portano alle sue ultime conseguenze. Ivi troviamo, nel sei e settecento, una corrente più ligia alla tradizione cretese-veneziana, dalla quale emergono i nomi di Elia Mosco, Panaghioto Doxarà e Nicolò Calergi di Zante, Costantino Contarini forse di Corfù, il Paramithiotis, il Crisolora e lo Speranza corfioti, e Leone Leicudo e Stefano Zangarol e Andrea Carantino di Cefallonia e molti altri, affini per maniera ai cretesi contemporanei come Teodoro Pulachis, Filoteo Scufo, Giorgio Castrolifaca, ecc. (1). Contemporanea a codesta, nelle isole ionie un'altra corrente si dirama dal corso dapprima unitario dell'arte cretese-veneziana; questa, sviluppando piuttosto i motivi veneziani che non quelli tradizionali, si trasforma via via in una piccola provincia della pittura del Settecento veneto, alla quale quindi va aggregata. Questa corrente, che i Greci chiamano « Scuola dell'arte libera » (Σχολή τῆς Ἑλενθέρρας Τέχνης) fu originata a Corfù da quel pittore Panaghioto Doxarà, che già citai come appartenente alla maniera cretese-veneziana: egli difatti dipinge nell'uno e nell'altro modo, come dimostrano opere sue firmate conservate nella raccolta Loverdos ad Atene, e nella sua terra di origine. Maggiore di lui, e ormai decisamente « libero » fu il suo figliolo Nicolò Doxarà, ch'ebbe a scolaro Nicolò Cutusi; ma il massimo pittore della scuola (e artista veramente dotato, tale che non sfignerebbe a Venezia stessa), fu Nicola Canduni, operosissimo a Zante, a Cefalonia, a Corfù, ecc; assai fine Gerolamo Placoto, zacintio, ecc. (2). Ma, ripeto, questi pittori — che meriterebbero un più attento ed amoroso studio — appartengono ormai in maniera assoluta al Settecento veneziano. Ciò non toglie ch'essi rappresentino l'ultimo, pieno risultato di quella riorganizzazione del le-

(1) Appartengono, in massima, alla Comunità di S. Giorgio di Venezia. Vedine citate le opere nei cataloghi aggiunti, specialmente in quello della collez. Loverdos di Atene. Per notizie, v. N. Δ. Καλογερόπουλος: *Μεταβυζαντινή και νεοελληνική τέχνη*, Atene, 1926.

(2) Cfr. Καλογερόπουλος, loc. cit.

vante a suo proprio modello, che Venezia aveva iniziata già nel medioevo attraverso Creta.

In codesto compito parte principalissima, fondamentale, ebbe la comunità greca stabilita in Venezia stessa; di cui fu nucleo, nel Cinquecento, la Chiesa di San Giorgio con la Scuola aggregata. La massima affluenza di Greci a Venezia avvenne alla fine del 1300 ed agli inizi del 1400. La Serenissima fu la prima in Italia ad accogliere sapienti greci, umanisti, rappresentanti uno de' lati più alti della rinascenza paleologa: Emanuele Crisolora e Demetrio Cidonio (1390-96). Nel sec. XV il numero dei Greci in servizio nella marina veneta si accrebbe notevolmente: nel 1420 i greci ne formavano la parte maggiore (1). Prima del Quattrocento questi greci celebrarono le proprie funzioni religiose, col permesso del Senato, in una o in altra delle chiese cattoliche della città: in San Servilio, San Lorenzo, San Severo, San Biagio, già dagli antichi tempi avevano officiato calogeri greci: in Santa Caterina delle Sacche, monaci sinaiti; in San Giovanni Grisostomo, in Sant'Agata e in San Giovanni in Bragora, semplici sacerdoti. Una prima, modesta Scuola di greci si ebbe nel Trecento presso la chiesa di Sant'Eustachio, dove vi era un altare separato, per il culto ortodosso, dedicato a San Demetrio megalomartire.

Non può sfuggire ad alcuno l'importanza, per la storia dell'arte veneziana, di codesti nuclei di greci sparsi per la città, officianti nelle chiese, con le loro immagini e le loro suppellettili, già dal milletrecento, quando appunto la pittura veneziana nasceva e, presumibilmente, nasceva proprio dalla pittura di icone cretese (2).

Dopo la caduta di Costantinopoli, l'affluenza de' Greci aumentò: per intercessione dell'arcivescovo di Russia Isidoro, fuggito dalla prigionia turca e riparato a Venezia, il Consiglio dei Dieci concesse loro una cappella nella chiesa di San Biagio in Castello, ed un'altra nella chiesa di Sant'Orsola: usarono costantemente della prima, adornandola accuratamente di loro icone e di loro suppellettili, abbandonarono invece la seconda. Nel 1498 ottennero di potersi organizzare in una Scuola.

La perdita di Lèpanto, de' luoghi della Morea, di Cipro, la

(1). Cfr. Γω. Βελοῦδου — “Ελλήνων ὀρθόδοξων ἀποικία ἐν Βενετίαι — Venezia, 1872, da cui sono tratte anche le notizie seguenti.

(2) Cfr. BETTINI, loc. cit.

guerra di Candia, aumentarono moltissimo la colonia greca di Venezia; nel 1590 i greci eran più di quattromila, e continuavano a crescere, spargendosi anche nella terraferma. Cinquanta famiglie venute da Cipro in Istria stabilirono una colonia a Pola, costruendovi nel 1583 una chiesa dedicata a San Nicolò. I Greci di Venezia, aumentati ancora di numero, avevano chiesto anch'essi al Consiglio dei Dieci, nel 1511, di poter acquistare del terreno in città per costruirvi una propria chiesa da dedicare a San Giorgio. Dopo varie scelte, ottenuto il consenso, fondarono una prima chiesa — dove fu officiata la prima volta nel 1527 — nel luogo ove si trova l'attuale, la prima pietra della quale fu posta nel 1539.

L'architettura della chiesa è, nettamente, veneziana in tutto: i progetti, difatti furono di Sante Lombardo (1539-1548) e di Gianantonio Chiona (1548-1570); la cupola, cominciata nel 1571, d'un certo messer Andrea, che alcuni han voluto identificare con Andrea Palladio (1). La costruzione terminò nel 1573; ma già nel 1564 la chiesa era stata dedicata e vi si officiava: ciò appare evidente dalla dedicazione scolpita sopra la porta maggiore, attribuita da alcuni allo stesso pittore Michele Damasceno (2), ma più correttamente dal Veludo, su base di documenti, al letterato Michele Sofiano di Chio. La trascrivo:

† Χριστῷ Σωτῆρι
καὶ τῷ ἁγίῳ Μάρτυρι Γεωργίῳ οἱ μέτοικοι
καὶ οἱ ἀεὶ καταίροντες Ἐνετίαζε τῶν Ἑλλήνων
ὅπως ἔχοιεν κατὰ τὰ πάτρια τῷ θεῷ θρησκείην
ἐν τῶν ἐνότων φιλοτιμησάμενοι τὸ Ἱερὸν
ἀνέθηκαν α φ ξ δ'

Il campanile fu eretto da Bernardino Ongarin tra il 1587 e il 1592; ma intanto, già dal 1574, s'avea cominciato a decorare l'interno. I lavori di scultura e d'intaglio furono anch'essi veneti, e di varie mani; la pittura invece fu opera di greci e, prevalentemente, di Cretesi.

Rimando al citato lavoro del Veludo per maggiori notizie intorno ad essi; mi limito qui a citarne i principali nomi affinché,

(1) Βελοῦδου, loc. cit.

(2) Καλογερόπουλος, loc. cit., pag. 77.

dal confronto con i cataloghi aggiunti in fine e con quel che si sa intorno alla pittura di icone cretese-veneziana, appaia evidente come la Scuola di Venezia sia stata il vero centro di questa pittura: quello da cui gli artisti e le loro opere mossero per dare il tono a tutta la pittura tarda, metabizantina o neoellenica, della Grecia: *Giovanni di Cipro* (1); *Tomaso Bathà* (2); *Giacomo Vassilachi di Milo e Giovanni Vlasto cretese* (3); *Benedetto Emporio* (4); *Emanuele Zane* (5); *Ventura Seremeti di Corfù* (6); *Cristoforo Marcuri di Corfù* (7). Questi lavorarono nella chiesa. Ma moltissimi altri hanno lasciato icone nella chiesa e nella scuola, o appartennero alla Comunità, ne' cui registri sono nominati. I principali sono: *Francesco Caverza, il Saracinopulo, Emanuele Lampardo, Giorgio Klontza, Giovanni Apacà, Emanuele Zanfurnari, Giovanni Calogera, Costantino Contarini, Giovan Domenico Methoni, Antonio Mitra, Giovanni Proputo, Teodoro Pulaki, Vittorio, Giorgio Crisolora, Costantino Sgiuro, Cosimo Calona, Teodosio Dimisano, Nicola Carecla, Partenio Cangelario, Giovanni Mosco, Giorgio Michalachi*, ecc. (8). Altri furono

(1) Dipinse, con consigli del Tintoretto, la cupola (1589-90) e l'interno dell'absidiola di destra (1593).

(2) Diede il cartone per il Salvatore a mosaico nel catino dell'abside, eseguito poi da Giannantonio Marini e da Alvise Gaetano (1597-98).

(3) Disegnarono le grandi figure della Madonna e del Battista e le eseguirono a mosaico (1599-1600); rifecero a mosaico l'Annunciazione, ch'era affrescata sull'arco di trionfo (1601-02).

(4) Dipinse l'Ultima Cena nello « ieron vima » (firma e data 1606) e, probabilmente, parte dell'absidiola sinistra.

(5) Dipinse la metà superiore dei pilastri delle tre arcate del « templon », con le figure di Simeone e Alipio (1663-64); restaurò i Quattro dottori del Damasceno (1661); dipinse l'Epitafios (1677), le figure di Abramo e Melchisedec sulla porta grande del « templon » (1686); altre icone sue nella scuola.

(6) Restaurò tutte le pitture nel 1748.

(7) Restaurò le figure di Abramo e di Melchisedec nel 1811.

(8) Cfr. Βελοῦδου, loc. cit., p. 139-140. Ecco i nomi e le epoche, secondo il Veludo: fine XVI, inizi XVII: Φραγκισκον τὸν Καβερετζᾶν; τὸν Σαρακηνόπουλον; Εμμανουήλ τὸν Δαμπάρδην; Γεώργιον τὸν Κλότξαν; Ἰω. τὸν Ἀπακᾶν, Εμμανουήλ τὸν Τξανφουρνάρην; Ἰω. τὸν Καλογεράν; Κωνσταντ. τὸν Κονταρήνην; Ἰω. Δομνικὸν ἐκ Μεθώνης. Fine XXII, inizi XVIII: Ἀντώνιον τὸν Μήτραν; Ἰω. τὸν Προπουτον; Θεόδωρον τὸν Πουλάκην; τὸν Βίκτωρα; Γεώργιον τὸν Χρυσολώραν; Κωνσταντ. τὸν Σγούρον; Κοσμάν τὸν Καλονᾶν; Θεοδόσιον τὸν Δημισιάνον; Νικόλαον τὸν Καρεκλᾶν. Fine XVIII, inizi XIX:

curati di S. Giorgio, come il pittore *Filoteo Scufjo* di Cidonia (Creta) nel 1653, ecc. (1).

Sono precisamente gli stessi nomi che si ritrovano sotto le icone del tardo periodo postbizantino in Grecia. È difatti a Venezia, che si stabilisce la nuova Scuola di pittura, e da Venezia s'irraggia in tutto l'Oriente europeo. La comunità di San Giorgio — è provato da documenti e da notizie resi di pubblica ragione dal Veludo nel lavoro citato — è divenuta, dopo la conquista turca, il centro a cui tutti i Greci di qualche valore fanno capo: quella che continua a fornire uomini e mezzi alle stesse terre greche, agli stessi conventi dell'Athos, delle Meteore, del Peloponneso: quella che — e ciò va detto per rintuzzare malintesi sciovinistici — tiene accesa, nel periodo della schiavitù, la fiaccola della libertà, della nazionalità e della religione, e contribuisce potentemente alla lotta finale per l'indipendenza ellenica.

*
* *

Il primo e, a mio vedere, il maggiore de' pittori di icone cretesi-veneziane dal Cinquecento in poi; l'instauratore dell'ordine nuovo in questa pittura, il caposcuola dell'ultima fase dell'arte cretese fu Michele Damasceno.

Il suo nome è, tra gli studiosi occidentali della partita, assai meno noto di quello di molti altri iconografi, che debbono essere considerati suoi scolari: non lo trovo citato nè dal Kondakov, nè dal Lichacev, nè da Wulff-Alpatov, nè dallo Schweinfurth, i quali pure nominano e studiano altri iconografi minori, tra cui credo sia da porre anche il tanto più noto Emanuele Zane. Io stesso, nel citato lavoro sulla pittura di icone cretese-veneziana — che è il più recente e completo — lo dimenticai: nè lo si può conoscere di fatti, in

Παρθένιον Καγγελάριον; Ἰω. τὸν Μόσχον; Γεώργ. τὸν Μιγάλακην. Alle opere già note di codesti, aggiungo una notevole tavola di *Costantino Sguoro*, rappresentante una Madonna in trono, di tipo *Platytera*, con Michele e Gabriele Santi ed un offerente il quale, dallo stemma aggiunto, sembra probabilmente della famiglia cretese degli Zangarol. Si trova al Museo Civico di Capodistria. È firmata: χεῖρ Κωνσταντίνου ἱερέως τοῦ Σγουόρου.

(1) Cfr. Βελοῦδου, loc. cit., pag. 107.

tutto il suo valore, senz'essere stati in Grecia. Lo nomina, è vero, il Millet; ma soltanto per commettere un errore di cronologia (1).

Michele Damasceno fu, nel campo della pittura di icone, ciò che furono il Panselino e Teofane, nel campo della pittura a fresco; tuttavia, mentre questi due sono notissimi — forse perchè ricordati ed esaltati da quel monaco del Monte Athos Dionisio da Furnà, che, col suo famoso *Manuale*, fissò la divisione delle scuole cretese e macedone nell'arte paleologa e postbizantina, ponendo così le basi a tutto lo studio finora compiuto di quest'arte — il Damasceno rimase nell'ombra: così che, traendolo in luce ed esaminando l'arte sua attraverso sei nuove opere molto significative, ignote all'Occidente, da me rintracciate nella Metropolitana di Candia, si può reintegrare tutto un capitolo dell'iconografia greca fiorita dopo la caduta di Costantinopoli, ed a riallacciare nuovi e più stretti legami fra Venezia e i centri artistici del levante: lo Athos, le Meteore, il Sinai, ecc.

Il pittore fu originario di Creta: egli stesso ce l'attesta, sottoscrivendosi spesso come cretese (2). Meno sicuri sono gli indizi sul suo tempo: tra gli scrittori che parlaron di lui, alcuni lo posero nel secolo XVIII, e questi sono senz'altro da metter da parte; altri

(1) In: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, ecc. Paris, 1916, p. 662, n. 4. Dice: « Au Sinai, Dmitrievskij s'est visiblement trompé d'un siècle, en attribuant à 1551 ou à 1571 les icones d'Emmanuel Zane et de Damascène, car ces personnages ont travaillé à Venise vers 1660 ». Ciò è vero per lo Zane, ma non per il Damasceno, il quale ha in S. Giorgio di Venezia opere firmate e datate dal 1574 al 1579. (cfr. VELUDO, loc. cit.). In base a tale errore il Millet giunge all'affermazione della lacuna nell'arte cretese, che già notai all'inizio come da correggere definitivamente se si vuol giungere ad una comprensione esatta di quest'arte e de' suoi rapporti con Venezia. Proprio il Damasceno, in pieno Cinquecento, colma la lacuna ed offre con le sue opere un ponte di passaggio tra la maniera più rigida e quella più venezianeggiante della pittura di icone.

(2) Scarsa e generalmente poco attendibile la bibliografia sul pittore, e quasi esclusivamente greca. Si vedano: Δελτ. Ἐθνολ., Ἐταιρ., τομ. Ζ'. pag. 407; Κ. Παπαμιχαλόπουλος, in: Ἑλληνομνήμονι ὑπὸ Μουστοξύδου p. 270-1; Μομφωκὸν Ἑλληνικὴ Παλαιογραφία, p. 512, *Dora d'Istria*, in: Ἡμερολόγιον Βρετοῦ; Γ. Σωτηρίου, in: Ὁδηγὸς Βοξαντινοῦ Μοναστείου; Α. Ορλάνδος, in: Εἰκονογραφημένη Δεκοῦ; Ν. Δ. Καλογερόπουλος, in: Μεταβοζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ τέχνη; oltre ai citati *Veludo*, *Millet*, ed al *Dimitrievskij*, cit. dal Millet.

più serii, nel secolo XV (Sotiriu, Orlandos), il Millet nel XVII, ma come vedemmo, a torto. L'opinione di coloro che lo pongono nel secolo XV non pare del tutto un errore, giacchè sembra che vi sia stato un altro iconografo nominato Michele Damasceno, vissuto tra il 1490 e il 1504 (1). In ogni caso quegli che c'interessa lavorò come pittore tra il 1540 e il 1585: e le sue opere migliori sono, a confessione degli stessi studiosi greci che ne parlano e che le esaltano con parole forse eccessive, quelle degli anni tra il 1569 e il 1577. È questo il periodo nel quale il pittore si trova a Venezia: allora (cito il Kalogheropoulos) « il Damasceno si dà specialmente all'opera splendida della pittura, in particolare delle icone portatili, spendendo giorni e notti allo scopo di migliorare l'arte bizantina ». È difatti da notare che gli iconografi, venendo a contatto diretto con l'arte veneziana, non tanto assorbono elementi veneti, quanto sono, dall'intensità creativa che li circonda, esaltati ad esprimersi con maggior forza, approfondendo i dati della loro stessa pittura bizantina. Ciò toglie del tutto valore all'opinione del Millet, secondo la quale gli iconografi viventi a Venezia sarebbero stati meno puri e meno alti artisticamente degli altri (se pur ve ne furono). È vero, invece, il contrario, e lo dimostra non solo il fatto che tutti gli iconografi di qualche valore compiono, per così dire, gli studii a Venezia, ma che, inoltre, la loro arte, qualunque essa sia, dà il massimo di quanto può dare proprio nel periodo veneziano.

Non vi sono notizie sicure sulla vita e sull'attività del Damasceno durante gli anni che precedono e seguono il suo soggiorno a Venezia. Sembra che da giovane, poco maggiore d'età del Theotocopuli, sia passato da Creta a Zante, dove verso il 1520 è ricordato nel convento di Santa Caterina dei Sinaitici. Ivi fioriva una vera scuola di calligrafi, in maggioranza cretesi: e sembra che anche il Damasceno vi abbia esercitato la professione di trascrittore di manoscritti. Da questa, a quella di miniatore (crisocondulista, alla greca) il passo è breve: il Karogheropoulos ritiene che a Zante il Damasceno, guidato dai miniatori cretesi, abbia imparato anche a miniare, ed abbia poi perfezionato quest'arte alla scuola di Giovanni Rossi e del Clovio. Le opere sue, rintracciate dal Dimitrievskij sul Sinai, potrebbero far pensare ch'egli vi avesse soggiornato: e poi-

(1) Καλογερόπουλος, loc. cit., p. 76.

modesto ambito della sua cerchia, un vero caposcuola e un vero rinnovatore.

* *

Come il Damasceno parta da una libera interpretazione de' motivi figurativi della pittura « paleologa »; come ne arricchisca, ne renda più duttile e fluida l'iconografia; come venga prudentemente e sagacemente innestando entro le maglie allargate degli schemi tradizionali così diluiti, accenti veneziani sempre più forti; come alla fine accolga in pieno le idee della pittura veneta e imprima così non bruscamente, ma accortamente e flessibilmente, una svolta all'arte cretese: tutto ciò si può osservare chiaramente e quasi direi seguire momento per momento nelle sei tavole firmate, della Metropolitana di Candia, ch'io presento qui attribuendole senza esitazione al periodo veneziano (1574-79) del pittore.

Nella « Visione di Giovanni Damasceno » (così almeno interpreto l'immagine riprodotta alla fig. 1, di iconografia complessa e non chiarissima) il pittore ha voluto presumibilmente simboleggiare: come lo spirito della divina legge della grazia, trasmesso dapprima a Mosè sul Sinai da Dio con le tavole, si sia poi incarnato nella Vergine nella persona di Gesù. Vediamo difatti, nella parte superiore, il Padre Eterno vestito di lini bianchissimi, sorgente da un nimbo raggianti formato da rosee teste di cherubini e circondato da un volo di angeli d'un soave verde-rosa, porgere le tavole a Mosè inginocchiato sulla cima del monte. Sotto, a destra, gli ebrei hanno innalzato sull'altare il vitello d'oro e l'adorano (un poco più in alto, il monte di Santa Caterina — τὸ ὄρος τῆς ἁγ. Αἰκατερήνης — particolare che conferma la supposizione d'un soggiorno al Sinai del pittore); a sinistra, la fonte fatta sprizzare da Mosè, alla quale gli Ebrei si dissetano. L'acqua discende — attraverso il tempo, si direbbe — ed ecco diviene il fiume sacro dove Gioacchino fa le sue abluzioni allegoriche dopo avere ricevuto l'annuncio dall'Angelo; la verga di Mosè fiorisce in cespuglio, entro il quale sboccia la Vergine col Bambino sulle ginocchia: parte centrale del dipinto. A destra in basso, specificato — come ogni altra figura — dall'apposita scritta, S. Giovanni Damasceno contempla la sua visione e apre un cartiglio, dove essa viene descritta: « Παρηλθὼν ἡ σιὰ τοῦ νόμου τῆς Χάριτος ... ecc. ».

Questa composizione muove certo dalla pittura cretese tradizionale; la figura di Giovanni Damasceno si può ritrovare, similissima, tra le pitture del catholicon della grande Lavra sull'Athos (opera di Teofane, cretese, 1535); la Madonna riproduce un tipo antichissimo e usatissimo dell'arte bizantina. Ed anche l'ispirarsi al vecchio Giovanni Damasceno è, nella pittura paleologa, quasi una regola per tutto ciò che riguarda le leggende della Vergine: il sistema è seguito, per esempio, sul monte Athos, durante tutto il secolo XVI.

Ma questa tavola nell'insieme è una nuova creazione intelligentissima, e, indubbiamente, piena d'armonia e di grazia. Si osservi l'abilità con cui il pittore ha accordato figurativamente i vari momenti rappresentati; l'equilibrio con cui ha riempito gli spazi ai lati della grande roccia piramidale del centro, raffigurante il Sinai, la sua sapienza nel modulare la luminosità intorno ai gruppi compositivi. I colori, poi, sono di un'armonia raffinatissima: intonati sopra un verde profondo, che accorda le strane fluorescenze dei bianchi diacci delle vesti, i densi isolati vermigli, gli azzurri metallici, che listano le rocce, le barbe, le pieghe dei manti d'un fuggevole bagliore meteorico. Ne' particolari, una finezza estrema, veramente da miniatore. E, certo, l'insieme dà un'immagine nettamente bizantina. Ma se si guarda meglio: se si osservano la libertà e la fluidità degli angeli volanti, e il «naturalismo» delle testine dei cherubini, e il soffice avvolgersi delle vesti di Mosè, del Padreterno, degli Ebrei; e delle nuvole — che tali non sarebbero se il pittore non avesse visto il Tintoretto —; se si osserva la piacevolissima agilità con cui sono costruiti ed espressi figura per figura i due gruppi simmetrici degli Ebrei intenti ad attingere l'acqua o ad adorare il vitello d'oro, ecc., si vede che questa pittura ha moltissimo di veneziano: ma compreso, assimilato, traslato senza stridori in uno stile diverso dalla mano di uno che, pur nel suo campo limitato, dev'essere riconosciuto un vero artista.

Gli stessi caratteri e le stesse doti si ritrovano nella tavola che rappresenta la Divina Liturgia (Ἡ Θεία Λειτουργία) (fig. 2), firmata dal pittore, e, presumibilmente, offerta da que' due personaggi, che si vedono prostrati in basso, sulla terra, in atto di adorazione. Sono un certo Giorgio con la moglie sua, come appare dalla scritta che li accompagna:

Δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Γεωργίου (καὶ)
συμβίας Ρουκουῶν (?)

cioè : « Preghiera del servo di Dio Giorgio e della moglie... » L'idea prima, anche di questa pittura, non è certo nuova : le Liturgie celesti, con Cristo vestito da gran prete che comunica angeli e santi, sono anzi una norma nelle decorazioni a fresco delle absidi al tempo de' Paleologi e in seguito. Ma il Damasceno ha, anche qui, rinnovato la composizione, curvandone in cerchio il solito andamento rettilineo, arricchendola coi motivi della *Trinità* e dell'*Epitafios*.

La parte più alta, difatti, della schiera celeste, è derivata evidentemente dal tema dell'*Epitafios* (1), nel quale, gli arcangeli, vestiti da diaconi, alzano candelabri o *ripidia* sopra il corpo morto del Cristo, raffigurato come vittima espiatoria (2). Ma qui gli angeli sollevano sulle spalle e portano in volo il velo sacro con l'immagine del Cristo morto, simbolo del sacrificio divino ; e il motivo, già di per sé trasformato, è innestato a quello della *Trinità* raffigurata al centro e non nella forma più tradizionale della filossenia di Abramo, ma secondo la raffigurazione più matura e non immune certo da influenze occidentali. E le gerarchie angeliche sono vedute e rappresentate con una libertà inspiegabile senza un profondo influsso veneto, sebbene questo, come sempre nel nostro pittore, non porti affatto a stridori. Si osservino le preziosità delle figure di Cristo

(1) Cfr. MILLET, *Recherches* cit., p. 500.

(2) Es. : Umbella di Giovanni VII, v. MÜNTZ, *Révue d'art chrétien*, XLIII, 199, p. 18 ; Ochrida sotto Andronico Paleologo, v. MILIUKOV, in *Izvestija ruskago archeologičeskago Instituta v. Konstantinopolje*, t. IV, tav. XXX ; KONDAKOD, *Makedonija* ecc., Pietroburgo 1909, tav. IV. Studenica : v. POKRYSKIV, *Pravoslávnaja cerkovnaja arhitektura*, ecc. Pburgo 1906, tav. XXV ; S. Marco di Venezia : PASINI, *Il tesoro di S. Marco*, tav. LXVIII, 166 ; Calata (1407) v. : ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, Paris, 1883-1894, t. V, p. 45 ; Salonico, Papaguda, v. : LE TOURNEAU-MILLET, in *Bullettin de Correspondence hellénique*, t. XXIX, 1905, p. 251 sg. tav. XIV-XVI ; KONDAKOV, *Makedonija* cit., p. 138, fig. 81-84 ; Monasteri di Putma e di Zolkva (1405 e 1427) ; v. KONDAKOV, *Pamjätniki christiánskago iskusstva na Afonje*, ecc. Pburgo, 1902, p. 266, n. 3-4 ecc. Per le rappresentazioni in icona, vedi anche i cataloghi aggiunti in fine. Vi sono delle icone che rappresentano la Liturgia secondo questa composizione: esse però a mio vedere derivano — giacchè sono evidentemente più tarde — da questa del Damasceno, al quale va dato il merito di questa e delle altre invenzioni poi ripetute a sazietà dagli iconografi posteriori.

e dell'Eterno Padre, la delicatezza de' ricami delle vesti, del trono celeste, dell'Epitafios; si noti l'abilità con cui sono variati i movimenti degli angeli e la fantasia con cui sono immaginati e resi, in basso, i tetramorfi: la cui rappresentazione a figura intera è, ch'io sappia, rarissima. Le loro due paia d'ali posteriori, chiuse una sull'altra, dalle lunghe remiganti a tinte preziose, sono una meraviglia di grazia e di colore.

Altra composizione non molto comune, ma esistente nella pittura paleologa e postbizantina, è quella dell'icona rappresentante il *Concilio di Nicea* (*Ἡ ἀγία καὶ ἱερὰ πρώτη σύνοδος ἡ ἐν Νίκαια*) (fig. 3): possiamo ritrovare, per esempio, una scena assai simile a questa a Dochiariu sull'Athos (1), dipinta nel 1568 da un cretese: ritengo da Franco Catellano. Ivi, come il più delle volte, si vedono insieme le rappresentazioni del primo e del settimo concilii eucumenici: essi furono difatti i due sinodi più importanti per la fissazione de' canoni ecclesiastici ortodossi.

La tradizione, a cui probabilmente il pittore si ispira per comporre il suo quadro, affermava che al sinodo, riunitosi nel 325 a Nicea in Bitinia per discutere la dottrina ariana, avevano partecipato trecentodiciotto Padri (2), in maggioranza venuti dalle parti orientali dell'Impero. L'Imperatore Costantino, che aveva indetto la riunione, la presiedette e diresse i dibattiti. Il concilio condannò Ario come eretico e adottò il simbolo della fede (Credo) dove Gesù Cristo era riconosciuto « Figlio di Dio, non creato ma consustanziale al Padre ». — Michele Damasceno cerca di esprimere con la sua pittura, nelle forme e nel significato, il sinodo e le sue decisioni. Il simbolo del Credo è rappresentato nella parte più alta del dipinto, dove vediamo sotto un tabernacolo il piccolo Gesù, creato dallo spirito, in atto di benedire, e, presso di lui, i sacri oggetti dell'Eucaristia. I Padri seggono sotto, in vesti episcopali, su tre ordini di scanni. Al centro, il trono (Etimasia) su cui sta il libro aperto alle parole *Ἐγὼ εἰμὶ τὸ φῶς...* = Io sono la luce del mondo, ecc. A destra del trono, l'imperatore Costantino; alla sua destra un vescovo mitratò, forse il Vescovo di Roma (benchè in realtà il papa non fosse pre-

(1) Cfr. MILLET, *Monuments byzantins de l'Athos*, I, 1927, tav. 239.

(2) Numero esagerato: Cfr. P. BATTIFOL, *La paix constantinienne et le Catholicisme*, Paris, 1914, p. 322.

sente, ma si fosse fatto rappresentare da due preti) o, più probabilmente, il vescovo di Alessandria, Atanasio, che per la sua somma abilità dialettica, fu il più efficace contraddittore di Ario. Il quale è, nella pittura, condannato a giacere, in atto di torva concentrazione sofisticata, sotto l'arco che sostiene l'emicyclo degli scanni: ed ha appeso al collo il flabello con la scritta della sua condanna: Ἄριος, ὁ θεομάχος καὶ πρότος τῶν αἰρεσιῶν = Ario, il fabbricatore di dei e il primo degli eretici.

Anche in questa tavola, pur attraverso un residuo di rigidità, una preziosità di decorazioni, un caratteristico colorito bruno-verdastro, ed altri elementi bizantini, si nota immediatamente il forte influsso veneziano se non altro nel bisogno di variare l'uniformità delle pose de' vescovi, nella costruzione prettamente rinascimentale del trono dell'Etimasia, del baldacchino; ma specialmente nel senso della spazialità e della prospettiva diretta, quasi esatta, che spinge il pittore a digradare le proporzioni da primi piani verso i più profondi e a dipingere, dietro l'emicyclo, un peristilio circolare aperto sul cielo.

Più legata agli schemi tradizionali della pittura paleologa può sembrare a prima vista la tavola che rappresenta, riuniti insieme, vari episodii della *Resurrezione di Gesù*, e, specialmente, della sua apparizione alla Maddalena (Ἀνάστασις ὁ Ἰησοῦς πρῶτῃ πρῶτῃ σαββάτου ἐφάνη Μαρία τῇ Μαγδαληνῇ ἀνατείλοντος τοῦ ἡλίου = Risorto Gesù la mattina del primo sabato apparve a Maria Maddalena al sorgere del sole (fig. 4) (1). Ma, osservando meglio, vedremo che, non soltanto il trattamento delle piante (nel giardino e alle falde del Calvario), degli steccati, delle architetture di Gerusalemme nel fondo, delle vesti e delle posizioni delle figure, ecc., sono di ispirazione profondamente veneziana; ma che anche gli stessi gruppi iconografici, che potrebbero parere più tradizionali, sono scelti, dal patrimonio figurativo assai misto della pittura paleologa, fra quelli che alla loro volta erano stati importati, in questa pittura, dall'Occidente per il tramite dell'Italia e di Venezia.

Il quadro è composto di ben quattro momenti rappresentativi, cioè — dall'alto al basso —: 1) Pietro e Giovanni al Sepolcro di

(1) Firmata. La scritta e la data dello stemma a sinistra si riferiscono al restauro.

Cristo: 2) Tre mirrofore trovano il sepolcro vuoto vigilato da un angelo; 3) Maria (Maddalena?) sola scopre il sepolcro scoperciato, contenente il solo sudario, vigilato da due angeli; 3) il saluto (*χαίρει*) di Gesù a due mirrofore che gli si gettano ai piedi: una di queste è la Vergine; 4) il « noli me tangere », cioè la Maddalena consolata ma respinta. — Appare subito che, nel complesso, il pittore si ispira alla versione di Marco, seguita dall'Occidente, nella quale le mirrofore sono in numero di tre (1). Un altro elemento, paleologo ma di derivazione occidentale, è dato dalla scenetta minuta (in alto) di Pietro e di Giovanni davanti alla tomba. Esso non è comune alla redazione greca tipica, e nemmeno all'arte italiana; risale probabilmente ai miniaturisti di Reichenau e di Treviri-Echternach i quali pongono un sarcofago davanti a Pietro e Giovanni, seguendo San Luca (24.12) (2). 2) Nella raffigurazione della scena delle tre mirrofore al sepolcro — dove l'angelo è seduto sopra un angolo del sarcofago, il cui interno indica (3), e del quale ha sotto i piedi il copercchio, mentre le tre donne si ritraggono in atto di timorosa meraviglia, — il pittore ha seguito probabilmente un vecchio modello italiano (4), già entrato però, da tempo, nel patrimonio figurativo paleologo: nel quale tuttavia potè essere accettato, forse, perchè corrispondeva alla tradizione liturgica propriamente greca.

Dal secolo XIV, difatti, i pittori greci, specie cretesi, più che direttamente agli Evangelisti si ispirarono ai commentatori, i quali si erano sforzati di mettere d'accordo i vari Evangelii che in alcuni punti — ed anche nel caso nostro della Resurrezione — non danno lo stesso racconto e nominano ciascuno tanto le sante donne, quanto gli angeli, in numero e in posizioni diverse. Per spiegare tali incongruenze, non ammissibili in testimonii oculari, Gregorio Palamas, per esempio (Omelia 18 sulla Domenica delle Palme (5)) dice che le mirrofore eran parecchie, e vennero due o tre volte alla tomba:

(1) L'Oriente preferisce invece il racconto di Matteo, cfr. MILLET, *Recherches*, cit., p. 517.

(2) Cfr. BEISSEL, in Hs. Kais. Otto, tav. XXXII; MILLET, *Recherches*, l. cit.

(3) Con le parole: "Ἰδὲ ὁ τόπος, non già ὁ τάφος, nè ὁ λίθος come nelle redazioni tradizionali, per le quali cfr. MILLET, *Recherches*, cit. p. 540.

(4) Cfr. A. VENTURI, *Storia*, t. V, p. 13 e 23, figg. 9 e 17.

(5) MIGNE, 151, col. 22 sg.

ogni Evangelista narra una di queste visite, senza tener conto delle altre: così si spiegano le differenze. Prima sarebbe arrivata la Madonna, seguendo la Maddalena. Ella sentì il terremoto, vide l'angelo discendere, rotolare la pietra, sedersi, ecc. Nel frattempo accorsero le altre donne, le quali trovarono le guardie fuggite, la tomba aperta, ecc. Queste donne s'aggiungono dunque, secondo il Palamas, alle prime: in tutto sarebbero quattro o cinque. Teofane Kerameus, seguendo Gregorio di Nissa (Sermone 2° sulla Resurrezione (1)) distingue pure due visite successive: «Maddalena e l'altra Maria, che crediamo fosse la Santa Vergine... poichè eran già venute alla tomba, non ignoravano la resurrezione. Ma, per l'ardore del loro desiderio, dovevano ricevere un'assicurazione più ferma. Salomè, che veniva per la prima volta, e sapeva che una grande pietra chiudeva l'entrata del sepolcro... domandò: «Chi ci toglierà la pietra?» Le Marie, con un segno, mettono fine al suo imbarazzo, ed ella, alzati gli occhi, vede che la pietra era stata rotolata... Le tre donne entrano e sono prese da stupore vedendo un giovane vestito di bianco, a destra....» — Così, scrive il Millet (2), la prima visione riportata da Matteo non aveva dato sicurezzà completa. Essa passa in secondo piano, e il sermonario le antepone «la trinità delle sante donne, portanti gli aròmati, che s'avvicina alla tomba che conteneva la vita».

Questa sembra la redazione seguita dal Damasceno nell'immaginare l'apparizione dell'angelo alle tre mirrofore (scena n. 2). Ma ecco lo stesso episodio un po' più in basso a sinistra, variato però, perchè in esso il sepolcro aperto mostra il sudario, e gli angeli questa volta son due: uno a capo, l'altro a' piedi del sarcofago; e la Maria è una sola (scena n. 3). Questa redazione è, ch'io sappia, ignota all'arte bizantina pura, e deriva presumibilmente da fonte italiana (3). Nè saprei dire se essa, nell'intenzione del pittore, debba nel suo racconto figurato seguire o precedere l'altro episodio simile (scena n. 2). Se, come sembra, il racconto si svolge dall'alto al basso

(1) Cfr. W. PETKOWIC, *Ein frühchristliches Elfenbeinrelief* ecc., Halle, 1905, n. 42.

(2) In *Recherches*, cit., p. 538.

(3) E non al solo Damasceno; cfr. p. es. l'affresco di argomento simile al catholicon di Chilandari (Athos).

della tavola, cioè dagli episodi rappresentati ne' piani più profondi progressivamente verso i piani più avanzati, questo momento dovrebbe seguire l'altro nel tempo. Ma, poichè pare che nella sola Maria della scena n° 3 si debba ravvisare la Maddalena, si può ritenere che il pittore non abbia seguito una rigida corrispondenza, e si sia ispirato ai commentarii di Crisostomo al quarto Evangelo: i quali fanno precedere questa visita alle altre: « Il suo [della Maddalena] amore ricevette una ricompensa, perchè, quel che i discepoli non videro, questa donna lo vide per prima: degli angeli seduti, *l'uno ai piedi e l'altro alla testa*, che la riconfortano e la consolano » (1).

Nei piani più avanzati della tavola stanno affiancate due scene dell'apparizione di Cristo alle Marie. Nell'interpretazione di questo momento del racconto evangelico v'è un netto distacco tra l'arte occidentale e l'arte propriamente bizantina. Mentre Bisanzio si fonda chiaramente sul racconto di Matteo, quindi adotta la formula del saluto (*χαίρετε*), che qui vediamo rappresentata a sinistra (scena n. 3), spiegata dalla scritta: *τό χαίρε τῶν Μηροφόρων* dove la Vergine e un'altra Maria si prostrano ai piedi del Risorto, l'Occidente preferisce senz'altro l'episodio narrato dall'Evangelio di Giovanni: quello della Maddalena respinta, noto col titolo di *Noli me tangere* (*Μή μου ἀπτοῦ*: scena n. 4). Il Damasceno, qui, a confermare la sua doppia ispirazione, greca e veneziana, accoppia le due redazioni, e rappresenta tanto il *χαίρε* quanto il *Noli me tangere*. Ma anche la prima delle due rappresentazioni, la tradizionale, è profondamente mutata e disciolta, ed ha atteggiamenti inconsueti e ormai liberissimi (2). La seconda — che, sebbene assai rara, non era del tutto ignota ai Bizantini, i quali però la interpretavano secondo Crisostomo (3) — è in questa forma derivata direttamente da Venezia, ed è tipica delle botteghe cretesi-veneziane lagunari. Ciò fu già notato assai giustamente dal Kondakov (4), a proposito di una icona, di questo soggetto, della collezione Lichacev, attribuita appunto ad una bottega greca di Venezia. Nella stessa collezione, altre

(1) Joh. Homil. 86, 1.

(2) Per i tipi tradizionali v. MILLET, *Recherches* cit., p. 542 sgg.

(3) Cfr. MILLET, *Recherches*, cit., p. 547.

(4) In *Ikonografia Bogomateri* cit., p. 22, fig. 11 e 12.

tavole (1) furono raggruppate intorno a questa dal Millet (2), come ugualmente veneto-cretesi; altre esistono in Grecia (3) in Italia (4): aggiungivi una tavola di Donato Bizamano alla Vaticana (5). L'origine di quest'iconografia è evidente: essa si può rintracciare, a Venezia, proprio in una delle primissime opere della pittura veneziana; uno scomparto del polittico n. 21 dell'Accademia, di Maestro Paolo (6).

Riassumendo in breve — giacchè penso che l'esame iconografico non valga se non in quanto può servire alla storia — trovo in questa tavola di Michele Damasceno, più chiaramente che nelle precedenti, non solo una libertà novissima nell'adozione delle interpretazioni «paleologiche» degli Evangelii e dei loro commenti, specie di quello di Crisostomo; ma, in più, moltissimi elementi veneti, iconograficamente risalenti al Trecento, ma trattati con una maniera assai più matura, che svela la collateralità della pittura veneziana del Cinquecento pieno. L'insieme mostra l'evoluzione profonda, radicale, compiuta dalla pittura cretese nel suo centro veneziano senza rinunciare alla sua stilizzazione ed al suo ritmo.

Il centro cretese-veneziano, attraverso l'operosità del Damasceno e degli altri iconografi, non influisce soltanto sui pittori di icone greci, ma anche sugli affrescanti. Composizioni simili si ritrovano nei dipinti cinquecenteschi de' conventi dell'Athos e delle Meteore (Teofane, Franco Catellano, ecc.), le cui pitture ci mostrano lo stesso grado di maturità e la stessa tipica mescolanza di elementi paleologi e di elementi veneti, con una naturale preferenza per i più primitivi fra questi.

Ma il Damasceno non s'accontenta d'attingere, per l'iconografia, solo alle fonti trecentesche veneziane. Egli va più innanzi, e ne' suoi due quadri rimanenti di questa serie di Candia, *L'Adorazione dei Magi* e *l'Ultima cena*, abbandona decisamente l'iconografia tra-

(1) LICHACEV, *Materialij*, tav. LXVI, 106; LXVII, 107.

(2) MILLET, *Recherches*, cit., p. 549.

(3) Cfr. i cataloghi in fine, e SOTIRIOU, *Guide du Musée byz. d' Athènes*, cit.

(4) Cfr. BETTINI, loco cit.

(5) Fig. in D'AGINCOURT, tav. XCII.

(6) Fotografia Anderson 12320; Cfr. anche L. TESTI, *Storia della pittura veneziana*, I, p. 121.

dizionale e passa ad un completo assorbimento di motivi e di forme del Cinquecento pittorico di Venezia.

Quest'Adorazione dei Magi (Ἡ προσκύνσεις τῶν Μάγων (fig. 5), firmata, è difatti ormai disciolta da ogni schema tradizionale bizantino. Forse la roccia centrale, intorno a cui s'aggruppano le schiere degli angeli, risente sola di qualche accento propriamente bizantino: del tipo di quelli espressi dall'iconografia più popolare del tempo macedone (p. e. in S. Luca nella Focide); ma già i due angeli volanti di sinistra sono prettamente di impronta rinascimentale veneziana (un certo tintorettismo) e tutto il resto è del pari estremamente venezianeggiante. Non è possibile far rientrare quest'iconografia, nemmeno come idea, in nessuno degli schemi bizantini. L'Adorazione è staccata tanto dalla Natività, quanto dal viaggio dei Magi, la visita ad Erode, il Massacro degli Innocenti, la fuga in Egitto, ecc. con le quali rappresentazioni si trova variamente commista in Oriente fino ai secoli XIV-XV (1). — Per quanto, dal secolo XIV al XVI, la rinascenza paleologa abbia rinnovato, specialmente sulla base dell'Evangelo di Matteo e degli Apocrifi, la descrizione della scena, arricchendola, sopra tutto, con quelle *cavalcate* pittoresche, così comuni all'arte gotica dalla quale derivano, ed assunte dai greci tanto negli affreschi che nelle icone, io non ho presente, prima di questa tavola, una dissoluzione così radicale e totale dei vecchi schemi. Il Damasceno ha veramente rivoluzionato, qui, l'iconografia tradizionale: di più egli ha, ne' primi piani specialmente, assunto anche, con una bravura eccezionalissima ne' pittori greci, il senso spaziale e chiaroscurale dell'arte veneziana ed ha costruito de' « pezzi » di pittura, che, presi a sè, non hanno ormai più nulla di bizantino. Si osservi particolarmente il gruppo dei cinque cavalli, composto per via di scorci di grande bravura, in primo piano, a destra: e specialmente quel primo, grande cavallo bianco visto di tergo, con quell'irsuto e attònito staffiere bassanesco, che sta scaricando i doni dalla sella, e intanto rimane sospeso e abbagliato a guardare il Bimbo divino: la libertà con cui è dipinto questo viso, con l'ombra che disegna le corde del collo, e la luce, perfettamente orientata, che vi batte in pieno e rade l'orlo dell'orecchio.

(1) Cfr. MILLET, *Recherches*, cit., p. 136 sgg.

Altri innumerevoli elementi veneziani non bene individuabili nella loro origine (bonifaceschi, pordenoniani, tizianeschi) si mescolano, anche nel resto del dipinto, in un insieme, che tuttavia non cessa di essere armonioso. Il viso di quel re coronato in piedi al centro del quadro svela, nel taglio, nella positura, nell'espressione, l'impronta di un ritratto di Tiziano: e può far pensare ad un precorrimiento del Greco da parte di questo suo fratello maggiore e minore (1).

Forse più completamente veneziana per iconografia — per quanto l'irrigidimento bizantineggiante vi sia più sensibile — è la tavola che rappresenta l'Ultima Cena (*Ὁ Δεῖπνος ὁ μυστικός*, fig. 6) (2). Difficile è rintracciare la precisa fonte alla quale il Damasceno ha attinto: forse una fonte genericamente veneziana, nella quale però mi sembra prevalgano gli elementi della scuola di Bonifacio: bassaneschi e, più ancora, tintoretteschi. Del resto i Greci (ricordo il Vassilachis), pare siano stati di preferenza a contatto col Tintoretto, il quale, è accertato, intervenne nel 1589 a consigliare il pittore Giovanni Ciprio per la decorazione della cupola della chiesa di San Giorgio (3). Un certo bassanismo si potrebbe vedere, oltre che in qualche atteggiamento, in quella ricerca minuziosa di particolari descrittivi: si guardi com'è dipinta la tovaglia con ciò che vi sta sopra: i bicchieri, le caraffe trasparenti attraverso le quali si vede il vino: il coltello, sul davanti, fatto sporgere un poco dall'orlo della tavola per mostrare l'abilità dello scorcio. E in primo piano, a sinistra, v'è una di quelle ceste da cui traboccano panni, tanto care ai nostri pittori, e, sul d'innanzi al centro, su quei gradini così liberamente interrotti, un ragazzo accosciato alla Paris

(1) Una copia evidentissima e quasi alla lettera di questa è l'icona conservata nella collezione Zumbulachi di Atene che il Kalojeropulos (loc. cit., fig. a p. 64-65) pubblica come opera del 16-17° secolo attribuendola al cretese Isaia, e definendola splendida, armoniosissima, meravigliosa, senza per altro notarne le evidentissime derivazioni veneziane. L'invenzione è senza dubbio del Damasceno, e dovette essere imitata parecchio, come le altre opere sue: di cui vedi derivazioni nei cataloghi aggiunti in fine.

(2) La lunga scritta sopra la firma si riferisce al restauro, come per già vista Resurrezione. Trascrivo: *Ανακαινίσθη αὐτὴ διαξόδων Ἰωάννου ἐν μνημοσύνην αὐτοῦ τε τῶν γονέων καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ, α ω μ γ.* — (= 1848). Sotto, la firma chiarissima del pittore.

(3) Cfr. Βελοῦδου, loc. cit.

Bordon, e un moretto che sale portando il caffè su di un vassoio. Persino, sotto la tavola, s'intravedono un cane e un gatto, che stanno disputandosi un osso.

Tutto ciò è ben lontano dalla rigidità bizantina; ma è risentito con una tale sincerità, che non urta, come tante incomposte pitture posteriori cretesi-veneziane. E dice, se si ripensa al tempo della sua attività, e si ha presente il corso intero di quella scuola pittorica, quanto il Damasceno fosse già andato innanzi sulla via del venezianismo. Fa pensare al suo compatriota Domenico Theotocopuli, che andò ancora più innanzi, e fu tanto più grande artista. Non vi fu, forse, tra il più vecchio e il più giovane de' due pittori, una relazione? Non diede il Damasceno i primissimi principii dell'arte al Greco? Ambedue cretesi; ambedue, se s'ha da credere alle loro pitture, furono da giovani sul Sinai (1); ambedue, a Venezia press'a poco nello stesso tempo e, almeno secondo la tradizione, in contatto col Clovio, ambedue passarono poi a Roma. E pare che il più giovane de' due fosse il Theotocopuli (2).

Il che non vuol dire, tuttavia, ch'egli debba essere stato il maestro. Si potrebbe pensare che il Greco fosse nato a Venezia da Cretesi — altrimenti, come la sua pittura sarebbe stata subito così libera? — cattolici, come direbbe il suo nome di battesimo e il fatto che il suo nome non è mai stato rintracciato tra le carte della Comunità ortodossa, di San Giorgio, malgrado le ricerche appassionate del Veludo. E, se così fu, e se egli conobbe il Damasceno, fu, probabilmente, lui ad orientare più decisamente verso Venezia, il suo collega e compatriota più anziano.

Ipotesi finora inverificabili. E, alla fine, di scarsa importanza. Il Greco fu, come pittore, un veneziano, e dei più grandi; Michele

(1) Anche il Greco dipinse certamente uno dei suoi primi quadri con « un paese del monte Sinai », quadro che si trovava nella raccolta di Fulvio Orsini (quella da cui vennero ai Farnese il « Clovio » di Napoli e i « Mercanti cacciati » di Parma); Cfr. PIERRE DE NOLHAC, in *Gazette des beaux-Arts*, 1884, V. I (XXIX) da p. 433. Il detto quadro è probabilmente quello riprodotto dal Mayer nella sua classica monografia del 1926 (Hamfstångl, Monaco).

(2) La data di nascita del Greco è stata fissata (nel 1927 da don Francisco de Borja de San Romàn y Fernandez, in *Archivo Istorico Español*), (cit. da G. Fiocco, *El Maestro del Greco*, in *Revista Española del Arte*, XII (1934) p. 100) all'anno 1541.

Damasceno, malgrado tutto, rimase un madonnero, sebbene, forse, il maggiore di quanti iconografi possano essere chiamati con questo nome non spregiativo. E il primo è, ancor oggi, di così straordinaria modernità, che il Manet potè dirlo in un certo senso il suo primo maestro; il secondo invece è, paradossalmente, un pittore antico, quasi si direbbe ancora premedievale di spirito. Il confronto tra i due rende perciò chiaramente l'immagine della distanza tra la pittura « paleologa » e il Rinascimento italiano: che fu il vero Rinascimento; sebbene da alcuni poco illuminati storici lo si voglia far precedere da codesta fioritura bizantino-balcanica la quale, a detta loro, sarebbe stata la prima reale rinascenza di portata europea.

Risibile assurdità. Perchè il mondo « paleologo » divenisse veramente rinascimentale, cioè pienamente civile al senso moderno, doveva passare ancora del tempo, e parecchio. E quell'arte, doveva adeguarsi alla visione meravigliosa di Venezia, e farla sua. Con lentezza estrema, attraverso tappe infinite. Una di codeste tappe, e certo di non scarsa importanza appunto perchè non di carattere esplosivo come l'arte del Greco, ma corrosivo, è da fissare nella pittura di Michele Damasceno. L'aver portato alla luce queste ignote opere sue, esistenti, per di più, non a Venezia, ma proprio nella chiesa maggiore di Candia, può essere quindi di un certo interesse.

APPENDICE

**Catalogo delle pitture della COLLEZIONE LOVERDOS di Atene
con un'aggiunta sulle icone del Museo BENAKI
e della PINACOTECA NAZIONALE di Atene**

ATENE — SCHEMA DI CATALOGO DELLA COLLEZIONE LOVERDOS (ICONE)

La collezione del compianto Sig. Loverdos in via Mavromichali, 6, è la più ricca della Grecia di pitture postbizantine, e probabilmente una delle più ricche che esistano. È organizzata con molta ricchezza ma senza ostentazione. Affreschi originali e frammenti di mosaici sono incastrati nelle pareti costruite allo scopo; alcuni pavimenti musivi provengono da qualche chiesa distrutta; interi «templa» di legno intagliato, scolpito a figure e dipinto, inquadranti iconostasi originali con tutte le loro icone, fanno spesso da pareti alle sale.

La grandissima maggioranza delle icone è di scuola cretese-veneziana. Poche pitture non greche esistono, almeno visibili al visitatore. Sono le seguenti:

Nella Saletta al piano terreno: Un «San Bernardo», con scritte latine, molto probabilmente di *Scuola Ferrarese del Quattrocento*.

Nel corridoio terreno: *Tre tele*, rappresentanti «Cristo fra gli angeli», coi simboli della Passione, opera probabile di *Antonio Vassilachis* detto l'*Aliense*.

Nello studio del Sig. Loverdos: *Una tela*, rappresentante un «Grande Santo entro una nicchia», opera attribuita al *Pellegrino di San Daniele*.

CATALOGO DELLE PITTURE GRECHE

(Sala Prima)

Panaghja Odighitria. Firm. ELIA MOSCO, dat: $\alpha \gamma \xi \gamma = 1663$.

S. Antonio. Firm., in italiano: PIETRO RIVALLI FIN. ZAKINTIOS ma con iscriz. greca a sinistra. Settecentesco, molto italianizzante.

Finissima *Madonna* cret.-ven. tarda, forse di pittore dell'epitaniso, con la Presentazione nella parte inferiore. Accenti da Paolo Veronese.

San Michele, grande icona, firm : ELIA MOSCO

San Pietro, cret. fine XVI.

CORRIDOIO RIVESTITO DI ICONOSTASI E PAVIMENTATO A MOSAICO :

Nella decorazione (porta) : La *Platytera* ; sopra, la *Deisis*, circondate da *Santi*. Scuola cretese, vicinissima alla maniera di Paolo veneziano, specie in alcuni santi.

Intorno alla porta : a d. : due *Glikofluse* ; *Threnos*. Tardo cretese ; a s. : Grande *Madonna* frontale di tipo arcaico, circondata da Profeti e da angeli. Cretese XVIII.

Nascita del Prodromo, accenti veronesiani.

Cristo, molto italianizzante.

Pareti. A d. :

Pantocrator, firm : MICHELE DAMASCENO (1):

Γ ΜΗΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ . Δ . ΤΑΥΤ . ΟΥ .

S. Giorgio uccide il Drago. Firm : ...ZANE (2).

Glikoflusa, secentesca.

Cristo Re, firm : FILOTEO SCUFO.

Grande icona con varie scene del Nuovo Testamento, Trinità, Santi, molti dei quali con scritte latine e presi di peso da Venezia, come il pordenonesco S. Cristoforo. Fine del 1500. Opera molto delicata, di un cretese prossimo al Damasceno.

Madonna e Bimbo incoronati dagli angeli. Firm : COSTANTINO ROMANO ?

ΡΩΜΑΝΟΣ

α · χ · ζ' (= 1670)

San Panteleimon e offerente, interessante perchè continua la tradiz. degli affreschi cretesi. Firm : TEODORO PULACHI (3), dat. 1670.

S. Antonio, grande icona di fattura notevole. sec. XVI.

(1) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 139) nel sec. XVI.

(2) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 139) nel sec. XVII.

(3) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 140) nel sec. XVII.

Resurrezione di Lazzaro, settecentesca.

Koimesis e Samaritana. Dat : 1717. Firm : GIOVANNI !.... ? :

ΙΩ ΚΑΝΙΗΕC

Offerta del pane a un re barbaro? Not. icona, molto viva e sciolta nei movimenti. Firm : EMANUELE LAMPARDO (1).

Glikofilusa, secentesca.

Madonna morta, vegliata dagli angeli. Strana iconografia. Colori molto vivi, maniera intorno al secentesco Vittore. Minuscola firma illeggibile.

Madonna della Passione, tipo del Rico. Firm : EMANUELE LAMPARDO (2).

Madonna, circondata da angeli, santi, architetture, con piccola rappresentazione della Natività, di tipo bassanesco. Sec. XVII.

Deisis, circondata dal dodecaorton. XVII.

Quattro Santi. Pittore molto venezianeggiante, settecentesco, forse dell'epitafio.

Grande Odighitria di tipo arcaico.

Grande Odighitria di tipo arcaico.

Sant'Andrea, sec. XVII.

Evangelista. Icona assai fine, del sec. XVII.

Sei Santi. Medesima maniera e forse medesima mano della precedente.

Sogno di Giuseppe, su tema trecentesco italiano. Pittura paleologa.

Grande Eleusa, con la scritta : Η ΕΛΕΟΥΣΑ firm : GIOVANNI SCORDILI.

Miracolo di Sant'Uberto e del Cervo. Finissima, strana iconografia. Sec. XVIII.

S. Giorgio cavalca dietro la Principessa, che tiene prigioniero al guinzaglio il Drago domato. Sec. XVIII. Iconograf. originale. Nella cimasa, Gesù bambino benedicente.

Cristo passo al centro circondato, da figure di Santi. Sotto, la divina liturgia. Riproduzione di decorazione solita nelle chiese.

Adorazione dei Magi, notevolissima, splendida di colori, preziosa. Del tutto venezianeggiante, riprende però motivi relativam. arcaici, echeggianti un poco il Crivelli, con accenti ancora mantegneschi. Firm : EMANUELE ZANE, dat :

α . x . ξ . ζ . (= 1667)

Ascensione di Gesù, in mandorla sostenuta da angeli in volo. Sotto la Vergine e gli Apostoli. Sec. XVII.

Trinità entro la Rosa Mistica ; sopra la divina Liturgia. Motivo derivato da un'icona di Michele Damasceno alla metropolitana di Candia. Sec. XVIII.

Pantocrator in Deisis, circondato dalle gerarchie celesti. Sec. XVIII.

San Michele, molto venezianeggiante, ma assai fine. Sec. XVII.

(1) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 139).

Santi Achilleo, Andrea e Antipato. Molto venezianegg. ma finissima di colore.

Firm: COSTANTINO CONTARINI (1).

Il Battista, frammento di affresco provinciale, secentesco.

La Samaritana al pozzo, secentesco rozzo, non cretese.

L'Aghja Metalipsis, dat: 1770 = αψο'

Trinità, non cretese-veneziana, da incisione raffaelleggiante (intorno ai Bizamani, forse).

Testa di Santo, frammento di affresco, c. s.

Le anime salvate ascendono al cielo per una scala uscente dalle fiamme, mentre i demoni cercano di trarle all'inferno. Tipico cretese.

Discesa dalla Croce, molto veneziana.

Santi, icona irrilevante, ottocentesca.

Madonna circondata da Profeti. Dat: 1726.

S. Andrea, di tipo arcaico rude ed espressivo, ma del sec. XVII.

Crocifissione. Dei ladroni, uno sta parlando, l'altro è afferrato da un diavolo.

Piuttosto fine: potrebbe essere lo stesso pittore del Giudizio di Villanova (Cfr. BETTINI, *Pittura di icone ecc. cit.*).

Testa di Madonna, minuscola, ma di una finezza e di una preziosità di colori e di ornati notevolissime. Ven.-cret. tipica. Firm: GIOVANNI MOSCO (2).

Threnos. Firm: MAVROGHJANNI e dat: 1823, ma ancora bizantineggiante.

Odighitria di tipo arcaico, ma tarda.

Sacra Famiglia, su schema raffaellesco.

Madonna in preghiera, con la mani incrociate sul petto, come a Ravenna.

(Cfr. BETTINI, *Pitture del museo di Ravenna, cit.*).

Gesù al Limbo. È la solita Anastasis, ma — particolare iconografico interessante — è un angelo e non Gesù che calpesta il demone. (Il particolare si ritrova anche sulle Meteore e sull'Athos).

Cristo incoronato, in Deisis; sotto, molti Santi. Firm: EMANUELE ZANE, dat:

α χ ξ (= 1660)

Glikoflusa, XVII.

Madonna e Bimbo incoronati, fine XVIII.

San Panteleimon, XXII.

S. Demetrio di Salonico a cavallo, XVII (non cretese).

Madonna col crocifisso, tipica soltanto dell'ambito cret.-venz.

S. Eustasio a cavallo, XVII.

Glikoflusa, di schema bizant., ma trattata eccezionalm. con senso chiaroscuro plastico spiccatissimo.

Madonna col bimbo vestito da basileus, con Santi e varii simboli. Arte monastica orientale del XVIII.

(1) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 139) nel sec. XVI.

(2) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 140) nel sec. XVIII.

Entrata in Gerusalemme. Assai fine; sviluppatissimo il paesaggio alla veneta. *Trinità*; sotto, varii Santi. Sec. XVI.

Cristo albero di vita e Santi. Grande icona del sec. XVII.

Tre Santi, sec. XVIII.

Varie tavole e trittichetti della fine del sec. XVIII, probabilmente delle isole Ionie. Lavori banali e senz'alcun interesse.

San Giorgio; intorno, varii martirii. Firm: GIOVANNI MOSCO.

Deposizione, sec. XVII.

Grande *Virgo Regina* in trono, entro una nicchia figurata. Firm: *Emanuele ZANE PRETE DETTO BUGNAXI, DA RETIMO*. Εμμανουήλ ἱερέως τζάνε, λεγόμενον Μπουναλιῆ, τοῦ ἐκ Πηθύμνης.

Santo in cattedra. Firm: GIOVANNI, dat: 1782.

Testa di Madonna, sec. XVIII.

San Panteleimon, sec. XVIII.

Cristo fra gli Apostoli, sec. XVIII.

Natività, secondo l'iconografia di Mistrà, con Giuseppe dormente, il coro angelico, il pastorello col flauto, ecc. Firm: NICOLO CALERGI.

Madonna, circondate da scene profetiche. Icona derivata da pittura di Michele Damasceno alla Metropolitana di Candia. Sec. XVII.

Annunciazione, del tutto venezianeggiante (veronesiana).

Grande icona con la *Trinità*, il *Threnos*, l'*Anastasis*, *Cristo in gloria*, ecc. Probabilmente il pittore del Giudizio di Villanova presso Padova.

Il santo eremita Archippo, visitato da un angelo guerriero. Firma illeggibile.

«*Ecce Homo*», del tutto venezianeggiante. Sec. XVIII.

Pietà, con ritratto del *committente*. Questo è dipinto alla maniera veneta, e tutto l'insieme è molto italiano. Firm: TEODORO PULACHI.

Annunciazione, estremam. venez. Firma illeggibile.

Morte di Maria, molto italo-centrale. Firm: LEONE MOSCO dat:

AXOZ' (= 1677)

Grande Odighitria di tipo arcaico, ma nel sec. XVII.

L'intero zoccolo della lunga sala è formato da una serie di icone, nella grandissima maggioranza ottocentesche o ormai in tutto italiane, salvo i fondi d'oro in molte di esse e le scritte in greco in tutte.

SULLE SCALE AL PIANO INFERIORE :

Grande Glikofilusa, sec. XVI (fine).

Cristo in trono, sec. XVII.

Crocifissione e Santi, fine sec. XVIII.

Cristo Re tra due Santi, icona cretese del sec. XVIII. Firm: GEREMIA VARDAVA?

ΧΣΡ ΙΕΡΕΜΙΩ ΤΩ ΒΑΡΔΑΒΑ

Lapidazione di S. Stefano. Rozza icona del tardo XVIII.

Testa di Cristo, sec. XVII.

Piccola Odighitria, sec. XVII.

Glikofilusa, sec. XVII.

Pietà del tipo di Giambellino a Brera, sec. XVIII.

Madonna ottocentesca, al di fuori d'ogni tipo tradizionale.

Trinità, con gerarchie e liturgie, ripetizione del tipo di Michele Damasceno alla Metropoli di Candia.

Ipapandi e Santi, ottocentesca. Firm: COSTANTINO.

Decollazione del Battista, sec. XVIII.

Resurrezione, iconografia di tipo senese, con intera famiglia di offerenti ritratti con abilità. Data: α · χ · ο (= 1670).

Natività, ottocentesca.

SALETTA AI PIEDI DELLA SCALA.

Zoodochos Pighi, sec. XVIII.

Battesimo di Gesù, sec. XVIII.

Natività. Firm: ANASTASIO, dat: 1755.

Varie rappresentazioni dei *Sette dormienti di Efeso*, tutte della fine sec. XVII, inizi del XVIII.

Glikofilusa, col Bimbo tutto riverso all'indietro. L'iconografia deriva da tipi italiani, probab. toscani, del Trecento.

Cristo Re, sec. XVII.

S. Giovanni Teologo, sec. XVIII.

Nascita di Battista, sec. XVIII.

Gli Angeli alla mensa di Abramo, sec. XVII. Firma illeggibile.

Crocifissione. Firm: MICHELE DAMASCENO.

Glykophilusa. Firm: MICHELE DAMASCENO.

S. Eustasio e scene della sua vita, sec. XVII.

S. Demetrio di Tessalonica a cavallo. Firm: ELIA MOSCO dat:

α · χ · ο · μ (= 1678)

Deisis, rappresentata con le sole teste. Sec. XVII.

San Giorgio in piedi sul Drago, e offerente. Firm: CORTAZI, dat:

α · χ · η · ζ (= 1667)

S. Eleuterio, sec. XVII.

Bacio di Giuda e Arresto di Gesù. Firm: VITTORE (1) (γερ Βικτωρου).

Via al Calvario, sec. XVII.

Santa Parasceve, sec. XVIII.

Vari martirii di Santi e Sante. Firm: EILOTEO. Dat: α γ ξ α (= 1661)

Via al Calvario, sec. XVIII.

Madonna, e scene della sua vita, sec. XVIII.

San Nicodemo, e scene della sua vita, sec. XVIII.

Dodecaorton, sec. XIX. Firma illeggibile.

(1) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 139) nel sec. XVII.

San Donato Vescovo, e scene della sua vita. Firm: GIOVANNI MOSCO.

Varie rappresentazioni del *Battista*: alato di fianco, alato di fronte, la sola testa staccata nel bacile, ecc. In maggioranza del sec. XVIII.

Anastasis, sec. XVIII.

Grande Trinità, sec. XVII.

Deisis, sec. XVIII.

CORRIDOIO ALLA GRANDE CUCINA GRECA.

Pietà, di tipo italiano. Firmata in ital: BARTOLOMEO FUGITOLI PINX. Sec. XVII.

Madonna col Crocifisso. Iconografia solo ven.-cret. Sec. XVII.

Adorazione dei Magi, di iconografia veneta. Sec. XVII.

Moltissimi trittichetti e alcuni polittici ad ante mobili, con le consuete rappresentazioni. Interessante per la forma un pentattico, formato come una finestrella a doppie imposte dipinte, di cui le esterne racchiudono le interne. Tra le numerose icone alle pareti, da osservare una serie di rappresentazioni dei *Santi dieci* (Santi cretesi), «*Ecce Homo*» di tipo veneto, così un *Cireneo*, un *Gesù portacroce* del solito schema veneto, ecc.

Il ricco epulone, di strana fattura, con forti accenti bonifaceschi, sec. XVI.

Grande Santo, con firma poco leggibile:

ΧΡΥΜΩΝ ΕΣC'ΝΜΤΑ ΙΕΡΕΟC

e moltissime *Madonne* dei tipi tradizionali.

STANZE AL PIANO TERRENO:

Crocifisso, schema alla Giudo Reni. Sec. XVIII.

Cristo Passo, di tipo veneto. Sec. XVII.

Grande tavola con *San Demetrio* di Tessalonica; intorno scene della sua vita, in basso offerente. Firm. in cartiglio: EMANUELE ZANE. Dat:

α.χ.μ. 2 (= 1636)

Ipapandi di schema arcaico, ma del sec. XVII.

Cristo trimorfo, cioè con tre volti fusi in uno. Iconografia non molto comune. Sec. XVIII.

Santa Parasceve e scene della sua vita. Sec. XVIII (su rame).

San Michele. Firm: MICHELE DAMASCENO.

Grande Cristo in trono, circondato dai simboli degli Evangelisti, e sotto i piedi i simboli dei due mondi. Firm: ANTONIO BORI? :

ΧΥΡ ΕΥΓΝΙΟΥ ΜΤΟΡΗ

Cretese sec. XVII.

San Giovanni Crisostomo. Firm: ELIA MOSCO.

Veronica (acherotipo), sec. XVII.

Madonna, sec. XVIII.

Tre Santi, sec. XVII. Firma illeggibile.

Crocifissione, probabilm. del pittore del Giudizio di Villanova.

Crocifissione, tipicam. cret.-venz., ricorda quella di San Marcuola a Venezia, per quanto, questa, molto più tarda (sec. XVI).

Deisis e Santi, sec. XVII.

Deposizione, sec. XVII.

Le Feste, aumentate al numero di 24, con l'introduzione di rappresentazioni tolte alla pittura veneta. Sec. XVII.

Cristo Re, in deisis. Firm: TEODORO PULACHI.

Pietà, di iconografia italiana, ma introdotta per strana mistione iconografica in una deisis.

Caratteristica pittura del sec. XVII, rappresentante un *iconografo che sta dipingendo un'icona* con la Vergine Odighitria. Raro esempio.

Crocifissione, di iconografia assai matura, ricca e complessa. Firm: EMANUELE LAMPARDO, dat: A. X. Λ. E (= 1636)

Battista alato. Firm: GIORGIO...? =

..... BΛANC

Cristo Re. Sulla tavola stessa, che si incava per contenere l'immagine, è scolpita torno torno la cornice, che nel suo lato inferiore porta, scolpita, la firma di MICHELE DAMASCENO.

Madonna, Zoodochos Pighi ed altre rappresent. Firm: GIOVANNI MOSCO.

Grande Cristo, con scene del N. T. Sec. XVII.

Mosè e il roveto ardente, con altre scene del Vecchio Testamento. Firm: NICOLÒ CALIERGI, dat: A. Ψ. K. B' (= 1722)

San Giorgio uccide il Drago. Icona notevole, per la firma di GIORGIO KLONTZA (1)

ΚΟ΄ΤΖΑ

più comune come incisore (ma vedi tavola alla

Pinacot. Vaticana). *Deposizione*, molto italianeggiante. Sec. XVII-XVIII. Firm: PRETE ANASTAZIO.

Natività, corrispondente per istile al precedente Battista. Anche questa è

firmata da GIORGIO

BΛΑΛΛΗ

Albero di Jesse. Firm: TEODORO PULACHI.

San Giovanni Eremita. Tavola notevolissima, e pur nell'ambito della scuola cretese-veneziana, veram. bella. Firm: MICHELE DAMASCENO.

(1) Della comunità di S. Giorgio a Venezia (Veludo, l. c., p. 139) nel sec. XVI.

Decapitazione di una Santa. Firm : VITTORE.

I Quaranta Martiri. Firm : FILOTEO.

« *Ecce Homo* », icon. ven., sec. XVII.

San Marco evangelista, sec. XVII.

CORRIDOIO AL PIANO TERRA :

San Costantino e Sant'Elena. Firm : EMANUELE ZANE. Dat : α. χ. ξ. ς (= 1666)

San Caralambo monaco. Firm : Leone Leicudo :

Χρ̄ς̄ ΕΥΓΕΛΟΥΣ Κ
 'ΑΥΘΞΙΟΥ ΛΕΩΝΤΩ ΡΟΞΩΣ
 ΤΟΥ ΛΕΙΧΩΔΟΥ
 'ΑΨΑΔ-

(= 1774)

Sangue di Gesù, di iconografia non comune : dal costato di Gesù, che è seduto ad un tavolo, circondato dai simboli degli Evangelisti e affiancato dalla Vergine e dal Prodromo, sgorga il sangue che si raccoglie in un vaso. Ai lati, angeli in volo portano i simboli della Passione. Firm : COSTANTINO CONTARINI :

Χρ̄ς̄ ΚΟΥΑΝΤΗΝΟΥ ΚΟΥΤΑΡΗΝΗ

San Giovanni Teologo nella grotta. Firm : MICHELE DAMASCENO.

Trasfigurazione. Firm : MICHELE ?

ΧΡ̄Ρ ΜΙΧΑΙΛ ΚΩΤΡΟΝ'ΙΣΚΙ Η̄Α

Madonna in trono. Firm : NICOLO CALERGI :

ΧΕ ΚΟΛΤΩ
 ΚΑΛΕΡΓΗ

dat : ΑΨΜΒ' (= 1742)

Cristo Re, con la scritta : 'Ο βασιλεύς τῶν βασιλέων, καὶ μέγας Ἀρχιερεύς.

Firm : MICHELE DAMASCENO :

ΧΣΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΩ ΔΑΜΑΣΚΗΝΣ

Madonna Platitera, con altre scene. Firm: EMANUELE LAMPARDO. Dat:

α. 4. ξ. γ (= 1663)

Cristo Re. Firm: ELIA MOSCO.

Michele e Gabriele, col Cristo in mandorla. Firm: COSTANINO CONTARINI.

« *Noli me tangere* », iconograf. di derivazione italiana, Sec. XVII.

San Minà. Firm: ΝΙΚΩ..... (NICOLO CALERGI).

S. Antonio abate. Firm: EMANUELE LAMPARDO, dat: 1611.

Resurrezione di Lazzaro. Firm: NICOLO CALERGI.

Varie icone di *Madonne*, alcune delle quali su fondo argento come a Ravenna, settecentesche. Altre offrono interessanti esempi di scultopittura.

S. Michele. Firm: *Prete Blasio?*:

ΧΨ ΜΠΑΣΙΩ ΙΕΡΕΟΣ

dat: α. ψ. λ. δ'. (= 1681)

Cristo e l'Adultera, di iconografia romana. Firm: ELIA MOSCO.

Purificazione di Gesù. Questa pittura non ha più nulla a vedere con la tradizionale Ipapandi, nè con altre icone greche. Non soltanto l'iconografia, ma anche la maniera è ormai in tutto veneta. Si direbbe dipinta da un attardato e provinciale seguace di forme tintoretto-bassanesche, ed è difatti opera di uno dei rappresentanti della così detta « scuola libera » (cioè a dire non bizantina ma veneta, delle isole jonie. Firm: PANAGGIOTO DOXARA:

ΧΕΙΡ ΠΑΝΑΤΙΟΤΩ ΔΟΞΑΡΑ
 ΤΩ ΜΟΝΟC

Cristo deriso, pittura della maniera della precedente. Firm: NICOLO DOXARA, dat: 1756.

STUDIO DEL SIG. LOVERDOS:

Varie icone, che risentono del Rinascimento ferrarese e della pittura tedesca meridionale.

San Marco. Firm: EMANUELE ZANE, dat: α. χ. γ. ζ (= 1637)

Purificazione di Gesù, sec. XVII.

San Giovanni Crisostomo. Firm: COSTANTINO CONTARINI.

Lapidazione di Santo Stefano. Firm: FILOTEO MONACO.

Nascita della Vergine. Firm: EMANUELE ZANE.

ATENE — CATALOGO DELLE ICONE FIRMATE DELLA COLLEZIONE BENAKI

(In mancanza di pubblicazioni e con la proibizione di prendere note, tale catalogo è necessariamente sommario e probabilmente incompleto)

MICHELE DAMASCENO	- Trinità.
EMANUELE LAMPARDO	- Madonna.
»	»
»	»
»	»
PIETRO LAMPARDO	- Gesù Cristo.
GIOVANNI LAMPARDO	- Santa Caterina d'Alessandria. Dat : 162... ?
EMANUELE ZANE	- Cristo Re.
»	- San Jacopo (<i>unicum</i>).
»	- San Demetrio. Dat : 1672.
»	- Pietà.
»	- Cristo in gloria.
COSTANTINO ZANE	- Santa Caterina e storie della sua vita.
TEODORO PULAKI	- San Nicola e storia della sua vita.
»	- Il Giudizio finale (notevole) Firm : <i>di Cidonia di Creta</i> .
ANTONIO KONTORI (Contarini?)	- Presentazione di Maria. Dat : 1530.
..... CORTAZI	- Martirio di una Santa.
ELIA MOSCO	- Madonna. Dat : 178...
»	»
»	»
GIOVANNI MOSCO	- Anastasis.
»	- Cristo albero di vita.
»	- Madonna. Dat : 1681.
»	- Trinità. Dat : 1702.
STEFANO ZANGAROL	- San Jacopo. Dat : 1688.
»	- Un Angelo.
ZANFURNARI EMANUELE (1)	- Annunciazione.
»	- Natività.
VITTORE (cheir Viktoros)	- Morte di Maria.
»	- Natività.
»	- Morte di Maria.
PIGASON geromonaco della LAVRA	- Dodecaorton.
LUCA MAVRIKI	- Madonna.

(1) Anche recentemente, nella Guida della Pinacoteca Vaticana, si scriveva essere quella tavola con la Morte di Efrem Siro l'unica conosciuta dallo Zanfurnari. Ciò risulta inesatto, non solo per l'esistenza di queste pitture, ma anche per altre citate p. e. dal Καλογερόπουλος, in: Μεταβιξ. και νεοελλ. τῆχνη cit. Lo Zanf. è nominato dal VELUDO alla Scuola di S. Giorgio de' Greci di Venezia, (l. c., p. 139).

(Tutte le opere su citate, compresa quella del monaco atonita (1) Pigaso, sono tipiche della maniera cretese-veneziana)

Nella *Pinacoteca Nazionale*, in mezzo ad alcuni quadri e disegni di varie scuole italiane e straniere e di varia epoca, attribuiti generalmente con alquanto fantasia a grandissimi nomi, vi sono alcune tavole cretesi-veneziane. Tra queste, benchè con poca ragione, sono poste anche cinque pitture del *Greco*, tre delle quali con la firma in greco :

δομήνιος Θεοδοσι'

Le vere icone sono :

Una *Crocifissione* di ANDREA PAVIA (2), firm : in latino : ANDREAS PAVIAS PINXIT DE CANDIA.

Tre tele di NICOLÒ DOXARA, firmate, in tutto venete come sempre, con qualcosa che può ricordare il Lazzarini.

Una stranissima *Adorazione dei Pastori*, Firm · STEFANO ZANGAROL, ed altre poche banalissime, secentesche, senza firma.

Atene, 12 ottobre 1934 - XIII.

(1) Si crede si tratti della Grande Lavra dell'Athos ; potrebbe però essere anche la Lavra peloponnesiaca presso Kalavryta, dove ci sono pitture datate 1645, di un certo Catellano, di scuola cretese. Questa Lavra, del resto, era una dipendenza dell'Athos.

(2) Di questo pittore esiste una *Pietà* in Italia. Cfr. BETTINI, *Icone del Museo di Ravenna* (in corso di pubblicazione).



Fig. 1 - Candia, Metropolitana — VISIONE DI GIOVANNI DAMASCENO
Michele Damasceno - (firmata)



Fig. 2 - Candia, Metropolitana — LA DIVINA LITURGIA
Michele Damasceno - (firmata)

Βα. Σ. Φιδος. Σκαφου
Θεία Λειτουργία
(Μουσ. Ζακύνθου)
Παράγρα.



Fig. 3 - Candia, Metropolitana — IL SINODO DI NICEA
Michele Damasceno - (firmata)



Fig. 4 - Candia, Metropolitana — EPISODI DELLA RESURREZIONE
Michele Damasceno - (firmata)



Fig. 5 - Candia, Metropolitana — L' ADORAZIONE DEI MAGI
(Michele Damasceno - firmata)

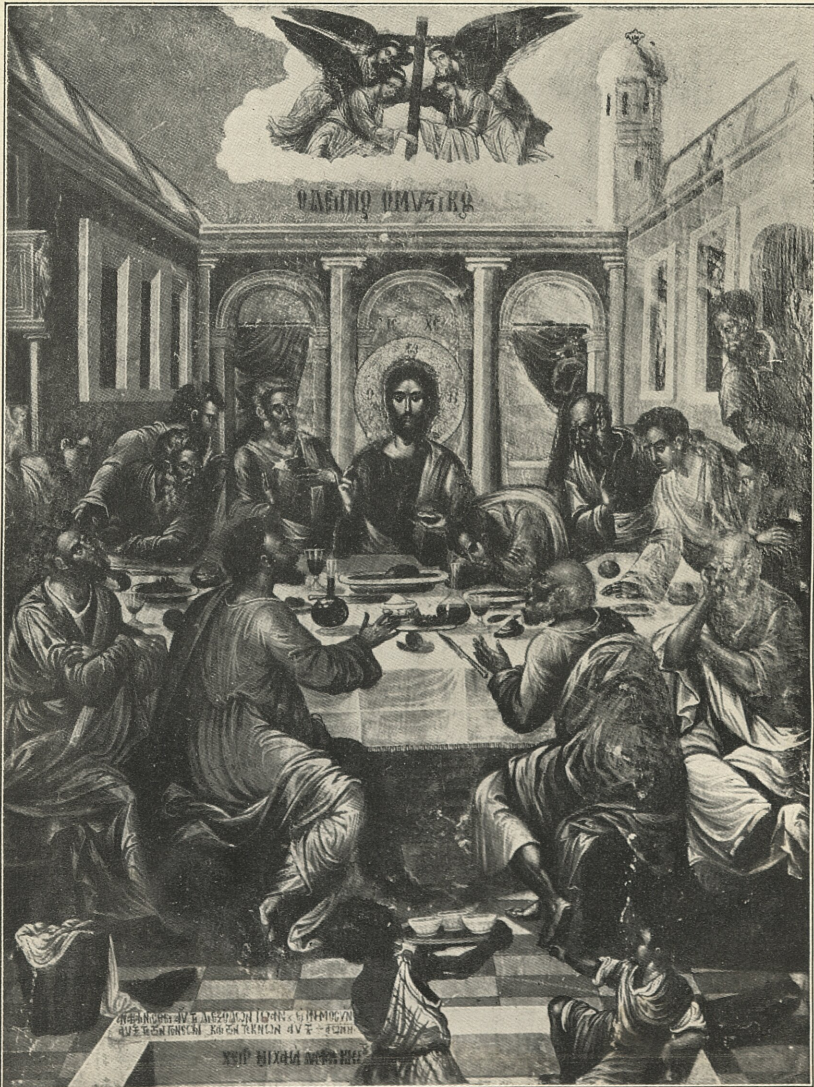


Fig. 6 - Candia, Metropolitana — L'ULTIMA CENA
Michele Damasceno - (firmata)

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.

200