



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXII

Tesi di Ricerca
in cotutela con l'Università di Friburgo

**La vita delle icone a
Venezia tra XIII e XVII
secolo**

SSD: L-ART/01

Coordinatore del Dottorato
ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore
ch. prof.ssa Michela Agazzi

Supervisore cotutela
ch. prof. Michele Bacci

Dottorando
Danai Thomaidis
Matricola 855465

INDICE

<i>INTRODUZIONE</i>	<i>IX</i>
<i>1. PREMESSE PER IL CULTO DELLE ICONE A VENEZIA. Tra santi orientali, reliquie “venute da Oriente”, migrazioni e recta pietas</i>	<i>1</i>
1.1 Creazione della fisionomia sacra veneziana e prime appropriazioni bizantine	<i>2</i>
1.2 Frammenti divini: la vita delle reliquie	<i>7</i>
1.3 Dalla reliquia all'icona: effigi di devozione in Occidente	<i>14</i>
1.4 Bisanzio a Venezia	<i>24</i>
<i>2. FONDAZIONI MARIANE E ICONE IN PROCESSIONE DA BISANZIO A VENEZIA</i>	<i>32</i>
2.1 Fondazioni mariane	<i>34</i>
2.2 Il cerimoniale come reenactment della fondazione mariana	<i>44</i>
<i>3. COLONIALISMO E TRASPOSIZIONE CULTURALE DA / A E NELLO STATO DA MAR</i>	<i>69</i>
3.1 Politiche religiose a Candia	<i>71</i>
3.2 Icone nelle chiese e nelle case	<i>77</i>
3.3 Il processo di trasposizione culturale nella cultura visuale: le icone “di Nostra Donna candiota”	<i>85</i>
3.4 Nuove abitazioni per le icone: da Candia a Venezia, dalla casa all'altare	<i>104</i>
<i>4. LA VITA DELLE ICONE NELLO SPAZIO DOMESTICO</i>	<i>128</i>
4.1 Il sacro domestico	<i>128</i>
4.2 La casa veneziana	<i>139</i>
<i>5. LA VITA DELLE ICONE NELLO SPAZIO PUBBLICO</i>	<i>177</i>
5.1 Icone nelle strade: capitelli, feste e processioni tra pietas popolare e controllo istituzionale	<i>177</i>
5.2 Vite di icone nelle chiese veneziane	<i>184</i>
5.3 Gestori del culto: gli ordini monastici e mendicanti	<i>209</i>

<i>CONCLUSIONE</i>	230
<i>CATALOGO DELLE ICONE DELLE CHIESE DI VENEZIA</i>	233
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	365

ABBREVIAZIONI

ASPV: Archivio del Patriarcato di Venezia

ASV: Archivio di Stato di Venezia

Canc. Inf.: Cancelleria Inferiore

Not. div.: Notai diversi

MND: Miscellanea Notai Diversi

GdP: Giudici di Petizion

AIEV: Archivi dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia

BNF: Bibliothèque nationale de France

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1

M. Sanudo, *La città di Venetia (1493-1530)*, ed. 1980.

Figura 2

Bonifacio De' Pitati (Bonifacio Veronese), *Annunciazione e l'Eterno in piazza San Marco*, 1543-44, Gallerie dell'Accademia, Venezia. Fonte:

https://www.beniculturali.eu/opere_d_arte/scheda/annunciazione-e-l-eterno-in-piazza-san-marco-l-eterno-in-piazza-san-marco-dio-padre-e-veduta-di-piazza-san-marco-de-pitati-bonifacio-detto-bonifacio-veronese-1487-1553-05-00401169/503922

Figura 3

Bonifacio De' Pitati (Bonifacio Veronese), *Annunciazione e l'Eterno in piazza San Marco*, 1543-44, Gallerie dell'Accademia, Venezia. Fonte:

http://www.progetti.iisleviponti.it/Ritratti_di_Venezia/pitati.html

Figura 4

Domenico Tintoretto, *Venezia implora la Vergine di intercedere con Cristo per far cessare la peste*, 1631. Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna. Fonte: <https://www.jerusalem-lospazioltre.it/tintoretto-alla-scuola-grande-san-marco-larte-la-cura/domenico-tintoretto-veneziam-implora-la-vergine-di-intercedere-con-cristo-per-far-cessare-la-peste-1631-veneziam-chiesa-di-san-francesco-della-vigna/>

Figura 5

Altare di J. Le Court nella chiesa della Salute. Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Court_Altare_S._Maria_della_Salute.jpg.

Fotografo: Wolfgang Moroder.

Figura 6

Bernardino Prudenti, *Supplica alla Madonna per la salvaguardia dalla peste*, 1631, Chiesa di Santa Maria della Salute, Venezia. Fonte:

<http://www.ipac.regione.fvg.it/asp/ViewProspIntermedia.aspx?idScheda=97816&tsk=F&tp=vRAP&idAmb=120&idsttem=6&C1=SGTI|SGT|Nuvole&searchOn=0&order=1&START=1>

Figura 7

Jacopo Bellini, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1430-1435 ca., Chiesa di Sant' Alessandro, Brescia. Fonte: Fondazione Zeri:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/25985/Bellini%20Jacopo%2C%20Annunciazione%2C%20Nascita%20di%20Maria%20Vergine%2C%20Presentazione%20di%20Maria%20Vergine%20al%20Tempio%2C%20Visitazione%2C%20Miracolo%20della%20neve%20e%20fondazione%20della%20basilica%20di%20S.%20Maria%20Maggiore%2C%20Transito%20della%20Madonna>

Figura 8

Cima da Conegliano, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1496-97, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda. Immagine al pubblico dominio. Fonte:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Presentazione_della_Vergine_al_Tempio_\(Cima_da_Conegliano\)#/media/File:Cima_da_conegliano,_presentazione_della_vergine.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Presentazione_della_Vergine_al_Tempio_(Cima_da_Conegliano)#/media/File:Cima_da_conegliano,_presentazione_della_vergine.jpg)

Figura 9

Tiziano, Presentazione della Vergine al Tempio, 1534-1538, Galleria dell'Accademia. Immagine al pubblico dominio. Fonte:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Presentazione_di_Maria_al_Tempio_\(Tiziano\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Presentazione_di_Maria_al_Tempio_(Tiziano))

Figura 10

Vergine Eleousa, Kardiotissa, Angelos Akontatos, seconda metà del XV secolo, Museo Bizantino di Atene (BXM 01552).

Figura 11

Polittico con la Vergine e il Bambino in trono affiancati dai santi Cristoforo, Agostino, Stefano, Giovanni Battista, Nicola e Sebastiano, primo XV secolo. Dalla chiesa di Santo Stefano a Monopoli, Puglia. Museum of Fine Arts, Boston. Fonte: Bacci, Veneto- byzantine, fig. 10).

Figura 12

Vergine, Madre della Consolazione, Nicolaos Tzafoyris, fine XV secolo, Museo Kanellopoyloy, Atene (E 24).

Figura 13

Vergine, Madre della Consolazione, Nicolaos Tzafouris, prima metà del XVI secolo, chiesa di Santa Maria Formosa, Venezia. Fonte: Patriarcato di Venezia.

Figura 14

Vergine, Madre della Consolazione, Nicolaos Tzafoyris, fine XV secolo, Museo Bizantino di Atene (BXM 01550).

Figura 15

Andreas Ritzos, Vergine della Passione, 1490, Recklinghausen Icon Museum. Immagine nel pubblico dominio. Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Ritzos#/media/File:Andreas_Ritzos_-_The_Mother_of_God_of_Passion_-_WGA19511.jpg

Figura 16

Incisione di Cristo con angelo e gli strumenti della Passione, 1490-1520 ca. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Fonte: Corry, Madonnas and Miracles, 54, tavola 55.

Figura 17

Incisione della Crocifissione con strumenti della Passione, XVI sec., Milano, Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli. Fonte: Corry, Madonnas and Miracles, 58, tavola 58.

Figura 18

Madonna dell'Umiltà, Roberto d'Oderisio, 1345 ca., Museo di Capodimonte, Napoli. Fonte: Leontakianakou, La Vierge allaitant, fig.3.

Figura 19

Ambrogio Lorenzetti, Vergine Lactans, 1324-1325, Museo Diocesano, Siena. Immagine nel pubblico dominio. Fonte:

https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Latte#/media/File:Maria.lactans.Lorenzetti.Ambrogio.jpg

Figura 20

Vergine Galaktotrofousa, Museo Beneaki, metà del XV secolo (GE 36312).

Figura 21

Joos van Cleve, Vergine Lactans, 1525–30, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Fonte: Corry, *Madonnas and Miracles*, 86, tavola 83.

Figura 22

Palma il Giovane, Il doge Alvise Mocenigo ringrazia la Vergine per la vittoria di Lepanto, fine XVI secolo, chiesa di San Fantino. Fonte:

<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/6093906/Negretti+J.+fine+sec.+XVI%2C+Ringraziamento+per+la+vittoria+di+Lepanto#da=1&limite=10&ordine=rilevanza&action=CERCA&frase=palma+il+giovane+lepanto&locale=it>

Figura 23

Joseph Heintz, Dipinto votivo per la cessazione della peste con i santi Giovanni Evangelista, Rocco e Teodoro, e il parroco Pomelli, 1632, chiesa di San Fantino. Fonte: Niewind, *Joseph Heintz*, fig. 41.

Figura 24

Emanuele Tzafournaris, Icona con san Spiridione e scene della sua vita, 1595, Istituto Ellenico di Venezia.

Figura 25

Emanuele Zane Mpounialis San Spiridione con scene della sua vita, 1636, Museo Correr, Venezia.

Figura 26

Nicolò Bulgari, Vera relatione del Thaumaturgo di Corfù Spiridione il Santo, 1669, Venezia. Fonte: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/9/e/7/metadata-396-0000032.tkl&do=315478.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=410&height=593&maxpage=53

Figura 27

Domenico Magiotto, Miracolo di San Spiridione, 1758-1759, Chiesa di Santa Maria della Pietà Venezia. Fonte: fototeca Cini: <http://arte.cini.it/Opere/511196>

Figura 28

Anonimo, Reliquia di San Spiridione, 1771, Museo Correr, Venezia.

Figura 29

Pittore greco (?), XVIII sec., Reliquia di San Spiridione, Istituto Provinciale per l'infanzia, Venezia.

Figura 30

Antoine Wiercx, Imaginaria visio, 1591, Bruxelles, Cabinets des Estampes. Fonte: Kruger, *Authenticity*, 41, fig. 9.

Figura 31

Vergine Vatopedini, XVIII secolo, Venezia. Fonte: Zampakolas 2015, 225.

Figura 32

Manoscritto dell'Ars moriendi, XV sec., Parigi, BNF. Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100238205/f38.item>

Figura 33

Altichiero, San Giacomo appare in sogno al re Ramiro, affresco, Padova, Basilica del santo. Immagine al pubblico dominio. Fonte:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Altichiero%2C_scene_della_vita_di_san_giacomo%2C_basilica_del_santo%2C_cappell

Figura 34

Vittore Carpaccio, Il sogno di Sant'Orsola, 1495, Gallerie dell'Accademia, Venezia. Immagine al pubblico dominio. Fonte:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Vittore_carpaccio%2C_Dream_of_St_Ursula_01.jpg

Figura 35

Giulio Cesare Procaccini, Ritratto di Federico Borromeo, 1610. Milano, Pinacoteca Ambrosiana. Fonte: Museo diocesano di Milano tramite Wikimedia Commons.

Figura 36

Gentile Bellini, Madonna con il Bambino e donatori, 1460, Staatliche Museen, Berlino. Fonte:
<https://it.wahooart.com/@/8Y32Q2-Gentile-Bellini-Madonna-col-Bambino-mediante-Donatori>

Figura 37

Giovanni Bellini, Pala Barbarigo, 1488, Chiesa di San Pietro martire, Murano. Immagine nel pubblico dominio. Fonte: Wikimedia Commons:
https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_Barbarigo#/media/File:Barbarigo_Altarpiece.jpg

Figura 38

Giovanni Buora, Vergine con il Bambino, santi e i committenti Jacopo Surian e sua moglie, 1488 ca., Chiesa di Santo Stefano, Venezia. Fonte:
https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/buora/virgin_c.html

Figura 39

Icona della Vergine Eleousa, chiesa di Santa Maria della Salute, Venezia. A) Fronte, B) Retro. Fonte: A. Cutler, From Loot to Scholarship, fig. 13.

Figura 40

Veronese, Assunzione della Vergine, 1584 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia. Fonte:
http://www.progetti.iisleviponti.it/Dal_polittico_alla_pala/Assunzione.html

Figura 41

Francesco Vanni, Santi con la Madonna dei Mantellini, Siena, proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Carmine, 1595 e 1270. Oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Immagine al pubblico dominio. Fonte:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Francesco_vanni%2C_santi_in_adorazione_della_madonna_dei_mantellini_%28del_1240_ca.%29_03.jpg

Figura 42

Giovanni Battista Crespi, *La Vergine con San Francesco e Carlo Borromeo*, 1610. Fonte: <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/05/federico-borromeo.html>

Figura 43

Michele Tosini, *Visione della Madonna di Loreto*, San Vincenzo, Prato. Fonte: Dekoninck, *Figuring the Threshold*, fig. 13.10.

Figura 44

Antonio Amorosi, *Visione della Madonna di Loreto con santi e le anime del Purgatorio*, Comunanza, Chiesa di Santa Caterica, 1685 ca. Fonte: Fondazione Zeri:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?apply=true&decorator=layout_resp&view=gallery&percorso_ricerca=F&fulltextF=Amorosi+Antonio+Mercurio&locale=en#lg=1&slide=7

Figura 45

Giovanni Bellini (bottega?), *Vergine con il Bambino*, chiesa di Santa Maria di Nazareth (oggi l'opera risulta perduta). Fonte: Fondazione Zeri:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/photo/62799/Alinari%2C%20Fratelli%20-%20Venezia%20-%20Chiesa%20di%20S.%20Maria%20di%20Nazaret.%20-%20Scalzi.%20La%20Madonna%20col%20Figlio.%20%28G.%20Bellini.%29%20-%20insieme>

Figura 46

a) *Icona di Nazareth*, XV secolo, Chiesa di Santa Maria di Nazareth, Venezia. Fonte: Barcham, Giambattista Tiepolo, 347, fig. 12.

b) *Altare dell'icona di Santa Maria di Nazareth*. Immagine al pubblico dominio.

Figura 47

Giovanni Battista Tiepolo, *Il trasporto della casa di Loreto*, affresco dalla chiesa di Santa Maria di Nazareth, 1743-1744 (distrutto nel 1915). Fonte: Fondazione Zeri:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/68940/Tiepolo%20Giovanni%20Battista%2C%20Trasporto%20della%20santa%20casa%20a%20Loreto>

Figura 48

Carpaccio, *Presentazione della Verine al Tempio di Gerusalemme*, 1502-8, Pinacoteca di Brera, Milano. Immagine nel pubblico dominio.

INTRODUZIONE

In questo lavoro mi sono occupata dei molteplici aspetti legati al culto delle icone bizantine e postbizantine a Venezia, tra il XIII e il XVII secolo. Le prime significative attestazioni della presenza di icone a Venezia risalgono al XIII secolo e si inseriscono nel complesso panorama della IV crociata e dell'instaurazione dell'impero latino (1204-1261), durante il quale un elevato numero di manufatti bizantini venne inviato da Costantinopoli a Venezia. Se si escludono alcuni casi isolati, l'età aurea dell'icona a Venezia può essere individuata nei secoli XV-XVII, momento in cui ci fu una generale tendenza verso la "materializzazione della devozione", che interessò in larga misura anche le immagini di culto.¹ Dagli ultimi decenni del XV secolo, le fonti scritte e i documenti concordano sull'esponentiale crescita delle effigi "alla greca" nelle chiese e nelle abitazioni della città. Alla base della fioritura del culto verso questi *media*, distanti stilisticamente dalla tradizione pittorica locale, furono molteplici fattori di natura politica, sociale e religiosa: il concilio di Firenze-Ferrara, la definitiva scomparsa dell'impero bizantino, lo stabilirsi delle colonie levantine, le migrazioni di esuli greci verso territori appartenenti alla Serenissima e le tendenze di riforma della chiesa, sono solo alcuni dei fattori che tra Quattro e Cinquecento hanno determinato tale svolta devozionale. Le icone che ancora oggi si possono ritrovare nelle chiese di Venezia sono prevalentemente di stile composito, ossia presentano una commistione di elementi stilistici provenienti tanto dalla tradizione pittorica bizantina, quanto da quella goticeggiante che si era elaborata nei territori dell'Occidente europeo. Il luogo di realizzazione di tali immagini fu principalmente il territorio di Candia, capitale della colonia di Creta (sotto dominio veneziano dal 1212 al 1669), dove, a partire dal XV secolo si elaborò questo nuovo linguaggio pittorico, segno e conseguenza di una società mista entro la quale vivevano e agivano individui dai riti, dalle tradizioni e dai dogmi differenti. Costantinopoli, Creta e Venezia sono i tre poli geografici attorno ai quali si è sviluppato il lavoro di ricerca. Per arrivare a comprendere il posto che venne riservato alle icone nel contesto della Venezia Medievale e Rinascimentale è stato indispensabile seguire i medesimi percorsi che avevano intrapreso le icone, ossia da Costantinopoli, a Creta per giungere infine a Venezia. Con questo non si vuole intendere che tutte le icone che arrivarono a Venezia provenivano direttamente da Creta e ancora meno da Costantinopoli, ma che i rapporti di Venezia con queste due realtà ne determinarono la traiettoria culturale. Una volta introdotte a Venezia, le icone diventarono parte integrante della religiosità veneziana. Esse vennero esposte nelle calli, nelle chiese e nelle case dei cittadini diventando la materia sacra per definizione, percepite come oggetti sacri in grado di fornire una diretta comunicazione con il divino. In questo lavoro si è cercato di analizzare le molteplici vie tramite le quali si verificò tale fenomeno nonché le modalità tramite cui si esprime la nuova concezione dell'icona. Monaci e frati, patrizi e *cittadini*, ricchi e poveri: tutti si sono approcciati alle icone con modalità a volte differenti, che illustrano gli obiettivi che ogni categoria sociale mirava a raggiungere attraverso il loro uso.

Punto di partenza del progetto è stata un'osservazione fattami dall'allora direttore dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Giorgos Ploumidis. Durante una delle nostre conversazioni emerse infatti la lacuna circa un lavoro monografico che si occupasse della posizione delle icone all'interno della società veneziana nel suo complesso. Nonostante la consistente presenza di icone nel territorio veneziano e la loro centralità per la devozione della popolazione locale, il loro significato per la vita sociale e religiosa di Venezia tardò molto ad affermarsi come campo di ricerca autonomo per gli studiosi. I primi tentativi risalgono agli anni '30 del secolo scorso. Lo storico

¹ Sulla materializzazione del culto per il periodo tardomedievale si veda l'Introduzione in: Caroline Walker Bynum, *Christian materiality: an essay on religion in late medieval Europe* (New York: Zone Books, 2011).

dell'arte italiano S. Bettini, con l'articolo *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, pubblicato nel 1933, compì un primo tentativo di interpretare l'attività dei pittori cretesi del XV secolo e il loro rapporto con il mondo veneziano.² Lo studioso scriveva di una scuola "italo-bizantina", come di una realtà ascrivibile nel contesto italiano e specificamente veneziano, creata per rispondere *in primis* alle necessità delle colonie greche che si erano stabilite nella penisola italiana, e di seguito a quella fetta della popolazione italiana più incline a tendenze di tipo conservatore, che quindi contemplava l'icona per le sue caratteristiche di "arcaicità".

Bisognerà aspettare la fine degli anni '60 del Novecento per avere ulteriori tentativi di sistematizzare il tema della pittura cretese. Fondamentale in questo senso è stata la pubblicazione nel 1968 del lavoro del padre M. Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*, seguito nel 1972 da *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500*.³ Grazie a questi contributi si poté comprendere meglio la natura e l'attività dei pittori cretesi e l'importazione dei loro lavori nella città lagnare. Dai documenti consultati dal Cattapan emerse infatti una situazione differente da quella che il Bettini aveva ipotizzato negli anni '30: si è chiarito che l'attività pittorica candiota era per lo più localizzata a Creta, e non a Venezia, e si sono potuti comprendere meglio i modi con cui i veneziani ordinavano o anche determinavano – tramite le loro indicazioni sul tema, l'iconografia o la modalità pittorica – l'opera finale. La grande mole di documentazione pubblicata dal Cattapan ha reso evidente che il mercato di icone era destinato per gran parte ad un pubblico veneziano, proveniente da tutte le fasce della popolazione e residente tanto nelle colonie quanto nella metropoli medesima. Grazie agli studi d'archivio negli stessi anni hanno visto la luce le pubblicazioni di M. Constadoudaki che hanno fornito un'analisi dettagliata sulle modalità di lavoro dei pittori cretesi e sulla domanda che, delle loro opere, si era venuta a creare nel territorio di Creta.⁴ Contemporaneamente ai lavori qui menzionati comparve nella rivista *Thesavrismata* dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, l'articolo di A. Rizzi, *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*.⁵ Il contributo rappresenta il primo (e l'unico) tentativo di considerare nel suo insieme il fenomeno delle icone bizantine collocate all'interno delle chiese di Venezia. Il Rizzi ha fatto un censimento di tutte le icone presenti negli edifici di culto veneziani al momento della stesura del saggio, fornendo alcuni importanti dati tecnici e statistici. Nonostante la maggior parte del lavoro sia stata dedicata alla catalogazione, e a minor livello all'interpretazione dei dati, queste schede hanno permesso di avere una visione d'insieme della grande quantità di icone ancora presenti nelle chiese veneziane e delle loro caratteristiche tecniche, aprendo così la strada all'approfondimento successivo sulla presenza e sull'uso di questi oggetti nella realtà veneziana. Negli stessi anni sono stati pubblicati numerosi articoli dello studioso greco M. Chatzidakis, il quale ha interpretato le principali caratteristiche stilistiche e formali delle opere pittoriche prodotte a Candia nel periodo dal XV al XVIII secolo in base al gruppo sociale al quale le opere erano destinate. Se dunque l'icona era destinata a dei monaci ortodossi lo stile era più "alla greca", se invece era per laici latini era più "alla latina".⁶ Sin da subito si ebbe comunque la consapevolezza che nonostante il grande

² Sergio Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri* (Padova: CEDAM, 1933).

³ Mario Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500* (Atene: Ο Χρυσόστομος, 1968); Mario Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 202–35.

⁴ Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα», *Θησαυρίσματα* 12 (1975): 35–136; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (ΙΣΤ αι.) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης», *Θησαυρίσματα* 14 (1977): 157–98.

⁵ Alberto Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 250–91.

⁶ Manolis Chatzidakis, «Essai sur l'École dite "Italogrecque" précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500», in *Venezia e il Levante fino al secolo XV. Atti del I Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 1-5 giugno 1968)*, a c. di Agostino Pertusi, vol. 2 (Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 1974), 69–124; Manolis Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque», in *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη* (Venezia: Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, 1974), 169–211; Manolis Chatzidakis, «La peinture des "madonneri" ou "veneto-cretoise" et sa destination», in *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI): aspetti e problemi. Atti del 2. Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 3-6 ottobre 1973)*, a c. di Hans-Georg Beck, Manousos Manousakas, e Agostino Pertusi, vol. 2 (Firenze: Olschki, 1977).

interesse che l'interpretazione di Chatzidakis poteva suscitare, tale distinzione non avrebbe potuto essere adottata come modello interpretativo, a causa della sua mancanza di precisione. Non era raro infatti osservare delle oscillazioni stilistiche a prescindere dalla committenza o dalla destinazione dell'opera. La grande mole di documentazione disponibile e l'incessante lavoro degli studiosi ha fornito negli anni seguenti un ricchissimo materiale che ha contribuito a chiarire ulteriormente il panorama. I numerosi contributi di studiosi come M. Constadoudaki, M. Vassilaki e A. Drandraki, hanno fatto emergere le personalità artistiche del periodo, ma anche il pubblico al quale le loro opere erano destinate, rendendo sempre più evidente l'interesse veneziano per il possesso di questi *media*.⁷

Negli ultimi anni, lo studio delle icone ha cominciato ad intrecciarsi con quello delle ritualità urbane che venivano orchestrate dalle *élite* veneziane nelle colonie levantine. Tra le monografie più significative sull'argomento vi è quella di M. Georgopoulou (2001) in cui si propone un'interpretazione innovativa, che vede la colonizzazione veneziana di Creta come il primo "laboratorio" dove si sperimentò l'utilizzo da parte dei coloni di manufatti appartenenti al mondo ortodosso. A questo contributo va aggiunto quello di P. Fortini Brown (2016) e i numerosi articoli pubblicati negli ultimi anni da A. Papadaki, che analizzano a fondo le modalità di svolgimento del rituale urbano nelle colonie esaminando documenti d'archivio che evidenziano con chiarezza l'impiego di icone in tali occorrenze.⁸

⁷ Si vedano indicativamente: Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Icons, the Public, and Taste in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries» (Londra, Courtauld Institute of Art, University of London, 1986); Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986): 246–61; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Taste and the market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», in *From Byzantium to El Greco* (Londra: Υπουργείο Πολιτισμού; Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 1987); Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Icône cretesi del XV secolo e la pittura italiana del tardo medioevo», in *XXXVIII Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina* (Ravenna: Edizioni del Girasole, 1991); Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento», in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a c. di M. Lucco, 3 vol. (Milano: Electa, 1996), 1203–61; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «La pittura di icone a Creta veneziana», in *Venezia e Creta* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998), 459–507; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Damaskinos, Theotokopoulos e la sfida veneziana», in *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei greci. Atti del convegno internazionale (Venezia, 2-3 giugno 2000)* (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2001); Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia: documenti d'archivio e influenze sull'arte (XIV-XV sec.)», in *I Greci durante la venetocrazia. Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 3-7 dicembre 2007)*, a c. di Chrysa A. Maltezou e Despoina Vlasi (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009), 709–23; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Aspects of artistic exchange in Crete. Questions concerning the presence of Venetian painters on the island in the 14th and 15th centuries», in *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?* (New York: Routledge, 2018); Maria Vassilaki, «Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete», *JÖB* 32 (1982): 301–12; Maria Vassilaki, «Religious Art under Foreign Rule: The Case of the Painter», in *The Greek World under Ottoman and Western Domination: 15th-19th Centuries*, a c. di Maria Constantoudaki-Kitromilidou (New York: Onassis Cultural Center, 2008), 80–92; Maria Vassilaki, «Painting and Painters in Venetian Crete», in *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete* (Farnham: Ashgate, 2009), 67–80; Maria Vassilaki, «The Icon Trade in Fifteenth-century Venetian Crete», in *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete* (Farnham: Ashgate, 2009), 307–16; Maria Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete* (Farnham: Ashgate, 2009); Maria Vassilaki, «Painting Icons in Venetian Crete at the Time of the Council of Ferrara/Florence (1438/1439)», *IKON* 9 (2016): 41–52; Maria Vassilaki, «Looking at Icons and Contracts for Their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete», in *Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries*, a c. di B. Coulie e P. Dujardin (Milano: Silvana, 2017), 100–115; Anastasia Drandraki, «A maniera greca: content, context, and transformation of a term», *Studies on Iconography* 35 (2004): 39–72; Anastasia Drandraki, «Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», in *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete: Catalogo Della Mostra, Novembre 2009-Febbraio 2010, New York* (New York: Onassis Foundation USA, 2009), 8; Anastasia Drandraki, a c. di, *The origins of El Greco: icon painting in Venetian Crete* (New York: Onassis Foundation, 2009); Anastasia Drandraki, «Icons in the Devotional Practices of Byzantium», in *Heaven & Earth. Catalogo Della Mostra (The National Gallery of Art, Washington; J.P. Getty Museum, Los Angeles)* (Atene: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών; Μουσείο Μπενάκη, 2013), 109–14; Anastasia Drandraki, «Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete», *Dumbarton Oaks Papers* 71 (2017): 367–406.

⁸ Aspasia Papadaki, «Αγνωστοι κατάλογοι κεμηλίων του Χάνδακα στη Βενετία», *Κρητική Εστία* 5 (96 1994): 77–95; Aspasia Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη» (Dottorato, Rethymno, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 1995); Aspasia Papadaki, «Κατάλογοι

Nonostante il rinnovato interesse che tali studi hanno portato verso le icone prodotte a Candia e verso l'analisi del loro consumo da parte del pubblico veneziano, gli esemplari che ancora oggi si trovano esposti nelle chiese della città non sono stati oggetto di nessun studio complessivo. I pochi riferimenti a disposizione si limitano allo studio delle icone più famose, ossia quella della Vergine *Ortocosta* (Theochari 1954), della *Mesopanditissa* (Theochari 1961) della Vergine della Pace (Walberg 2004) e della *Nicopeia* (Rizzi 1979, Merkel, 2007, Schulz 2009, Samerski 2012, Walberg 2013, Bacci 2015). Un importante contributo è stato inoltre fornito dalla mostra *Da Candia a Venezia: icone greche in Italia*, curata da N. Chatzidakis nel 1993 e da quella curata dal G. Caputo e G. Gentili su *Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente* del 2009, nel cui catalogo una parte veniva dedicata al rapporto tra Venezia e l'icona.⁹

Sporadiche menzioni delle icone si ritrovano inoltre nel ricco *corpus* di studi dedicati alla vita religiosa di Venezia e alle numerose appropriazioni culturali provenienti dal mondo bizantino. A partire dagli anni '60 molti studiosi, tra cui A. Niero, S. Tramontin, A. Pertusi, G. Cracco, G. Fiocco e P. Chiesa, hanno fornito un ricchissimo materiale per la comprensione del "bizantinismo" della devozione veneziana, ma in questi studi, le icone rimanevano in una posizione marginale in confronto ad altri aspetti del culto, come quello della traslazione e della venerazione delle reliquie dei santi orientali.¹⁰ Considerata l'importanza del ruolo delle icone nello svolgimento della vita religiosa

κινήτων αντικειμένων δύο σημαντικών λατινικών ναών του Χάνδακα», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 18, n. B (1998): 67–100; Aspasia Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», in *Το Ηράκλειο και η περιοχή του. Διαδρομή στο χρόνο [Heraklion and its area. A journey through time]* (Erakleio: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 2004), 185–222; Aspasia Papadaki, *Cerimonie religiose e laiche nell'isola di Creta durante il dominio veneziano* (Spoleto: Fondazione Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 2005); Aspasia Papadaki, «Cerimonie Pubbliche e Feste a Cipro Veneziana: Dimensioni Sociali Ed Ideologiche», in *I Greci Durante La Venetocrazia: Uomini, Spazio, Idee (XIII-XVIII Sec.). Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Venezia, 3-7 Dicembre 2007)* (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009), 381–94; Aspasia Papadaki, «Dagli Eventi Politici Alle Feste Cretesi Durante Il Dominio Veneziano», in *Le Usate Leggiadrie. I Cortei, Le Cerimonie, Le Feste e Il Costume Nel Mediterraneo Tra Il XV e XVI Secolo. Atti Di Convegno (Napoli, 14-16 Dicembre 2006)*, a c. di Gemma Teresa Colesanti (Montella: Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo, 2010), 263–77; Patricia Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», in *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir*, a c. di Mark Jurđjević e Rolf Strøm-Olsen (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2016), 43–89.

⁹ Nano Chatzidakis, *Da Candia a Venezia: icone greche in Italia: 15.-16. secolo: Venezia, Museo Correr, 17 settembre - 30 ottobre 1993*, Venetiae quasi alterum Byzantium (Atene: Fondazione per la cultura greca, 1993); Gianmatteo Caputo e Giovanni Gentili, a c. di, *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente* (Venezia: Marsilio, 2009).

¹⁰ Si vedano indicativamente: Antonio Niero, «Per la storia della pietà popolare veneziana: Capitelli e immagini di santi a Venezia», *Ateneo Veneto* 8 (1970): 262–67; Antonio Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», in *I capitelli e la società religiosa veneta. Atti del convegno tenutosi a Vicenza dal 17 al 19 marzo 1978*, a c. di Alba Lazzaretto Zanolo e Ermenegildo Reato (Vicenza: Neri Pozza, 1979), 21–60; Antonio Niero, a c. di, *Santità a Venezia* (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1972); Antonio Niero, «Feste civiche religiose», in *Il patriarcato di Venezia, Storia religiosa del Veneto*, a c. di Silvio Tramontin, vol. 1 (Padova: Gregoriana libreria editrice, 1991), 323–33; Antonio Niero, «Spiritualità popolare e dotta», in *Contributi alla storia della Chiesa veneziana: La chiesa di Venezia nel Settecento*, a c. di Bruno Bertoli, vol. 6 (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1993), 127–57; Antonio Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», in *I greci a Venezia: atti del convegno internazionale di studio, Venezia 5-7 novembre 1998*, a c. di Maria Francesca Tiepolo e Eurigio Tonetti (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002); Silvio Tramontin, a c. di, *Culto dei santi a Venezia* (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965); Silvio Tramontin, «Influsso orientale nel culto dei Santi a Venezia fino al secolo XV», in *Venezia e il Levante fino al secolo 15. Atti del I. Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana promosso e organizzato dalla fondazione Giorgio Cini (Venezia 1-5 giugno 1968)* (Firenze: Olschki, 1973), 801–20; Silvio Tramontin, «Culto e liturgia», in *Storia di Venezia: Origini-Età ducale*, vol. V.1 (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1992), 893–921; Agostino Pertusi, «Venezia e Bisanzio nel secolo XI», in *La Venezia del Mille* (Firenze: Sansoni, 1965); Agostino Pertusi, *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento* (Firenze: Sansoni, 1966); Agostino Pertusi, «Venezia e Bisanzio: 1000-1204», *Dumbarton Oaks Papers* 33 (1979): 1; Agostino Pertusi, *Saggi Veneto-Bizantini*, a c. di Giovanni Battista Parente (Firenze: Olschki, 1990); Giorgio Cracco, «Santità straniera in terra veneta (sec. XI-XII)», in *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle), Atii ci colloquio (Roma 27-29 ottobre 1988)* (Roma: Publications de l'École française de Rome, 1991), 447–65; Giorgio Cracco, «Religione e politica nella Venezia del Mille», in *Tra Venezia e la terraferma* (Roma: Viella, 2009), 183–227; Giuseppe Fiocco, «Il culto dei profeti a Venezia», in *L'Oriente Cristiano nella Storia della Civiltà, atti del convegno internazionale sul tema l'Oriente*

veneziana ci si aspetterebbe di trovarne numerose menzioni nei lavori che si sono occupati del rituale pubblico, ma anche in questo caso l'interesse degli studiosi verso le immagini di devozione è stato marginale. I lavori di E. Muir (1981, 1996), G. Fasoli (1973) e L. Urban (1998), ad esempio, hanno evidenziato la centralità degli oggetti sacri nella creazione di comportamenti e identità collettive nonché nella costruzione di spazi sacri, ma la questione delle icone non è stata affrontata, lasciando senza risposta le domande relative alla loro funzione nella vita rituale veneziana.

A differenza delle icone collocate in luoghi pubblici della città, negli ultimi anni si è manifestato un notevole interesse per le effigi inserite nell'ambiente domestico della penisola italiana.¹¹ Per quanto riguarda il contesto specificamente veneziano, gli studi pionieristici di I. Palumbo Fossati hanno reso disponibili numerosi dati provenienti principalmente da inventari e testamenti. Da questi è emersa la costante presenza di icone «di nostra donna candiotta» presso le varie stanze della casa veneziana e si è potuta avviare un'analisi più dettagliata sulla loro distribuzione all'interno dell'abitazione.¹² L'analisi della cultura materiale della casa veneziana è stata accuratamente analizzata anche da M. Morse nel suo lavoro di dottorato *The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: the case of Venice* (2006), dove per la prima volta l'attenzione è stata posta sull'insieme degli oggetti che convergevano nella trasformazione della casa in un luogo quasi sacro. In questa dinamica di creazione dello spazio sacro è emersa la centralità delle icone. Negli ultimi anni un ulteriore contributo è stato fornito dalle analisi condotte sul mercato di quadri nella Venezia rinascimentale, come quella di I. Cecchini, dove è stato calcolato, tramite lo studio di documentazione archivistica, che la presenza di icone greche negli ambienti domestici dovette rappresentare almeno il 18% dei quadri a soggetto religioso presenti nei palazzi veneziani.¹³

Complementari agli studi relativi al culto delle icone nell'ambiente domestico sono quelli sulla produzione veneziana di immagini di devozione, concentrati principalmente sulle creazioni pittoriche di Giovanni Bellini e le espressioni di devozione a queste indirizzate. R. Goffen (1975, 1989) ha illustrato i legami semantici che si erano venuti a creare tra le icone “alla greca” e le Madonne del Bellini, entrambe lodate per la loro capacità di “muover devozione”. Muovendosi sul medesimo filone, la pubblicazione curata da R. Kasl e K. Christiansen (2004), è corredata da un'ampia analisi di fonti primarie che hanno contribuito a chiarire ulteriormente il significato che si attribuiva alla parola “devozione” nella Venezia rinascimentale. Le caratteristiche stilistiche e formali che accomunavano le icone “alla greca” e quelle del Bellini fecero sì che entrambe si inserissero nelle case dei fedeli veneziani, accompagnandoli quotidianamente nelle loro pratiche devozionali. Il lavoro di A. Nagel e C. Wood (2010) ha infine fornito un'utile chiave interpretativa della percezione che si poteva avere delle icone in base alla loro conformità con quello che veniva percepito come “antico”. L'insieme di queste ricerche ha fatto chiarezza sulla notevole presenza di icone “alla greca” nello

Cristiano nella storia della civiltà (Roma 31 marzo-3 aprile 1963, Firenze 4 aprile 1963) (Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1964), 716–17; Giuseppe Fiocco, «Tradizioni orientali nella pietà veneziana», in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a c. di Agostino Pertusi (Venezia: Sansoni, 1966), 117–24; Paolo Chiesa, «Santità d'importazione a Venezia», in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, a c. di Sebastiano Gentile (Milano: Centro Tibaldi, 1998), 107–16.

¹¹ Erin J. Campbell, Stephanie R. Miller, e Elizabeth Carroll Consavari, *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400–1700: Objects, Spaces, Domesticities* (Routledge, 2016); Maya Corry, Marco Faini, e Alessia Meneghin, *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (Leida: Brill, 2018); Marta Ajmar e Flora Dennis, *At Home in Renaissance Italy. Catalogo Della Mostra (Londra, 2006-2007)* (Londra: Harry N. Abrams, 2006); Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis, e Ann Matchette, *Approaching the Italian Renaissance Interior: Sources, Methodologies, Debates* (Malden: Blackwell, 2007); Abigail Brundin, Deborah Howard, e Mary Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

¹² Isabella Palumbo Fossati, «L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento», *Studi Veneziani* 8 (1984): 109–53; Isabella Palumbo Fossati, «La casa veneziana», in *Da Bellini a Veronese: Temi di Arte Veneta*, a c. di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004); Isabella Palumbo Fossati, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento* (Venezia: Gambier&Keller, 2013).

¹³ Isabella Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento* (Venezia: Marsilio, 2000); Isabella Cecchini, «Collezionismo e mondo materiale», in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a c. di Michel Hochmann e Stefania Mason (Venezia: Marsilio, 2008), 164–91; Isabella Cecchini, «Material Culture in Sixteenth Century Venice: A Sample from Probate Inventories, 1510-1615», *SSRN Electronic Journal* 14 (2008): 1–19.

spazio domestico e ha posto nuove domande riguardanti il loro uso e i modi in cui venivano percepite: una volta inserite nella casa come venivano esposte? Il loro accostamento ad altre opere pittoriche era dettato dalla volontà di esporre determinati significati e se sì, quali?

A questo punto sarebbe utile chiarire la scelta, più che altro metodologica, di utilizzare il termine “vita” per il titolo del presente lavoro. Così facendo si è voluto porre l’attenzione sul carattere attivo dell’oggetto sacro, e contemporaneamente sulle caratteristiche che lo rendevano animato, quasi vivo. La seconda metà del Novecento ha visto il proliferare dell’interesse verso gli oggetti interpretati come enti attivi in grado di (ri)orientare la vita e il comportamento degli individui. L’oggetto è stato visto come incaricato di una propria qualità attiva, una *agency*, in grado di trasmettere significato e influenzare la vita e l’esperienza umana. In tale contesto gli oggetti non vengono più considerati come elementi secondari per interpretare le relazioni umane, ma come parte integrante di queste. Scriveva A. Gell (1998) che «Once appreciated as indexes of agency, iconic objects in particular can occupy positions in the networks of human social agency that are almost equivalent to the positions of humans themselves»: il manufatto diventa dunque equivalente delle persone, diventa “agente sociale”. Gell si proponeva di applicare uno studio antropologico nell’indagine dell’oggetto artistico, occupandosi del rapporto tra questo e l’immediato contesto sociale e individuale che lo circonda. L’entità fisica (oggetto) diventa dunque “indice” dal momento in cui permette una certa operazione cognitiva (*agency*) da parte da chi lo guarda.

L’interesse degli antropologi nei riguardi della cultura materiale si è intensificato negli ultimi cinquant’anni, ponendo sempre più l’oggetto al centro di un continuo rapporto dialettico con i suoi fruitori. Questo ha una “vita sociale” propria all’interno della società, la forma e interagisce con essa. Perché questo accada è comunque necessario che all’oggetto vengano attribuite delle qualità da parte della società o del singolo individuo, siano queste economiche, emotive o religiose (Appadurai 1986). In ogni caso queste qualità non rappresentano un elemento intrinseco dell’oggetto, ma gli vengono attribuite in determinate circostanze e sono in continua mutazione. Le qualità non rappresentano una caratteristica dell’oggetto dunque, ma una “fase” della sua vita (quello che Appadurai chiama “commodity phase”). È il contesto a determinare quando la cosa diventa “comodità”, ossia entra nella sfera di una realtà sociale attiva che la riconosce come oggetto di valore. Questo *status* è spesso effimero, come effimere sono le ideologie e le necessità di un gruppo di individui (la questione diventa più complicata quando si entra nella sfera degli oggetti sacri, che data la loro natura di manufatti entrati in contatto o al servizio del sacro, si caratterizzano per qualità più durature rispetto agli oggetti di consumo. Nonostante questo, anche gli oggetti sacri sono spesso soggetti a cambiamenti e oscillazioni di significato che dipendono dal contesto in cui si ritrovano). Bisogna quindi procedere all’identificazione delle condizioni entro le quali i vari oggetti entrano e circolano in differenti regimi di significato. Tramite lo studio dell’oggetto si possono dunque svelare le interazioni e le intenzioni sociali che hanno contribuito alla sua creazione, definizione ed uso.

La stessa dinamica viene affrontata in modo analogo nel lavoro che I. Kopytoff ha dedicato alla *Biografia culturale delle cose* (1986). Considerare le biografie dei vari oggetti può risultare uno strumento utile per la comprensione del mondo sociale al quale essi appartengono. Come le persone, anche le cose sono dotate di caratteristiche proprie e di un carattere dinamico e mutevole nel tempo. Un oggetto-merce (e che quindi ha un ruolo attivo nella società) non nasce tale, ma necessita di essere culturalmente connotato con una certa funzione. Una reliquia o un’icona non sono dotati di una qualità intrinseca, ma questa le viene attribuita in relazione a valori creati all’interno di un contesto sociale (Geary, 1986). Questo avviene tramite quello che Kopytoff definisce la sua “singolarizzazione”, o meglio la catena delle sue singolarizzazioni. Con il termine si intende l’attribuzione di significato a un determinato oggetto, che a causa del suo nuovo *status* diventa estraneo al mondo dello scambio mercificato. Questo succede ad esempio nel caso della sacralizzazione di un oggetto, oppure quando questo entra nella sfera dell’arte. Nel caso delle icone la loro sacralizzazione avveniva solitamente in seguito alla manifestazione di un miracolo e del suo riconoscimento collettivo. Per mantenere il suo *status* l’icona doveva continuare a compiere delle

azioni taumaturgiche. La successione di singolarizzazioni che trasformano un oggetto è ciò che costruisce la sua biografia, in cui i punti di svolta sono determinati da fattori culturali. Perché la singolarizzazione avvenga è quindi necessario che ci sia un'approvazione collettiva. Come per Appadurai, anche per Kopytoff la qualità dell'oggetto è oscillante e dipende dal contesto in cui si trova. Quello che è centrale nell'adozione degli oggetti è il modo in cui vengono (ri)definiti e usati. Per quanto riguarda le icone non era infatti raro che il loro uso variasse a seconda del contesto e del periodo storico in cui si trovavano. Un caso esemplare è quello dell'icona della Vergine *Mesopanditissa*: mentre l'icona si trovava a Creta, la sua esposizione, il coinvolgimento rituale e la leggenda, la riconoscevano come protettrice dell'*élite* veneziana e dell'armonia tra le due popolazioni. Con il suo trasferimento a Venezia nel 1670 l'effigie entrò in un regime differente e si identificò con la Vergine come protettrice contro la peste, identificazione che fu possibile anche grazie a un complesso meccanismo di promozione che la individuava e la esponeva come tale.

Per ricostruire la vita sociale dell'oggetto è dunque necessario:

- a. Identificare quali qualità vengono ad esso attribuite;
- b. Determinare in che modo l'oggetto acquista queste qualità;
- c. Individuare in che modo queste qualità influenzano l'interazione tra persone e tra persone e oggetto.

L'evoluzione degli studi relativi all'oggetto ha avuto un impatto anche nell'ambito degli studi storico artistici. Già Gell affrontava l'argomento ponendo al centro del suo lavoro l'oggetto artistico piuttosto che l'oggetto di consumo, definendo così il campo dell'antropologia dell'arte. Importanti storici dell'arte come D. Freedberg (1989) e H. Belting (1990) hanno posto un'attenzione innovativa sull'importanza e il potere che il manufatto artistico ha avuto nella società umana. A distanza di un solo anno, la pubblicazione di questi due testi ha significato un ampliamento significativo del campo di ricerca della storia dell'arte. Quando nel 1989 è stato pubblicato il testo di Freedberg *The power of images: studies in the history and theory of response*, le reazioni da parte della comunità di studiosi sono state molteplici, e spesso all'autore è stata mossa la critica di essersi troppo concentrato sulle caratteristiche del *medium* a scapito di un'analisi più approfondita del contesto (critiche alle quali lo stesso Freedberg diede risposta nell'Introduzione dell'edizione Einaudi del 2009). Quello che maggiormente interessa nel presente lavoro è il nuovo respiro che Freedberg ha portato allo studio della disciplina, sottolineando l'importanza del ruolo del corpo e delle emozioni nel rapporto con l'oggetto-immagine. Una "antropologia della risposta" che prende come oggetto d'indagine la relazione che viene a crearsi tra l'immagine e lo spettatore, le caratteristiche e il contesto che provocano all'individuo una certa reazione quando pone lo sguardo su una immagine. Freedberg, sulla scia di E. Gombrich, si è interessato anche degli ultimi sviluppi delle neuroscienze cognitive, che forniscono una base scientifica alle modalità di risposta che l'essere umano attiva di fronte alle immagini.¹⁴

Nello studio di H. Belting l'arco cronologico sotto indagine parte dalla tarda antichità, momento in cui l'immagine cristiana cominciò ad affermarsi come *medium* per la devozione dei fedeli, e arriva fino all'epoca moderna. Partendo dal presupposto che le immagini possedevano una capacità «di toccare strati assai profondi dell'animo dei fedeli» già in epoca antica, Belting ha proceduto all'analisi della varietà di forme e di temi che le icone hanno assunto e che testimoniano di un mutamento storico «rivelatore della loro connessione con la società in cui erano prodotte» e utilizzate. Capire l'immagine significa comprendere l'epoca che l'ha prodotta, e viceversa. Belting e Freedberg, insieme a studiosi provenienti da differenti discipline, hanno spostato l'attenzione dalla lettura dell'opera d'arte a quella dello sguardo dello spettatore, ponendo ulteriore enfasi sulla dimensione sociale entro la quale si svolge il rapporto opera-fruttore.¹⁵ Tramite procedure analoghe

¹⁴Per una innovativa esposizione della "neuroarthistory" si veda il lavoro di: John Onians, *Neuroarthistory: from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki* (New Haven: Yale University Press, 2007). L'autore discute l'opportunità di investigare e comprendere le attività umane -arte compresa- partendo dallo studio neurale.

¹⁵ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, II (Oxford: Oxford University Press, 1988); David Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response* (Londra: University of Chicago

a quelle utilizzate dagli studiosi di iconografia, si sono occupati dell'analisi dell'oggetto visuale, ma con l'obiettivo di usarlo per comprendere i codici visuali del periodo di appartenenza dell'oggetto. La presa di distanza dallo studio dell'oggetto stesso ha determinato anche una maggiore attenzione verso manifestazioni artistiche di minore qualità, come le offerte votive e i dipinti devozionali. Non ci si è limitati più a studiare il substrato intellettuale ma si sono approfonditi gli strumenti e i codici del fruitore, ossia la cultura visuale del periodo, che consentiva di leggere l'oggetto. Il manufatto diventa così uno strumento di lettura e analisi di un preciso periodo storico e dei suoi "abitanti". Quello che si è voluto fare nel presente lavoro è affrontare l'oggetto-icona non solo nelle sue accezioni di oggetto artistico ma in quelle di oggetto sociale e dinamico all'interno della società che l'ha prodotto e che ne ha fruito in una molteplicità di modi e occasioni. Così come il contesto ha determinato la vita dell'icona, questa ha influenzato i suoi consumatori.

Per affrontare lo studio delle icone a Venezia è stato adottato un approccio interdisciplinare. Le tradizionali metodologie della storia dell'arte hanno permesso lo studio dell'oggetto da una prospettiva storica, formale e stilistica. Per analizzare la funzione dell'icona come oggetto all'interno della società e di determinati gruppi sociali sono stati presi in considerazione anche numerosi studi di natura storica, sociologica e antropologica. L'obiettivo è stato quello di attuare una duplice lettura: partire dall'oggetto per indagare la società che l'ha prodotto e allo stesso tempo comprendere il contesto sociale per decifrare il ruolo attivo che l'oggetto ha acquisito nel periodo in questione. Avendo, sin dall'inizio, posto l'attenzione alla "vita" delle icone, risulta evidente che quello che interessava maggiormente non era soltanto l'analisi delle caratteristiche formali e stilistiche di questi oggetti (che ovviamente è stata comunque intrapresa nel primo livello di lettura), ma la loro ricezione nel contesto di una precisa realtà spazio-temporale, ossia quella della Venezia medievale e rinascimentale. Come venivano percepite le icone dai fedeli dell'epoca? Quanto spesso erano nominate nei testi contemporanei e in che modo? Quali erano le loro caratteristiche negli occhi di chi le guardava? Servivano delle necessità precise e se sì, quali?

Complementare allo studio bibliografico è stata l'analisi dei documenti d'archivio. Il progetto di ricerca era nato con l'intenzione di concentrarsi sullo studio delle icone che erano state collocate nelle chiese della città, per cui sono state analizzate le visite pastorali dal XV secolo in poi. Risultò comunque deludente notare che in questi documenti le icone sono raramente nominate, e in ogni caso, anche quando questo accade non vengono forniti dei dettagli.

A questo punto sono risultati molto utili i testi letterari coevi: guide della città, libri di devozione, libri di preghiere, racconti di miracoli, descrizioni delle feste e opuscoli dedicati a specifiche icone miracolose. Questi testi, più di ogni altro, hanno permesso di avvicinarsi ai codici visuali dell'epoca. La menzione di un'icona in una guida, oltre a fornire spesso delle indicazioni sulla sua *mise-en-scène*, denota anche il grado di importanza che le veniva attribuito. La frequenza con cui viene nominata, insieme agli attributi che le vengono assegnati possono essere utilizzati come indicatori della sua percezione da parte dei contemporanei.

Le immagini di devozione hanno certamente rappresentato gli oggetti d'indagine di maggiore rilievo e criticità. Il loro studio è stato la parte più problematica dell'indagine per molteplici motivi. Spesso esse si trovano collocate in chiese ormai chiuse al pubblico, oppure in luoghi dove non è permesso l'accesso, in spazi poco illuminati o appese in posizioni inagibili. Superate le prime difficoltà bisognava avvicinarsi al manufatto con occhio critico per determinarne le caratteristiche stilistiche e formali, spesso alterate rispetto all'originale a causa di interventi avvenuti nei secoli successivi alla sua realizzazione, oppure a causa della presenza di inserti metallici e rize che attualmente ne nascondono gran parte. In più casi è risultato impossibile identificare le icone riportate

Press, 1989); Régis Debray, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident* (Paris: Gallimard, 1992); Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (New York: Cornell University Press, 2001); Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

dalle fonti. La demolizione e la secolarizzazione di molti edifici di culto, e le dispersioni di epoca napoleonica sono stati i principali responsabili di questa grande perdita, alla quale, nel corso della ricerca, si è cercato di far fronte ricostruendo la biografia dell'icona con il solo aiuto dei documenti e delle fonti.

Prima che le icone entrassero nelle chiese e nelle case veneziane, ci fu a Venezia un lungo percorso di assimilazione e appropriazione di elementi culturali e culturali che provenivano dal mondo bizantino. Nel primo capitolo sono stati presi in considerazione i principali fattori che determinarono l'ingresso del *medium* delle icone bizantine a Venezia. In questa parte del lavoro viene presentato il contesto socioculturale dei secoli che precedettero l'ingresso dell'icona nelle abitazioni e negli edifici di culto. L'obiettivo del capitolo è quello di rendere familiare al lettore il contesto entro cui le effigi di devozione andarono in seguito ad inserirsi a partire dal XIV-XV secolo.

Nel secondo capitolo l'attenzione si sposta verso la capitale bizantina per poi passare alla colonia di Creta. Anche se processioni con icone erano organizzate a Roma già dal VIII secolo, in questa sede viene proposta la tesi secondo cui a fungere da modello rituale per queste manifestazioni celebrative a Venezia non fu Roma ma Costantinopoli stessa. Analizzando i due principali eventi rituali che venivano realizzati a Costantinopoli e a Candia si mettono in evidenza le loro caratteristiche comuni e il ruolo di messa in scena di un determinato evento storico che aveva lo scopo di unire la popolazione sotto il segno della Vergine. Il coinvolgimento di icone mariane in questi rituali urbani ha rappresentato il momento decisivo per il loro ingresso nelle celebrazioni cittadine di entrambe le città e ha avuto un ruolo significativo per la successiva adozione del culto dell'icona da parte dei veneziani, prima a Candia e di seguito a Venezia stessa. Il terzo capitolo analizza il contesto rituale cretese in modo più ampio, per fornire una visione panoramica della commistione di lingue, oggetti e persone che si trovavano a vivere e ad agire come una comunità nonostante le differenze culturali. In seguito, si passa all'analisi delle icone che furono trasportate da Candia a Venezia a partire dal XV secolo e si cerca di ricostruire la loro biografia nei differenti contesti che le accolsero. Lo spostamento di un'immagine sacrale da un luogo ad un altro rappresenta un fattore fondamentale della sua "vita", determinandone il carattere e l'impatto sociale.

Nel quarto e nel quinto capitolo si affronta la questione della devozione delle icone nell'ambito domestico e nello spazio pubblico. Circa il primo, sono state prese in considerazione le modalità di devozione e di esposizione delle icone all'interno della casa, ma anche il loro allestimento in rapporto a differenti generi pittorici. Il "montaggio" delle icone insieme ad altre figurazioni era in grado di fornire nuovi significati e trasmettere nuovi messaggi. Per le icone nello spazio pubblico sono state prese in considerazione le effigi presenti nelle calli, nei campi, nelle scuole, nelle chiese, nei monasteri e nei conventi della città. Attuando delle osservazioni di carattere statistico in base alle informazioni fornite dal catalogo sono state presentate le dinamiche che hanno caratterizzato le loro vite in questo contesto: le tipologie di culto, le modalità di appropriazione caratteristiche di alcuni ordini religiosi, il ruolo politico nonché la diffidenza verso queste, spesso mostrata dalle autorità politiche ed ecclesiastiche.

Il lavoro è corredato da un catalogo delle icone che sono state attestate in chiese veneziane a partire dal XII e fino al XVIII secolo. Nonostante inizialmente l'intento fosse quello di includere solamente le icone ancora oggi presenti nelle chiese della città, il rilievo che alcune effigi, oggi perdute, hanno avuto per la devozione pubblica, ha determinato la loro inclusione nella versione finale. Infine, si è scelto di includere nel censimento anche un piccolo numero di effigi di produzione occidentale, quando queste presentano degli elementi che possono essere collegati con le pratiche di culto riservate alle icone greche. Per ogni icona sono stati forniti tutti i dati disponibili, da quelli tecnici a quelli di carattere culturale e rituale.

Ringraziamenti

Questo progetto non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e il supporto di numerose persone ed istituzioni. Prima di tutto vorrei ringraziare i miei relatori Michele Bacci e Michela Agazzi per la loro assistenza e i loro numerosissimi suggerimenti. Le loro osservazioni critiche e i loro indispensabili consigli mi hanno continuamente stimolata e indirizzata verso direzioni che sono sempre risultate fruttuose. Vorrei ringraziare tutto il personale dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia che mi ha spesso assistita nelle mie ricerche. Un particolare ringraziamento lo devo al direttore dell'Istituto, Giorgos Ploumidis, che con le sue osservazioni ha ispirato l'idea di questo lavoro. Un sentito grazie va allo studioso Alberto Rizzi che ha spesso trovato il tempo per assistermi con i suoi preziosi consigli. Vorrei inoltre ringraziare i miei correlatori Stefano Riccioni e Monica Centanni e tutti i membri del collegio dell'università Ca' Foscari che in più occasioni mi hanno fornito importanti indicazioni per lo svolgimento del lavoro. Sono inoltre riconoscente al personale della Biblioteca Marciana, della Biblioteca del Museo Correr e dell'Archivio storico del Patriarcato per avermi spesso assistita nella ricerca bibliografica e nella lettura dei documenti d'archivio, e all'ufficio del Patriarcato che mi ha fornito prezioso materiale fotografico. Ringrazio tutto il personale del Museo Bizantino di Atene e in particolar modo Maria Skleida per la sua infinita disponibilità e il suo sostegno pratico e morale durante l'intero percorso del lavoro. Infine, vorrei esprimere la mia gratitudine ad ogni prete, frate, monaco e suora che mi ha permesso di accedere nei rispettivi luoghi di culto e mi ha assistito fornendomi importanti informazioni.

Un notevole aiuto per lo svolgimento del dottorato è stato fornito dal sostegno economico di più istituzioni. Prima di tutto la borsa di studio dell'università Ca' Foscari. Con i contributi della fondazione Leventis e di Swissuniversities sono riuscita a sostenere le spese del mio soggiorno veneziano e dei frequenti soggiorni a Friburgo.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia che con la sua pazienza e il suo sostegno ha reso possibile affrontare le difficoltà e gli sconforti che hanno accompagnato questo percorso. Ancora ringrazio gli amici greci, Maria, Nikos e Sara; gli amici "veneziani" Mida, Antonia, Federica, Alessandro, Claudio, Stefano, Melania, Margherita e molti altri ancora, per essermi stati sempre vicini. Giacomo, che ha assistito ai momenti di debolezza fornendo sempre degli utili consigli. Gli amici internazionali, Nick e Lorenzo che, benché lontani, mi hanno sempre fornito dei *feedback* preziosi nonché del materiale bibliografico per me inaccessibile; e Milan, che con la sua positività ha reso tutto più facile.

1. PREMESSE PER IL CULTO DELLE ICONE A VENEZIA

Tra santi orientali, reliquie “venute da Oriente”, migrazioni e *recta pietas*

Gli abitanti di Venezia accolsero le immagini bizantine principalmente a partire dal XIV secolo. Avvenimenti di estremo impatto hanno determinato la familiarità e l'apertura verso questo *medium*, appartenente ad una cultura religiosa non solo estranea ma considerata in Occidente addirittura scismatica. Se risulta certo che gli episodi legati agli equilibri geopolitici dei secoli XIII-XV contribuirono significativamente nell'introduzione delle icone nel contesto della devozione veneziana, un ruolo altrettanto considerevole ebbero i primi secoli di organizzazione socioculturale della città.¹

Venezia nacque come provincia romana e come tale risultava inestricabilmente legata all'impero. Dopo lo spostamento della sede imperiale romana a Costantinopoli nel 330 e la successiva caduta dell'impero d'Occidente nel 476, la giurisdizione della provincia della *Venetia-Histria* continuò ad essere delegata all'impero, con l'unica differenza che ora questo si trovava ad operare da un punto geograficamente molto più distante, conferendo di conseguenza alla provincia una maggiore autonomia. Dopo che l'imperatore Giustiniano (in carica 527-565) intraprese la guerra gotica, spinto dalla volontà di riportare sotto il controllo dell'impero d'Oriente gli ex territori dell'impero d'Occidente, tra cui la penisola italiana, venne chiesto ai veneziani di riconoscere l'imperatore come loro legittimo sovrano in cambio della protezione da lui accordata. La provincia rimaneva così sotto il dominio dell'impero. La fedeltà dei veneziani verso i loro sovrani si coglie dalle parole pronunciate dai vescovi veneziani durante il sinodo di Marano nel 590-591. In una lettera indirizzata all'imperatore Maurizio questi dichiaravano che «benché i nostri peccati ci abbiano sottomesso attualmente ad un gravissimo giogo straniero [...], non abbiamo dimenticato il vostro santo governo, sotto il quale un tempo vivevamo tranquilli ed al quale, con l'aiuto del signore, aneliamo di ritornare con tutte le forze del nostro cuore».²

Il rapporto della popolazione veneziana con l'impero bizantino entrò in un breve periodo di crisi quando, sotto l'imperatore Leone III (717-741), ebbe luogo la controversia iconoclasta, promossa dall'imperatore stesso.³ Il divieto di adorare le immagini sacre provocò un'ondata di reazioni in tutta la penisola che coinvolse anche Venezia. I soldati si rivoltarono contro il *magister militum* e proclamarono un proprio *dux*. La ribellione venne stroncata in poco tempo, ma l'imperatore si vide costretto intorno al 727 a concedere il mantenimento del titolo di *dux* ad un governatore locale,

¹ Per i primi secoli di storia veneziana si vedano: Wladimiro Dorigo, *Venezia origini: fondamenti, ipotesi, metodi* (Milano: Electa, 1983); Wladimiro Dorigo, *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Monumenta veneta (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2003), spec. capitolo 1; Renato D'Antiga, *La Venezia nascente: santi religione potere* (Padova: Casa dei Libri, 2012); Frederic C. Lane, *Storia di Venezia* (Torino: Einaudi, 2015); Gherardo Ortalli, «Il ducato e la “civitas Rivoalti”: tra carolingi, bizantini e sassoni», in *Storia di Venezia*, vol. I (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1992), 725–90; Alvise Zorzi, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia* (Milano: Bompiani, 2001).

² Agostino Pertusi, «Venezia e Bisanzio: 1000-1204», *Dumbarton Oaks Papers* 33 (1979): 4.

³ Per la questione dell'iconoclastia a Bisanzio la bibliografia è estremamente ricca. Si vedano indicativamente: Charles Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002); Leslie Brubaker, *Byzantium in the iconoclast Era c. 680-850: a history* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011); Leslie Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm* (Londra: Bristol Classical Press, 2012); Per una prospettiva transculturale sull'iconoclastia si veda anche la pubblicazione recente: Kristine Kolrud e Marina Prusac, *Iconoclasm from Antiquity to Modernity* (Abingdon: Routledge, 2016).

con l'incarico di amministrare la provincia che guadagnava così un primo accenno di autonomia, pur rimanendo sotto la giurisdizione imperiale.⁴

Pochi anni dopo, con la conquista dell'*Histria* da parte di Carlo Magno nel 788, la laguna veneta passava momentaneamente sotto il controllo franco. L'intervento imperiale, suscitato dal partito filobizantino che si era venuto a creare, riuscì presto a risolvere le tensioni e Venezia fu posta nuovamente sotto il controllo di Bisanzio.⁵ Due secoli dopo, nel 922, le relazioni veneto-bizantine si arricchirono ulteriormente. Gli imperatori Basilio II e Costantino VIII emanarono il *chrysoboulo* con il quale conferivano ai veneziani dei grandi privilegi in materia di commercio. Tali privilegi vennero ulteriormente ampliati con l'emanazione nel 1081 del *chrysoboulo* dell'imperatore Alessio Comneno. Grazie ai due *chrysobouloi* i veneziani potevano commerciare liberamente nei territori dell'impero e creare delle attività mercantili anche all'interno della capitale, nella quale avevano il permesso di possedere delle case e dei negozi nel quartiere di Perama, assicurandosi così una costante permanenza a Costantinopoli.⁶ Tali concessioni, oltre a stimolare la crescita mercantile veneziana, ebbero l'effetto di avvicinare ulteriormente la popolazione agli usi e costumi dei bizantini. Non era infatti raro che le famiglie di alto rango combinassero dei matrimoni misti, o mandassero i propri figli alla corte costantinopolitana per essere educati e poi rimandati in patria con conoscenze culturali e linguistiche appartenenti al mondo greco, che entrarono in tal modo a far parte del bagaglio culturale delle *élite* lagunari.

1.1 Creazione della fisionomia sacra veneziana e prime appropriazioni bizantine

Nell'iniziale periodo di formazione geopolitica veneziana si verificarono anche la creazione e lo sviluppo della rete ecclesiastica. I contatti della provincia *Venetiarum* prima, e del ducato di Venezia dopo, con l'impero bizantino, comportarono un forte impatto sulla creazione della realtà religiosa del luogo e incisero profondamente sull'identità e la *pietas* della popolazione. Nata come provincia dell'impero romano, Venezia seguì la progressiva cristianizzazione che caratterizzò la struttura religiosa imperiale dopo Costantino.

Influssi bizantini si possono intravedere già dalle prime scelte in materia ecclesiastica operate da Venezia. Nel 774 venne istituita la diocesi di Olivolo (nel sestiere di Castello), nel contesto di riordinamento politico ed ecclesiastico dei territori della *Veneciarum* provincia che seguì la caduta del regno longobardo.⁷ Il primo ad essere incaricato vescovo era un certo Cristoforo, seguito poi da un Odolerio e poi ancora da un altro Cristoforo. Sarebbe questo primo Cristoforo ad aver cominciato la costruzione di una chiesa cattedrale nell'isola, che però verrà realizzata solamente verso l'830-831, ed intitolata a San Pietro.⁸ Non ci sono fonti che possano attestare con certezza la volontà di sottolineare esplicitamente il legame con la tradizione bizantina, ma tanto l'assunzione da parte del vescovo del nome greco Cristoforo, quanto l'intitolazione della chiesa a San Pietro, denotano

⁴ Roberto Cessi, «Venetiarum provincia», *Archivio Storico Italiano* 126, n. 3/4 (459/460) (1968): 311–12; Donald M. Nicol, *Byzantium and Venice: A Study in Diplomatic and Cultural Relations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 10; Pertusi, «Venezia e Bisanzio», 5.

⁵ Bruno Bertoli e Silvio Tramontin, a c. di, *Patriarcato di Venezia* (Venezia; Padova: Giunta regionale del Veneto; Gregoriana libreria editrice, 1991), 56; Ortalli, «Il ducato e la “civitas Rivoalti”: tra carolingi, bizantini e sassoni».

⁶ David Jacoby, «The Expansion of Venetian Government in the Eastern Mediterranean until the Late Thirteenth Century», in *Il Commonwealth Veneziano Tra 1204 e La Fine Della Repubblica. Atti Di Convegno (Venezia, 6-9 Marzo, 2013)* (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2015), 73–107; Nicol, *Byzantium and Venice*, 60.

⁷ Dorigo, *Venezia origini*, vol.1, 271-272.

⁸ Sulla chiesa di San Pietro si vedano: Gianmario Guidarelli, Michel Hochmann, e Fabio Tonizzi, a c. di, *La chiesa di San Pietro di Castello e la nascita del patriarcato di Venezia* (Venezia: Marcianum Press, 2018); Gianmario Guidarelli, *I patriarchi di Venezia e l'architettura: la cattedrale di san Pietro di Castello nel Rinascimento* (Padova: Il poligrafo, 2015).

un'intonazione bizantina del primo apparato ecclesiastico veneziano. Durante il X secolo verranno inoltre collocate all'interno della cattedrale le reliquie di altri due santi di origine orientale, Sergio e Bacco.

Le infiltrazioni bizantine nella cultura veneziana dei primi secoli si manifestarono principalmente nella devozione verso santi di origine orientale o veterotestamentari, espressa principalmente nelle festività e nelle chiese a questi dedicate, oppure nelle traslazioni delle loro reliquie dall'Oriente.⁹ Venezia era una città di recente fondazione in confronto alle città della terraferma e in quanto tale non poteva vantare né dei santi locali né delle origini risalenti al primo cristianesimo, elementi che costituivano le principali qualità che nel Medioevo potevano legittimare l'indipendenza religiosa di un luogo. Questa nascita "tarda" obbligò Venezia ad inventarsi devozioni e forme religiose proprie e a dare loro la colorazione locale necessaria perché potessero esprimere la spiritualità della popolazione. Si cominciò così ad importare un gran numero di santi "stranieri" che andando a colmare il vuoto lasciato a causa della mancanza di santi locali, e che divennero progressivamente parte integrante della realtà religiosa. La politica sociale e religiosa veneziana prevede sin dai primissimi tempi l'organizzazione di eventi festivi ricorrenti in onore di questi santi, eventi che definirono in gran parte la fisionomia religiosa e rituale della popolazione.¹⁰

Manifestazione visiva del processo veneziano di combinazione tra elementi provenienti dalla cultura locale e quella bizantina può considerarsi l'insieme dei mosaici marciari, i più antichi dei quali risalgono al XI secolo. In questi, come ha illustrato O. Demus, si può osservare la tendenza veneziana ad usare degli elementi provenienti dalle due realtà culturali per creare un insieme "veneziano". Si raffigurano santi di origine occidentale con degli attributi orientali, oppure con delle iscrizioni greche e, viceversa, dei santi orientali con degli attributi che possono rimandare al mondo occidentale.¹¹ La struttura stessa dell'edificio richiama quella della chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli, mausoleo degli imperatori bizantini costruito da Giustiniano.¹²

Anche prima della costruzione della basilica di San Marco erano sorti a Venezia degli edifici ecclesiastici che presentavano dei rimandi alla cultura visuale del mondo della cristianità orientale. Tra le chiese più antiche va ricordata quella di Santa Maria Assunta a Torcello, uno dei primi centri della laguna ad avere uno sviluppo significativo, risalente al VII secolo.¹³ Grazie all'iscrizione che tutt'ora si conserva all'interno della chiesa, sappiamo con certezza che l'edificio era stato fondato dal *magister militum* Maurizio e dall'esarca di Ravenna Isacco nel 639 in memoria delle sue imprese.¹⁴ Nasceva così il primo nucleo religioso lagunare, sotto un regime di carattere bizantino. Le forme dell'edificio richiamano modelli bizantini e al suo interno si conservano ancora dei magnifici mosaici di chiarissima ispirazione bizantina, capeggiati nell'abside dalla figura della Madre di Dio. Tanto le forme della basilica, quanto la dedica alla Vergine *Theotokos*, testimoniano una chiara dipendenza dalla tradizione greca.¹⁵

⁹ Silvio Tramontin, a c. di, *Culto dei santi a Venezia* (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965).

¹⁰ Antonio Niero, «Feste civiche religiose», in *Il patriarcato di Venezia, Storia religiosa del Veneto*, a c. di Silvio Tramontin, vol. 1 (Padova: Gregoriana libreria editrice, 1991), 323–33; Tramontin, *Culto dei santi a Venezia*, vol. 2, spec. 78.

¹¹ Otto Demus, *The Mosaic decoration of San Marco, Venice* (Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 1988); Otto Demus, *The church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, Dumbarton Oaks studies (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960); Ettore Vio e Jean-Philippe Follet, a c. di, *La basilique Saint-Marc de Venise* (Parigi: Citadelles & Mazenod, 2001), 190–280.

¹² Su Costantinopoli come modello per la scenografia marciara si veda: Fabio Barry, «Dissecta membra: Ranieri Zeno, the Imitation of Constantinople, the Spolia Style, and Justice at San Marco», in *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, a c. di Henry Maguire e Robert Nelson (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2010), 7–62.

¹³ Sulla chiesa di Santa Maria Assunta a Torcello si vedano: Michela Agazzi, «Torcello medioevale, scultura e architettura», *Hortus artium medievalium* 20 (2014): 817–29; Gianmatteo Caputo e Giovanni Gentili, a c. di, *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente* (Venezia: Marsilio, 2009).

¹⁴ Nicol, *Byzantium and Venice*, 6. Vedi anche Dorigo, *Venezia origini*, vol. 1, 268.

¹⁵ Il termine era stato adottato in riferimento alla Vergine dopo in concilio di Efeso del 431. Sottolineando il significativo contributo della Vergine come colei che ha fatto nascere Cristo, la nuova terminologia accompagnò una grande espansione del culto mariano.

La medesima inclinazione verso Bisanzio si può osservare nella maggior parte degli edifici religiosi costruiti in questo periodo e dedicati a santi orientali o veterotestamentari quali san Moisè (VIII secolo), san Zaccaria (IX secolo), san Simeone profeta (X secolo), san Samuele (XI secolo) e san Daniele (XI secolo).¹⁶ La chiesa di San Zaccaria fu costruita nel IX secolo per custodire le reliquie del santo e lo stesso fu fatto con la chiesa di San Marco, il cui primo edificio risaliva al 830-832.¹⁷ L'unicità di Venezia nello scenario occidentale viene confermata dagli scritti del teologo parigino Giovanni Beleth, che nel secolo XII affermava con meraviglia di non aver mai visto così tante chiese dedicate a santi veterotestamentari. Molto dopo, nel 1682, lo stesso stupore coglieva l'Onofri che osservava: «Niun'altra città contiene in sé chiese dedicate ai santi del Testamento Vecchio come ha Venezia e sono 7: S. Geremia, S. Zaccaria, S. Moisè, S. Samuele, S. Daniele, S. Giobe e S. Simeon profeta». ¹⁸ Vanno aggiunte in questo elenco le chiese che, secondo la tradizione posteriore, sarebbero state fondate dal vescovo di Oderzo Magno, a seguito di una serie di visioni. In origine le chiese sembra fossero otto e dedicate a San Pietro, all'Angelo Raffaele, al Salvatore, alla Madonna, al Battista, a San Zaccaria, ai dodici Apostoli e a Santa Giustina, tutti santi di provenienza orientale con l'unica eccezione di santa Giustina.¹⁹ Andava così formandosi, sul declinare del secolo X, la topografia sacra di Venezia, con una rete di edifici ecclesiastici che nella forma, nel rito e nel santo patrono presentavano già quel sincretismo che caratterizzerà la realtà veneziana nei secoli a venire. Probabilmente, il frequente dialogo con Bisanzio fece sì che a Venezia vi fosse una maggiore apertura verso influenze bizantine, senza che questo significasse una precisa riproduzione dei modelli di riferimento. Se l'ispirazione venne da Oriente, l'adattamento era veneziano.

Le influenze bizantine si rispecchiano anche nella strutturazione del calendario liturgico e nelle forme della liturgia veneziana. Sin dalle sue origini la chiesa di Venezia adottò il rito patriarchino, seguendo l'esempio della sede patriarcale di Grado, che a sua volta l'aveva ereditato da Aquileia. Il rito, che a Venezia ebbe una durata molto lunga, si distingueva da quello romano nello svolgimento differente di alcuni dei sacramenti come il battesimo e il matrimonio, nell'abito degli ecclesiastici e nell'adozione di un calendario liturgico differente.²⁰ Anche se il rito fu ufficialmente abolito nel 1581 dai visitatori apostolici Lorenzo Campaggi e Agostino Valier, questo continuò a persistere in alcune forme della liturgia marciana e a subire delle modifiche, adottando progressivamente elementi tanto dal rito romano quanto da quello greco.²¹ Nonostante non si possa misurare con certezza la sua diretta dipendenza dalla liturgia greca, il fatto che lo stesso Sansovino

¹⁶ Silvio Tramontin, «Culto e liturgia», in *Storia di Venezia: Origini-Età ducale*, vol. V.1 (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1992), 893-921. A tal proposito lo studioso fa un paragone con le attitudini religiose dell'Irlanda Medievale, unico altro luogo in occidente dove si nota una simile insistenza sul culto dei profeti. Il fenomeno è stato interpretato come il risultato di un maggiore attaccamento al cristianesimo primitivo. Il Fiocco propone un'interpretazione che vede al centro di tali scelte la mediazione araba. Si veda: Giuseppe Fiocco, «Tradizioni orientali nella pietà veneziana», in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a c. di Agostino Pertusi (Venezia: Sansoni, 1966), 117-24.

¹⁷ Per la costruzione della chiesa di San Zaccaria e il coinvolgimento dell'imperatore Leone V vedi: Silvio Tramontin, *San Zaccaria*, Venezia sacra (Venezia: Tipografia Luigi Salvagno, 1979); Per la costruzione della chiesa di San Zaccaria e il coinvolgimento dell'imperatore Leone V vedi: Renato D'Antiga, *Guida alla Venezia bizantina: santi, reliquie e icone* (Padova: Casadei libri, 2005), 26; Bernard Aikema, Massimo Mancini, e Paola Modesti, a c. di, «*In centro et oculis urbis nostrae: la chiesa e il monastero di San Zaccaria*» (Venezia: Marcianum Press, 2016).

¹⁸ Tramontin, «Culto e liturgia»; Giuseppe Fiocco, «Il culto dei profeti a Venezia», in *L'Oriente Cristiano nella Storia della Civiltà, atti del convegno internazionale sul tema l'Oriente Cristiano nella storia della civiltà (Roma 31 marzo-3 aprile 1963, Firenze 4 aprile 1963)* (Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1964), 716.

¹⁹ Vanno aggiunti a questo elenco almeno altre due chiese, quelle di San Fantin (996) e di San Nicolò al Lido (IX secolo).

²⁰ Sull'uso del patriarchino come caratteristica distintiva dell'identità veneziana si veda: Iain Fenlon, «Music, ceremony and self-identity in Renaissance Venice», in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna: atti del convegno internazionale di studi: Venezia 5-7 settembre 1994* (Venezia: Fondazione Levi, 1998); Gina Fasoli, *Liturgia e cerimoniale ducale* (Firenze: Olschki, 1973); Per la liturgia marciana in generale si vedano i volumi di: Giulio Cattin, *Musica e liturgia a San Marco: testi e melodie per la liturgia delle ore* (Venezia: Fondazione Levi, 1990); Sulle implicazioni del calendario liturgico nella vita quotidiana si veda anche: Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton: Princeton University Press, 1981), spec. 55-80.

²¹ Fiocco, «Tradizioni orientali nella pietà veneziana», 124; Cattin, *Musica e liturgia a San Marco*.

vedesse nella liturgia marciana, che ancora officiava il patriarchino nella sua forma più completa rispetto alle restanti chiese, l'eredità del rito costantinopolitano, dimostra che nella percezione veneziana questo fu sentito come un patrimonio risalente al mondo bizantino.²² Ma non fu solo il rito a dipendere da Bisanzio nel contesto marciano. L'incensazione della basilica marciana prima di una celebrazione solenne, lo scambio delle candele tra doge e primicerio, la processione del venerdì santo e quella pasquale, sono tutte usanze ereditate dalla chiesa greca.²³ A sostegno di questa ipotesi si potrebbe considerare anche il canto ritualizzato del *Surrexit Christus* e la risposta *Deo gratias*, tra i celebranti e il clero. Il piccolo "dialogo" rituale riprende da vicino la formula bizantina del Χριστός ἄνεστη che veniva pronunciata nella corrispettiva occasione.²⁴

Il campo liturgico dove l'influenza bizantina si fece maggiormente sentire fu quello delle litanie mariane. A Costantinopoli le litanie in onore alla Vergine rivestivano un ruolo di fondamentale importanza, dovuto anche al ruolo di protettrice che la *Theotokos* aveva nei confronti della città. Il massimo esemplare di questa categoria di inni va identificato nell'*Akathistos*, composto attorno al VII secolo, come ringraziamento per l'assistenza mariana nella liberazione della capitale bizantina dagli avari durante l'assedio del 626.²⁵ Dalla raccolta di litanie mariologiche in uso a Venezia possiamo dedurre che il testo fu ben noto ai veneziani, che lo riutilizzarono per una serie di composizioni liturgiche che rimasero in uso fino almeno tutto il Cinquecento.²⁶ L'*Akathistos* non rappresentava un caso unico, ma andava ad inserirsi in una tradizione più ampia di letteratura mariana veneziana. Con l'invenzione della stampa si diffusero largamente gli opuscoli relativi ai miracoli di Maria, così come i libretti con preghiere a questa dedicate, da recitare nella preghiera individuale, o ancora i trattati in onore alle immagini mariane più famose.²⁷ Un capitolo a sé andrebbe dedicato alle composizioni di inni mariani che conobbero una particolare fioritura, con picchi di intensità nei periodi di crisi, tra cui le pesti del XVI e XVII secolo. In tali momenti critici il popolo si rivolgeva con maggiore impeto al sacro, e certamente Maria aveva un ruolo di primo piano, che veniva così rispecchiato anche nelle composizioni liturgiche che miravano a fornire assistenza alla popolazione nella gestione della crisi.²⁸

Non mancarono a Venezia anche occasioni in cui si officiava il rito propriamente greco. Questo era il caso della chiesa di San Basilio alle Zattere, dove ancora nel tempo del Sansovino si faceva la messa alla greca.²⁹ A partire dal XV secolo furono inoltre previste celebrazioni del rito ortodosso in alcune chiese, per soddisfare le esigenze della crescente comunità greca che si trovava in laguna. A prescindere dall'adozione di un determinato rito per la liturgia, si possono vedere, grazie ai calendari liturgici pervenuti, primo tra i quali il *Kalendarium Venetum saeculi XI* dell'XI secolo,

²² Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. libri da M. Francesco Sansovino*. (Venezia: Domenico Farri, 1581), 39r; Giovanni Diclich, *Rito veneto antico detto patriarchino illustrato dal reverendo don Giovanni Diclich* (Venezia: Vincenzo Rizzi, 1823).

²³ A proposito si può consultare D'Antiga, *Guida alla Venezia bizantina*, 57–58; e Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies* (New York: Cambridge University Press, 2001), 242. L'autrice propone una possibile intermediazione cretese per l'adozione dei rituali bizantini in madrepatria, a partire dal XIII secolo.

²⁴ Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 242.

²⁵ Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (University Park, Pennsylvania: Penn State Press, 2010).

²⁶ D'Antiga, *Guida alla Venezia bizantina*, 26; Giorgio Fedalto, «Antichi testi mariologici veneziani», *Bessarione* 7 (1989): 97–108.

²⁷ Vedi indicativamente: Anonimo, *Li miracoli de la Madonna* (Venezia, 1490); Anonimo, *La vita de la gloriosa Virgine Maria con alchuni soi Miracoli deuotissimi: & con le sue figure ali soi capitoli. Et la sua tabula de tutte le cose che se contiene in la ditta opera* (Venezia: Ioanne Tacuino da Trino, 1524); Giovanni Felice Astolfi, *Historia universale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio* (Venezia: Sessa, 1624); Pacifico da Venezia, *Panegirici e sermoni del molto reverendo padre Pacifico da Venezia cappuccino ..* (Venezia: Corona Giuseppe, 1728); Fedalto ha raggruppato alcuni testi mariani in: Fedalto, «Antichi testi mariologici veneziani».

²⁸ Fenlon, «Music, ceremony and self-identity in Renaissance Venice»; Cattin, *Musica e liturgia a San Marco*; Giulio Cattin, a c. di, *Da Bisanzio a San Marco: musica e liturgia* (Bologna: Il Mulino, 1997); Ritva Maria Jacobsson, «Sur la tradition liturgique locale dans la basilique de San Marco», in *Da Bisanzio a San Marco: musica e liturgia*, a c. di Giulio Cattin (Venezia: Il Mulino, 1997), 111–36.

²⁹ Fiocco, «Tradizioni orientali nella pietà veneziana», 120.

delle rincorrenti coincidenze con il calendario costantinopolitano nelle celebrazioni di alcuni santi.³⁰ Così san Zaccaria veniva celebrato il 6 novembre in coincidenza con il menologio basiliano, san Moisè il 4 settembre e sant'Elena il 21 maggio e non in agosto come prevedeva l'uso romano.³¹ Si riconferma inoltre (come per i titoli delle chiese) una forte presenza di santi del vecchio testamento, profeti ed angeli, un'usanza sconosciuta nella realtà occidentale e per la quale si può facilmente supporre un'influenza del calendario della capitale bizantina. Col passare del tempo il rito veneziano venne affiancato da quello romano e a volte sostituito da questo, ma il patriarchino continuò a persistere nonostante le pressioni papali di abolirlo, intensificatesi soprattutto dopo il Concilio di Trento. La coesistenza dei due riti era sicuramente facilitata da quanto avveniva nella basilica marciana, dove il patriarchino rimase in uso fino al cadere della repubblica. Il calendario veneziano rispecchiava la realtà della città che, sin dalle sue origini sviluppò un'identità religiosa "nazionale", a metà tra Bisanzio e l'Occidente.³² Anche quando il modello seguito non era quello greco, i veneziani davano sempre particolare preminenza ai loro santi locali e includevano elementi liturgici unici nel loro rito, mantenendosi però sempre entro le linee dell'anno liturgico della chiesa cristiana.³³ L'unicità della città passava così anche attraverso il suo calendario liturgico.

Appropriazioni bizantine si colgono infine anche nella sfera d'azione dogale. H. Belting ha dimostrato come spesso fu lo stesso doge ad assumere il ruolo di promotore della cultura bizantina, per mettere in evidenza la propria superiorità in confronto alle altre città.³⁴ Anche se lo studioso si concentra sulle commissioni dogali del periodo vicino alla IV crociata, un approccio simile può essere adottato anche per le committenze dogali precedenti. È ben noto il caso della Pala d'oro, commissionata ad artisti costantinopolitani dal doge Ordelauffo Falier nel 1115. La Pala, ricca di pietre preziose, oro, argento e smalti rappresenta ancora oggi uno dei massimi esemplari di arte bizantina custoditi a Venezia. La sua commissione, collegata alla ricostruzione dell'XI secolo, si colloca in un momento che vide Venezia assumere un ruolo di primo ordine negli equilibri geopolitici del Mediterraneo. A livello mercantile dominava i mari con poca concorrenza e grazie al suo impegno nel trafugare reliquie contava già una rispettabile collezione di corpi santi. La committenza dogale della Pala, così come il suo rinnovo su commissione del doge Pietro Ziani nel 1209, costituisce un primo esempio di quello che di seguito, soprattutto dopo la conquista di Costantinopoli nel 1204, diventerà un *topos* della propaganda veneziana: il suo legame con Bisanzio rappresentava il suo passaporto verso il dominio del Mediterraneo. Se in questo primo momento tale approccio costituiva più un'aspirazione che un dato di fatto, negli anni a seguire diventerà una realtà consolidata. Anche le insegne del potere regale e le investiture dei dogi mostravano dei chiari modelli bizantini. Le documentazioni più antiche, risalenti alle bolle plumbee del periodo del dogato di Pietro Polani (1130-1148) mostrano l'abito ducale di chiara ispirazione bizantina. Questa diventa ancora più evidente a partire dal dogato di Orio Mastropiero (1178 - 1192) con l'aggiunta nell'abito ducale del *manikion* e degli *epimanikia*. Le investiture venivano inoltre consegnate seguendo il modello cerimoniale bizantino dell'incoronazione.³⁵ Le appropriazioni di costumi grecizzanti non doveva limitarsi solamente alle sfere del potere dogale se, secondo la cronaca di Dandolo, il doge Domenico Michiel decretò nel 1126 che i cittadini veneziani non dovevano più portare la barba secondo il

³⁰ Silvio Tramontin, «Il "kalendarium" veneziano», in *Il culto dei santi a Venezia*, a c. di Silvio Tramontin (Venezia: Studium Cattolico Veneziano, 1965), 275–327; Fiocco, «Tradizioni orientali nella pietà veneziana», 121–22; Stefano Borgia, *Kalendarium Venetum Saeculi XI Ex Codice Manuscripto Membranaceo Bibliotheca S. Salvatoris Bononiae* (Roma, 1773).

³¹ Tramontin, «Culto e liturgia», 900.

³² Meersseman, *Miscellanea Gilles Gerard Meersseman I*, Italia sacra, 1970.

³³ Fenlon, «Music, ceremony and self-identity in Renaissance Venice», spec. 10-11.

³⁴ Hans Belting, «Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio», in *Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente. Catalogo della Mostra tenuta a Rimini nel 2002* (Milano: Silvana, 2002), 71–79; Hans Belting, «Dandolo's dreams: Venetian State art and Byzantium», in *Byzantium. Faith and power (1261-1557). Catalogo della mostra (MET, New York, 23 marzo - 5 luglio 2004)* (New Heaven, Londra: Yale University Press, 2006), 138–53.

³⁵ Pertusi, «Venezia e Bisanzio»; Giorgio Ravegnani, «Età Ducale - Le testimonianze: Insegne del potere e titoli ducali», in *Storia di Venezia* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1992), 829–46.

costume greco.³⁶ Il decreto si inseriva in un momento di tensione tra le due città dovuto all'aggressività veneziana verso le isole egee, saccheggiate l'anno precedente, ma quello che ci interessa è che denota che tra gli abitanti della laguna era diventata un'usanza diffusa portare la barba secondo la moda bizantina. I costumi bizantini avevano penetrato sia le sfere del potere, sia quelle ecclesiastiche e civili, dando *nuances* bizantineggianti allo scenario di vita quotidiana della città. Un passo ulteriore venne compiuto negli ultimi anni del dominio latino di Costantinopoli, sotto il dogato di Ranieri Zeno (1253-1268) il quale introdusse numerose riforme di ispirazione bizantina nel rituale dogale. Arricchì i vestimenti e le attrezzature dogali, installò il pulpito di porfido a San Marco, istituì lo Sposalizio del mare, inventò l'apparizione miracolosa di san Marco nel pilastro del miracolo e promosse la ricostruzione della pavimentazione della piazza in modo da creare un rinnovato spazio urbano per il rituale civile della città.³⁷

1.2 Frammenti divini: la vita delle reliquie

Le reliquie sante entrarono presto a far parte della materia sacrale della città di Venezia. La notevole attenzione posta dai veneziani verso i corpi santi precedette di almeno cinque secoli il culto delle icone che, a partire dal XIII-XIV secolo, andarono ad affiancarle come oggetti devozionali in grado di creare dei canali di comunicazione con il divino. La precedenza del culto delle reliquie rispetto a quello delle icone e la condivisione delle medesime qualità taumaturgiche tra i due *media* rendono necessario un primo esame del culto di corpi santi a Venezia.

L'interesse rivolto verso resti materiali e non, in qualche modo collegati con il sacro è un fenomeno antico quanto l'uomo.³⁸ Già gli egizi riservavano una grande venerazione alle impronte di Iside, segni della vera presenza della dea in terra. Nella Grecia classica abbiamo testimonianze del culto di reliquie, rivolto principalmente agli eroi. I loro corpi venivano considerati un mezzo potente di protezione della città, nonché in grado di operare miracoli a favore della comunità. Tali credenze portarono già i greci antichi a tessere strategie per rubare dei corpi in modo da garantire loro accessibilità da parte della comunità, come nel caso del corpo di Oreste, trafugato da Tegea a Sparta.³⁹ La necessità umana di creare dei canali di comunicazione con il sacro è sempre stata la base su cui si crearono miti e leggende. Se il sacro è irraggiungibile, i segni di una sua presenza sulla terra diventano il *medium* più adatto per fruire della sua *dynamis*.

Le religioni monoteiste adottarono a loro volta il culto dei corpi sacri. I primi segnali si possono intravedere già in alcuni passi dell'Antico Testamento. Nonostante non ci sia nessun riferimento esplicito alla venerazione vera e propria dei morti, vengono riportati dei casi in cui il fedele esprime il desiderio di essere sepolto in loro prossimità o ancora si incontrano racconti di

³⁶ Nicol, *Byzantium and Venice*, 80.

³⁷ Barry, «Dissecta membra: Ranieri Zeno, the Imitation of Constantinople, the Spolia Style, and Justice at San Marco», 8.

³⁸ Per il culto delle reliquie nella tradizione cristiana si vedano i contributi in: Martina Bagnoli, a c. di, *Treasures of Heaven: Saints Relics and Devotion in Medieval Europe* (Londra: The British Museum Press, 2011).

³⁹ Per la venerazione delle impronte in Egitto e nelle religioni monoteiste vedi: Anthony Cutler, «The Relics of Scholarship», in *Saints and Sacred Matter* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015), 309–45; Per il culto delle reliquie nell'antichità greca: Simon Hornblower, Antony Spawforth, e Esther Eidinow, *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford: OUP Oxford, 2012), 1260; Robert Wisniewski, *The Beginnings of the Cult of Relics* (Oxford: Oxford University Press, 2019), spec. 8-26; Gunnel Ekroth, «Heroes and Hero-Cults», in *A Companion to Greek Religion*, a c. di D. Odgen (Oxford: Blackwell, 2007), 100–114; Per le divergenze tra il culto degli eroi e quello dei martiri cristiani vedi: Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 5–7; Per le similitudini e le differenze tra il pellegrinaggio pagano e quello cristiano vedi: Jaś Elsner, a c. di, *Pilgrimage in Graeco-Roman & Early Christian Antiquity: Seeing the Gods* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

episodi miracolosi avvenuti vicino alle loro tombe.⁴⁰ L'evoluzione del santo cristiano rispetto ai personaggi sacri delle altre religioni, va individuato nella sua identificazione come agente per la comunicazione col sacro. Il santo è il prediletto di Dio, che lo accoglie in cielo dopo che questi è deceduto. Al momento del Giudizio il corpo del santo si sarebbe ri-vivificato in Paradiso. Sarà proprio tale credenza a fornire la giustificazione teologica del culto dei corpi santi e delle loro raffigurazioni in Occidente. Il corpo, nella Resurrezione, riprenderà le sembianze che aveva quando era ancora vivo e dunque anche nel momento in cui giace senz'anima, mantiene la sua sacralità nell'attesa di "riaccendersi" nel momento della resurrezione.⁴¹ La reliquia diventa così testimonianza della Resurrezione della carne. È in questo senso che Paolino da Nola (IV-V secolo), parlando delle reliquie e dei corpi resuscitati dice «Che cosa potranno dare a noi, così piccoli, le corone di questi (santi), se anche le loro ceneri ci aiutano mentre siamo in vita?». ⁴² La reliquia diventerà così il segno tangibile della fede, presenza materiale di un'assenza, giustificata dalla prossimità del santo a Dio, nel regno dei cieli. Il corpo del santo, così come quello dell'eroe greco, mantiene tutte le qualità che la persona ha avuto durante la vita, e allo stesso momento diventa un canale di comunicazione col Dio stesso, vicino al quale il santo si trova dopo che ha abbandonato la vita terrena: «tra tutti gli oggetti del mondo visibile, maligno, intellegibile, le reliquie erano sia visibili sia portatrici di benefica comprensione». ⁴³

Il culto dei corpi santi fu affrontato dai padri della chiesa, tanto in Occidente (sant'Agostino, sant'Ambrogio) quanto in Oriente (san Basilio, san Giovanni Crisostomo, Gregorio di Nissa) che cercarono di fornire una giustificazione teologica del fenomeno. ⁴⁴ Gregorio di Nissa, nel suo encomio a san Teodoro (IV secolo), parlava dei benefici accordati a coloro che avevano avuto la fortuna di toccare le reliquie. ⁴⁵ La questione non dovette essere di competenza solo dei teologi se già nel 446, durante la cerimonia di sepoltura di Ipazio a Costantinopoli, la folla delirava per poter avere un pezzettino del suo corpo. ⁴⁶ Simili attitudini erano presenti anche in Occidente. In un noto passaggio della sua opera, Gregorio di Tours (VI secolo) descriveva l'abitudine dei pellegrini di acquistare dei vestiti-reliquie (brandea) dalla tomba di san Pietro. ⁴⁷

Sarà durante il VIII secolo che il culto delle reliquie entrerà in un quadro normativo più definito tanto a Bisanzio quanto in Occidente. ⁴⁸ Perché una chiesa potesse essere considerata come

⁴⁰ Wisniewski, *The Beginnings of the Cult of Relics*, 9–10; Vedi ancora: John Wortley, «Icons and Relics: a Comparison», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 43 (2003): 169–71, dove l'autore riporta l'episodio tratto dal Libro dei Re in cui durante una sepoltura in prossimità alla tomba di Eliseo il morto resuscitò. .

⁴¹ Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity* (New York: Columbia University Press, 1996), 86; Patrick J. Geary, *Furta sacra: la trafugazione delle reliquie nel Medioevo, secoli 9.-11.* (Milano: Vita e pensiero, 2000), 34.

⁴² Luigi Canetti, *Frammenti di eternità: corpi e reliquie tra antichità e medioevo* (Roma: Viella, 2002), 107.

⁴³ Geary, *Furta sacra: la trafugazione delle reliquie nel Medioevo, secoli 9.-11.*, 38.

⁴⁴ In uno degli scritti di san Basilio si afferma che «coloro che toccano le ossa dei martiri partecipano alla loro santità». Per la posizione di san Basilio rispetto alla questione delle reliquie vedi Enrico Morini, *La chiesa ortodossa: storia, disciplina, culto* (Bologna: Edizioni Studio Domenicano, 1996), 405; Per sant'Ambrogio vedi: Cynthia J Hahn e Holger A Klein, *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond* (Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015), 100, nota 7, dove viene riportato il passo in cui sant'Ambrogio descrivendo le reliquie dei martiri Gervasio e Protasio li paragona a un pezzo di «cielo in terra».

⁴⁵ Ernst Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954): 116.

⁴⁶ Michel Kaplan, «De la dépouille à la relique», in *Les reliques. Objects, cultes, symboles. Atti di colloquio (Boulogne-sur-Mer, 4-6 settembre 1997)* (Turnhout: Brepols, 1999), 19–20; Nello stesso mondo le reliquie di san Policarpo (morto nel 156) furono custodite e venerate come sacre: Arnold Argenendt, «Relics and Their Veneration», in *Treasures of Heaven*, a c. di Martina Bagnoli, Holger A. Klein, e Griffith Mann (Baltimora ; Londra: The British Museum Press, 2011), 19.

⁴⁷ Caroline Walker Bynum, *Christian materiality: an essay on religion in late medieval Europe* (New York: Zone Books, 2011), 136 e nota 31, dove viene riportata parte del testo di Gregorio.

⁴⁸ A Bisanzio la legge fu formalizzata durante il Secondo Concilio di Nicea nel 787. Poco dopo, nel 801 venne emesso in Occidente il canone *Item placuit* che ordinava la distruzione di tutti gli altari che erano sprovvisti di reliquie. Vedi: Geary, *Furta sacra: la trafugazione delle reliquie nel Medioevo, secoli 9.-11.*, 42; Per le condizioni sociali che portarono alla decisione del Concilio Niceno vedi anche: Leslie Brubaker, *Byzantium in the iconoclast Era c. 680-850: a history* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 32–40.

tale, doveva possedere almeno una reliquia e, ovviamente, più reliquie aveva e più prestigio poteva vantare.⁴⁹ La prassi di frammentare e traslare reliquie divenne di conseguenza fondamentale per garantire la consacrazione, e quindi la legittimazione, dei luoghi di culto e alimentò la mania dei fedeli e delle élite politiche ed ecclesiastiche per il loro possesso.⁵⁰ Una diretta conseguenza di tale attitudine fu l'inondazione di molte città di un ingente numero di reliquie che andarono a riempire i luoghi di culto. Sotto tale aspetto Venezia offre un inconfutabile esempio di come la frammentazione della materia sacrale possa aver contribuito alla definizione del volto sacro della città. Le dimensioni della *polis*, piuttosto ridotte in confronto a molte altre città europee, e la pleora di edifici di culto, fecero di Venezia una città letteralmente colma di materia sacra. Quasi ogni angolo, calle, chiesa e casa possedeva qualche frammento divino o se ne trovava in prossimità.⁵¹

A Venezia le spoglie di santi arrivarono *in primis* come doni imperiali. Seguirono poi le operazioni di trafugamento e il commercio vero e proprio. La pratica bizantina di inviare reliquie come doni diplomatici risale almeno al IX secolo, se facciamo fede a quanto riporta Andrea Dandolo nel suo *Chronicon Venetum*.⁵² Inviando dei doni così preziosi ai propri alleati, la corte imperiale si assicurava rispetto e sottomissione.⁵³ Lo splendore sacrale che la collezione di reliquie poteva assicurare a chi la deteneva presto provocò un forte desiderio per il loro possesso in tutto l'Occidente, e specialmente a Venezia⁵⁴ la quale fece dell'importazione di reliquie sacre una delle attività più floride e un vero e proprio elemento distintivo dello stato.⁵⁵

Venezia aveva inaugurato il suo percorso di costruzione identitaria con la sottrazione del corpo di san Marco da Alessandria, avvenimento il cui impatto in laguna era stato estremamente significativo.⁵⁶ L'identità veneziana cominciò a consolidarsi proprio a partire da questo episodio che determinò l'identificazione della popolazione come prediletta dall'evangelista.⁵⁷ San Marco non era certamente l'unico santo ad essere trafugato dall'Oriente a Venezia.⁵⁸ Questo era stato preceduto di un anno dalla leggendaria donazione da parte dell'imperatore Leone V l'Armeno del corpo di san Zaccaria, che venne immediatamente collocato nell'omonimo monastero femminile.⁵⁹ Circa un secolo più tardi, nel 979, venne importato da Costantinopoli il corpo di san Saba e collocato nella

⁴⁹ Cynthia Hahn, *Strange beauty: issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa 1204* (University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2012), 12–14.

⁵⁰ Per la prassi di frammentare le reliquie vedi: Bynum, *Christian materiality*, 176–216; Kaplan, «De la dépouille à la reique», spec. 24; Julia M. H. Smith, «Portable Christianity: Relics in the Medieval West (c.700–1200)», *Proceedings of the British Academy* 181 (2012): 143–68.

⁵¹ Sulla questione della frammentazione delle reliquie: Bynum, *Christian materiality*, 176–216.

⁵² Holger A. Klein, «Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West», *Dumbarton Oaks Papers* 58 (2004): 290; Nicol, *Byzantium and Venice*, 25.

⁵³ Sophia Mergiali-Sahas, «An Ultimate Wealth for Inauspicious Times: Holy Relics in Rescue of Manuel II Paleologus' Reign A», *Byzantion* 76 (2006): 264–75.

⁵⁴ Per le traslazioni di reliquie da Bisanzio all'Occidente si veda anche: Anne E. Lester, «Translation and Appropriation: Greek Relics in the Latin West in the Aftermath of the Fourth Crusade», *Studies in Church History* 53 (2017): 88–117 dove si attribuisce alle reliquie il ruolo di aver agito da ponti di comunicazione e assimilazione tra le due culture.

⁵⁵ Agathangelos Fanariou e Chrysa A. Maltezoú, *Ιερά λείψανα της καθ'ημάς Ανατολής στη Βενετία* (Atene: Αποστολική Διακονία, 2005).

⁵⁶ Sull'incidenza dei santi patroni nelle città italiane si veda: Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 233–36; Augustine Thompson, *Cities of God: The Religion of the Italian Communes, 1125-1325* (University Press: Penn State Press, 2010).

⁵⁷ Sul ruolo di san Marco come protettore di Venezia: Vio e Follet, *La basilique Saint-Marc de Venise*; Elisabeth Crouzet-Pavan, «Pouvoir et politique des reliques dans la Venise médiévale», *Pallas. Revue d'études antiques*, n. 104 (2017): 107–17; Antonio Niero, «I santi Patroni», in *Culto dei Santi a Venezia* (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1965), 77–98.

⁵⁸ Fanariou e Maltezoú, *Ιερά λείψανα της καθ'ημάς Ανατολής στη Βενετία*; Crouzet-Pavan, «Pouvoir et politique des reliques dans la Venise médiévale».

⁵⁹ L'ipotesi più plausibile riguardo l'arrivo del corpo di san Zaccaria a Venezia vede come protagonista il futuro doge Giustiniano Partecipazio che ha con ogni probabilità trafugato il corpo da Costantinopoli durante la sua visita della capitale imperiale durante il regno di Leone V (813-820). Vedi Gianpaolo Trevisan, «La Cripta Della Chiesa Di San Zaccaria», *Le Cripte Di Venezia*, 2018, 54.

chiesa di Sant'Antonin.⁶⁰ La spinta definitiva arrivò però con il coinvolgimento veneziano nelle crociate. Con l'inizio del XII secolo all'elenco dei corpi santi presenti in laguna vennero aggiunti quelli di san Nicola, importato da Mira nel 1100, e quello di santo Stefano, importato da Costantinopoli nello stesso anno. Nel 1125 i veneziani approfittarono della loro permanenza sull'isola di Chios per trafugare anche il corpo di sant'Isidoro, che venne di seguito collocato in una cappella appositamente costruita all'interno della basilica marciana.⁶¹ A questi vanno aggiunti il già citato corpo di san Marco, quello dei santi Sergio e Bacco, di santo Stefano, di santa Barbara e di san Nicola di Mira. Importare reliquie non era solamente un modo per arricchirsi. La loro carica sacrale le rendeva un potente strumento di legittimazione e di potere in quanto era in grado di formare, trasformare e deformare l'identità locale, creare miti e leggende e promuovere delle scelte politiche.⁶²

Un esempio del potere che le reliquie potevano conferire a chi le deteneva si può osservare negli episodi legati alla traslazione delle reliquie di san Nicola nel 1099, effettuata da un gruppo composto da mercanti ed ecclesiastici che le posizionarono nell'omonimo monastero nell'isola del Lido.⁶³ Secondo l'analisi condotta da G. Cracco si potrebbe vedere in questa traslazione la volontà dei mercanti veneziani di aumentare il loro potere sostituendosi ai baresi come custodi della reliquia del santo,⁶⁴ e il desiderio degli ecclesiastici di conferire più potere al monastero del Lido, guadagnando così maggiore autonomia nei confronti del doge che operava a San Marco.⁶⁵ L'importazione del corpo del santo andava infatti a rafforzare l'unico centro di potere in grado di competere con San Marco.⁶⁶ Il racconto della *translatio* del corpo di san Nicola offre inoltre l'opportunità di osservare il rapporto di complementarità che a volte si poteva creare tra reliquie e icone. Nel testo si legge infatti che il corpo del santo fu riconosciuto dai traslatori proprio grazie alla somiglianza con le sue raffigurazioni nelle icone bizantine.⁶⁷

⁶⁰ Giovanni Correr, *Venezia e le sue lagune* (Venezia: Antonelli, 1847), 299; Tramontin, «Culto e liturgia»; Chrysa A. Maltezos, «Nazione greca e cose sacre, Λείψανα Αγίων στον Ναό του Αγ. Γεωργίου της Βενετίας», *Θησαυρισματα* 29 (1999): 9–31.

⁶¹ Per il saccheggio delle isole e il trafugamento delle reliquie si vedano: Jonathan Riley-Smith, «The Venetian Crusade of 1122-1124», in *I Comuni Italiani Nel Regno Crociato Di Gerusalemme*, a c. di Gabriella Airaldi e Benjamin Kedar (Genova: Università di Genova, Istituto di Medievistica, 1986), 339–50; Silvano Borsari, *Venezia e Bisanzio nel XII secolo: i rapporti economici* (Venezia: Deputazione editrice, 1988), 18.

⁶² Sui processi che si seguivano per attribuire potere alle reliquie si vedano: Geary, *Furta sacra: la trafugazione delle reliquie nel Medioevo, secoli 9.-11.*; Patrick Geary e Arjun Appadurai, «Sacred Commodities: The Circulation of Medieval Relics», in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 169–92.

⁶³ Michela Agazzi, «Monasteri Veneziani: Da Castello, a Torcello, al Lido», *Hortus Artium Medievalium* 19 (2013): 160–62; Licia Fabbiani, *La Fondazione Monastica di San Nicolo di Lido: 1053-1628* (Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1980).

⁶⁴ Sulle vicende relative alla traslazione di san Nicola a Bari vedi: Pasquale Corsi, «La traslazione di san Nicola da Myra a Bari», in *San Nicola: splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 7 dicembre-6 maggio 2007* (Milano: Skira, 2006), 89–96; Michele Bacci, a c. di, *San Nicola: splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 7 dicembre-6 maggio 2007* (Milano: Skira, 2006).

⁶⁵ Giorgio Cracco, «Santità straniera in terra veneta (sec. XI-XII)», in *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle), Atii ci colloquio (Roma 27-29 ottobre 1988)* (Roma: Publications de l'École française de Rome, 1991), 447–65; La medesima interpretazione viene fornita in: Pertusi, «Venezia e Bisanzio», 6–8; Agostino Pertusi, *Saggi Veneto-Bizantini*, a c. di Giovanni Battista Parente (Firenze: Olschki, 1990), 269–70; Agostino Pertusi, «Ai confini tra religione e politica: la contesa per le reliquie di san Nicola tra Bari, Venezia e Genova», *Quaderni Medievali* 5 (1978): 6–58; Sull'organizzazione di manifestazioni festive nella chiesa di San Nicolò si veda: Tramontin, *Culto dei santi a Venezia*, II, 218–20.

⁶⁶ Il racconto della *Translatio Sanctorum magni Nicolai* venne redato in un periodo tra il 1099 e il 1116. A proposito vedi Elena Bellomo, «The First Crusade and the Latin East as Seen from Venice: The Account of the *Translatio Sancti Nicolai*», *Early Medieval Europe* 17, n. 4 (2009): 420–43; Giorgio Cracco, «I testi agiografici: religione e politica nella Venezia del Mille», in *Tra Venezia e Terraferma. Per la storia del Veneto regione del mondo* (Roma: Viela; Istituto della Enciclopedia italiana, 1992), 947; Antonio Niero, «Reliquie e corpi di santi», in *Culto dei santi a Venezia* (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965), 195.

⁶⁷ Michele Bacci, «Venezia e l'icona», in *Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a c. di Gianmatteo Caputo, Giovanni Gentili (Venezia: Marsilio, 2009), 98.

La volontà di arricchire il proprio monastero spinse invece l'abate di San Giorgio a orchestrare la *translatio* del corpo di santo Stefano. Il racconto della *translatio* fornisce la legittimazione dell'azione: l'impero Orientale non meritava più di possedere il santo corpo in quanto aveva trascurato di onorare i suoi patroni, che di conseguenza avevano deciso di propria volontà di abbandonarlo ed emigrare a Venezia, dove sarebbero stati accolti e venerati con i dovuti onori.⁶⁸ Il popolo necessitava di un proprio santo, e l'impero si era dimostrato negligente nei confronti dei suoi patroni. Dio stesso, seguito dal santo, aveva benedetto la traslazione a Venezia, che diventava di conseguenza del tutto legittima. Il *topos* dell'inadeguatezza dell'impero ad onorare i propri santi verrà ampiamente utilizzato da Venezia nei secoli successivi per giustificare un gran numero di trafugamenti di manufatti artistici e religiosi, primi tra tutti icone.⁶⁹ Mettendo in evidenza la superiorità veneziana nei confronti dell'impero bizantino, non solo si promuoveva come legittima l'attività dei trafugamenti ma si sottolineava la migliore condotta della Serenissima nei riguardi del culto.

Il potere della reliquia e l'uso di schemi narrativi che diventeranno poi comuni anche per i racconti delle icone miracolose si può osservare anche nella *translatio* di san Saba. Secondo il racconto della traslazione, Pietro Centranico, abitante nella parrocchia di Sant'Antonino, stava portando la reliquia di san Saba da Costantinopoli a Venezia con l'intenzione di porla nella sua casa. Arrivati a Venezia il santo rifiutò di lasciare la nave sulla quale era stato trasportato. Nello stesso momento le campane della chiesa di sant'Antonino cominciarono a suonare con grande forza. Allora Pietro disse, colmo di pietà, che il corpo avrebbe dovuto essere portato in chiesa e collocato sull'altare.⁷⁰ L'esempio di san Saba, oltre a fornirci un caso esemplare di santo "parrocchiale" risulta interessante anche sotto l'aspetto dell'ascesa sociale, facilitata dal coinvolgimento in queste spedizioni. Il ruolo del Centranico nel portare la reliquia a Venezia ne accrebbe indubbiamente il prestigio sociale, aprendogli la strada per l'elezione dogale. Infine, la leggenda del miracolo che determinò la collocazione definitiva della reliquia sarà ancora un *topos* molto diffuso per le icone della Serenissima, come quello dell'inadeguatezza bizantina di venerare i propri santi. Numerose immagini determineranno infatti tramite segni e miracoli il luogo e le modalità della loro esposizione (cat. no. 7, 38, 97, 100).

Se il culto delle reliquie non rappresenta una prerogativa esclusivamente veneziana, il loro uso non trova riscontro nella realtà occidentale. A Venezia le reliquie divennero una vera e propria *attraction*, quasi un preludio per i pellegrini che passavano dai suoi porti per raggiungere poi i luoghi sacri. La loro presenza non stimolava però solamente la contemplazione passiva, ma assumevano un carattere dinamico e attivo, producendo dei nuovi culti, nonché degli inediti generi letterari quali i racconti delle traslazioni.⁷¹ La familiarizzazione con tutto l'apparato legato alle reliquie, alla loro importazione, alla creazione di leggende ad esse legate e alla loro esposizione pubblica, anticipa in maniera evidente l'uso che di seguito si fece delle icone bizantine, che andarono ad assumere tutte le qualità che prima appartenevano alle sole reliquie. La medesima tenacia con la quale nei primi secoli

⁶⁸ Giorgio Cracco, «Santità straniera in terra veneta (sec. XI-XII)», in *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)*, *Actes du colloque de Rome (27-29 octobre 1988)* (Roma: Publications de l'École française de Rome, 1991), 462.

⁶⁹ Si veda ad esempio il passo del Tiepolo relativamente alle vicende che portarono in mano veneziana l'icona della Vergine Nicopeia: Giovanni Tiepolo, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conservata già molti secoli nella ducale Chiesa di San Marco della città di Venetia* (Venezia: Alessandro Polo, 1618), 22: «dovremo noi credere, che l'infalibile provvidenza del vero Dio disponesse, che di là ove erano per restar prosa nate tutte l'humane e divine cose da gente barbara e infedele, la sacra immagine di colei, che per la grande sua purità sol si compiaque il signore [...] prima che tali abominatini seguissero, si traslatasse».

⁷⁰ Ana Munk, «Patrocinia Multa Erant Habentes: State, Parrocchia, and Colony: Relic Acquisition in Medieval Venice», in *Saints' Cults and the Dynamics of Regional Cohesion*, a c. di Stanislava Kuzmova (Zagreb: Hagiotheca, 2014), 180.

⁷¹ Paolo Chiesa, «Santità d'importazione a Venezia», in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, a c. di Sebastiano Gentile (Milano: Centro Tibaldi, 1998), 109.

Venezia tentò di creare una “collezione” di sante reliquie cittadine venne infatti riproposta in seguito con la collezione di sacre icone che ne riproponevano le qualità sacrali.⁷²

Numerosi studi che hanno affrontato il tema delle reliquie concordano nell’affermare che queste si possono suddividere in tre categorie: reliquie corporali (frammenti o di corpi interi considerati sacri), reliquie di contatto (oggetti che sono stati in contatto, diretto o meno, con il corpo sacro) e reliquie-immagini (raffigurazioni che rimandano al personaggio sacro raffigurato).⁷³ Quest’ultima categoria è forse la più difficile da determinare ed inserire in un quadro teorico, rappresentando già nell’antichità una categoria molto dibattuta. Le reliquie-immagini si distinguono dalle altre per la loro autonomia riguardo al corpo sacro. Non essendo parte del corpo le immagini-reliquie traggono la loro sacralità dal contatto diretto avuto in un determinato momento con il divino (come nel caso della Veronica e del *Mandylion* di Edessa), oppure dalla loro diretta produzione da parte di una figura santa, come nel caso delle icone mariane dipinte dall’evangelista Luca.⁷⁴ Mentre la realtà storica dei santi era testimoniata dai loro sepolcri, quella di Cristo veniva testimoniata dalla sua immagine autentica, e quella della Vergine dal suo ritratto, dipinto dal vivo da san Luca. È in tale contesto che l’immagine divenne l’equivalente della reliquia e ne ripropose le qualità salvifiche. L’icona post-iconoclasta riprese la semiotica propria della reliquia e soprattutto della dinamica reliquia-reliquiario.⁷⁵ Quello che faceva di un resto corporeo una reliquia era la sua autenticità, che fungeva da testimone della sua origine sacrale. Per far sì che l’autenticità fosse confermata si necessitava però di un riconoscimento prima di tutto sociale, seguito solitamente da un riconoscimento istituzionale, individuabile soprattutto nelle istituzioni ecclesiastiche o politiche. Tale riconoscimento veniva solitamente sancito dalla *mise-en-scène* pubblica dell’oggetto. Perché la reliquia fosse riconosciuta come tale era necessario il consenso di un numero elevato dei membri della società che l’avrebbero accolta. Per tale messa in scena visiva fu di cruciale importanza l’uso dei reliquiari che consistevano in elaborate strutture-contenitori, spesso realizzati con materiali pregiati e resi particolarmente vistosi con l’uso di oro, argento e smalti preziosi. Si è addirittura arrivati ad affermare che spesso «è il reliquiario a fare a reliquia».⁷⁶ In questo un ruolo determinante giocavano le piccole immagini che ricoprivano il reliquiario e rimandavano al suo contenuto. L’immagine rappresentava la teofania, così come allo stesso modo dei reliquiari.⁷⁷

⁷² Sulla precedenza del culto delle reliquie rispetto a quello delle icone a Venezia: Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 196–97; Sul fenomeno in generale: André Grabar, *Iconographie. Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique*, vol. II, Collège de France. Fondation Schlumberger pour les études byzantines (Parigi: Collège de France, 1946); Per un’interpretazione differente della nascita delle icone, slegata dalle reliquie: Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», spec. 118-119, 125.

⁷³ Per la definizione di reliquia e le sue sottocategorie si vedano: Steven Hooper, «A cross-cultural theory of relics: on understanding religion, bodies, artefacts, images and art», in *Matter of Faith* (Londra: British Museum Research Publication, 2014), 190–99; Bagnoli, *Treasures of Heaven*; Holger A. Klein, «Sacred Things and Holy Bodies. Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance», in *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, a c. di Martina Bagnoli et al. (Baltimora; Londra: The British Museum Press, 2011), 55–68; Alexandra Walsham, *Relics and Remains* (Oxford: OUP Oxford, 2010).

⁷⁴ Michele Bacci, *Il pennello dell’evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: GISEM-ETS, 1998); Belting, *Likeness and presence*, 49–57.

⁷⁵ Jaś Elsner, «Relic, Icon, and Architecture», in *Saints and Sacred Matter* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015), 13–40.

⁷⁶ Jean-Claude Schmitt, «Les reliques et les images», in *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, vol. 1, Hagiologia (Turnhout: Brepols, 1999), 151.

⁷⁷ Cynthia J. Hahn, «Loca Sancta Souvenirs: Sealing the Pilgrim’s Experience», in *The Blessings of Pilgrimage* (Illinois: University of Illinois Press, 1990), 21; Elsner, «Relic, Icon, and Architecture», 30–31, 38; Alain Dierkens, «Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge», in *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Atti del colloquio internazionale (Université du Littoral-Côte d’Opal, 4-6 septembre 1997)* (Turnhout: Brepols, 1999), 239–52; Vedi anche Patricia Cox Miller, «Figuring Relics. A Poetics of Enshrinement», in *Saints and Sacred Matter* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015) per quanto riguarda le rappresentazioni «teofaniche» nelle ampolle.

L'icona, così come la reliquia, aveva il potere di rendere visibile il mondo invisibile e di permettere la comunicazione col mondo sacro al quale apparteneva e che rappresentava. A differenza delle reliquie vere e proprie le immagini dovevano però superare tutti i preconcetti neoplatonici legati all'immagine come finzione. Per fare questo, l'effigie sacra ha dovuto liberarsi del suo *status* di prodotto umano e quindi legato al mondo della realtà terrena, per avvicinarsi sempre più a quello di oggetto sacro. Da qui troviamo le immagini *acheropite* e le loro numerose variazioni. La connessione intrinseca tra corpo e immagine fu un concetto già noto nel mondo romano dove «ossa e images» costituivano le due porzioni immarcescibili del corpo e fungevano come suo sostituto, tanto da poterlo «rappresentare» nei riti funerari e nella sepoltura.⁷⁸ Il potere di rendere visibile l'invisibile non fu comunque l'unica qualità che poneva sullo stesso piano le icone con le reliquie. Le prime vennero progressivamente ad acquisire tutte le caratteristiche miracolose che prima erano prerogativa esclusiva delle reliquie: assistevano i fedeli, guarivano dalle malattie, facevano scaturire oli guaritori e molto altro ancora.

Tanto le reliquie quanto le immagini venivano sottoposte ai medesimi meccanismi di autenticazione seguendo il percorso di *inventio* ed *examinatio*. Alla base di questi era il riconoscimento dell'oggetto come «sacro», separato ed elevato nei confronti dei suoi simili. Tale riconoscimento avveniva spesso tramite l'esame delle agiografie relative al santo al quale l'immagine o la reliquia rimandava. Se si poteva affermare con certezza che l'oggetto fosse appartenuto al santo in questione, allora la sua autenticità era confermata, ed esso poteva godere indisturbato del suo nuovo status. L'individuazione dell'immagine/reliquia poteva inoltre essere guidata da fattori addirittura divini: una visione, un sogno o una voce fuori campo che indicava il luogo dove l'oggetto era collocato in attesa di essere scoperto.⁷⁹ Il fattore miracoloso assumeva un ruolo determinante, fungendo anche da garante, sin da subito, dell'autenticità dell'oggetto. Da lì in poi, la durata cronologica del riconoscimento dipendeva dalla ripetizione o meno di miracoli. L'inizio di un nuovo culto deve solitamente essere accompagnato da un evento pubblico, che provoca un forte impatto alle persone presenti.

Come repliche del divino, le icone miracolose assunsero le caratteristiche delle reliquie: fecero apparire la realtà fisica della divinità, e allo stesso tempo testimoniarono della Sua presenza storica sulla terra. I due manufatti sacrali condividevano le medesime qualità ed erano legati da una relazione di interdipendenza. La reliquia aveva bisogno dell'icona e viceversa. La sacralità dell'immagine, non fatta da mano umana, veniva garantita dal suo statuto come reliquia, mentre la reliquia diventava presenza tramite l'immagine.⁸⁰ Già dal IX secolo le tombe dei santi sinaitici furono marcate dalle loro icone. La presenza di icone nelle tombe dei santi portò un certo livello di figuratività alla tomba, permettendo al fedele di comunicare con il santo in modo più efficiente.⁸¹

La sovrapposizione semantica di immagini e reliquie si evidenzia anche nell'espressione linguistica dei contemporanei. Spesso delle reliquie venivano individuate come icone e viceversa. I numerosi reliquiari che arrivarono in Occidente come bottino crociato furono spesso rimodellati a Venezia e trasformati in icone vere e proprie. Lo spettatore occidentale cominciò così a identificare le reliquie bizantine come teche e le teche come icone. In un documento del XV secolo vengono descritti due reliquiari che si trovavano a Venezia come «anconae», mentre dalla loro descrizione si evince immediatamente che si trattava di reliquiari.⁸² Il patriarca Tiepolo, in un testo del 1613 dedicato alla venerazione dei santi, arrivò a sostenere che le icone avevano addirittura un'efficacia

⁷⁸ Canetti, *Frammenti di eternità*, 117.

⁷⁹ Geary e Appadurai, «Sacred Commodities», 204–5.

⁸⁰ Erik Thuno, *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2002), 16.

⁸¹ Slobodan Ćurčić, «Proskynetaria icons, saints' tombs, and the development of the iconostasis», in *The Iconostasis*, a c. di Lidov, Aleksej M. (Mosca: Progress-Tradicija, 2000), 135.

⁸² Paul Edouard Didier Riant e Jannic Durand, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae* (Parigi: CTHS Editions, 2004), II, 169; cfr. Bissera V. Pentcheva, «The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of Leipsana», in *Σύμμεικτα* (Belgrado: Università di Belgrado, 2012), 69–70 e nota 66, dove viene riportato il testo.

che sorpassava quella delle reliquie, in quanto potevano essere visitate da un maggior numero di devoti:

«Essendo più i miracoli e le grazie che si ottengono col visitare e frequentare le Chiese e immagini de Santi, che col visitare li loro corpi o reliquie, cioè quelle di più numero di queste, poiché il corpo di un Santo può essere visitato da pochi, rispetto all'infinita moltitudine di tati altri, che visitano alcuna chiesa, o altare, che le sia dedicato, o riveriscano alcuna divota imagine di quello, che tengono nel proprio oratorio».⁸³

In un testo del secondo Seicento le reliquie assumono invece il ruolo di custodi dell'icona. Parlando dell'immagine della Vergine della Pace custodita nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo, l'autore affermava che l'icona si trovava circondata da reliquie che «come cortigiani del cielo, mostrano a ragione di custodire la lor Regina Sovrana».⁸⁴

A Venezia il culto delle reliquie precedette quello delle immagini e creò il substrato culturale entro cui si inserirono le icone devozionali. Riproponendo le stesse qualità taumaturgiche e seguendo i medesimi percorsi che portarono alla loro autenticazione come materia sacra, le icone divennero il *medium* del sacro per eccellenza, nonché parte inscindibile dell'identità veneziana.

1.3 Dalla reliquia all'icona: effigi di devozione in Occidente

L'immagine greca, affiancando le reliquie e manifestando le medesime qualità taumaturgiche, divenne l'oggetto sacro per eccellenza del mondo cristiano, oltrepassando i limiti territoriali entro i quali si originò, per diffondersi in tutto l'Occidente. Il mondo occidentale, ricco di modalità espressive proprie in campo artistico, trovò progressivamente nell'icona un *medium* eccezionale ed unico che rimase sempre ancorato alle radici più profonde della spiritualità religiosa. Lo scisma della chiesa, i cui primi sintomi si manifestarono già nel X secolo e che giunse alla sua espressione concreta nel 1052, provocò un progressivo allontanamento dell'Occidente da quelli che erano stati gli insegnamenti evangelici del cristianesimo delle origini. Nonostante le differenze sempre più marcate tra le due modalità di sentire e vivere secondo la legge divina, l'icona divenne un oggetto materiale in grado di emozionare i fedeli dal sud dell'Italia fino al nord della Germania e oltre. Ormai lontani dai principi dogmatici in base ai quali si formò e si sviluppò l'arte del dipingere delle raffigurazioni religiose a Bisanzio, i fedeli dell'Occidente individuarono nell'icona un *medium* commuovente, le cui caratteristiche storiche e formali vennero percepite come in grado di fornire una finestra verso il sacro, più di qualsiasi altro oggetto religioso, ad eccezione forse delle reliquie, con le quali furono spesso identificate anche le icone stesse. L'introduzione e la successiva affermazione del culto delle icone nei territori della Serenissima passarono attraverso la generale apertura occidentale nei confronti dell'icona, venuta progressivamente ad individuarsi come la materia sacra che più di qualsiasi altra poteva garantire una devozione corretta, ispirata agli ideali del primo cristianesimo. Le qualità stilistiche e formali dell'icona greca, insieme ai fattori storici che la collocavano nello spazio-tempo in cui vissero le figure evangeliche, determinarono tale fascino e spianarono la via per la sua vita in Occidente.

⁸³ Giovanni Tiepolo, *Trattato dell'invocatione, et veneratione de santi. Di mons. Gio. Tiepolo primicerio di S. Marco. Nel quale si dimostra con l'autorità di molti santi ... quanto meritano d'essere honorati, & venerati li santi* (Venezia: appresso Andrea Baba, 1613), III, 222.

⁸⁴ Giovanni-Maria Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'espositione dell'istoria, e traslationi della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiostro de padri predicatori de' Santi Giovanni, e Paolo di Venetia* (Venezia: Scaluinoni, 1675), 48.

1.3.1 Icone come testimonianze storiche

Le tavole votive fecero il loro ingresso in Occidente tra VII e VIII secolo. La loro destinazione primaria fu Roma, dove già dal VI secolo nacquero numerosi fenomeni di culto pubblico di immagini sacre, a soggetto prevalentemente mariano.⁸⁵ Andrea da Creta (morto nel 726), nel suo *Trattato sulla Venerazione delle sante immagini* indicava Roma, insieme a Gerusalemme, come il luogo in cui erano conservati i ritratti di Cristo e della Vergine.⁸⁶ Di seguito anche altre città della penisola italiana accolsero la tradizione bizantina. Agnello Ravennate scriveva nel 830 che quando un eremita chiese al signore di mostrargli la sua forma egli disse di andare a Ravenna per vedere l'effigie di Classe.⁸⁷ Entrambe le testimonianze, oltre ad evidenziare la diffusione di immagini bizantine in Italia, sottolineano le motivazioni teologiche del loro apprezzamento, ossia che queste illustravano i veri ritratti fisionomici dei personaggi sacri. La percezione dell'icona come testimonianza storica divenne uno dei concetti più longevi per quanto riguarda il loro culto in Occidente. Nel XII secolo Ugo di San Vittore raccomandava l'uso di *eikonas* per la rappresentazione dei personaggi sacri,⁸⁸ e nel 1304, il domenicano Giordano da Pisa (da Rivalto) affermava che le icone greche riportavano le fisionomie dei personaggi dell'età evangelica, risalendo ad una ritrattistica effettuata dai testimoni oculari degli avvenimenti santi: Nicodemo vide Cristo nella croce e poi lo dipinse e san Luca fece il ritratto della Vergine dal vero. Giordano affermava che le icone dei santi, erano solitamente dipinte direttamente dai santi dell'Oriente Cristiano e come tali queste provenivano ovviamente dalle terre legate al primo cristianesimo.⁸⁹ Ancora nel 1613, nel Trattato sulla venerazione dei santi, il patriarca di Venezia Giovanni Tiepolo scriveva che «le immagini dei santi [...] attestano le vere caratteristiche dei personaggi».⁹⁰

A rafforzare l'identificazione dell'icona bizantina come testimonianza dei tratti fisionomici veritieri delle figure sacre venne ad inserirsi la leggenda dell'evangelista Luca, inizialmente elaborata nella tradizione bizantina dei secoli VIII-IX.⁹¹ La narrazione secondo la quale l'evangelista avrebbe dipinto ben due ritratti dal vivo, uno della Vergine, e uno della Vergine con il Bambino, ebbe il suo periodo di massima diffusione in Occidente a partire dal periodo della Controriforma.⁹² Il clero della Controriforma, che vedeva nell'antichità dell'immagine la massima giustificazione del suo culto, trovò nella leggenda dell'esecuzione apostolica un punto di riferimento di grande efficacia, in grado di fornire maggiore validità alla tesi della legittimità del culto delle immagini.⁹³ A partire dal XVI secolo, la quasi totalità delle icone che manifestavano dei poteri miracolosi venivano infatti attribuite

⁸⁵ Tra i vari studi sull'argomento si possono vedere: Pietro Amato, *De vera effigie Mariae: antiche icone romane* (Milano: Mondadori, 1988); Gerhard Wolf, «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome», in *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a c. di Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), 23–49; Gerhard Wolf, *Salus populi romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter* (Weinheim: VCH, 1990).

⁸⁶ Michele Bacci, «L'effigie sacra e il suo spettatore», in *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, vol. III (Torino: Einaudi, 2004), 207.

⁸⁷ Bacci, 206.

⁸⁸ Bacci, 241.

⁸⁹ Antony Cutler, «La “questione bizantina” nella pittura italiana: una visione alternativa alla “maniera greca”», in *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo* (Milano: Electa, 1994), 335–54; Anne Derbes e Amy Neff, «Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere», in *Byzantium: Faith and Power*, a c. di Helen C. Evans (New York: Metropolitan Museum of Art, 2004), 459–60; Bacci, «L'effigie sacra e il suo spettatore», 239; Giordano da Pisa, *Prediche inedite del b. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori*, a c. di Enrico Narducci (Bologna: Gaetano Romagnoli, 1867).

⁹⁰ Tiepolo, *Trattato dell'invocazione, et veneratione de santi. Di mons. Gio. Tiepolo primicerio di S. Marco. Nel quale si dimostra con l'autorità di molti santi ... quanto meritano d'essere honorati, & venerati li santi*, 225.

⁹¹ Bacci, *Il pennello dell'evangelista*; Michele Bacci, «La tradizione di san Luca pittore da Bisanzio all'Occidente», in *Luca Evangelista: parola e immagine tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra tenuta a Padova, 2000-2001* (Padova: Il poligrafo, 2000), 103–10.

⁹² Le prime fonti che attestano la leggenda risalgono al XI-XII secolo. A Venezia si ebbe una prima fioritura con la caduta di Costantinopoli che poi si espanse ulteriormente dopo il Concilio di Trento. Per una panoramica sulla leggenda di san Luca si veda: Bacci, *Il pennello dell'evangelista*, spec. 124.

⁹³ Si veda: Gabriele Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a c. di P. Barocchi, vol. II (Bari: Memofonte, 1961), spec. 350.

alla mano dell'evangelista che conferiva all'opera l'indiscutibile marchio di autenticità. Nonostante i molteplici controsensi storici la leggenda di san Luca riusciva ad attribuire validità e autenticità anche alle icone che evidentemente non provenivano direttamente dalla sua mano, in quanto l'autorità del presunto originale trasmetteva il suo potere anche nella copia.

Alle immagini sacre si cominciò dunque a guardare dal punto di vista formale. L'archetipo di tutte le icone era quella immagine dipinta dall'apostolo che aveva ormai assunto delle caratteristiche estetiche ricorrenti. Anche se la qualità della raffigurazione poteva variare molto, essa rimaneva sempre un ritratto della Vergine, frontale, a mezzo busto, e il più delle volte su uno sfondo dorato. Tali caratteristiche bastavano perché un'icona venisse percepita come antica. Si era ormai consolidata, tra Cinque e Seicento, l'equazione tra arcaicità, venerabilità e l'«aspetto alla greca».⁹⁴ Greco stava a significare antico. La raffigurazione mariana di san Luca, diventava così l'unico documento che riportava le sembianze reali della Madre di Dio. Risalendo all'epoca in cui questa aveva vissuto, ed essendo stata eseguita direttamente in sua presenza e perlopiù da un personaggio santo, l'icona di Maria assumeva lo *status* di reliquia secondaria, ossia di manufatto che è stato il diretto contatto con il personaggio sacro. Le icone di Luca riportavano naturalmente le caratteristiche formali delle icone bizantine, e i laboratori del Levante furono presto individuati come i luoghi dove poter trovare e acquistare tali oggetti sacri. Il pellegrino Felix Fabri, nel 1480, affermava che l'acquisto di icone dagli *atelier* candioti fu una delle più eccitanti esperienze per il pio visitatore del Levante, visto che lì c'era una produzione particolarmente intensa di «immagini della Sempre Santa Vergine, che sono dipinte in un modo molto vivace, secondo gli stilemi usati da san Luca per dipingere l'icona della Vergine Maria».⁹⁵

Nel territorio della Venezia lagunare tali immagini godettero di un enorme successo che si evince tanto dall'imponente presenza di icone “di Luca” nelle chiese della città, quanto dal loro coinvolgimento nelle celebrazioni festive. Ogni sabato dell'anno si celebrava a San Marco, davanti alla «Madonna di san Luca», il 15 agosto si esponeva l'icona evangelica della chiesa della Carità, quella della chiesa di Santa Maria Maggiore e la *Nicopeia* della basilica marciana. L'esposizione veniva seguita da grandi festeggiamenti dove il ricorso del popolo era molto numeroso. Inoltre, ogni quarta domenica del mese, si faceva processione dopo il pranzo ai Santi Giovanni e Paolo in onore dell'icona della Madonna della Pace (cat. no. 6, 28, 44, 78).⁹⁶

1.3.2 Il valore dell'antico

La leggenda di san Luca, così come le narrazioni simili che vedevano nell'origine di una figurazione un intervento divino (*acheropites*), contribuirono alla cristallizzazione della percezione collettiva dell'icona greca come un'opera appartenente alla sfera dell'antico.⁹⁷ La Vergine, Cristo e i santi erano stati immortalati dai primi pittori dell'età evangelica e le loro fisionomie tramandate grazie alla catena di icone che continuarono a prodursi ininterrottamente. In contrapposizione alle opere dei pittori “moderni” dell'epoca rinascimentale, lodati dai loro contemporanei per essere stati abili nel ringiovanire la pittura “vecchia”, il genere dell'icona rimase sempre ancorato ai principi formali propri dell'epoca della sua invenzione. Tale continuità rendeva esplicito il legame di ogni icona con l'icona-prototipo alla quale faceva riferimento, ossia quella realizzata nell'epoca della prima cristianità. La nuova effigie non veniva a copiare quella precedente ma si identificava con essa in una

⁹⁴ Michele Bacci, *Il pennello dell'evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: GISEM-ETS, 1998), 353; Sulla percezione e il valore dell'antico nel Rinascimento si vedano: Alexander Nagel e Christopher S. Wood, «What Counted as an Antiquity in the Renaissance?», in *Renaissance Medievalisms*, a c. di Konrad Eisenbichler (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009); Alexander Nagel e Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010).

⁹⁵ Gianvito Campobasso, «Marian Cult-sites along the Venetian sea-routes to Holy Land in the Late Middle Ages», in *Le vie della Misericordia. Arte, cultura e percorsi mariani tra Oriente e Occidente* (Salento: Mario Congedo, 2017), 102.

⁹⁶ Vincenzo Maria Coronelli, *Protogiornale veneto perpetuo* (Venezia: Girolamo Albrizzi, 1690).

⁹⁷ Belting, *Likeness and presence*, 49–57, spec. 56.

catena di immagini che risalivano idealmente a quella archetipica. L'icona del XV secolo diventava in tal modo interscambiabile con qualsiasi altra del medesimo soggetto.⁹⁸

A. Nagel e C. Wood hanno messo in evidenza la compresenza di due percezioni temporali che corrispondono a due differenti modi di dipingere: se da un lato esiste la pittura *sostitutiva*, tipica delle icone, dall'altro esiste quella *autoriale*, caratteristica della produzione pittorica rinascimentale. Nella prima ritroviamo l'anonimato dell'autore, la ripetizione seriale di determinati stilemi e l'assenza di un tempo lineare, dovuta proprio all'interscambiabilità di tutte le icone. Il modello sostitutivo coglie ed evidenzia maggiormente la temporalità multipla dell'opera in quanto riferibile a un unico prototipo prestigioso con il quale si identifica fungendo da memoria materiale. Seguendo questo ragionamento l'icona costituisce l'espressione materiale di una memoria che si fa risalire al prototipo autorevole.⁹⁹ Rappresenta la materializzazione della memoria, tramandata nei secoli, della fisionomia dei personaggi sacri. A differenza del modello autoriale, quello sostitutivo si basa e si sviluppa su un principio di similitudine piuttosto che su quello di innovazione e differenza, seguito e lodato invece dai pittori e dagli ammiratori della maniera "moderna".

La volontà di creare e possedere delle opere antiche in epoca rinascimentale è evidente in molte occasioni. Senza prendere in considerazione le grandi collezioni di antichità che cominciarono a emergere dal Quattrocento, basti considerare i numerosi tentativi fatti per retrodatare degli oggetti considerati sacri. A Venezia, un'iconetta raffigurante la Vergine Eleousa, donata nel XVI secolo alla chiesa di Santa Maria della Salute da Matteo Bon, presenta nel suo retro un'iscrizione Settecentesca che la identifica come opera eseguita nell'XI secolo. Oltre all'iconetta del Bon, si possono ritrovare a Venezia una pleora di leggende create per attribuire alle icone presenti in città una datazione il più possibile antica. Per l'icona che era conservata presso la chiesa di Santa Maria della Misericordia il Corner affermava che era corredata da un'iscrizione greca che attestava che fosse stata dipinta a Gerusalemme nell'anno 421 (cat. no. 21).¹⁰⁰ Anche per la Vergine *Mesopanditissa*, mentre ancora si trovava nella colonia cretese, si delineò la leggenda secondo cui l'icona era stata realizzata già prima della controversia iconoclasta (cat. no. 2).

Il contesto veneziano offre un ricco materiale che ci può venire in aiuto nel tentativo di comprendere il significato che veniva attribuito al termine "antico". I pittori rinascimentali venivano lodati per la loro abilità nel dipingere, colorire, imitare la natura. Solo alcuni di questi potevano però condividere la qualifica di pittori di immagini all'antica con gli artisti greci, tra cui il più rinomato fu senza dubbio Giovanni Bellini. Ad esempio, in una sua lettera, in pittore tedesco Albert Dürer lamentava di venir spesso criticato perché non dipingeva nello stile antico, nonostante i suoi dipinti fossero appesi nelle chiese della Serenissima.¹⁰¹ Fu probabilmente per far fronte a simili accuse – oltre che per accrescere le sue vendite – che il pittore Terenzio da Urbino dopo aver acquistato dei pannelli quasi distrutti e aver fatto delle ridipinture, li appese sopra il fumo e vi applicò delle vernici per farli sembrare antichi.¹⁰² Come hanno illustrato Nagel e Wood, nel periodo in questione, l'oggetto riceveva la sua datazione non tanto dalla sua effettiva data di realizzazione, quanto dalla sua somiglianza con qualche altro oggetto. Questo era connesso da una catena di copie ad altri manufatti simili, oppure aveva subito una serie di riparazioni o ricostruzioni.¹⁰³ Nel caso delle icone il prototipo

⁹⁸ Sul concetto di interscambiabilità si veda: Alexander Nagel e Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010), spec. 11, 29.

⁹⁹ Nagel e Wood, 16.

¹⁰⁰ Flaminio Corner, *Venezia favorita da Maria. Relazione delle immagini miracolose di Maria conservate in Venezia* (Padova: Stamperia del Seminario : appresso Giovanni Manfre, 1758), 112.

¹⁰¹ «nonostante le censurano dicendo che non sono fatte sul gusto antico, e che in questo io non ho abilità Gian Bellino però mi ha fatti grandi elogi presso la nobiltà»: Marcantonio Michel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia (1520-1543)*, a c. di Iacopo Morelli (Bassano del Grappa: tipografia Remondini, 1800), 224.

¹⁰² Klaus Krüger, «Medium and imagination: aesthetic aspects of Trecento panel painting», in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento* (Washington: National Gallery of Art, 2002), 57.

¹⁰³ Alexander Nagel e Christopher Wood, «What Counted as an Antiquity in the Renaissance?», in *Renaissance Medievalisms*, a c. di Konrad Eisenbichler (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009), 55.

veniva identificato nelle immagini archetipiche della prima cristianità, e di conseguenza esse si inserivano nel quadro generale di una civiltà ormai perduta e idealizzata come la rappresentazione più pura del vivere cristiano. Le icone mariane venivano dunque collegate ai prototipi antichi per effetto di aderenza stilistica o iconografica.¹⁰⁴ Inoltre, più diventavano visibili i segni materici della loro antichità, più aumentava il loro valore: l'oro, il legno e il fumo, divennero elementi intrinsecamente connessi con l'antichità dell'oggetto.¹⁰⁵ In contrapposizione alle critiche degli eruditi del periodo, già dal XIV secolo cominciava a prevalere la percezione che più l'immagine tentava di evocare una realtà concreta, meno risultava capace di aprirsi verso il mondo del divino.

1.3.3 Con que' segni dati dagli antichi per privilegio de santità

La seconda qualità, complementare alla prima, che fece delle icone i *media* per eccellenza delle rappresentazioni a soggetto religioso fu identificata nelle loro caratteristiche formali e stilistiche. Queste venivano solitamente identificate nel supporto materiale ligneo, la forma rettangolare, le dimensioni solitamente modeste, la raffigurazione a mezzo busto e uno stile pittorico anticheggiante e antinaturalistico. La diffidenza verso l'immagine che tenta di imitare la natura è una problematica affrontata già da Platone e portata avanti da Plotino, il quale bandiva l'uso della profondità perché essa «è materia come lo spazio e l'ombra».¹⁰⁶ La raffigurazione del sacro, ancora più di quella degli oggetti naturali, ha dunque posto sin dall'antichità la problematica dei mezzi atti a realizzarla senza comprometterne la divinità. Ridurre il sacro a mera rappresentazione significava privarlo della sua qualità trascendentale, eppure i fedeli non potevano accettare la totale mancanza di un supporto visivo che potesse facilitare la comunicazione con la sfera del divino.

L'universo della cristianità occidentale individuò proprio nelle caratteristiche formali e stilistiche dell'icona greca le qualità che la resero più adatta nel compito di rappresentare le figure sante. Nel XIII secolo il vescovo francese Guillaume Durand, nel *Rationale divinatorum officiorum* (1280) vedeva nelle raffigurazioni a mezzo busto fatte dai greci un metodo più onesto della pratica rappresentativa in quanto aveva il pregio di non distogliere dalla contemplazione.¹⁰⁷ L'uso di icone mirava a istruire la comunità dei fedeli e ad incitarli verso un atteggiamento devoto, laddove invece una raffigurazione frivola e complessa avrebbe provocato la loro distrazione risultando inefficace all'obbiettivo finale.¹⁰⁸ Poco più di un secolo dopo, nel 1401, il frate domenicano Giovanni Dominici, il quale aveva predicato anche a Venezia per dodici anni, raccomandava ai genitori di far pregare i loro figli davanti ad icone «vecchie affumate», e di non fare invece uso di pitture moderne e riccamente ornate. Ancora, il riformista del primo Cinquecento Hieronymus Emser sottolineava la convinzione che l'immagine religiosa non dovesse presentare attributi umani naturalistici:

«the more artfully images are made the more their viewers are lost in contemplation of the art and manner in which the figures have been worked. We should turn this contemplation from the images to the saints which they represent. Indeed, many are transfixed before the pictures and admire them so much that they never reflect on the saints. Therefore, it would be far better for us to follow the old

¹⁰⁴ Il fenomeno per il quale un oggetto assumeva lo status di antico nonostante la sua realizzazione non fosse particolarmente antica viene chiamato da Nagel «relic effect»: Nagel e Wood, 63.

¹⁰⁵ Krüger, «Medium and imagination», 59.

¹⁰⁶ Per la ripresa delle teorie di Plotino in epoca Medievale si veda: André Grabar, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», *Cahiers d'archéologie* 1 (1946).

¹⁰⁷ «Graeci etiam utuntur imaginibus pingentes illas, ut dicitur, solum ab umbilico supra, et non inferius, ut omnis stulae cogitationis occasio tolatur». Si veda la citazione in: André Chastel, «"Medietas imaginis". Le prestige durable de l'icône en Occident», *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge* 36 (1988): 99; Bacci, «L'effigie sacra e il suo spettatore», 241.

¹⁰⁸ Per la concezione dell'uso delle immagini a scopo educativo e devozionale nel XIII secolo si veda: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, II (Oxford: Oxford University Press, 1988), 41.

custom and have simple pictures in the churches so that the expense would be spared and God and the saints would be venerated more than in this new manner which we now have».¹⁰⁹

Le convinzioni espresse dai letterati del XV secolo e del primo Cinquecento verranno in seguito riprese e sviluppate ulteriormente dagli scrittori del periodo post-tridentino, contribuendo significativamente alla formazione della percezione dell'immagine sacra in Occidente. Il Concilio Tridentino, convocato dal papa Paolo III nel 1545, rappresentò un evento dalle conseguenze eclatanti per il destino delle immagini religiose. Le idee sino ad allora espresse in modo isolato da singoli pensatori assunsero con i decreti tridentini una valenza ufficiale divenendo canoniche. Il Concilio, per rispondere alle accuse riformiste che riconoscevano nelle immagini e nelle pratiche cultuali che spesso le accompagnavano delle manifestazioni di carattere idolatra, affrontò in profondità l'argomento stabilendo nella XXV sessione, tenuta il 3 e il 4 dicembre 1563 che:

«Le immagini di Cristo, della Vergine madre di Dio e degli altri santi devono essere tenute e conservate nelle chiese; ad esse si deve attribuire il dovuto onore e la venerazione: non certo perché si crede che vi sia in esse una qualche divinità o virtù, per cui debbano essere venerate; o perché si debba chiedere ad esse qualche cosa, o riporre fiducia nelle immagini, come un tempo facevano i pagani, che riponevano la loro speranza negli idoli, ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi, che esse rappresentano. Attraverso le immagini, dunque, che noi bacciamo e dinanzi alle quali ci scopriamo e ci prostriamo, noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi, *di cui esse mostrano la somiglianza*. Cosa già sancita dai decreti dei concili specie da quelli del secondo Concilio di Nicea - contro gli avversari delle sacre immagini».¹¹⁰

Anche se il canone condannava l'uso delle immagini di culto, allo stesso tempo promuoveva la devozione verso quelle rappresentazioni che rimandavano al prototipo sacro, prendendo spunto dalla dottrina nicena formulata durante il periodo della controversia iconoclasta. Tale dottrina stava alla base della stilizzazione tipica dell'icona bizantina, il cui scopo era stato identificato nella raffigurazione dell'essenza metafisica della religione e non della bellezza umana dei protagonisti sacri, atteggiamento che al contrario veniva sempre più adottato dai pittori dell'Occidente latino. La dottrina bizantina delle immagini forniva così ancora una volta la giustificazione contro le accuse di idolatria mosse dai riformisti. Riprendendo i concetti espressi durante le discussioni di Nicea, si evidenziava l'antichità della consuetudine del culto delle icone e il suo valore, sancito già nel VIII secolo. Si ribadiva inoltre con chiarezza la dottrina secondo cui la devozione non veniva indirizzata all'oggetto materiale in sé ma al prototipo divino che questo raffigura e non poteva di conseguenza rappresentare nessun rischio di idolatria. La medesima convinzione veniva espressa nel 1613 nel trattato sulla *Venerazione dei santi* redatto dal futuro patriarca di Venezia Giovanni Tiepolo. Rievocando le parole di san Basilio, il patriarca invocava i fedeli ad adorare le immagini «di quel modo che si adora il suo prototipo» e ribadiva che «l'onore della immagine contiene il prototipo».¹¹¹ L'irrigidimento delle regole relative alle rappresentazioni religiose che risultò dai decreti tridentini diede un valore aggiuntivo all'icona tradizionale, sobria e stilizzata che grazie proprio al suo carattere severo non rappresentava il pericolo di distrazione al quale erano invece soggetti gli spettatori di immagini moderne.

La fascinazione per le apparenze formali dell'icona, come alternativa alle "stravaganze" delle maniere moderne venne espressa da un elevato numero di pensatori del periodo della Controriforma. Il teologo tedesco Giovanni Molano (1570), riprendendo le idee espresse da Durand nel XIII secolo, condannava l'uso dell'imitazione della natura e della nudità nelle rappresentazioni religiose. La

¹⁰⁹ Il passo viene riportato in: Angeliki Lymberopoulou, «Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icons, and Crete in the Middle», in *A companion to Byzantium*, a c. di Liz James (New Jersey: Wiley-Blackwell, 2008), 364.

¹¹⁰ «Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini, Decreti della XXV sessione (3-4 dicembre 1563)», in *I decreti del Concilio di Trento* (Roma, 2005), 138.

¹¹¹ Tiepolo, *Trattato dell'invocazione, et venerazione de santi. Di mons. Gio. Tiepolo primicerio di S. Marco. Nel quale si dimostra con l'autorità di molti santi ... quanto meritano d'essere honorati, & venerati li santi*, 222.

maniera corretta per raffigurare il sacro veniva individuata in quella dei greci, che dipingevano le loro immagini solamente dal busto in su, in modo che non ci fosse nessuna opportunità per pensieri impuri.¹¹² Simili posizioni assunse anche l'arcivescovo di Milano, Federico Borromeo, che a sua volta espresse la propria ammirazione per le icone greche a mezzo busto.¹¹³ La preferenza per la sobrietà delle immagini bizantine in contrasto a quelle dei pittori moderni viene espressa anche nei *Dialoghi* di Andrea Gilio da Fabriano, dove l'autore sostiene che le immagini sacre non dovevano subire nessuna modifica «dai capricci de' moderni pittori» che vi aggiungevano a propria discrezione quello che volevano, ma faceva appello all'«antica consuetudine» del «dipingere le sacre immagini oneste e devote, con que' segni che gli sono stati dati dagli antichi per privilegio de santità, il che è paruto ai moderni vile, goffo, plebeo, antico, umile, senza ingegno et arte». I pittori moderni invece che fare icone oneste e devote, ne fanno di sforzate e vili, tanto da fare sembrare le figure dei frequentatori di qualche osteria.¹¹⁴ Concludendo afferma che «le miste pitture veramente non si dovrebbero mettere ne le chiese né fra le altre cose sacre».¹¹⁵ Simile fu la posizione assunta anche dallo storico Gregorio Comanini, nel *Il Figino ovvero del fine della Pittura* (1591). Riprendendo la tesi del Durand, il Comanini esaltava la modestia con la quale i greci di Venezia avevano decorato la loro chiesa di San Giorgio a Venezia, evitando le rappresentazioni di corpi nudi, e raffigurando le figure solamente a mezzo busto, in chiaro contrasto alla pittura Rinascimentale.¹¹⁶ È probabilmente a tali qualità che rimandava anche il Sansovino in *Venezia città nobilissima* quando utilizzava l'aggettivo «greca».¹¹⁷

Il cardinale Paleotti, tra gli autori post-tridentini che maggiormente si occuparono del tema delle immagini sacre, oltre a ribadire la loro legittimità in quanto sin dall'antichità furono introdotte «per onorare quegli a chi elle si dedicavano», sottolineò in più occasioni il loro carattere educativo, in quando «giovano meravigliosamente esse alla utilità et edificazione del prossimo».¹¹⁸ L'obbiettivo finale del loro uso era quello di «insegnare, dilettere, muovere» e per raggiungerlo il Paleotti consigliava gli artisti di dipingere la Vergine a mezzo busto con il Bambino in braccio seguendo i modelli delle icone greche.¹¹⁹ Per far sì che un'immagine potesse entrare nella sfera del sacro non bastavano delle indicazioni tecniche sulla sua realizzazione. Il pittore che dipingeva l'immagine doveva essere disciplinato alla «cognizione di Dio» per poter rappresentare la «maniera di

¹¹² «His adde, quod Gulielmus Durandus Mimatensis Episcopus scribit de quibusdam Graecanicis Ecclesiis in Rationali divinatorum o_ciorum, Graeci, ait, utuntur imaginibus, pingentes illas ut dicitur, solum ab umbilico supra & non inferius, ut omnis stultae cogitationis occasio tollatur» Giovanni Molani, *De picturis et imaginibus sacris liber unus* (Lovanii: H. Wellaeus, 1570), 69; cfr. Margarita Voulgaropoulou, «Transcending Borders, Transforming Identities: Travelling Icons and Icon Painters in the Adriatic Region», *Rebus. Mobility, Movement and Medium: Crossing Borders in Art* 9 (2020): 8; Sull'uso dei testi di Molano da parte di Carlo Borromeo e in seguito anche da Gabrielle Paleotti si veda: Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente* (Bologna: Editrice Compositori, 2008), 55–56.

¹¹³ Federico Borromeo, *De pictura sacra*, a c. di Carlo Castiglioni (Sora: P. C. Camastro, 1932), 65; cfr. Voulgaropoulou, «Transcending Borders, Transforming Identities: Travelling Icons and Icon Painters in the Adriatic Region», 37.

¹¹⁴ Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (Camerino 1564)*, a c. di Paola Barocchi, vol. II (Bari: Laterza, 1961), 110–11.

¹¹⁵ Gilio, II:114.

¹¹⁶ Gregorio Comanini, «Il Figino. Ovvero del fine della pittura (Mantova 1591)», in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a c. di Paola Barocchi, vol. III (Bari: Laterza, 1962), Vol. III, 328 «I Greci furono così rigidi osservatori della modestia nell'ornare le chiese, che non solamente non permettevano i nudi nelle pitture, ma né anche volevano che le vestite immagini si dipingessero, se non dal bellico in su; come in Venezia vediamo tuttavia essere da loro osservato in quel tempio nobilissimo che quivi con molta magnificenza hanno eretto [...] Di questo costume de' Greci n'è stato osservatore Guglielmo Durando, che lo scrive nel Razionale degli Ufficii Divini».

¹¹⁷ Per l'uso del termine da parte del Sansovino si veda: Andrew R. Casper, «A taxonomy of images: Francesco Sansovino and the San Rocco Christ Carrying the Cross», *Word & Image* 26, n. 1 (2010): 100–114.

¹¹⁸ Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», 213; Il fine educativo delle immagini sacre venne ampiamente discusso anche dal teologo Conrad Baum, lettore di Tubinga, nel suo trattato *De Imaginibus* (1548), con il quale il Paleotti intrattenne un dialogo serrato: Elisabetta Selmi, «Un contributo per la teoresi delle 'immagini sacre' nella trattatistica figurativa del Cinquecento», in *Visibile teologia Il libro sacro figurato tra Cinquecento e Seicento* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2012), 285–308.

¹¹⁹ Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», cap. XXI, 215–216.

divozione». ¹²⁰ La devozione, che individua la specificità del fine delle immagini sacre, necessitava dunque che l'artista fosse partecipe dell'impeto divino capace di tradursi nell'oggettività della materia sacra. ¹²¹ Solo seguendo questa traiettoria l'immagine sarebbe stata in grado di trasmettere lo spirito di devozione anche nell'animo del fedele al quale la sacra effigie era destinata.

Nei *Discorsi* del Paleotti, come in quelli di molti altri pensatori, l'ammirazione delle qualità formali delle icone greche veniva contrapposta al disprezzo per la maniera moderna. Quei pittori che osavano rappresentare la Vergine come una meretrice e i santi come i frequentatori delle osterie danneggiavano il fedele che non riusciva a raggiungere la contemplazione pura. Queste immagini non solo non rispettavano i canoni della raffigurazione, ma non risultavano di nessuna efficacia per la devozione dei fedeli: «non inclinano, ma rimovono dalla contemplatione divina». Tale sembra fosse il caso di un pittore che dipinse volgarmente un'immagine della Vergine per una chiesa marchigiana. Alla vista del dipinto i fedeli non solo non furono indotti alla preghiera, ma lo disprezzarono gettandolo al fango. ¹²² I pittori greci vengono presentati ancora una volta come modelli da imitare anche in una predica del vescovo veronese Rinaldo Corso (1570), dove si affermava che «di lei (delle immagini della Vergine) qua giù hanno dato non lieve notizia, massimamente greci, li quali conviene che i maestri di questa arte sappiano, per poterli imitare». La figura mariana, se «degnatamene espressa» dal pittore, era in grado di indurre a grande «santità di mente et venerazione». ¹²³

1.3.4 A muover devozione: qualità estetiche ed efficacia devozionale

L'aspetto della devozione rappresentò una caratteristica incontestabile delle icone anche per coloro che non ne apprezzavano le qualità estetiche, ma al contrario le giudicavano vecchie e goffe. Se la definizione di un'icona come "antica" dipendeva principalmente dai suoi connotati formali, quella di "devota" si misurava in base all'effetto che questa poteva provocare nell'animo dello spettatore. Tommaso d'Aquino aveva descritto il sentimento della devozione come il voluto e cosciente rivolgersi della mente a Dio: il suo mezzo è la meditazione e il risultato è la gioia divina. ¹²⁴ A questo proposito, M. Baxandall, mettendo in confronto le maniere del dipingere con le categorie della classificazione degli stili usati nel Quattrocento, ha illustrato come l'icona devozionale corrispondesse al quarto stile dei sermoni (*devotus*) che veniva descritto come il più semplice dei quattro stili e il più istruttivo per le persone e lo si faceva risalire ai discorsi che furono formulati dai padri della chiesa. Quando nel 1481 il Landino descriveva alcuni dei pittori a lui contemporanei, la qualifica di «divoto» spettò a Fra Angelico, per il suo stile severo e semplice, vicino a quello dei pittori bizantini. ¹²⁵

Numerosi dei trattati di devozione che cominciarono a circolare nel Quattrocento raccomandavano l'uso di immagini «devote», da distinguere dalle altre «vezzose, inutili ed eretiche», per adornare le case. Nel *Decor puellarum* (1471) di Giovanni di Dio veniva raccomandato di fare «uno altarolo el quale delectateve adornar de belle imagine e devote» ¹²⁶ e il Gilio (1564)

¹²⁰ Paleotti, 120.

¹²¹ Selmi, «Un contributo per la teoresi delle 'immagini sacre' nella trattatistica figurativa del Cinquecento», 287.

¹²² Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, 59; Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren* (Berlino: Gebr. Mann Verlag, 1997), 262.

¹²³ Paola Barocchi, «Un "discorso sopra l'onestà delle immagini" di Rinaldo Corso», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a c. di Valentino Martinelli (Roma: De Luca, 1963), 186–87.

¹²⁴ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 149–50.

¹²⁵ Il passo viene riportato in: Baxandall, 118.

¹²⁶ Giovanni di Dio, *Decor puellarum* (Venezia, 1471), 44v.

raccomandava di «dipingere le sacre immagini oneste e devote» secondo il costume degli antichi.¹²⁷ La stessa percezione delle caratteristiche formali che componevano le immagini devote era in voga ancora per almeno tutto il Seicento. Il Ridolfi (1648) raccomandava una modestia pittorica per poter dipingere in uno stile figurativo che potesse ispirare devozione¹²⁸ e il Zilotti (1675) parlava del «divoto culto» che si rivolgeva alle icone mariane a Venezia.¹²⁹

L'apprezzamento delle qualità devote delle icone greche andò di pari passo con lo scetticismo da parte dell'*élite* intellettuale del periodo. Partendo dalla formulazione del Ghiberti, che nei suoi *Commentari* (1452-1455) formulò la frase «maniera antica cioè greca» per descrivere lo stile del Cavallini,¹³⁰ il termine venne ad assumere una valenza sempre più negativa nei circoli degli intellettuali umanisti.¹³¹ Scriveva nello stesso periodo il Cennini a proposito di Giotto che egli «rimuto l'arte del dipingere di grecho in latino, e ridusse al moderno; e ebbe l'arte piu compiute ch'avessi mai più nessuno».¹³² L'opinione che più di tutte determinò l'opinione collettiva dell'arte bizantina come un'espressione artistica priva di merito fu quella del Vasari. Nelle *Vite* vasariane il termine utilizzato per le opere bizantine non fu più quello di *antiche* ma di *vecchie*, in modo da distinguerle chiaramente da quelle, migliori, dell'antichità classica.¹³³ Secondo la tassonomia del Vasari, il primo pittore a superare la «scabrosa, goffa e ordinaria[...] maniera greca» fu il Cimabue, i cui risultati furono di seguito portati all'apice dal genio giottesco.¹³⁴

La criticità verso le qualità estetiche delle icone greche veniva comunque compensata dalla loro capacità di provocare nei fedeli il sentimento di devozione. Verso la fine del XVI secolo, l'Armenini scriveva che durante le sue visite in molte case della penisola aveva visto un elevato numero «di pitture delle sacre immagini, le quali erano la maggior parte quadretti di certe figure fatte alla greca, goffissime, dispiacevoli e tutte affumicate, le quali ad ogni altra cosa parevano esservi state poste fuori che a muover divozione, ovvero a fare ornamento a simil luoghi».¹³⁵ L'unica caratteristica positiva che veniva riconosciuta dall'Armenini a questi quadretti era la loro capacità a «muover devozione», nonostante il loro aspetto goffo, dispiacevole e affumicato.

La convinzione che le icone greche assimilassero in sé una maggiore efficacia devozionale è percepibile anche a livello di culto popolare. Illuminante a tal proposito risulta la vicenda di Franceschina da Venezia che ebbe luogo alla fine del XV secolo. Secondo quanto riportato dal

¹²⁷ «Il dipingere le sacre immagini oneste e devote, con que' segni che gli sono stati dati dagli antichi per privilegio de la santità, il che è paruto a' moderni vile, goffo, plebeo, antico, umile, senza ingegno et arte»: Gilio, *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (Camerino 1564)*, II:111.

¹²⁸ Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato* (Venezia: Gio. Battista Sgava, 1648), 55–56.

¹²⁹ Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'espositione dell'history, e traslationi della di lei immagine conservata in decoro sacello nel chostro de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia*, 25.

¹³⁰ «Fu in Roma uno maestro el quale fu di detta città, fu dottissimo infra tutti gl'altri maestri, fece moltissimo lavorio, el suo nome fu Pietro Cavallini; et vedesi dalla parte dentro sopra alle porte 4 vangelisti di sua mano in sancto Piero di Roma di grandissima forma, molto maggiore che el naturale, et due figure: uno san Piero et uno san Pagolo e sono di grandissime figure molto eccellentemente fatte et di grandissimo rilievo, et cosi ne sono dipinte nella nave da lato; ma tiene un poco della maniera anticha cioe greca»: Julius von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (i commentari)* (Berlino: J. Bard, 1912), 39.

¹³¹ Valentino Pace, «Natura e Figura Della “Maniera Greca” Nella Storiografia Italiana e Nella Realtà», in *Medioevo Natura e Figura. Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Parma, 20 - 25 Settembre 2011)*, a c. di Arturo Carlo Quintavalle (Milano: Skira, 2015), 745–53.

¹³² Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (Firenze: F. Le Monnier, 1859), 3; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition* (Oxford: Clarendon Press, 1986), 77.

¹³³ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a c. di Gaetano Milanesi (Firenze: G. C. Sansoni, 1878), 241–42; Sulla distinzione tra «antico» e «vecchio» si veda: Paul Hetherington, «Vecchi, e non antichi: differing responses to Byzantine culture in fifteenth-century Tuscany», in *Enamels, crowns, relics and icons* (Hampshire: Aldershot, 2008), 203–11; Sullo sviluppo dell'argomento della pittura greca nel XVI secolo si veda anche: Enio Concina, «Giorgio Vasari, Francesco Sansovino e la “maniera greca”», in *Hadriatika. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia* (Venezia: Il poligrafo, 2002), 89–.

¹³⁴ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 250–51.

¹³⁵ Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587), 214.

Dandolo, la donna era in cerca di una immagine che la facesse guarire dalla sua malattia. Dopo aver ordinato un'icona greca da Bisanzio, cambiò il suo ordine a favore di un dipinto veneziano, che risultava più economico nonché esteticamente più gradevole. Dopo aver ricevuto l'immagine la donna non vide nessun miglioramento della malattia, per cui decise in fine di ordinare l'icona greca nonostante la sua qualità estetica inferiore, perché riconosceva in essa una maggiore efficacia devozionale.¹³⁶

La coscienza di una discontinuità tra bellezza ed efficacia devozionale è evidente anche nei secoli successivi, quando alla fine del XVII secolo quando il vescovo di Bisceglie Pompeo Sarnelli ordinò quattro immagini al pittore Angelo Solimena. Il vescovo chiese esplicitamente al pittore di evitare le «stravaganze» e far sì che «spirino divozione». Per raggiungere tale scopo gli consigliò di farle a mezzo busto in quanto «così fu l'antico uso de' Christiani ritenuto da' Greco, per degni rispetti». Il Sarnelli giustificò la sua raccomandazione sottolineando che le icone greche spirano devozione e maestà soprumana anche se «l'opera non appaja secondo le regole dell'arte».¹³⁷

La medesima percezione ci viene illustrata ancora nel primo Settecento quando Giovanni Battista Contarini raccontava dei «prodigi operati da Maria Vergine nostra Signora mediante la divota sua Immagine, che vi si venera» nella chiesa di San Vito a Pellestrina. È interessante notare che questa immagine, di cui non conosciamo la provenienza, viene descritta come devota in quanto «nonostante l'immagine non viene ritenuta di particolare bravura artistica, ma presenta caratteristiche di grave, mesto, divoto, che compungimento cagiona a chi la ravvisa, e rende meno facile a chi vi si prova il farne esatta copia».¹³⁸ Quindi come nel caso dell'icona di Franceschina, non è tanto la qualità estetica a determinare l'importanza di queste icone quanto il loro stile “grave e divoto”, più adatto alla devozione. Ancora alla fine del XIX secolo, a Venezia vigeva l'equazione che vedeva le qualità estetiche dell'icona come inversamente proporzionate alla sua miracolosità. Nel 1880, il veneziano Ferdinando Apollonio scriveva a proposito che:

«minori sono le bellezze artistiche delle immagini che riportano la Bellissima tra le donne, e maggiori sono i prodigi che dinanzi ad esse si compiace di fare la celeste nostra padrona; più rozze anzi sono e maggiore è l'onda di popolo che vi si stringe attorno. Guardate di fatto tutte le immagini che hanno provatamente fama di miracolose a Venezia. Sono, artisticamente parlando, pezzacci di legno tagliati giù con l'accetta; son tocchi di marmo scalpellinati alla peggio; sgorbii più che pitture [...] ma deh! Approfitta di cotesto artistico sconforto per attendere a quell'aura di prodigio che vi spira d'attorno, a quell'interna voce che s'alza in cuore allora, piena di speranza [...] le Madonne bele no fa miracoli».¹³⁹

In seguito al Concilio, gli aspetti relativi alla forma, la datazione antica, e la provenienza orientale delle icone sacre assunsero un valore incontestabile in grado di innalzarle a oggetti materiali autorevoli al di sopra di qualsiasi accusa riformista. Tali aspetti fecero sì che le icone diventassero l'equivalente materiale della devozione del buon cristiano, allo stesso modo di quanto era avvenuto

¹³⁶ Andrea Dandolo, *Andreae Danduli chronica per extensum descripta: aa. 34-1280 d.C.*, a c. di Ester Pastorello (Bologna: Zanichelli, 1928), 113; Flaminio Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae* (Venezia: Pasquali Giovanni Battista, 1749), 334; Per una versione leggermente modificata della leggenda si veda anche: *Acta sanctorum Aprilis*, vol. I (Antwerp: Cnobarum, 1675), 63–65; Giovanni Musolino, «Il culto dei santi nella antica diocesi di Caorle», in *Culto dei santi nella terraferma veneziana* (Venezia: Studium Cattolico Veneziano, 1967), 221; Michele Bacci, «Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early-Fifteenth Centuries», in *Wonderfull Things: Byzantium Through Its Art: Papers from the Forty-Second Spring Symposium of Byzantine Studies. Atti Di Convegno, Londra, 20-22 Marzo 2009* (Farnham: Ashgate, 2013), 209; Per un altro caso simile si veda anche: David Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (Torino: Einaudi, 2009), 459.

¹³⁷ Pompeo Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche di Pompeo Sarnelli* (Antonio Bulifon, 1686), 273–74; cfr. Voulgaropoulou, «Transcending Borders, Transforming Identities: Travelling Icons and Icon Painters in the Adriatic Region», 37–38.

¹³⁸ Giovanni Battista Maria Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina* (Venezia, 1745), 41.

¹³⁹ Ferdinando Apollonio, *Intorno all'immagine e alla chiesa di S. Maria della Consolazione al ponte della Fava* (Venezia: Tip. dell'Immacolata, 1880), 7–8.

precedentemente con le reliquie. Contemporaneamente allo sviluppo della pittura rinascimentale, tanto apprezzata e lodata dalle élite del periodo, l'icona greca trovò spazio nella quasi totalità delle case veneziane. Se da un lato la maniera moderna, con l'uso della prospettiva e del realismo figurativo poteva dilettere lo spettatore, dall'altro le medesime caratteristiche la rendevano più suscettibile a interpretazioni errate, e questo stile correva il rischio di rendere troppo indistinguibile la vita reale da quella religiosa. Come ampiamente dimostra la loro diffusione nelle case, saranno invece le vecchie icone a poter meglio servire le necessità devozionali delle famiglie, pur non potendo competere a livello artistico con le conquiste rinascimentali.

1.4 Bisanzio a Venezia

Non si potrebbe trattare il tema delle icone a Venezia senza fare riferimento alla presenza di cittadini greci nel territorio della Serenissima. La presenza di bizantini in laguna è stata spesso retrodatata fino ad arrivare al periodo iconoclasta.¹⁴⁰ Si è poi parlato del vescovo di Olivolo di nome Cristoforos, che nel 800 avrebbe tradotto in latino l'inno dell'*Akathistos*.¹⁴¹ Se queste ipotesi risultano poco affidabili, più credibile appare un primo sporadico trasferimento di cittadini greci intorno ai secoli X-XI. Sembra che in tale periodo lavorasse nelle provincie venete un pittore greco di nome Calogiannis, attestato a partire dal 1143.¹⁴²

Una prima ondata significativa di greci a Venezia si verificò con il termine della IV crociata e la resa della capitale bizantina ai crociati. Molti sudditi dovettero abbandonare la propria terra, caduta ormai in mano ai *φράγκοι*, che venivano considerati negativamente a causa della loro avidità e i loro metodi violenti e poco tolleranti nei confronti della popolazione locale.¹⁴³ Nichetas Choniates ci offre il punto di vista greco riguardo al comportamento latino in Oriente. I crociati venivano percepiti come dei barbari, interessati solamente a derubare i loro fratelli cristiani, e a sfruttare senza riguardo alcuno le loro terre.¹⁴⁴ Robert de Clari ci informa che i bizantini usavano chiamarli

¹⁴⁰ Per l'arrivo dei primi greci a Venezia: Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration* (Turnhout: Brepols, 2016), 1-8; Correr, *Venezia e le sue lagune*, 285, dove si sostiene che Venezia fu la prima città ad accogliere i «greci artefici da Costantinopoli»; Pietro Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (Venezia: Pietro Naratovich, 1856), 458, dove si parla della presenza di greci a Venezia già dal VI secolo, chiamati a decorare le chiese di Torcello e Grado.

¹⁴¹ Giorgio Fedalto, «La comunità greca, la chiesa di Venezia, La chiesa di Roma», in *I greci a Venezia* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998), 91; Witold Sadowski, *Litania i Poezja. Na Materiale Literaturnej Polskiej Od XI Do XXI Wieku* (Varsavia: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), 63.

¹⁴² Laudedeo Testi, *La storia della pittura veneziana*, vol. I (Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909), 93; Nikos G. Moschonas, «I Greci a Venezia e la loro posizione religiosa nel XV secolo», *O Ερανιστής* 5 (1967): 107 e nota 1; Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* (Venezia: Albrizzi, 1771), 2; Wladimiro Dorigo, *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Monumenta veneta (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2003), 566; La presenza di un certo pittore Teofane riporta il Zanetti: Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, 287; Pietro Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (Venezia: Pietro Naratovich, 1856), 458: nomina nuovamente Teofane, insieme con un maestro Giovanni e un maestro Filippo; I medesimi vengono riportati in: Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, vol. II (Venezia: Giusto Fuga, 1912), 179; Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, vol. 1: La grandezza (Trieste: LINT, 1973), 344.; Queste fonti vengono oggi considerate spurie: Giovanna Baldisin Molli, Giordana Mariani Canova, e Federica Toniolo, a c. di, *La miniatura a Padova: dal Medioevo al Settecento. Catalogo della mostra, Padova e Rovigo, 1999* (Modena: Franco Cosimo Panini, 1999).

¹⁴³ Vedi Zaccarias Tsirpanlis, «Η άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204 κατά τις δυτικές πηγές», in *Η τέταρτη σταυροφορία και ο ελληνικός κόσμος*, a c. di Nikos G. Moschonas (Atene: Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008), 17-53.

¹⁴⁴ Nicol, *Byzantium and Venice*, 144, e nota 1; Tsirpanlis, «Η άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204 κατά τις δυτικές πηγές», 32.

addirittura “cani”.¹⁴⁵ Di conseguenza, piuttosto che essere schiavi in terra propria, molti greci decisero di emigrare in territori liberi, dove avrebbero potuto continuare la loro vita e le loro attività. La città di Venezia, nonostante fosse madrepatria per gran parte dei crociati che avevano conquistato Costantinopoli, rappresentava un’ottima possibilità sotto l’aspetto delle opportunità lavorative essendo al momento una forza in continua espansione economica. Pochi anni dopo la riconquista bizantina di Costantinopoli nel 1261, la Serenissima fornì un’ulteriore facilitazione per i migranti bizantini, concedendoli, nel 1274, ampio salvacondotto rendendo così ancora più facile la scelta di trasferirsi stabilmente in laguna.¹⁴⁶ Nel secolo successivo personaggi di spicco del mondo bizantino, come Chrisoloras e Kydonis approdarono in laguna dove insegnarono in greco alle élite locali.¹⁴⁷

Insieme agli esuli bizantini giunse a Venezia un’ingente quantità di manufatti costantinopolitani.¹⁴⁸ Quadri, statue, reliquie, libri e icone furono strappati dalle chiese e divisi tra i crociati. L’importazione e la successiva esposizione di questi oggetti diede un nuovo volto alla città e in particolar modo al perimetro marciano che diventò lo spazio urbano dove maggiormente si espresse la vittoria veneziana, manifestata tramite l’appropriazione della “bizantinità” conquistata.¹⁴⁹ Marmi e rilievi costantinopolitani furono impiegati per incrostare la facciata, le icone e le teche vennero posizionate all’interno della basilica, mentre gli oggetti più piccoli andarono a impreziosire il tesoro marciano.¹⁵⁰

La IV crociata ebbe quindi un duplice effetto. *In primis* creò una prima ondata migratoria di greci dai territori dell’impero bizantino verso la laguna veneziana. Dalle suddivisioni tra i crociati delle terre conquistate i veneziani uscirono molto avvantaggiati, potendo contare numerose nuove colonie.¹⁵¹ Nel campo delle arti, o meglio della cultura visuale, la IV crociata contribuì

¹⁴⁵ Tsirpanlis, «Η άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204 κατά τις δυτικές πηγές», 32.

¹⁴⁶ Ioannis Veloudos, *Ελλήνων ορθόδοξων αποικία εν Βενετία* (Venezia: Phoinix, 1893), 107.

¹⁴⁷ Chryssa A. Maltezou, *Η Βενετία των Ελλήνων (15 Μαρτίου-30 Απριλίου 1999)*, 1999; Deno J. Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice; Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe* (Cambridge: Harvard University Press, 1962).

¹⁴⁸ Esiste ormai un’ampia bibliografia sulle distruzioni e i trafugamenti di beni artistici e suppellettili religiose attuati dai crociati. Tra i pionieri dello studio del sacco di Costantinopoli: Paul Edouard Didier Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae: Fasciculus documentorum minorum* (Parigi: E. Leroux, 1877); Si vedano anche: Jonathan Phillips, *The Fourth Crusade and the Sack of Constantinople* (New York: Penguin Books, 2005); Michael Angold, *The Fourth Crusade: Event and Context, The Medieval World* (Monaco: Longman, 2003); Julia Bokody, «The Fourth Crusade and the Looting of Constantinople», in *Κέρ Ές Κereszténység* (Pannonhalma: Pannonhalmi Főapátság, 2014), 66–77; Athina Kolia-Dermitzaki, «Ληλασία Και Μεταφορά Λαφύρων Και Κινητών Πολιτισμικών Αγαθών Στη Δύση», in *Η Τέταρτη Σταυροφορία Και ο Ελληνικός Κόσμος*, a c. di Nikos G. Moschonas (Atene: Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008), 299–326; Per l’appropriazione di manufatti bizantini e la loro ricontestualizzazione a Venezia dopo la IV crociata: David M. Perry, *Sacred Plunder: Venice and the Aftermath of the Fourth Crusade* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2015); Berto, «Memory and Propaganda in Venice after the Fourth Crusade», *Mediterranean Studies* 24, n. 2 (2016): 111; Holger A Klein, «Refashioning Byzantium in Venice», in *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, a c. di Henry Maguire e Robert S. Nelson, *Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010), 193–225.

¹⁴⁹ Sul riutilizzo degli spolia costantinopoletani nella zona marciiana: Fabio Barry, ‘Disecta Membra: Ranieri Zeno, the Imitation of Constantinople, the Spolia Style, and Justice at San Marco’, in *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2010), 7–62; Michael Jacoff, *The Horses of San Marco and the Quadriga of the Lord* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993); Sull’appropriazione in generale: Kathleen M. Ashley, ‘The Cultural Processes of “Appropriation”’, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32, no. 1 (2002): 1–15; Per Venezia: Karen Rose Mathews, *Conflict, Commerce, and an Aesthetic of Appropriation in the Italian Maritime Cities, 1000-1150* (Leida: Brill, 2018), spec. 72-84; Robert S. Nelson and Richard Shiff, *Critical Terms for Art History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

¹⁵⁰ Donald M. Nicol, *Byzantium and Venice: A Study in Diplomatic and Cultural Relations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 182–87; Renata Cambiaghi, *Il tesoro di San Marco. Catalogo della mostra, Roma 1986* (Milano: Olivetti, 1986); Robert R. Hahnloser, a c. di, *Il tesoro di San Marco* (Firenze: Sansoni, 1965).

¹⁵¹ I veneziani presero i territori dall’Albania, la Grecia Occidentale, l’Epiro fino all’Etolocarnania, il Peloponneso Occidentale, le isole ionie, e alcune isole dell’egeo. Poco dopo, con l’accordo di Sapienza nel 1209 Venezia prendeva il commando anche dei porti di Metone e Corone. Più tardi, nel 1388, si sarebbero aggiunti Agros, nel 1389 Nauplio e nel 1460 Monemvasia. Si veda: Charalambos Gasparis, «Ο Ελληνισμός Μετά Την Άλωση Του 1204 (The Greeks after the

significativamente all'importazione di grandi quantità di manufatti greci a Venezia che, alcuni subito, ma la maggior parte lentamente, negli anni, avrebbero trovato tutta una nuova vita nel loro nuovo *habitat* veneziano, diventando progressivamente parte integrante del tessuto urbano.¹⁵² Risalgono infatti a questo periodo le prime attestazioni di icone bizantine trasportate da ex territori dell'impero in laguna, come la *Nicopeia* della basilica marciana e un'icona del Crocifisso, oggi perduta, che aveva trovato la sua collocazione nella chiesa di San Polo. Gli stessi cimeli non mancheranno di provocare l'ammirazione dell'imperatore bizantino stesso e della sua delegazione, che li videro attentamente esposti negli edifici veneziani quanto visitarono la città nel 1438, sulla via per raggiungere Firenze per il Concilio.¹⁵³ Tra questi si potevano ancora vedere la pala d'oro a San Marco, l'icona della *Nicopeia*, e le numerosissime reliquie. Questi oggetti acquisirono nel contesto veneziano una nuova vita e un nuovo significato, orchestrato per meglio sostenere quella che era di volta in volta la politica statale. Venero ricreati altari e teche dove custodirli, furono incorporati in riti e cerimoniali e, infine, si integrarono nel tessuto rituale e sociale della città.

Un evento rilevante per la presenza di cittadini greci nella città di Venezia viene rappresentato dalla convocazione del Concilio di Firenze-Ferrara nel 1431, realizzato con il fine di trovare un accordo per l'unione tra la chiesa d'Oriente e la chiesa d'Occidente.¹⁵⁴ La delegazione bizantina sbarcò a Venezia l'8 febbraio del 1438 e vi rimase per alcuni giorni prima di recarsi a Ferrara per prendere parte alle discussioni. Nonostante le molte opposizioni espresse dalla delegazione greca si riuscì infine ad arrivare ad un compromesso e l'unione venne riconosciuta e sottoscritta da entrambe le parti.¹⁵⁵ A conclusione del Concilio venne emessa la bolla *Laetentur caeli* con la quale l'unione delle due chiese veniva ufficialmente sigillata.¹⁵⁶ Veniva così decretato che i greci dovevano professare la loro cattolicità anche se rimanevano allo stesso tempo liberi di seguire il proprio rito. Una così vaga programmazione era difficile da applicare, principalmente perché i fedeli continuavano a manifestare la propria devozione esattamente come prima, nella stessa lingua e seguendo gli stessi rituali, dovendo semplicemente prestare fede ai decreti di un Concilio che con ogni probabilità non riuscivano nemmeno a comprendere fino in fondo, e che per molti rimaneva addirittura sconosciuto.

I decreti conciliari contribuirono al conferimento di una più ampia possibilità di movimento culturale della comunità greca che abitava ormai stabilmente a Venezia. I membri della comunità, che nel 1478 contava già circa 4000 anime,¹⁵⁷ potevano per la prima volta ufficiare secondo il proprio rito in altari collocati all'interno di chiese cattoliche, con l'appoggio dei vertici ecclesiastici. Tale rinnovata condizione fece però presto emergere il problema della mancanza di uno spazio adatto alla

Fall of Constantinople in 1204)», in *H Τέταρτη Σταυροφορία Και ο Ελληνικός Κόσμος*, a c. di Nikos G. Moschonas (Atene: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008), 275.

¹⁵² Klein, «Refashioning Byzantium in Venice», 194–96.

¹⁵³ Klein, 193–94.

¹⁵⁴ Il Concilio rappresentava l'ultima tappa di un lungo processo, cominciato con il sinodo di Lione nel 1274, atto a portare avanti le discussioni relative alla riunificazione della chiesa occidentale con quella orientale, divise a partire dal 1054 con la scomunica del patriarca Michele I Cerulario da parte del papa Leone IX: Walter Ullmann, *The Origins of the Great Schism: A Study in Fourteenth-Century Ecclesiastical History*, Reprint edition (Connecticut: Archon Books, 1967); F. L. Cross e E. A. Livingstone, a c. di, «Great Schism», in *The Oxford Dictionary of the Christian Church* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

¹⁵⁵ Per le questioni dogmatiche vedi: Arranz Miguel, «Circonstances et conséquences liturgiques du concile de Ferrara-Florence», in *Christian Unity* (Leuven: Leuven University Press, 1989), 407–27; Specificamente sulla questione del filioque: Joseph Gill, «Agreement on the Filioque», in *Christian Union 1204-1453* (Londra: Variorum Reprints, 1979); Per quanto riguarda il primato papale vedi: Joseph Gill, «The Definition of the Primacy of the Pope in the Council of Florence», in *Christian Union (1204-1453)* (Londra: Variorum Reprints, 1979), 264–86.

¹⁵⁶ Appena sbarcati a Costantinopoli i greci non favorevoli all'unione, guidati dal metropolita di Efeso Marco Eugenio, si ribellarono alle decisioni prese a Ferrara giudicando il Concilio non ecumenico e dunque non valido: Marie-Hélène Blanchet, «La question de l'Union des Églises (13e-15e siècle): historiographie et perspectives», *Revue des études byzantines* 61, n. 1 (2003): 17–21; Davide Baldi, «I documenti del Concilio di Firenze e quasi sei secoli di storia», *Rivista di storia e letteratura religiosa* 53, n. 2 (2017): 306: «Al loro ritorno da Firenze, i delegati greci non osarono neppure annunciare l'avvenuta unione a Costantinopoli». L'accordo fu annunciato pubblicamente a Costantinopoli solo nel 1452, quando la capitale era già assediata dai turchi.

¹⁵⁷ Fedalto, «La comunità greca, la chiesa di Venezia, La chiesa di Roma», 92.

celebrazione secondo le modalità bizantine.¹⁵⁸ Nel 1456 venne dunque effettuato un primo tentativo per avere il concesso di erigere una propria chiesa. La richiesta non venne accolta e ancora quattordici anni dopo, nel 1470, alcuni rappresentanti della comunità greca presentarono al Concilio dei Dieci la richiesta di ascoltare la messa greca in una chiesa dove avrebbero potuto riunirsi come una corporazione, designando una cappella nella chiesa di San Biagio come luogo ideale.¹⁵⁹ Il Concilio promosse la richiesta, stabilendo che nella città di Venezia il rito greco poteva essere performato, ma solamente nella chiesa di San Biagio.¹⁶⁰ La scelta venne giustificata facendo leva sulla forte presenza di un gran numero di greci in chiese che erano invece «dedecus sacrosancte fidei catholice».¹⁶¹ Nel 1498 i greci chiesero nuovamente il permesso di fondare una scuola vera e propria, così come avevano fatto prima di loro le altre minoranze etniche presenti in laguna.¹⁶² Il 28 novembre il Concilio approvò finalmente la richiesta, stabilendo che i membri della scuola, intitolata a san Nicola, potevano riunirsi nella cappella di San Biagio.¹⁶³ Pochi anni dopo si ebbe la concessione di officiare anche nelle chiese di Sant'Antonino¹⁶⁴ dove si celebrò la prima messa nel 1527, e di S. Basilio.¹⁶⁵ Già dai primi anni del Cinquecento possiamo dunque ritrovare almeno tre chiese dove greci e latini officiavano secondo il proprio rito, uno affianco all'altro. Tale convivenza rituale deve aver contribuito allo sviluppo di una certa familiarità dei fedeli veneziani con i *media* utilizzati dai greci per la loro liturgia, tra cui le icone. Nella chiesa della Bragora ritroviamo infatti ben sei icone, numero molto elevato rispetto alle icone presenti nelle restanti chiese della città (cat. no. 73, 74, 75, 77, 90).

La richiesta di fondare una scuola venne seguita, circa dieci anni dopo da quella di erigere una chiesa interamente dedicata alla comunità greco-ortodossa. Tra le ragioni a sostegno della loro richiesta, oltre all'aumento della popolazione greca e la necessità di avere un luogo per seppellire i propri morti, era che a San Biagio si era creata ormai troppa confusione «di persone, lingue e servizi, tanto greci quanto latini, che Dio stesso non può capire le nostre né le loro (dei latini) preghiere a causa della confusione che si provoca da tale mescolanza».¹⁶⁶ Nel luglio del 1526 venne comperato il terreno dove edificare la chiesa nella parrocchia di Sant'Antonin, e la costruzione prese avvio nel 1536, per essere completata solamente nel 1573.¹⁶⁷ La presenza di un edificio di culto stabile fornì alla comunità un luogo di incontro, contribuendo alla sua integrazione nel tessuto urbano e religioso

¹⁵⁸ Nei secoli che precedettero il concilio i greci di Venezia si erano ingegnati per trovare delle soluzioni alternative per poter celebrare *morae graecorum* in chiese, oratori e case private. Ad esempio, nel primo Quattrocento il sacerdote greco Michele di Kosma di Negroponte fu denunciato per aver officiato la messa nella chiesa di San Giovanni in Bragora, davanti a un cospicuo numero di connazionali. Si vedano: Bartolomeo Cecchetti, *La repubblica di Venezia e la corte di Roma nei rapporti della religione* (Venezia: Prem. stabil. tipogr. di P. Naratovich, 1874), 458, e nota 1; Moschonas, «I Greci a Venezia e la loro posizione religiosa nel XV secolo», 103–13; E. Burke pone l'attenzione sul fatto che il divieto di officiare nelle case private non riguardava solamente i ortodossi, ma entrambi i riti. Vedi: Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*, 116.

¹⁵⁹ Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*, 116.

¹⁶⁰ Il documento relativo viene riportato tradotto in inglese in: David Chambers e Brian Pullan, a c. di, *Venice. A Documentary History, 1450-1630* (Oxford; Cambridge: Blackwell, 1993), 333.

¹⁶¹ Fedalto, «La comunità greca, la chiesa di Venezia, La chiesa di Roma», 92–93.

¹⁶² Giorgio Fedalto, «Le minoranze straniere a Venezia», in *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI) Aspetti e problemi* (Firenze: Olschki, 1977); Andrea Zannini, *Venezia città aperta: Gli stranieri e la Serenissima XIV-XVIII sec.* (Venezia: Marcianum Press, 2014); Il documento della petizione della comunità greca viene riportato, tradotto in inglese, in: Chambers e Pullan, *Venice. A Documentary History, 1450-1630*, 333–34.

¹⁶³ Unica clausola per il funzionamento della scuola era che i membri non dovevano superare i 250 maschi, mentre il numero delle femmine era illimitato. Si vedano: Moschonas, «I Greci a Venezia e la loro posizione religiosa nel XV secolo», 125; Cecchetti, *La repubblica di Venezia e la corte di Roma nei rapporti della religione*, 460; Veloudos, *Ελλήνων ορθόδοξων αποικία εν Βενετία*, 14; Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice; Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe*, 63; Il documento viene riportato in: Chambers e Pullan, *Venice. A Documentary History, 1450-1630*, 334; La limitazione nel numero dei componenti maschi non era una clausola indirizzata solamente alla scuola greca, ma alla maggioranza delle scuole piccole. Vedi: Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*, 117.

¹⁶⁴ Ioannis Veloudos, *Ελλήνων ορθόδοξων αποικία εν Βενετία* (Venezia: Phoinix, 1893), 21.

¹⁶⁵ Fiocco, «Tradizioni orientali nella pietà veneziana», 120.

¹⁶⁶ Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*, 122.

¹⁶⁷ Giovanni Fabris, «Professori e scolari greci all'Università di Padova», *Archivio Veneto* 30 (1942): 122–23.

della città. Il progetto di edificazione attirò un numero ancora più alto di greci nel sestiere di Castello, e nello specifico nella parrocchia di Sant'Antonin dove la chiesa venne costruita. Già prima del suo completamento l'aumento dei greci in zona cominciò a destare preoccupazione nel clero locale, cosicché nel 1564 il pievano di Sant'Antonin fece presente «di quanto danno, et interesse sia a questo povero loco la chiesa dei Greci situata in questa parrocchia, perche non si tosto è vodata una casa, che i Greci se l'hanno tolta, di maniera che di 1400 anime che vi sono, ne sono 500 di Greci, tanto sono moltiplicati».¹⁶⁸ L'edificazione della chiesa produsse l'«effetto polarizzazione», tipico delle comunità di individui che abitano una terra straniera. In queste circostanze si verifica spesso la concentrazione degli abitanti intorno alla chiesa o altri edifici «emblematici» dello spazio comunitario. Nei luoghi dell'immigrazione, lo spazio «costruito» conferisce alla comunità – nel tempo e nello spazio – visibilità, continuità e stabilità.¹⁶⁹ L'interesse che destano documenti come quello del 1511 e del 1564 va individuato nella testimonianza dell'ingente impatto della presenza greca nei luoghi dove gli veniva concesso, anche se non sempre facilmente, di officiare secondo il proprio rito. Nella chiesa di San Biagio, e probabilmente anche nei restanti edifici di culto dove questi si potevano recare, si era creata una tale mescolanza di lingue e riti che «Dio stesso non può capire le nostre né le loro (dei latini) preghiere a causa della confusione che si provoca da tale mescolanza»,¹⁷⁰ e il medesimo fenomeno viene riportato dal pievano di Sant'Antonin. Nonostante entrambe le testimonianze denotano un certo fastidio da parte delle due comunità per la situazione di ibridismo linguistico e rituale che si era creata, è facile immaginarsi come tale convivenza, anche se inizialmente forzata, andò a modificare le attitudini di entrambe le comunità. Un episodio che denota la progressiva vicinanza tra greci e veneziani si verificò nel 1579, quando il metropolita Gabriele Seviros venne accusato dal patriarca ecumenico di Costantinopoli per i suoi atteggiamenti, interpretati come troppo filo-latini. I membri della comunità greca si mossero con prontezza appoggiando Gabriele, e votando una mozione che rigettava l'autorità del patriarca ecumenico su Seviros.¹⁷¹ L'episodio acquista maggiore significato se letto sotto la luce del suo messaggio sociale: la comunità greca, per appoggiare il suo metropolita, prendeva le distanze dalla sua massima autorità religiosa, il patriarca a Costantinopoli, mettendosi sotto l'ala protettiva del senato veneziano.¹⁷² La chiesa di San Giorgio veniva ormai percepita come spazio interno alla città, parte di una rete di edifici e luoghi di incontro che andavano oltre il contenuto religioso, per far parte di un insieme omogeneo di cittadini che li «abitavano».

Lo spazio ecclesiastico divenne un fervido laboratorio per gli artisti greci che vi lavorarono. Tra questi ritroviamo Adreas Ritzos, Michele Damaskinos, Ioannis di Cipro, Giorgos Klotzas, Fragkias Kavertzias, Emanuele Lambardos, Emanuele Tzafournaris, Emanuele Zanes, Teodoros Poulakis, Georgios Chrysoloras, Parthenios Kagkellaris e Giovanni Moschos.¹⁷³ L'estetica formale che fu selezionata per la decorazione della chiesa riprendeva gli stilemi più tradizionali dell'arte

¹⁶⁸ Natalino Amulio e Isabella di Lenardo, *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, a c. di Gianmario Guidarelli (Venezia: Marcianum Press, 2014).

¹⁶⁹ Angela Falcetta, «Ortodossi nel Mediterraneo cattolico: Comunità di rito greco nell'Italia del Settecento» (Padova, Università degli Studi di Padova, 2014), 207, 353.

¹⁷⁰ Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*, 122; Chambers e Pullan, *Venice. A Documentary History, 1450-1630*, 334–35.

¹⁷¹ Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*, 139; Fedalto, «La comunità greca, la chiesa di Venezia, La chiesa di Roma», 99–100; Stathis D. Birtachas, «Un secondo “vescovo” a Venezia: il metropolita di filadelfia», in *I greci a Venezia* (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002), 109–10.

¹⁷² Birtachas, «Un secondo “vescovo” a Venezia: il metropolita di filadelfia», 110.

¹⁷³ Per le opere di Damaskinos nella chiesa di San Giorgio: Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Damaskinos, Theotokopoulos e la sfida veneziana», in *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei greci. Atti del convegno internazionale (Venezia, 2-3 giugno 2000)* (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2001); Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο ιερό του Αγίου Γεωργίου Βενετίας: Έξοδα και αμοιβή (ανέκδοτα έγγραφα, 1577-1579)», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 45 (2011): 505; Per i pittori greci che furono isdcitti come membri della comunità si veda anche: Manolis Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830* (Atene: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 1997), 101, 118, 127, 130, 161, 206–7.

bizantina. Non a caso il pittore greco conservatore Thomas Bathas fu preferito a Palma il Giovane per la realizzazione del mosaico absidale della chiesa, giustificando tale scelta proprio con l'affermazione della volontà di applicare uno stile più greco nella decorazione dell'edificio.¹⁷⁴ Tralasciando la decorazione integrale della chiesa, ritroviamo una pletera di icone greche che furono collocate all'interno dell'edificio, alcune importate direttamente da varie parti dell'impero, altre realizzate in loco.¹⁷⁵ La sontuosa presenza della chiesa greca, entro la quale si riproponeva il linguaggio figurativo tradizionale del mondo bizantino, attirò l'attenzione anche dei fedeli veneziani, che spesso la frequentarono e vi fecero lasciti e donazioni. Nel cerimoniale per i funerali di Teodoro Paleologo nel 1532, parteciparono anche membri del clero latino, mentre Francesco Corner, nonostante cattolico, chiedeva nel suo testamento (1680) di essere sepolto nella chiesa di San Giorgio, vicino a sua madre, nonostante «Non intendo per tal effetto di aportar alcun minima pregiudizio alla Santa religione che ho sempre del rito Latino professata».¹⁷⁶

Segno ulteriore dell'ormai solido rapporto tra i fedeli di entrambi i riti fu la frequentazione di chiese latine da parte dei greci, anche dopo che la costruzione della loro chiesa era stata completata. Dai documenti studiati da E. C. Bruke risulta che i greci decidevano a volte di celebrare alcuni sacramenti come funerali, battesimi e matrimoni, in chiese veneziane. Anche a livello liturgico si verificò in alcune occasioni un ibridismo rituale. Alcuni greci facoltosi predisponavano delle indicazioni sullo svolgimento dei loro sfarzosi funerali che incorporavano rituali greci e latini, oppure richiedevano la presenza di membri appartenenti agli ordini mendicanti.¹⁷⁷ Nonostante l'accento posto da grande parte della critica sulla rigidità dell'ortodossia dei greci, gli ultimi studi hanno dimostrato l'esistenza di una maggiore fluidità religiosa. Circa il 20% dei greci seguivano anche il rito latino e partecipavano alle attività delle chiese, parrocchie e istituzioni della città.¹⁷⁸ Questi fedeli dimostrarono la loro vicinanza alle chiese della città anche tramite donazioni. Lasciti e regali di icone e altri oggetti venivano destinati anche a famiglie veneziane con le quale si era in stretto rapporto.¹⁷⁹

Greci frequentavano chiese latine anche in altre occasioni stabili. Riporta il Coronelli che una volta all'anno, nella festa di santa Giuliana i Greci facevano «commemorazione generale de Morti» all'interno della chiesa di San Pantaleone.¹⁸⁰ Il 12 maggio, festa di san Nereo, visitavano il corpo di sant'Atanasio nel monastero di Santa Croce di Giudecca, dove cantavano il vespero.¹⁸¹ Il primo di giugno facevano la commemorazione per i morti nella chiesa di santo Secondo nell'omonima isola.¹⁸² Il 12 di novembre, per la festa di San Giovanni Elemosinario, si cantava il vespero nella chiesa della Bragora¹⁸³ e il 23 dello stesso mese, per la celebrazione di san Clemente, festeggiavano a San Giovanni Crisostomo.¹⁸⁴ Ogni sabato il vescovo greco visitava la cappella della Pace in compagnia dei suoi sacerdoti e «accendendo diversi cerei, da loro medesimi portati, dinanzi ad essa Vergine genuflessi, cantavano intunate da esso Vescovo le Litanie».¹⁸⁵

¹⁷⁴ Manolis Chatzidakis, «Tommaso Bathas e la “divota maniera greca”», *Θησαυρίσματα* 14 (1977): 239–50; Athanasios D. Paliouras, «La decorazione della chiesa di San Giorgio dei Greci», *Θησαυρίσματα* 15 (1978).

¹⁷⁵ Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise* (Venezia: Neri Pozza, 1962).

¹⁷⁶ Sotiris Koutmanis, «Ελληνες στη Βενετία (1620-1710). Κοινωνικό φύλο - οικονομία - νοοτροπίες [Greeks in Venice (17th century)]» (Tesi di dottorato, Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2003), 320, nota 29.

¹⁷⁷ Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*, 160.

¹⁷⁸ Burke Ersie C., 162.

¹⁷⁹ Burke Ersie C., 163–64.

¹⁸⁰ Coronelli, *Protogiornale veneto perpetuo*, 51.

¹⁸¹ Coronelli, 90–91.

¹⁸² Coronelli, 99.

¹⁸³ Coronelli, 162.

¹⁸⁴ Coronelli, 165.

¹⁸⁵ Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'esposizione dell'istoria, e traslationi della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiostro de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia*, 49.

Infine, bisogna tenere in mente che l'interesse veneziano verso questi esuli dell'impero bizantino passò anche tramite la rinascita dell'interesse per la cultura greca classica.¹⁸⁶ Nella Venezia dei secoli XIV-XV il mondo ellenico diventò un *exemplum* di intelligenza e cultura, punto di partenza comune della civiltà occidentale, motivo di pregio per chi lo studiava e lo propagava. Cominciarono così a formarsi scuole e accademie volte all'insegnamento della lingua e della letteratura classica, che diventarono i focolai di formazione di quella che sarebbe poi diventata l'élite politica della Serenissima. La cultura classica diventò un prerequisito per coloro che intendevano occuparsi di materie non solo politiche, ma anche ecclesiastiche. Il generale risveglio dell'interesse verso la Grecia si rispecchiava infatti anche nei discorsi teologici dell'epoca. Oltre a terra d'origine il territorio greco fu percepito anche come patria della cristianità, dal cui ritorno, tramite anche l'unione delle due chiese, si attendeva la salvezza. Con le parole dell'umanista e teologo Ambrogio Traversari: il ritorno ai padri greci significava la riconquista umanistica di un modo di intendere la parola divina che l'Occidente non aveva sufficientemente conosciuto.¹⁸⁷ Alla novella percezione verso il mondo ellenico contribuirono certamente anche le grandi personalità di spicco del mondo bizantino che si trovarono ad operare a Venezia e che investirono molte delle loro forze nel mantenimento e nella propagazione di quella che era la cultura greca, in un mondo dove la grecità non aveva più un territorio concreto a sua disposizione. Sotto questa lente vanno letti gli sforzi di figure come quella di Anna Palaiologina Notara, o lo stesso Bessarione, che tramite investimenti e lasciti cercarono di mantenere viva la linfa della "grecità" nella terra straniera.¹⁸⁸ La prima investì ingenti somme per la fondazione e il sostenimento di alcune tra le prime stamperie greche di Venezia, mentre il secondo donò gran parte della sua collezione di libri nella biblioteca marciana, nella speranza che la Repubblica ne avrebbe fatto un uso cosciente.¹⁸⁹ Nello stesso periodo, grazie all'invenzione della tipografia, cominciarono a circolare testi stampati in greco. Nel 1486 i cretesi Laonikos e Alexandros creano una casa editrice greca a Venezia.¹⁹⁰ Seguì nel 1493 quella del cretese Zacharias Kalergis. Oltre agli stampatori greci, che stampavano libri rivolti principalmente ai loro connazionali, anche gli eruditi veneziani cominciavano a mostrare un certo interesse per i libri stampati in lingua greca. Infatti, tra il 1490 e il 1495, Aldo Manuzio scelse la Serenissima come luogo dove fondare la sua tipografia, contribuendo così alla maggiore diffusione di testi greci.¹⁹¹ Egli creò anche la "Neoaccademia"

¹⁸⁶ Sul revival dell'interesse verso la cultura greca vedi i saggi raccolti nel volume: Federica Ciccolella e Luigi Silvano, *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance, Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance* (Leida: Brill, 2017); e Margaret L. King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance* (Princeton: Princeton University Press, 2014); Rimane ancora valido il lavoro di Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice; Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe*.

¹⁸⁷ Cesare Vasoli, «Il peso dei fattori non teologici», in *Christian Unity* (Leuven: Leuven University Press, 1989), 400.

¹⁸⁸ Un ulteriore caso degno di nota fu quello di Manuele Crisoloras, arrivato a Venezia nel 1394-1395. Tra gli studenti di Chrisoloras va annotato anche Guarino di Verona il quale fondò nel 1411 la prima scuola di lingua greca a Venezia che diventò una sorta di laboratorio di formazione dell'élite umanistica del periodo. Sui rapporti tra Chrisoloras e Guardino vedi: Michael Baxandall, «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965): 190-91, 197; Sul ruolo di Chrisoloras per la rinascita del greco vedi i articoli raccolti in: Riccardo Maisano e Antonio Rollo, *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente. Atti del Convegno internazionale, Napoli 26-29 giugno 1997* (Napoli: C.I.S.C.S.F., 2002); Sui metodi adottati dal Guarino per i suoi insegnamenti: A. T. Grafton e L. Jardine, «Humanism and the School of Guarino: A Problem of Evaluation», *Past and Present* 96, n. 1 (1982): 61-73, 75-77; King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, 24-25.

¹⁸⁹ Su Anna Notara vedi: Donald M. Nicol, *The Byzantine Lady: Ten Portraits, 1250-1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 96-109; Chrysa A. Maltezou, *Anna Palaiologina Notara* (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2004); Nicol, *The Byzantine Lady*, 96-109; Jonathan Harris, «Common language and the common good: aspects of identity among Byzantine émigrés in Renaissance Italy», in *Crossing Boundaries: Issues of Cultural and Individual Identity in the Middle Ages and the Renaissance*, (Turnhout: Brepols, 1999), 195-96; Silvia Ronchey, «Un'aristocratica Bizantina in Fuga: Anna Notaras Paleologina», in *Donne a Venezia* (Venezia: Edizioni di Storia e Letteratura - Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2004), 23-42.

¹⁹⁰ Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice; Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe*, 58.

¹⁹¹ Su Manuzio si vedano: Gianluca Montinaro, a c. di, *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria* (Firenze: Olschki, 2019); Giacomo Comiati, a c. di, *Aldo Manuzio editore, umanista e filologo* (Milano: Ledizioni, 2019); Mario Infelise, a c. di, *Aldo Manuzio: la costruzione del mito = Aldus Manutius: the making of the myth. Atti di convegno (Venezia il 26-28*

insieme a Ioanni Gregoropoulo e l'italiano Scipio Carteromachus, dove ci si trovava per sublimare la propria cultura erudita con letture, discussioni -le quali avvenivano esclusivamente in greco- e attività intellettuali.

Venezia nacque e rimase, negli aspetti più fondamentali della sua identità, bizantina. L'edificazione delle sue prime chiese sotto l'influenza dell'impero d'Oriente, il culto dei primi santi, in gran parte di provenienza orientale e le traslazioni delle loro reliquie caratterizzarono i primi secoli di vita veneziana e strutturano la sua identità religiosa. L'ingente interesse verso le reliquie orientali, la creazione di leggende miracolose che le vedevano come protagoniste e la loro esposizione e coinvolgimento nel rituale collettivo precedettero il culto delle icone che ne riprese le caratteristiche essenziali. La IV crociata e il successivo stabilirsi dell'impero latino a Costantinopoli rappresentarono una tappa significativa per l'evoluzione del mito veneziano, che da allora comprendeva la retorica di Venezia quale conquistatrice dell'impero bizantino e sua erede. Oltre alla possibilità di trafugare ingenti quantità di beni dalla capitale a Venezia, l'esperienza dell'impero latino ha avvicinato ulteriormente i veneziani alla tradizione greca. Basti ricordare la tenacia con la quale i veneziani tentarono di appropriarsi dell'icona della Vergine *Odegetria*, collocandola nel monastero costantinopolitano del *Pantokrator* che era intanto passato sotto il loro controllo.¹⁹²

La presenza veneziana nel Levante e l'afflusso di greci a Venezia crearono delle comunità di carattere misto che, pur mantenendo ognuna i propri costumi, interagivano in continuazione. La caduta dell'impero bizantino in mano agli ottomani provocò un'ondata significativa di cittadini greci in fuga che si ripararono a Venezia, dove potevano trovare lavoro e continuare a vivere secondo i propri usi e costumi, soprattutto in seguito al Concilio di Firenze-Ferrara che decretò l'unione delle due chiese e permise ai greci di officiare secondo il proprio rito in chiese latine della città sotto la protezione papale. La successiva istituzione di una confraternita e una chiesa greca fornirono ulteriori punti di attrazione per i greci che, non a caso, si concentrarono in abitazioni prossime alle nuove istituzioni. Sebbene i punti di riferimento spaziale della chiesa e della confraternita attirarono gran parte dei cittadini greci di Venezia, questi non vivevano in modo isolato tra i connazionali, ma interagivano su molteplici livelli con i residenti veneziani. La frequentazione delle medesime realtà cittadine e a volte anche liturgiche divenne un ulteriore fonte di contatto che seguì lo stesso percorso che si andava strutturando nelle colonie levantine. Come si vedrà di seguito, questi greci spesso portarono nelle proprie abitazioni delle immagini culturali che custodirono con cura, o che donarono in chiese a loro care e ad amici veneziani.¹⁹³ La medesima attitudine venne adottata dai veneziani, prima nelle colonie levantine e poi nella madrepatria.

febbraio 2015) (Aldo Manuzio e la costruzione del mito (Conference), Venezia: Marsilio, 2016); Guido Beltramini e Davide Gasparotto, a c. di, *Aldo Manuzio: il Rinascimento di Venezia* (Venezia: Marsilio, 2016); Susy Marcon e Marino Zorzi, a c. di, *Aldo Manuzio: e l'ambiente veneziano 1494-1515* (Venezia: Il cardo, 1994); Manousos Manousakas, a c. di, *Le edizioni di testi greci da Aldo Manuzio e le prime tipografie greche di Venezia* (Atene: Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 1993).

¹⁹² Christine Angelidi, «The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery», in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, a c. di Maria Vassilaki (Milano: Skira, 2000), 382.

¹⁹³ Vedi *infra*, capitolo «La vita delle icone nello spazio domestico».

2. FONDAZIONI MARIANE E ICONE IN PROCESSIONE DA BISANZIO A VENEZIA

Nel capitolo precedente sono state presentate le premesse di carattere geopolitico, sociale e culturale che prepararono il popolo veneziano alla ricezione delle icone. Altrettanto fondamentale in questo processo fu l'esperienza del colonialismo delle isole greche del Mediterraneo dove vennero orchestrati dei cerimoniali di provenienza bizantina che prevedevano l'uso di icone.

Ogni gruppo sociale elabora delle narrazioni per la promozione della sua identità. Nel Medioevo, come in certi casi succede ancora oggi, tale percezione identitaria si basava sul favore accordato da figure eroiche, sacre e leggendarie alla popolazione. A Costantinopoli, a partire dal X secolo, era stato elaborato un complesso rituale settimanale durante il quale si svolgeva una processione che rievocava la presunta apparizione della Vergine a Costantinopoli, durante l'assedio avaro del 626. L'eccezionalità dell'evento rievocato consisteva nella sua natura di episodio simbolico e rappresentativo della dedica della città alla *Theotokos*, leggenda che venne stabilita attorno al X secolo. Secondo la leggenda, Maria era intervenuta nella battaglia perché si riconosceva come madre e patrona dei cittadini costantinopolitani. L'evento processionale consisteva dunque in una riattualizzazione dell'intervento miracoloso, non tanto per commemorarlo quanto per rievocare la protezione di Maria e la sua effettiva presenza in città.

Come Costantinopoli, anche Venezia aveva i suoi sacri protettori. In laguna, le figure sacre che maggiormente contribuirono alla formazione dell'identità cittadina furono quelle di san Marco e ancor di più, a partire dal XIII secolo, quella della Vergine. Durante il XIII secolo molte città italiane identificarono in Maria la santa protettrice cittadina.¹ Numerosi studiosi hanno messo però in evidenza il carattere distintivo che il culto mariano venne ad assumere nel contesto veneziano. Mentre R. Goffen sottolineò la fusione del profilo religioso con quello civico per quanto riguardava le celebrazioni mariane,² in altri studi è stato evidenziato l'aspetto relativo all'identificazione vera e propria della Serenissima con la Vergine.³ La pleora delle icone mariane importate a Venezia certamente servivano anche lo scopo di rendere manifeste visivamente tali associazioni. Il loro inserimento nelle chiese e nel rituale urbano assecondava però anche un ulteriore scopo, ossia la ripetitiva messa in scena del favore mariano accordato alla città a partire dal momento della sua leggendaria fondazione nel giorno dell'Annunziazione dell'anno 421. Insieme alla mitizzazione del presente, la fondazione mariana retrodatata metteva in atto la pratica della contemporanea

¹ Queste dediche erano accompagnate da una particolare attenzione alle raffigurazioni visive del santo protettore: Augustine Thompson, *Cities of God: The Religion of the Italian Communes, 1125-1325* (University Press: Penn State Press, 2010), 120–28; Per il caso senese si veda anche: Bridget Margaret Heal, «Civitas Virginis? The Significance of Civic Dedication to the Virgin for the Development of Marian Imagery in Siena before 1311», in *Art, Politics and Civic Religion in Central Italy 1261-1352*, a c. di Beth Williamson e Joanna Cannon (Londra: Routledge, 2000), 295–305; Per il culto mariano nel periodo medievale in Occidente: Giorgio Cracco, «Culto mariano e istruzioni di Chiesa tra medioevo ed età moderna», in *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca: atti del Convegno di Studi in Occasione del V Centenario di Fondazione del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno; (1498 - 1998)* (Milano: Vita e Pensiero, 2000), 25–52; Eric Palazzo, Dominique Iogna Prat, e Daniel Russo, a c. di, *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale* (Parigi: Beauchesne, 1996); Per il culto mariano a Venezia: Giovanni Musolino, «Culto mariano», in *Culto dei santi a Venezia*, a c. di Silvio Tramontin e Antonio Niero (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1965); Luigi Picchini, *La Repubblica di Venezia e l'immacolata* (Venezia: Libreria Emiliana, 1935); Francesco Marchiori, *Maria e Venezia* (Venezia: A. Vidotti, 1929).

² Rona Goffen, *Piety and patronage in Renaissance Venice* (New Heaven: Yale University Press, 1986).

³ Secondo il topos della narrazione così come Maria si mantenne Vergine dopo il Concepimento, anche Venezia aveva mantenuto la sua purezza verginale rimanendo una città cristiana e libera. Si veda: David Rosand, *Myths of Venice: The Figuration of a State* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005), 6, 13, 44–46.

mitizzazione del passato, che contribuiva alla nobilitazione della città.⁴ L'ispirazione di una fondazione mariana retrodatata, caratteristica particolare della devozione mariana lagunare, rimanda immediatamente alla medesima narrazione adottata a partire dai secoli XI-XII nell'impero bizantino. Numerose delle attitudini rituali che vennero elaborate tanto a Costantinopoli quanto a Venezia avevano lo scopo finale di rimettere in scena il miracolo protettivo originale, segno impeccabile dell'autenticità della leggenda fondativa e di conseguenza dell'unicità della città come creazione unica e prediletta della Madre di Dio. In tali occorrenze rituali le icone di Maria diventarono parte centrale dell'Ierotopia che si verificava e che coinvolgeva la popolazione cittadina.

Grazie ai recenti lavori del professore A. Lidov è entrato nell'orizzonte degli studi storico-artistici il termine di Ierotopia. Riprendendo nozioni in parte appartenenti al concetto eliadiano di Ierofania (manifestazione del sacro),⁵ la Ierotopia si differenzia dal primo per una maggiore attenzione al nesso che collega l'oggetto dell'epifania con lo spazio circostante. Le qualità dell'oggetto trapassano i limiti materiali per diffondere la loro energia nello spazio. Per usare la definizione del suo creatore, il termine indica «the creation of sacred spaces regarded as a special form of creativity, and a field of historical research which reveals and analyses the particular examples of that creativity».⁶ La Ierotopia crea dunque una «immagine spaziale». Non più un'immagine materialmente percepibile nell'oggetto ma un insieme visivo ed emotivo che pervade lo spazio.

Il concetto di Ierotopia risulta utile per indagare alcuni aspetti dell'orchestrazione rituale tanto a Bisanzio quanto a Venezia. Permettendo di estendere il campo dell'indagine dal culto rivolto verso un oggetto specifico, sia esso una reliquia, un'icona o una statua, all'insieme di manifestazioni visive ed emotive, amplia significativamente la nostra possibilità di percezione di quello che era l'universo rituale. Senza negare l'*agency* implicita all'oggetto (che può anche essere de-materializzato, come nel caso delle visioni), l'Ierotopia permette di considerare la creazione di spazi sacri più ampi i quali, tramite la ritualizzazione, possono arrivare ad invadere la totalità dello spazio della chiesa, della piazza e perfino di un'intera città.

Il momento celebrativo e processionale ha anche la "qualità" di creare uno spazio sicuro di interazione non solo verticale (comunicazione del fedele col divino) ma anche orizzontale (comunicazione tra i fedeli), utile sia al rafforzamento dei legami identitari sia al controllo da parte delle gerarchie politiche.⁷ Le processioni non servono solo a ricordare ma anche a creare significato, ed è questo ultimo aspetto che sarà al centro del nostro interesse per comprendere la creazione del rituale bizantino e come questo venne appropriato e manipolato dalla gerarchia veneziana.

L'impero bizantino, ancora prima di Venezia, fece ampio ricorso a cerimoniali per costruire l'immagine di sé.⁸ In questa sede ci occuperemo principalmente delle ritualità urbane che videro al loro centro la Vergine e di come queste furono poi percepite e rielaborate dai Veneziani. Mentre gli studiosi hanno concesso ampio spazio alle analisi delle singole processioni e al loro significato teologico e storico vorremmo qui attuare una lettura d'insieme della creazione di spazi sacri centrati attorno alla figura di Maria. Obiettivo primario di questi riti a Costantinopoli, e poi a Venezia, era

⁴ In generale sui miti delle origini fondative di Venezia: Serban Marin, *Il mito delle origini: la cronachistica veneziana e la mitologia politica della città lagunare nel Medio Evo*, Enumera (Arccia: Aracne, 2017).

⁵ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (San Diego: Harcourt, 1959), 26.

⁶ Alexei Lidov, «Creating the Sacred Space. Hierotopy as a New Field of Cultural History», in *Spazi e Percorsi Sacri. Atti Di Convegno (Padova, 17-18 Dicembre 2012)* (Padova: Libreriauniversitaria, 2014), 62.

⁷ Victor Witter Turner, *The ritual process: structure and anti-structure* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991); Kathleen M. Ashley, a c. di, *Moving subjects: processional performance in the Middle Ages and the Renaissance* (Amsterdam: Rodopi, 2001).

⁸ Andrew Walker White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015); Vicky Manolopoulou, «Processing Emotion: Litanies in Byzantine Constantinople», in *Experiencing Byzantium: Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies* (Londra; New York: Routledge, 2013), 153-74; Raymond Janin, «Les processions religieuses à Byzance», *Revue des études byzantines* 24, n. 1 (1966): 69-88; Daniel Brzeziński, «Processions in Christian Liturgy: Origin, Theology and Ministry», *Roczniki Teologiczne* 64, n. 8 (2017): 5-19; A. Berger, «Imperial and Ecclesiastical Processions in Constantinople», in *Byzantine Constantinople: monuments, topography and everyday life*, a c. di Nevra Necipoğlu (Leida: Brill, 2001), 73-87.

la continua riaffermazione delle rispettive città come predilette della Vergine. Questa narrazione ebbe molteplici conseguenze: legittimava il potere imperiale, poneva la capitale, e dunque tutto l'impero, al di sopra di qualsiasi altro pretendente, rafforzava l'identità nazionale e dunque l'obbedienza della popolazione.

Il culto mariano a Venezia assunse molteplici forme e funzioni che vennero inventate, rinnovate e modificate nel tempo a seconda delle necessità sociali e geopolitiche che erano chiamate a servire. Un *medium* che giocò un ruolo fondamentale per l'orchestrazione del culto mariano furono le sue icone e il loro coinvolgimento in occorrenze rituali atte a commemorare la predilezione che Maria riservava alla città e al popolo veneziano. Il concetto di Ierotopia sarà utile per cercare di indagare non solo il significato dell'icona ma di tutto il rituale che la circondava come mezzo per la creazione di significato.

2.1 Fondazioni mariane

2.1.1 Costantinopoli o Theotokoupoli?

La dedicazione delle grandi città a patroni divini è un fenomeno antichissimo rintracciabile dall'antico Egitto e presente ancora oggi. Nel mondo cristiano tale ruolo venne assunto dai santi, nella loro qualità di mediatori tra i fedeli e Dio. A differenza di Cristo, i santi e la Vergine, dovevano il loro *status* sacrale non a una natura divina intrinseca ma alla loro prossimità a Dio. Risulta evidente come in tale contesto la Vergine fosse la figura che maggiormente poteva vantare un contatto diretto con il *Logos* incarnato, ottenendo così una posizione rilevante tra tutte le figure di santi e martiri.

Nonostante il suo rilievo nell'economia salvifica, la Vergine non venne immediatamente inserita nel culto ufficiale bizantino e la nuova capitale venne dedicata inizialmente a Cristo e alla dea *Tyche*.⁹ Sarà quest'ultima a fornire un punto di partenza semiotico per la successiva dedica mariana di Costantinopoli. *Tyche* era una dea protettrice, e lo stesso ruolo verrà progressivamente ereditato da Maria quando prenderà il suo posto nei secoli a venire.¹⁰ Di importanza inestimabile sotto questo aspetto risulta il componimento dell'inno dell'*Akathistos* e del suo proemio, che non lascia alcun dubbio sull'importanza che Maria aveva acquisito nella sua qualità di protettrice della *polis*.¹¹ Nel testo, per descrivere Maria, si usano infatti aggettivi come muro, diadema, colonna, porta, ponte: tutti elementi legati al controllo e alla protezione della città.¹² La Vergine, come una vera e propria fortificazione salvifica, vegliava incessantemente la sua città e i suoi cittadini.

Della tradizione che vide Maria come la destinataria originale della dedica di Costantinopoli abbiamo a disposizione una pleora di fonti tanto visuali quanto letterarie. Basti pensare al mosaico del vestibolo di Santa Sofia, fatto realizzare dall'imperatore Basilio II dopo la sua vittoria contro i bulgari nel primo XI secolo nel quale viene raffigurato l'imperatore Costantino nell'atto di donare la città alla Vergine. La capitale imperiale sceglieva così di porsi volontariamente al servizio di Maria

⁹ Anatole Frolov, «La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine», *Revue de l'histoire des religions* 127, n. 1/3 (1944): 61–62; Vasiliki Limberis, *Divine Heiress: The Virgin Mary and the Creation of Christian Constantinople* (Londra ; New York: Routledge, 2002), 127–30.

¹⁰ Limberis, *Divine Heiress*, 128.

¹¹ Per l'inno dell'*Akathistos*, in cui Maria viene descritta con le tipiche qualità delle dee protettrici si vedano: Leena Mari Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn* (Leida: Brill, 2001); Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «Nouvelles remarques sur l'illustration du "Prooimion" de l'hymne Akathiste», *Byzantion* 61, n. 2 (1991): 44–457; Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010), 530–50.

¹² Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, 21.

per guadagnare la sua benevolenza, che l'avrebbe protetta e innalzata al di sopra di qualsiasi concorrente.

Risulta difficile stabilire con esattezza quando tale percezione venne stabilita a Bisanzio, ma come ogni tradizione fu senz'altro un processo lungo e graduale, che vide il suo completamento verso i secoli X-XI. La dedicazione della città alla Vergine veniva fatta risalire all'atto di fondazione di Costantino l'11 maggio dell'anno 330. Anche se sembrerebbe che in origine l'intitolazione fosse a Cristo, ben presto la pietà patriarcale e popolare l'attribuì parallelamente a Maria che, da allora, fu sempre considerata la protettrice della città e di tutto l'impero¹³ e veniva festeggiata annualmente l'11 maggio. Nel proemio dell'*Akathistos* si recita «Τη υπερμάχῳ στρατηγῳ τα νικητήρια, ὡς λυτρωθεῖσα των δεινῶν, ευχαριστήρια, αναγράφω σοι η Πόλις σου, Θεοτόκε». Con «η Πόλις σου» si identifica chiaramente la città come fondazione mariana. Costantinopoli è la città di Maria, la quale dimostra la sua benevolenza tramite il suo sostegno nelle battaglie contro i nemici (Τη υπερμάχῳ στρατηγῳ τα νικητήρια).¹⁴ Inoltre, nella terza stanza si legge: «Χαίρε, Θεοῦ ἀχωρήτου χώρα», ossia Salve (Maria), tu che hai avuto spazio per ospitare il Dio immenso: nel grembo di Maria stava Gesù, così come ora sta Costantinopoli. In un altro testo, datato nel primo VI secolo, si narra della deposizione del *maphorion* della Vergine nel Soros delle *Blachernae*. In questo, si sostiene che la città avrebbe dovuto cambiare il suo nome in *Theotokoupolis*, ossia città della Vergine, a causa delle così numerose chiese e festività dedicate a Maria nella capitale.¹⁵

Le prime esplicite menzioni dell'originaria dedica mariana di Costantinopoli ci vengono fornite dalle fonti letterarie dell'XI-XII secolo, che riprendono con ogni probabilità delle tradizioni precedenti. In un manoscritto dedicato alla vita di Costantino, conservato a Patmos e datato ai secoli XII-XIII, viene narrato che Costantino vide in sogno Cristo il quale gli ordinò di edificare una città per la madre di Dio «nel luogo che io stesso ti indicherò». Dopo il sogno, Costantino cominciò a cercare di identificare il luogo indicatogli da Gesù, e pensò di averlo individuato nella città di Salonicco. Dopo che furono fondate alcune chiese e terme, la città fu però pervasa da un'epidemia di peste, cosicché l'imperatore capì che non poteva essere quella la città che Cristo gli aveva indicato. Prese dunque la strada per la Bitinia e cominciò i lavori per fondare la sua città in Calcedonia, ma immediatamente delle aquile presero gli strumenti di lavoro degli operai e li trasportarono a Bisanzio, rendendo così ormai esplicita la volontà divina. Costantino, arrivato ormai al luogo indicato da Dio tramite i suoi messaggeri volanti, diede subito inizio ai lavori per costruire una città che «sarebbe stata gradita alla Madre di Dio». ¹⁶ Lo stesso evento viene riportato anche in un altro manoscritto detto dello pseudo-Simeone, anche questo dell'XI secolo, ma che con ogni probabilità riprende un testo del X. Ancora una volta Cristo appare in sogno a Costantino ordinando «Καὶ τῇ μητρὶ μου οἰκοδομήσεις πόλιν ἐν ᾧ τόπῳ σοι ὑποδείξω». ¹⁷

La tradizione riportata in questi testi si potrebbe far risalire alla *Historia* del Cedreno, che riprende in gran parte gli scritti precedenti di Teofane Confessore (758-818 circa). Teofane, nel suo *Chronicon* redatto nel 813 riporta, senza però fornire molti dettagli, l'origine onirica cristologica della fondazione della città.¹⁸ Di conseguenza è plausibile collocare la nascita della leggenda attorno ai secoli VIII-IX, sorta probabilmente come risposta alle accuse iconoclaste, promosse dall'imperatore

¹³ Sulla contemporanea dedica a Cristo e alla Vergine si veda: Frolov, «La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine», 86–89.

¹⁴ La dedicazione di Costantinopoli a Maria è sottintesa allo stesso modo da Andrea da Creta (VII secolo). Egli scrive «τὴν πόλιν σου φύλαττε, | θεογεννήτορ πάναγε ἐν σοὶ γάρ αὕτη | πιστῶς βασιλεύουσα, ἐν σοὶ καὶ κρατύνεται | καὶ διὰ σοῦ νικῶσα τροποῦται πάντα πειρασμῶν | καὶ σκυλεύει πολεμίους καὶ διέπει τὸ ὑπήκοον». Lo stesso viene riportato nel *tyricon* di Patmos del VIII-IX secolo: «Τῆς Θεοτόκου ἢ Πόλις». Per entrambi i testi si veda: Frolov, 69–70.

¹⁵ Pentcheva, *Icons and Power*, 19; Il testo viene riportato in Asterius (Amasenus) e François Combefis, *Historia Haeresis Monothelitarum* (Parigi: Antonii Bertier, 1648), spec. 754.

¹⁶ François Halkin, *Une nouvelle vie de Constantin dans un légendier de Patmos* (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1959).

¹⁷ Françoise Halkin, «Le règne de Constantin d'après la chronique inédite du Pseudo - Syméon», *Byzantion* 29/30 (1960 1959): 13, 17–18.

¹⁸ Manolis G. Varvounis, «Une tradition populaire sur la fondation de Constantinople», *Byzantion* 66, n. 2 (1996): 455.

Costantino V, il quale negava il significato avuto da Maria per la storia Cristologica.¹⁹ Per rafforzare il valore del contributo della Vergine alla fondazione della capitale gli scrittori iconofili tentarono di consolidare il suo ruolo di protettrice della città e di tutto il popolo bizantino. Una volta ristabilita l'Ortodossia la leggenda della fondazione mariana trovò ampio spazio di diffusione e divenne molto popolare anche nella letteratura folkloristica bizantina. Allo stesso tempo fornì una prestigiosa base sopra la quale costruire l'identità nazionale e propagandare l'unicità di Costantinopoli a confronto di tutte le altre città.

Abbiamo la prova del successo della leggenda, anche fuori dai limiti territoriali dell'impero, grazie alle testimonianze di alcuni viaggiatori stranieri che visitarono Costantinopoli. Uno di questi fu l'autore dell'*Anonimo Tarragonensis* redatto in latino tra il 1075 e il 1098. Il testo risulta di estremo interesse in quanto, oltre a riportare la leggenda, attribuisce proprio a questa l'unicità di Costantinopoli, e ci informa su come tale unicità veniva manifestata. Dopo vari passi riguardanti l'icona dell'*Odegetria* e la processione che con questa si teneva ogni martedì, viene fornita una spiegazione sui fattori che resero l'immagine tanto potente:

«[...] In questa città nobile le meraviglie e i miracoli della Madre di Dio sono molto più spettacolari che in qualsiasi altro posto al mondo. Questo è più che meritato. Perché qui è più amata e venerata che in qualsiasi altro posto. È infatti detto e creduto che Costantinopoli è la città più speciale della Madre di Dio. Cosicché quando l'imperatore Costantino [...] considerò dove sarebbe stato più adatto costruire la città [...] Cristo apparve a lui [...] e indicandogli il posto gli ordinò di costruire lì la città e disse “vai e costruisci in questo luogo una città dedicata a mia madre!”. Lei è la più sacra guardiana giorno e notte, in quanto si manifesta in numerosissimi miracoli».²⁰

Almeno due dichiarazioni sono degne di nota: *in primis* l'unicità di Costantinopoli era dovuta alla sua fondazione mariana, preannunciata a Costantino tramite l'apparizione di Cristo in visione. Era tale fondazione a garantire alla nuova capitale il suo *status* come la «città più speciale della Madre di Dio». In secondo luogo, questa predilezione si manifestava attraverso i continui miracoli effettuati dalla Vergine. La sua protezione viene resa manifesta e si rinnova di volta in volta grazie ai numerosi miracoli che questa opera in favore della città. Inoltre, questi miracoli venivano continuamente evocati tramite le ricorrenze rituali che li rimettevano in scena in un continuo *reenactment* sacrale.

Un'ultima testimonianza dell'appartenenza della città alla Madre di Dio si ritrova nel poema della lamentazione per Costantinopoli. In questa occasione non si fa riferimento alla fondazione della città, ma si sottolinea la sua appartenenza alla Vergine: mentre Costantinopoli veniva assediata dalle milizie ottomane la popolazione andò a pregare Maria perché gli concedesse il suo solito sostegno. Questa disse loro «Ἀφόντις μοῦ ἐπαράδοσαν ταύτην τὴν ταλαίπωρον Πόλιν, πολλαῖς φοραῖς τὴν ἐγλύτωσα ἀπὸ ὀργαῖς θεϊκαῖς».²¹ Ancora una volta si sottolineava la dedica mariana (μοῦ ἐπαράδοσαν, ossia mi dedicarono) della città e le molteplici (πολλαῖς φοραῖς) successive prove dell'amore mariano per questa, manifestate tramite i suoi interventi miracolosi per garantirne la salvezza.

Il culto mariano a Costantinopoli si sviluppa di pari passo alla diffusione della nuova leggenda fondativa della città. Fu questa leggenda a fornire la garanzia della natura singolare dell'amore di Maria verso la sua *polis*, amore che veniva continuamente rinnovato tramite i ripetuti miracoli, incitati anche grazie alle occorrenze cerimoniali. La dedica mariana, che garantiva il carattere unico dell'impero, fu alla base di una complessa orchestrazione rituale la quale, come si vedrà di seguito, tramite l'uso di immagini della Vergine rimetteva ripetutamente in scena la presenza mariana in città.

¹⁹ Alexander P. Kazhdan, «“Costantin Imaginaire” Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great», *Byzantion* 57, n. 1 (1987): 248; Michael McCormick, «Analyzing Imperial Ceremonies», *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 35 (1985): 8.

²⁰ Il testo viene riportato in: Pentcheva, *Icons and Power*, 56–57.

²¹ Spyridon Lambros, «Μονωδία και θρήνοι επί τη αλώσει της Κωνσταντινουπόλεως», *Νέος Ελληνομνήμων* 5, n. Β-Γ (1908): 248–50.

2.1.2 Venezia «Non pure edificata, ma consacrata in onore di essa Madre di Dio»

Circa due secoli dopo il consolidarsi della leggenda fondativa mariana di Costantinopoli, prendeva forma a Venezia un altro mito, anche questo atto a sottolineare il legame eccezionale tra la Vergine e la città. Trattasi della leggenda della fondazione di Venezia il 25 marzo del 421, ossia nell'anniversario della data in cui si verificò l'apparizione dell'Arcangelo Gabriele alla Madonna, per annunciarle il suo ruolo di *Theotokos*. La leggenda si incontra per la prima volta negli scritti di Martino da Canal (XIII secolo), il quale però non diede particolare peso al significato di tale data.²² La medesima narrazione riappare in seguito in una cronichetta redatta da Iacobo Dondi nel XIV secolo²³ e la si ritrova, arricchita, nella *Chronica per extensum descripta* del doge Andrea Dandolo (in carica 1343-1354) secondo il quale un gruppo di fuggiaschi avrebbe posto la prima pietra della città nel 25 marzo 421 «per volere della Provvidenza Divina».²⁴

La narrazione venne poi ripresa da molti scrittori veneziani, tra cui Bernardino Giustinian, Marin Sanudo, Sabellico e il Sansovino.²⁵ Il primo, nella sua opera intitolata *De origine urbis Venetiarum* (1493) riassume la tradizione aggiungendo un tocco di cultura umanistica:

«il giorno 25 marzo fu scelto per la comunicazione del divin messaggio portato dall'arcangelo alla Vergine [...] Colui che quel giorno, scegliendo la Vergine per la redenzione di tutta la razza umana, guardò specialmente la sua *umiltà* [...] desiderò anche che in quel stesso giorno, in un posto *umile* e da persone *umili*, un inizio dovette essere fatto verso la fondazione di questo impero (Venezia)».²⁶

Con l'associazione Annunciazione-fondazione si rendeva innegabile il rapporto intrinseco tra Venezia e Maria, dovuto, secondo la leggenda, all'umiltà dimostrata da entrambe, vergini e purissime al cospetto divino.²⁷ In più, nello stesso giorno in cui cominciava la nuova era cristiana grazie al concepimento di Gesù, cominciava una nuova era anche grazie alla fondazione di Venezia, città che sarebbe rimasta Vergine e intatta per secoli, e avrebbe garantito sicurezza e protezione ai suoi sudditi ed alleati. L'idea che solo l'apporto divino avrebbe potuto partorire una città così speciale non apparteneva soltanto alla sfera del patriottismo veneziano. L'ambasciatore francese Philippe de Commines, che visitò la Serenissima verso la fine del XV secolo, definiva la città la più trionfante tra tutte e scriveva che «solo una mano divina poteva farla assurgere a tanta grandezza».²⁸

Venezia ereditava da Bisanzio la retorica che individuava nella predilezione mariana per la città l'espressione della sua singolarità. L'ambizione primaria della gerarchia veneziana era stata, almeno a partire dal XIII secolo, l'elevazione di Venezia a seconda Costantinopoli. L'impero latino aveva dato forma al «sogno veneziano», ma la sua fine risultò in una grande delusione. Si potrebbe dire che a partire dalla IV crociata, e soprattutto dalla fine dell'impero latino d'Oriente nel 1261, si sviluppò sempre più un sentimento di inferiorità di Venezia rispetto a Bisanzio. Le sue meraviglie

²² Patricia Fortini Brown, «The Self-Definition of the Venetian Republic», in *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, a c. di Molho, Anthony e Raaflaub, Kurt (Stoccarda: Franz Steiner, 1991), 514; Martino : da Canale, *Les estoires de Venise : cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a c. di Alberto Limentani (Firenze: Olschki, 1972), 7; Per questo e gli altri miti fondativi si veda anche: Marin, *Il mito delle origini*, spec. 295.

²³ Secondo la versione del Dondi la fondazione il 25 marzo sarebbe stata effettuata da un gruppo di padovani. Questo dettaglio verrà poi abbandonato nella successiva storiografia veneziana. Si vedano: Fortini Brown, «The Self-Definition of the Venetian Republic», 517; Vittorio Lazzarini, «Il pretesto documento della fondazione di Venezia e la cronaca del medico Jacopo Dondi», *Atti del regio Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti* 75, n. 2 (1916 1915); Antonio Niero, «I santi Patroni», in *Culto dei Santi a Venezia* (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1965), 78; Marin, *Il mito delle origini*, 307.

²⁴ Andrea Dandolo, *Andreae Danduli chronica per extensum descripta: aa. 34-1280 d.C.*, a c. di Ester Pastorello (Bologna: Zanichelli, 1938).

²⁵ Niero, «I santi Patroni», 78.

²⁶ Bernardo Giustiniani, *De origine urbis Venetiarum* (Venezia: Bernadinum Benalium, 1493); Il passo viene riportato in: Rosand, *Myths of Venice*, 12–13. Corsivo aggiunto.

²⁷ Rosand, *Myths of Venice*, 12.

²⁸ Aristide Salvatici, *Venezia sempre* (Milano: Mursia, 2016), 15; Una simile visione è riportata nella cronaca M 46 (1523-38) dove si afferma che la vita di Venezia è edificata «de volontà de Dio»: Marin, *Il mito delle origini*, 351.

erano tornate in mano greca e i veneziani ne erano rimasti privi dopo averle conosciute da vicino e possedute. Nonostante Costantinopoli fosse ritornata in mano bizantina i veneziani potevano comunque vantare ancora dei possedimenti prestigiosi. Anche dopo il loro allontanamento dalla capitale, si erano assicurati il controllo di numerose colonie nel Mediterraneo, che sarebbero stati in grado di mantenere fino al XVIII secolo.

La centralità che la fondazione mariana aveva assunto per il mito veneziano e la sua diretta discendenza bizantina vengono percepiti ancora nel XVII secolo. Scriveva il patriarca Giovanni Tiepolo nel 1618 che mentre «la città di Bisanzio da Costantino (venne) riedificata, in honore della Vergine», Venezia l'aveva sorpassata in quanto «non pure edificata, ma *consacrata* in honore di essa Madre di Dio, avendo voluto il Signore che ricevesse il suo principio nel istesso giorno nel quale incominciò Maria ad esser Madre del figliolo di Dio».²⁹ La coincidenza del giorno della fondazione con quello dell'Annunciazione forniva il pretesto per poter affermare la superiorità della Serenissima. Se Bisanzio si era limitato a edificare la città in onore alla Vergine, Venezia si era addirittura consacrata a questa. Anche altre fonti ripetono lo stesso principio, benché generalmente si eviti di attuare il paragone con l'impero in modo così esplicito come negli scritti del Tiepolo. Sempre nel XVII secolo il Zilotti riportava che la Vergine era «tutelare, protettrice, e Patrona»³⁰ di Venezia, e attribuiva questa veste al fatto che la città fosse stata fondata il giorno dell'Annunciazione:

«Quest'Inclita Città di Venezia [...] innata mantiene [...] un'ossequiosissima veneratione alla Gran Madre di Dio, *da i cui fausti auspici conobbe ella i suoi primordi*, [...] quello stesso giorno felice, nel quale essa Vergine fu dall'Angelo salutata, salutò di questa i primi natali. [...] sotto gl'influssi benigni di questa Stella del Mare (e di conseguenza) trasse in ogni tempo dalla di lei tutela i segni più vivi d'una veramente *Materna* protetione, con assistenza si fervida e efficace, che per lei sola rimase hor sollevata dalle incursioni de' finitimi nemici».³¹

Proseguendo, il Zilotti affermava che la riconoscenza del popolo lagunare per l'assistenza materna di Maria si rendeva manifesta nel «divoto culto venerando sempre nella molteplicità dell'immagini di un sì Celeste Prototipo».³² Il passo illustra come il culto delle icone mariane era intrinsecamente collegato con la fondazione mariana e serviva la necessità di manifestare ripetutamente la riconoscenza della popolazione per tale predilezione.

La Vergine-madre divenne un *topos* della letteratura e delle arti dedicate alla Vergine. Ancora nel 1758, il Corner sottolineava la qualità “materna” di Maria nei confronti di Venezia. Scriveva nell'introduzione alla sua opera dedicata alle immagini mariane: «con quanto impegno l'amabilissima Madre di Dio abbia voluto fra le altre Città distinguer affettuosamente Venezia, che si gloria d'esser nata *figlia di Maria* nel giorno stesso in cui, nel purissimo Virginal suo utero prese carne umana l'Unigenito Figlio dell'Eterno Padre».³³ Le medesime qualità di unicità veneziana e di una pretesa maternità mariana furono riportate nello stesso periodo da Antonio da Ferrara, monaco francescano, nella sua *Orazione panegirica della protezione della Santissima Vergine sopra la città di Venezia*.³⁴

²⁹ Giovanni Tiepolo, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conseruata già molti secoli nella ducal Chiesa di San Marco della città di Venetia. Di mons. Gio. Thiepolo primicerio di San Marco* (Venezia: Alessandro Polo, 1618), 20.

³⁰ Giovanni-Maria Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'espositione dell'istoria, e traslationi della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiostro de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia* (Venezia: Scaluinoni, 1675), 18.

³¹ Zilotti, 23. Corsivo aggiunto.

³² Zilotti, 25.

³³ Flaminio Corner, *Venezia favorita da Maria. Relazione delle immagini miracolose di Maria conservate in Venezia* (Padova: Stamperia del Seminario : appresso Giovanni Manfre, 1758), 3.

³⁴ «Sì sì popolo mio diletto di Venezia, Voi, Voi solo siete frà tutte le Nazioni il più fortunato, perché Voi solo frà tutte le Genti con particolare distinta amorosa inclinazione trascelse la Vergine, ellegendo Voi per suo Popolo, e questa Dominante per sua Cittade, se Voi con singolarissima esemplar divozione eleggeste Maria per Madre, Ella elesse Voi per suoi Figli»: Antonio da Ferrara, *Orazione panegirica della protezione della Santissima Vergine sopra la città di Venezia* (Venezia, 1746), 7; cfr. William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo : piety and tradition in eighteenth century Venice* (Oxford: Clarendon press, 1989), 102, nota 6.

Le opere sin ora citate illustrano la diffusione a Venezia della narrazione relativa alla fondazione mariana di Costantinopoli e come questa venne rimodellata per offrire un vantaggio alla Serenissima. La leggenda Costantinopolitana si ritrova ancora, inalterata, in testi del XVII secolo che furono stampati proprio a Venezia: nel *Cronografo* di Doroteo di Monemvasia,³⁵ stampato per prima volta a Venezia nel 1631³⁶ e nel *Neos Paradeisos* del dotto intellettuale cretese Agapio Lando (XVII sec).³⁷ Mentre le fonti biografiche del primo risultano ancora lacunose, del secondo sappiamo con certezza che visse e morì a Venezia. Non è infatti un caso che egli utilizzi numerosi riferimenti occidentali nei suoi lavori letterari, illustrando così ancora una volta la diffusione della leggenda anche in Occidente. Egli stesso, in vari prologhi dei suoi libri, affermava di aver reperito le sue informazioni da «Ἰταλούς καὶ Γραικοὺς διδασκάλους» oppure «ἀπὸ διάφορα βιβλία ἰταλικά καὶ ρωμαϊκά». ³⁸ Questi testi furono con ogni probabilità stampati per il pubblico di lettori grecofoni, ma erano certamente accessibili anche ai cittadini veneziani. Nonostante le edizioni siano infatti in lingua greca bisogna considerare che furono stampati in pieno Seicento, momento in cui la cultura umanistica si era ormai radicata nei cuori dell'élite veneziana che era di conseguenza per gran parte in grado di leggere e comprendere il greco.

Costantinopoli non rappresentava l'unica rivale con la quale Venezia dovette competere. Sin dai primi secoli della sua esistenza, la città lagunare aveva combattuto per guadagnare un posto di prestigio rispetto alle città a questa confinanti. Per il confronto con Aquileia si era appropriata di san Marco, per quello con Padova si era inventava un soggiorno veneziano di Antenore prima che questo si recasse nella vicina città.³⁹ Ma la competizione con Costantinopoli consisteva in una sfida ancora più ardua. Entrambe erano delle fondazioni più recenti, posteriori all'avvenimento di Cristo. In questo scenario nessun santo o eroe avrebbe potuto far fronte. L'unica che sarebbe stata in grado di svolgere tale ruolo era la Madre di Dio, che il grande impero si era già assicurato. Illuminante rispetto alla nostra comprensione della percezione veneziana a riguardo è lo schema realizzato dal Sanudo in cui si illustrano le fondazioni delle varie città (fig. 1). Mentre Troia, Ravenna e Roma sono raggruppate insieme in quanto città fondate prima della venuta del Cristo, Venezia e Costantinopoli sono poste in diretto confronto sullo stesso piano a causa della loro fondazione tardiva. La Repubblica dovette inoltre accontentarsi di una fondazione posteriore di quasi due secoli, risultando ancora più svantaggiata.⁴⁰ Perché Venezia potesse creare e giustificare il suo dominio imperiale e la sua singolarità, non restava che un'unica scelta: quella di appropriarsi dell'unicità che aveva caratterizzato e distinto la sua rivale.

L'appropriazione di Maria rientrava quindi in una già consolidata tradizione di appropriazioni atte ad elevare lo *status* veneziano nel confronto con i suoi competitori come dimostrano le azioni precedenti fatte per appropriarsi di san Marco e Antenore. L'adattamento del modello mariano costantinopolitano offriva un mezzo per la sua distinzione non solo da Costantinopoli ma anche da

³⁵ Per una breve biografia si veda: Konstantinos N. Sathas, *Νεοελληνική Φιλολογία: Βιογραφίαι των εν τοις γράμμασι διαλαμπάντων Ελλήνων, από της καταλύσεως της βυζαντινής αυτοκρατορίας μέχρι της ελληνικής εθνεγερσίας (1453-1821)* (Atene: A. Κορομηλά, 1868), 207–8.

³⁶ Doroteo di Monemvasia, *Βιβλίον ιστορικόν περιέχον εν συνόψει διαφόρους και εξόχους ιστορίας: Αρχόμενον από κτίσεως Κόσμου μέχρι της αλώσεως Κωνσταντινουπόλεως, και επέκεινα* (Venezia: Ioanni e Antonio Giuliano, 1631); Varvounis, «Une tradition populaire sur la fondation de Constantinople», 456; Per una revisione di tutte le edizioni veneziane dal 1631 al 1818 si veda: Doroteo di Monemvasia, *Ο Chronografos (Ο Χρονογράφος)*, a c. di Nikolaos Vernikos e Kostantinos Garitsis (Atene: Τσουκάτου, 2018).

³⁷ «Τὸν καιρὸν ἐκεῖνον [...] εἶδον ὁ Βασιλεὺς θεῖαν ὄρασιν, ὅπου τὸν ἐπρόσταξε νὰ κτίσῃ πόλιν εἰς τὰ μέρη τῆς Ανατολῆς, νὰ τὴν ἀφιερῶσιν εἰς τὸ ὄνομα τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου»: Agapios Landos, *Neos Paradeisos (1641)* (Venezia: Nikolao Glykei, 1806), 478; Varvounis, «Une tradition populaire sur la fondation de Constantinople», 456.

³⁸ Ossia «da maestri greci ed italiani» e «da vari libri italiani e romani (greci)»: E. D. Kakoulidi, «Συμβολή στη μελέτη του έργου Αγαπίου Λάνδου», *Ελληνικά* 20, n. 2 (1967): 391.

³⁹ Sul mito della fondazione di Padova a partire dal soggiorno di Antenore in città si veda: Carrie Elizabeth Benes, «Roman foundations: Constructing civic identity in late medieval Italy» (Los Angeles, University of California, 2004), 170–204; Lorenzo Braccesi, *La leggenda di Antenore: dalla Troade al Veneto* (Venezia: Marsilio, 1997).

⁴⁰ Fortini Brown, «The Self-Definition of the Venetian Republic», 515.

tutte le altre città. Secondo la leggenda veneziana il giorno dell'Annunciazione Maria non concepì solamente il Figlio ma anche sua figlia: Venezia.

<i>Terre edificate avanti l'avenimento de Christo</i>				
Troia	anni	2931	Roma	715
Ravenna		2914	—	
<i>Dopo l'advenimento [sic]</i>				
Constantinopoli		270	Venetia	421

Figura 1: M. Sanudo, *La città di Venetia (1493-1530)*, ed. 1980.

L'appropriazione del patronato mariano tramite la leggenda fondativa nel giorno dell'Annunciazione si coglie, oltre che dalle fonti letterarie, anche dalle realizzazioni artistiche del periodo. Nel XII secolo l'Annunciata come patrona della città appare nell'iconografia ufficiale dei rilievi della facciata di San Marco per poi ripetersi nei tabernacoli e alla base del ponte di Rialto alla fine del Cinquecento.⁴¹ Il rilievo utilizzato in San Marco, consistente in uno spoglio costantinopolitano raffigurante la Vergine orante, iconografia tipicamente associata in ambito bizantino alla sua protezione verso gli imperatori, affiancata da un rilievo dell'Arcangelo nel momento in cui sta per annunciare a Maria l'Incarnazione.⁴²

Nel 1365-1368 venne commissionata l'opera del Guariento per la sala del maggior concilio nel palazzo ducale. La scena era dominata dalla rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine, affiancata negli angoli superiori dall'Arcangelo Gabriele e dalla Vergine Annunciata. Il messaggio era chiaro: combinava l'origine mariana di Venezia, la sua essenza quale paradiso terrestre, e la sua natura di città prediletta da Maria. Tutto il dipinto poneva letteralmente Venezia sotto la protezione di Maria. Lo stesso intento è visibile nell'opera realizzata da Bonifacio De' Pitati per la camera degli Imprestidi nel palazzo ducale (figg. 2, 3). La composizione consisteva originariamente in un trittico, la cui scena centrale rappresentava l'apparizione del Padre Eterno sopra la piazza di San Marco, affiancato ai due lati dai pannelli dall'Arcangelo Gabriele e dalla Vergine Annunciata. Ancora una volta la veglia divina sulla città è garantita dalla sua fondazione nel giorno dell'Annunciazione. Venezia diventa partecipe del meccanismo divino della Salvezza, ospitando e condividendo il momento dell'Incarnazione e di conseguenza ricevendo il suo posto nella provvidenza divina e nella predilezione mariana.⁴³

⁴¹ Niero, «I santi Patroni», 78.

⁴² Thomas E. Dale, «Sacred Space from Constantinople to Venice», in *The Byzantine World*, a c. di Paul Stephenson (Londra; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2012), 418–19; Charles Davis, *Byzantine relief icons in Venice* (Monaco: fundamentaARTE, 2006); Otto Demus, *The church of San Marco in Venice: history, architecture, sculpture*, *Dumbarton Oaks studies* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960); Per la Vergine orante a Venezia: Antonio Niero, «La Madonna dalle mani forate in San Marco», *Quaderni della Procuratoria*, 2007, 10–23.

⁴³ Rosand, *Myths of Venice*, 16.



Figura 2: Bonifacio De' Pitati (Bonifacio Veronese), *Annunciazione e l'Eterno in piazza San Marco*, 1543-44, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Figura 3: Bonifacio De' Pitati (Bonifacio Veronese), *Annunciazione e l'Eterno in piazza San Marco*, 1543-44, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Come si è visto, Venezia aveva ereditato in gran parte da Costantinopoli la leggenda della fondazione mariana della città. Il periodo dell'impero latino fornì sicuramente un'ulteriore occasione di osservazione ravvicinata della culturalità bizantina, che venne immediatamente sperimentata nell'ambito delle colonie levantine, e principalmente a Creta. L'obiettivo principale era creare un'identità veneziana che rispecchiasse la città come erede e sostituta dell'impero greco, appropriandosi della protezione della sua patrona, ossia la *Theotokos*. Il tal modo Venezia non solo legittimava le sue ambizioni coloniali, ma si rendeva unica al confronto di tutte le altre potenze concorrenti dell'epoca. La protezione mariana assicurava una posizione di tutto rispetto rendendola una città ierofanica e sacra, prediletta di Dio.

Come ha osservato H. Belting, la presenza veneziana nel Mediterraneo e la sua posizione nella scacchiera internazionale era giustificata agli occhi dei veneziani dalla singolarità della sua tradizione, nella quale Bisanzio giocava un ruolo primario.⁴⁴ Tra i promotori più significativi di tale visione fu il doge Andrea Dandolo, il quale sosteneva la particolarità di Venezia di fronte ad una più generica ed uniforme "italianità".⁴⁵ Non sorprende dunque che fosse proprio questo doge a dare inizio alla diffusione della leggenda fondativa mariana, e a promuovere l'integrazione tra la tradizione marciana e quella mariana. Nella *Chronica per extensum*, oltre a riportare la tradizionale narrazione della fondazione, il Dandolo aggiungeva degli elementi, in parte ripresi dal Canal, anche per quanto riguarda la tradizione marciana, ponendola sullo stesso piano di quella mariana, ed evidenziando in

⁴⁴ Hans Belting, «Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio», in *Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente. Catalogo della Mostra tenuta a Rimini nel 2002* (Milano: Silvana, 2002), 71–79; Hans Belting, «Dandolo's dreams: Venetian State art and Byzantium», in *Byzantium. Faith and power (1261-1557). Catalogo della mostra (MET, New York, 23 marzo - 5 luglio 2004)* (New Heaven, Londra: Yale University Press, 2006), 138–53.

⁴⁵ Belting, «Dandolo's dreams», 140; Michelangelo Muraro, «Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento», *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 193–96.

tal modo un rapporto intrinseco tra i due patroni della città: mentre Marco si era addormentato in un vascello che lo avrebbe portato ad Aquileia, gli apparve un angelo che annunciò «Pax tibi Marce, hic requiescet corpus tuum» (Pace a te Marco, qui riposerà il tuo corpo).⁴⁶ La narrazione non solo riprende quella dell'Annunciazione di Gabriele alla Vergine, come riportata nel vangelo di Luca 1:28-38,⁴⁷ ma indica la *predestinatio* di Venezia come città prediletta dell'apostolo;⁴⁸ si ripropone quindi lo stesso schema narrativo usato nel caso del rapporto tra Venezia e la Vergine. Oltre a rimodellare la predestinazione di Marco come protettore di Venezia, il Dandolo creava così anche un legame tra l'evento dell'Annunciazione e la visione marciana. Il *topos* dell'annunciazione angelica fungeva da metonimio per lo *status* di Venezia come impero favorito da Dio.

La sintesi delle due tradizioni, quella veneziana marciana e quella bizantina mariana tramutata nella fondazione di Venezia nel giorno dell'Annunciazione, rientrava in un più ampio programma di sintesi tra linguaggi orientali e occidentali, che caratterizzò la strategia assunta dal Dandolo durante il suo dogato. Questa diventa esplicita anche dalle sue commissioni artistiche tra cui la Pala Feriale che evidenzia chiaramente il mescolamento dei due stili, integrando il modello tipicamente occidentale della pala con quello bizantino dell'iconostasi.⁴⁹ Lo stesso dualismo si vede nella decorazione della cappella di sant'Isidoro, nel battistero di San Marco, e nella cappella di San Nicola del palazzo ducale del 1346.⁵⁰ Si tratta dello stesso doge che promosse una politica di maggiore esposizione delle sacre reliquie costantinopolitane⁵¹ e che orchestrò una rivalutazione rituale dell'immagine della *Nicopeia* tramite la commissione di una nuova cornice, decorata con 16 smalti *cloisonné*. Con l'applicazione degli smalti l'icona si trasformava in un quadro per l'uso liturgico, che poteva essere portato in processione, così come lo erano le icone che lo stesso doge aveva conosciuto a Costantinopoli. Riportava infatti, ancora una volta nel suo *Chronicon*, che a Costantinopoli le icone della Vergine venivano portate nelle processioni principalmente in connessione con eventi particolari come spedizioni militari e trionfi imperiali, dimostrando che era in perfetta conoscenza delle modalità legate all'uso delle effigi mariane nel mondo bizantino.⁵²

⁴⁶ Sulla nascita e diffusione della visione marciana si veda: Marin, *Il mito delle origini*, 434–36; Silvio Tramontin, «Culto e liturgia», in *Storia di Venezia: Origini-Età ducale*, vol. V.1 (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1992), 893–921.

⁴⁷ Jamie Reuland, «Voicing the Doge's Sacred Image», *The Journal of Musicology* 32, n. 2 (2015): 198, 200–201.

⁴⁸ Per l'agiografia marciana arricchita di episodi veneziani si vedano i contributi in: Antonio Niero, a c. di, *San Marco: aspetti storici e agiografici: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)* (Venezia: Marsilio, 1996); Thomas E. A. Dale, «Reliquie sante e praedestinatio: Venezia come popolo santo nel programma marciano del Duecento», in *Storia dell'arte marciana. Sculture, tesoro, arazzi. (Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994)*, a c. di Renato Polacco (Venezia: Marsilio, 1997), 146–56; Thomas E. A. Dale, «Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300», *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994): 53–104.

⁴⁹ Belting, «Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio»; Rona Goffen e Giuseppe Fiocco, «Le Pale Feriali», in *La Pala d'oro*, a c. di H. Robert Hahnloser e Renato Polacco (Venezia: Canal & Stamperia, 1994); Irene Favaretto e Maria Da Villa Urbani, a c. di, *Il Museo di San Marco* (Venezia: Marsilio, 2003), 96–101; Michela Agazzi, «Intorno alle pale marciiane», in *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a c. di Letizia Caselli, Jacopo Scarpa, e Giordana Trovabene (Venezia: Antichità Pietro Scarpa, 2005), 17–22.

⁵⁰ Sulla commistione dei due stili si veda anche Desi Marangon, «Il fascino delle forme greche a Venezia: Andrea Dandolo, l'arte e l'epigrafia», *Hortus Artium Medievalium* 22 (2016): spec. 158-159; Belting, «Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio»; Sulla cappella di Sant'Isidoro: *Quaderni della procuratoria: La cappella di Sant'Isidoro.*, vol. III (Venezia: Marsilio, 2008).

⁵¹ Holger A. Klein, «Sacred Things and Holy Bodies. Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance», in *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, a c. di Martina Bagnoli et al. (Baltimore; Londra: The British Museum Press, 2011), 59.

⁵² Andrea Dandolo, *Andreae Danduli chronica per extensum descripta: aa. 34-1280 d.C.*, a c. di Ester Pastorello (Bologna: Zanichelli, 1938), vol. XII, 109; Il passo viene riportato nel testo originale e in traduzione inglese in: Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010), 59.

2.2 Il cerimoniale come reenactment della fondazione mariana⁵³

Un evento, una storia, una narrazione, hanno bisogno di essere preservati ed esposti a un gruppo, a una comunità, per essere trasmutati in ideologia. In questa dinamica va individuata l'essenza del rituale. I cerimoniali in onore delle divinità sono testimoniati sin dai tempi delle comunità umane più antiche. Questi costituivano e costituiscono ancora oggi un elemento vitale di tutte le società e religioni, un momento focale in cui tutti i membri di una comunità si riconoscono come tali e condividono gli stessi valori. Perché la processione abbia senso è quindi indispensabile l'adesione di un gruppo di persone con il comune intento di celebrare un'occorrenza specifica e conosciuta a tutti. Obiettivo finale, almeno per quanto riguarda le processioni religiose, è quasi sempre quello di richiamare, *ri-mettere-in-scena* un evento trascendentale e, così facendo, ristabilire la legittimità di un passato nel quale i partecipanti si riconoscano. Come affermava M. Eliade, le parole e i gesti della processione servivano per ri-attualizzare l'evento originale che la processione voleva commemorare.⁵⁴

Per quanto concerne il mondo Cristiano, l'esistenza di processioni è attestata sia nel Vecchio che nel Nuovo Testamento.⁵⁵ Dovremo in ogni caso attendere il V secolo perché queste entrino ufficialmente nella liturgia stazionale bizantina.⁵⁶ Questa veniva celebrata i sabati e le domeniche,

⁵³ Il termine viene utilizzato nella sua accezione di momento rituale, connotato da una natura ripetitiva (giornaliera, settimanale, annuale), atto ad evocare un determinato episodio del passato, rimettendolo in scena per rievocare e trasmettere specifici messaggi ai partecipanti. Già dal VI secolo la liturgia bizantina assumeva spesso le sembianze di reenactment degli avvenimenti biblici. Si vedano a proposito: Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010), dove viene analizzato il momento della celebrazione alle Blachernae, durante il quale si rievocava l'apparizione mariana; William Tronzo, «Mimesis in Byzantium: Notes toward a History of the Function of the Image», *Res: Anthropology and Aesthetics* 25 (1994): 61–76, dove viene presentato il rituale della Lavanda dei piedi; Sabine G. MacCormack, «Christ and Empire, Time and Cerimonial in Sixth Century Byzantium and Beyond», *Byzantion* 52 (1982): 287–309; Judith Shanika Pelpola, «Vexillum» 5 (2016): 94–106; Per rituali analoghi durante i pellegrinaggi in Terra Santa: Gary Vikan, *Sacred Images And Sacred Power In Byzantium* (Aldershot: Ashgate, 2003); Per un uso simile del termine nel contesto della Roma Medievale: Paul W. Jacobs, «Cola Di Rienzo and the Reenactment of an Ancient Tale -Finding the Prata Flaminia in Fourteenth-Century Rome», *Renaissance Studies* 33, n. 5 (2019): 738–60; Per una base teorica del termine in generale: Sven Dupré, *Reconstruction, Replication and Re-Enactment in the Humanities and Social Sciences*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020); Arianna Sforzini, «Repetition: Differential Monotony, Affects, Creation», in *Re: An Errant Glossary* (Berlino: ICI, 2019), 9; Vanessa Agnew, «Introduction: What Is Reenactment?», *Criticism* 46, n. 3 (2004): 327–39; Whitney Davis, «Art History, Re-Enactment, and the Idiographic Stance», in *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words* (Farnham: Ashgate, 2015), 69–89.

⁵⁴ Clifford C. Flanigan, «The Moving Subject: Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective», in *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance* (Amsterdam: Rodopi, 2001), 44; Wendell Beane e William Doty, a c. di, *Myths, rites, symbols: a Mircea Eliade reader*, vol. 1 (New York: Harper & Row, 1976), 132–40.

⁵⁵ Per le processioni nel Nuovo e nell'Antico testamento si può vedere Brzeziński, «Processions in Christian Liturgy: Origin, Theology and Ministry», 10.

⁵⁶ Per una definizione di liturgia stazionale si veda: John Francis Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy* (Roma: Pont. Inst. Studiorum Orientalium, 1987), 36. Lo studioso la definisce come «a service of worship at a designed church, shrine, or public place in or near a city or town, on a designated feast, fast, or commemoration, which is presided over by the bishop or his representative and intended as the local church's main liturgical celebration of the day». Per lo svolgimento di processioni a Roma si vedano: Enrico Parlato, «Le Icone in Processione», in *Arte e Iconografia a Roma Da Costantino a Cola Di Rienzo* (Milano: Jaca book, 2000), 69–92; Enrico Parlato, «Le immagini e l'archivio: la memoria della processione di Ferragosto negli affreschi di primo Seicento nella casa dei Raccomandati del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum», in *Tra Campidoglio e curia. L'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum. Atti di convegno (Roma, 28-29 gennaio 2016)* (Milano: Silvana, 2017), 125–36; Enrico Parlato, «La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum», in *Il volto di Cristo* (Milano: Electa, 2000), 51–52; Per le processioni in generale: V. Lucherini, *Reliquie in processione nell'Europa medievale* (Roma: Viella, 2019); Kathleen M. Ashley, a c. di, *Moving subjects: processional performance in the Middle Ages and the Renaissance* (Amsterdam: Rodopi, 2001).

nei giorni delle grandi festività e anche in occasione delle traslazioni di reliquie.⁵⁷ Durante le liturgie si usava portare lampade, candele e croci.

Tali primissimi eventi avevano un carattere commemorativo, atto a ricordare e a celebrare i principali avvenimenti della vita e della Passione di Cristo e, in secondo luogo, il sacrificio dei martiri. Nei primi anni dopo la dichiarazione del cristianesimo come religione ufficiale dell'impero tali circostanze celebrative avevano un significato molto importante nel riaffermare la legittimità della nuova religione e rafforzare i rapporti tra i suoi membri. Rimettere in scena i momenti salienti della Passione di Cristo ricordava alla popolazione il sacrificio di Gesù sul quale si fondava tutta l'economia salvifica della religione cristiana.

Il cerimoniale cristiano nasce dunque come momento atto a riunire la comunità dei fedeli tramite la creazione di un'identità collettiva fondata sul richiamo di un avvenimento significativo per la Salvezza e quindi per la fede. Nei primi secoli tali momenti consistevano in eventi tratti dai testi sacri. Col susseguirsi dei secoli, come vedremo, questi vennero sostituiti da eventi storici in cui si rese manifesta la protezione divina verso una specifica popolazione. Tramite il *reenactment* del momento di intervento divino, richiamato nell'atto processionale, si risaldavano i legami civili, si riaffermava l'ierofania in favore del popolo, e si esaltavano i valori della *communitas*.⁵⁸

2.2.1 Ritualità urbane mariane a Bisanzio

Sarà questa volontà di continua e ciclica messa in scena di eventi salvifici che caratterizzerà la maggior parte dei cerimoniali bizantini. Di questi un posto d'onore veniva riservato alla commemorazione degli interventi miracolosi della *Theotokos* a vantaggio dell'impero. Tali occorrenze si possono dividere in due categorie: a) Cerimoniali organizzati per richiedere aiuto in un momento di emergenza; b) Cerimoniali per ricordare e ringraziare per l'aiuto ricevuto.⁵⁹ Quest'ultima categoria si differenzia dalla prima proprio per il suo scopo commemorativo. Mentre nel primo caso il rituale viene promosso da un genuino bisogno di sostegno divino di fronte all'emergenza, il secondo viene orchestrato per richiamare alla memoria tale sostegno, fortificare la fede, ed offrire ai fedeli un'occorrenza festiva. I cerimoniali commemorativi sono estremamente importanti per comprendere le politiche di una città, stato o impero, in quanto offrono delle occasioni uniche di creazioni mitologiche che spesso servono a scopi politici. Non sono infatti rari i casi in cui l'evento commemorato è stato inventato – o manipolato a posteriori – con lo scopo di normalizzare un'ideologia politica più recente.⁶⁰

A Costantinopoli, contemporaneamente al diffondersi della leggenda di fondazione mariana, cominciarono a stabilirsi anche le prime occasioni di rituali urbani che coinvolgevano nel loro cerimoniale immagini di Maria.⁶¹ Ancora una volta queste occorrenze non si presentarono come manifestazioni spontanee ma furono il risultato di un lento e complesso processo evolutivo, che cominciò con le ierofanie mariane per poi materializzarsi nelle sue icone in battaglia e in seguito nella

⁵⁷ Pentcheva, *Icons and Power*, 47.

⁵⁸ Turner, *The ritual process: structure and anti-structure*, spec. 96-97.

⁵⁹ Sul carattere commemorativo delle processioni costantinopolitane: Leslie Brubaker, «Space, place and culture. Processions across the Mediterranean», in *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?* (New York: Routledge, 2018), 222; Manolopoulou, «Processing Emotion: Litanies in Byzantine Constantinople», 162.

⁶⁰ Flanigan, «The Moving Subject: Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective», spec. 35.

⁶¹ Per le icone e il loro coinvolgimento nelle processioni nella città di Roma si vedano: Serena Ensoli e Eugenio La Rocca, a c. di, *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000); Pietro Amato, *De vera effigie Mariae: antiche icone romane* (Milano: A. Mondadori, 1988); Gerhard Wolf, «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome», in *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a c. di Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), 23-49; Maria Andaloro, Serena Romano, e Augusto Frascchetti, *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo* (Milano: Jaca book, 2000); e in particolare i contributi di: Maria Andaloro, «Dal ritratto all'icona», 31-68; e Enrico Parlato, «Le Icone in Processione», 69-92.

loro inclusione nel cerimoniale. Le prime processioni bizantine non sembra coinvolgessero icone. L'oggetto sacro era solitamente una qualche sacra reliquia conservata nella chiesa nella quale si effettuava la liturgia stazionaria. Anche se allo stato attuale non c'è un'opinione condivisa da tutti gli studiosi sulla data d'inizio dell'uso di icone mariane nelle processioni bizantine, è lecito dire che queste furono introdotte al più tardi nel X secolo, e avevano per la maggior parte un carattere commemorativo e protettivo.⁶²

Un episodio di singolare interesse per la comprensione dello sviluppo del rituale mariano con l'uso di icone va individuato nell'assedio avaro del 626. Le fonti contemporanee all'evento riportano la descrizione dell'assedio attribuendo il suo esito vittorioso all'intervento della *Theotokos*. Una di queste fonti è Teodoro Syngkellos il quale descrisse come la Vergine attuò la sua intercessione combattendo lei stessa in persona la battaglia in favore dell'impero cristiano: «nella battaglia marittima la stessa Madre di Dio sommerse vascelli e piloti davanti al suo sacro tempio di Blachernai [...] è dunque manifesto che la stessa Vergine ha combattuto questa battaglia e ha ottenuto la vittoria».⁶³ L'evento venne in seguito commemorato dalla popolazione, sotto la guida patriarcale, intonando canti e litanie. Si apprende dunque dal testo l'avvenuta ierofania mariana nella città e il suo contributo in prima persona alla battaglia, ma tale *Apparizio* non fu – ancora – vincolata a nessuna immagine.

Solamente più tardi l'evento dell'assedio avaro e dell'assistenza della Vergine venne connesso a un'icona mariana. La prima esplicita testimonianza di tale tradizione è riportata in una variante del *synaxarion* del 1172, che con ogni probabilità riprende un prototipo del XI secolo.⁶⁴ Secondo quanto riportato nel *synaxarion*, durante l'assedio il patriarca Sergio cercò di migliorare il morale della popolazione invitandola a pregare Dio e la Vergine, dopodiché pose l'icona della *Theomitor* sulle mura della città.⁶⁵ Dopo che la capitale fu miracolosamente salvata il popolo e il clero per tutta la notte cantarono in piedi l'Inno alla Vergine per la grazia ricevuta.

Quanto riportato dal *synaxarion* e dai testi affini a questo non può essere letto come testimonianza storica degli avvenimenti del 626. Questi scritti forniscono piuttosto una dimostrazione su come gli eventi storici furono rielaborati nei secoli successivi in collegamento a un nuovo tipo di religiosità, sempre più centrato sul ruolo della Vergine come protettrice suprema di Costantinopoli e sul significato delle icone mariane per l'avverarsi di tale protezione.⁶⁶ La centralità di Maria è manifesta già nelle fonti contemporanee all'assedio, ma senza che si faccia nessun riferimento esplicito all'uso di icone. La percezione che la salvezza di Costantinopoli fosse da attribuire all'intervento di Maria provocò un aumento del fervore devozionale mariano nei secoli successivi,

⁶² Pentcheva, *Icons and Power*, 37–40; Un coinvolgimento precedente viene sostenuto in: Averil Cameron, «The Theotokos in Sixth-Century Constantinople: A City Finds Its Symbol», *The Journal of Theological Studies* 29, n. 1 (1978): 79–108.

⁶³ Il discorso di Teodoro sulla protezione mariana riprende una tradizione già documentata agli inizi del V con gli scritti di Severiano di Gabala, seguita poi da Germano di Costantinopoli. Si veda: Georges Gharib, *Testi mariani del primo millennio*, vol. II (Roma: Città Nuova, 1989), 290–92; Nonostante Teodoro menziona che il patriarca appese delle icone mariane sulle mura sembra che queste non furono portate in processione e che fossero realizzate appositamente per l'occasione. Questo esclude che si trattasse di icone venerate nella città. Si veda: Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (University Park, Pennsylvania: Penn State Press, 2010), 43; Martin Hurbanič, *The Avar Siege of Constantinople in 626: History and Legend* (Cham: Springer, 2019), 325; La stessa descrizione è riportata da Giorgio di Pissida e dal Cronicon Pascale: Bissera V. Pentcheva, «The Supernatural Protector of Constantinople: The Virgin and Her Icons in the Tradition of the Avar Siege», *Byzantine and Modern Greek Studies* 26 (2002): 5–7.

⁶⁴ La stessa versione dei fatti è riportata allo stesso periodo nella diegesis ophelimos e nella lectio Triodii: Pentcheva, «The Supernatural Protector of Constantinople», 23–26.

⁶⁵ «τὰς θείας εἰκόνας τῆς Θεομήτορος μετὰ παντὸς ἐπαγόμενος τοῦ πλήθους περιῆει τὸ τεῖχος ἄνωθεν» il patriarca aggiunge poi l'acheropoiita di cristo e «τὴν τιμίαν ἐσθῆτα τῆς Θεομήτορος ἐπιφερόμενος, διὰ τῶν τευχῶν περιήχeto»: Jacques-Paul Migne, *PG*, vol. 92 (Clichy: Paul Dupont, 1860), 1349.

⁶⁶ La prima variante del Synassario che fa esplicita menzione al coinvolgimento dell'icona di Maria nell'assedio avaro data nel 1172. Questo viene poi seguito dalle varianti della diegesis ophelimos e dalla lectio Triodii, entrambi pubblicati da Migne, *PG*, 92. Si veda: Pentcheva, *Icons and Power*, 51–52; Sulla manipolazione della memoria storica in riferimento all'assedio si veda anche: Hurbanič, *The Avar Siege of Constantinople in 626*, 325–26; Sul ruolo protettivo di Maria a Costantinopoli vedi anche: Pentcheva, «The Supernatural Protector of Constantinople», spec. 15–16.

come si può vedere anche dall'intensificazione nella circolazione di leggende a questa legata e all'intensificarsi dei riferimenti mariani nella liturgia. Con la conclusione della crisi iconoclasta questa devozione diventò ancora più esplicita potendosi manifestare tramite l'uso delle icone mariane.⁶⁷ L'intensificazione del culto e la libertà nell'uso delle immagini in seguito alla conclusione della controversia iconoclasta sfociarono nella creazione di un passato mitologico che contemplasse il loro uso e la loro efficacia, come riportato nel *synaxarion*.

Parallelamente alla diffusione della narrazione del *synaxarion*, cominciarono a circolare numerosi testi che riportavano l'uso di icone mariane in situazioni analoghe. Leone Diacono (X secolo), descrivendo la processione trionfale dell'imperatore Giovanni Tzimiskis (969-76) a seguito della sua vittoria contro i bulgari e i russi nel 971, riportava che Giovanni aveva posto nel suo carro trionfale l'icona della *Theomitor*, con il *Logos* divino fra le sue braccia, icona che con ogni probabilità è da identificarsi con l'immagine della *Blachernitissa*.⁶⁸ Ponendo l'icona nel carro imperiale si dichiarava non solo l'assistenza mariana alla vittoria imperiale, ma la protezione accordata dalla Vergine all'imperatore bizantino nella sua lotta per mantenere sicuro l'impero.

Negli anni successivi la medesima usanza venne ripetuta da altri imperatori. Secondo quanto riportato da Psellos (XI secolo), Basilio II (976-1025) aveva portato con sé un'icona mariana nella battaglia contro Barda nel 989 ad Abido;⁶⁹ successivamente fu la volta di Romanos III Argyros (1028-34) nelle battaglie contro i Saraceni nel 1030 vicino ad Aleppo. Secondo la tradizione, l'icona mariana dell'imperatore Romanos III venne miracolosamente salvata dall'offensiva nemica. L'evento taumaturgico diede all'imperatore la certezza dell'assistenza mariana che gli fornì il coraggio necessario per uscire vittorioso dallo scontro.⁷⁰ Pochi anni dopo ancora due imperatori avrebbero ripetuto l'uso processionale trionfale fatto da Giovanni Tzimiskis: Giovanni II Comneno nel 1133 e Manuele I nel 1167, posero a loro volta delle icone mariane nel loro carro trionfale, come garanti dell'invincibilità imperiale.⁷¹

Il coinvolgimento di icone mariane nelle battaglie si intensificò allo stesso momento in cui si cominciò a diffondere l'idea che anche durante l'assedio avaro si fosse fatto uso di immagini della *Theomitor*. Tale "coincidenza" va interpretata come conseguenza di una molteplicità di eventi che portarono all'intensificazione del culto mariano e all'uso più esteso delle icone. Durante i secoli X, XI e XII a Bisanzio, e nello specifico nella sua capitale, cominciava a consolidarsi un'identità collettiva che si rispecchiava nella predilezione di Maria per il popolo greco, come si è visto anche dalla diffusione della leggenda fondativa che vedeva in Maria la patrona della città. L'intervento della *Theotokos* non veniva più percepito come una apparizione della Vergine in città, ma come un'azione

⁶⁷ Per il periodo dell'iconoclasmo si vedano: Leslie Brubaker, *Byzantium in the iconoclast Era c. 680-850: a history* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011); Leslie Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm* (Londra: Bristol Classical Press, 2012).

⁶⁸ Christine Angelidi, «The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery», in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, a c. di Maria Vassilaki (Milano: Skira, 2000), 373; A volte la denominazione di Blachernitisa veniva utilizzata anche per il tipo della Vergine Eleousa. Per le questioni iconografiche legate all'icona si vedano: Christine Angelidi e T. Papamastorakis, «Picturing the Spiritual Protector: From Blachernitissa to Hodegetria», in *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a c. di Vassilaki, Maria (Aldershot: Ashgate, 2005), spec. 214; Annemarie Weyl Carr, «Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople», *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002): 77-78; I Zervou-Tognazzi, «L'iconografia e la Vita delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria», *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*. 40 (1986): 262-87; Per gli studi che identificano la Blachernitissa con l'orante e specificamente con la Nicopeia si veda: Athanasios G. Semoglou, «Le Voile "miraculeux" de La Vierge Kykkotissa et l'icône Du "miracle Habituel" Des Blachernes: Un Cas d'assimilation Dans l'iconographie Byzantine», *Cahiers Balkaniques* 34 (2006): 23, nota 33 con bibliografia; A. M. Carr insiste sull'impossibilità di definire con precisione l'iconografia dell'immagine: Carr, «Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople», spec. 80; Sulle implicazioni teologiche di tale iconografia si veda: Bissera V. Pentcheva, «Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the "Usual Miracle" at the Blachernai», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 38 (2000): 34-55.

⁶⁹ «εἰκόνα τῆς τοῦ Λόγου μητρὸς διηγκάλιστο»: Pentcheva, «The Supernatural Protector of Constantinople», 31 e nota 115.

⁷⁰ Atteleiates identifica l'icona con quella delle Blachernai. Si veda: Pentcheva, *Icons and Power*, 55-56.

⁷¹ Pentcheva, 76.

effettuata direttamente tramite la sua immagine miracolosa. Tutto il potere e il favore che la Vergine riservava al suo popolo vennero identificati e condensati nelle sue icone salvifiche, tramite le quali agiva in nome di Dio.

Le icone riportate dalle fonti venivano solitamente identificate o come quella custodita nel monastero degli *Odegoi*, oppure come quella delle *Blachernai*. Mentre la prima assunse un carattere più stanziale, la seconda era più mobile e veniva portata nelle campagne militari fuori città come nel caso dell'assedio russo del 971.⁷² A partire dal XI secolo, la chiesa delle *Blachernae*, luogo in cui maggiormente si venne a identificare il ruolo della Vergine come garante di vittoria, fu il teatro di una *performance* miracolosa settimanale che ruotava intorno all'immagine mariana ivi custodita.⁷³ Ogni venerdì pomeriggio il velo che copriva l'icona si innalzava miracolosamente rivelando la raffigurazione sottostante, e rimaneva così fino alla mattina del giorno successivo.⁷⁴ Psellos (XI secolo), riportando la descrizione dell'evento ci fornisce una narrazione simile a quella del Syngkellos per l'assedio avaro. Egli afferma di aver recepito durante il miracolo la vera presenza della Vergine, l'invisibile reso visibile.⁷⁵ Non c'è dubbio che tale impressione non dovette essere solamente del patriarca. L'immagine si rendeva letteralmente visibile e presente per propria volontà. Desiderava essere vista e manifestarsi tra i fedeli. L'effetto suscitato ai devoti dovette essere immenso. Questi diventavano testimoni di un'ulteriore apparizione mariana in città, sostenuta anche dall'iscrizione presente nell'abside «i barbari che attaccano la città, *nel solo vederla* (la Vergine) in testa all'armata, piegano i loro ostinati colli».⁷⁶ Le *Blachernae* erano il luogo dell'apparizione mariana, quasi che la Vergine avesse stabilito lì la sua dimora. La ripetizione settimanale del miracolo nel luogo simbolo della protezione mariana accordata nella città, contribuiva alla creazione e allo stabilirsi della credenza della predilezione concessa da Maria all'*urbe* ed al suo popolo. B. Pentcheva ha interpretato il miracolo come *reenactment* dell'Incarnazione e del Sacrificio attraverso la metafora del velo.⁷⁷ Tramite la ripetizione, la *ri messa-in-scena* del miracolo che rendeva manifesta la presenza mariana e l'Incarnazione del *Logos*, si ricordava ai fedeli la natura speciale dell'impero e della sua capitale. Considerando che nella percezione popolare l'immagine della *Blachernitissa* era ormai considerata come colei che garantiva la vittoria a fianco dell'imperatore durante la battaglia, possiamo comprendere il suo enorme significato simbolico. Se l'impero era invincibile e la sua popolazione viva, salva e prediletta, era proprio grazie a questa immagine.

Tramite il rituale e il supporto visivo dell'icona si venivano a stabilire nuove memorie e legende, che furono alla base della formazione identitaria della popolazione. Costantinopoli divenne la città mariana per eccellenza, sua invincibile protetta. La ritualizzazione ripetitiva messa in atto non

⁷² Pentcheva, 61 e seguenti.

⁷³ Elisabeth Fisher, «Discourse on the Miracle that Occured in the Blachernae», in *Michael Psellos. On Symeon the Metaphrast and On the Miracle at Blachernai: Annotated Translations with Introductions* (Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, Harvard University, 2014); Il miracolo, secondo la tradizione, ebbe origine dal ritrovamento avvenuto nel 1031 durante una campagna di restaurazione della chiesa, dall'imperatore Romano III, di un'immagine mariana: Krijnie N. Ciggaar, «Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais», *Revue des études byzantines* 34, n. 1 (1976): 211–68; e Venance Grumel, «Le “miracle habituel” de Notre-Dame des Blechernes à Constantinople», *Échos d'Orient* 30, n. 162 (1931): 144–45; La prima fonte occidentale a menzionare il miracolo è l'Anonimo Tarragonensis: Krijnie N. Ciggaar, «Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55», *Revue des études byzantines* 53, n. 1 (1995): 137; Per la Blachernitissa nel contesto veneziano vedi anche: Antonio Niero, «La Madonna dalle mani forate in San Marco», *Quaderni della Procuratoria*, 2007, 10–23.

⁷⁴ Pentcheva, «Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the “Usual Miracle” at the Blachernai», 35, 46–47.

⁷⁵ Bissera V. Pentcheva, «Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the “Usual Miracle” at the Blachernai», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 38 (2000): 46; Charles Barber, «Movement and Miracle in Michael Psellos's Account of the Blachernae Icon of the Theotokos», in *Envisioning Experience in Late Antiquity and the Middle Ages*, a c. di Giselle de Nie, 2016, 9–22; Eustratios N. Papaioannou, «The “usual Miracle” and an Unusual Image», *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 51 (2001): 177–98; La credenza che le Blachernai fossero un luogo ierofanico fece la sua apparizione già nel primo X secolo, ma senza esplicito riferimento all'icona mariana ivi custodita: Lennart Rydén, «The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov», *Analecta Bollandiana* 94, n. 1–2 (1976): 63–82.

⁷⁶ Pentcheva, «Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the “Usual Miracle” at the Blachernai», 50; Pentcheva, *Icons and Power*, 62.

⁷⁷ Pentcheva, *Icons and Power*, 62–80.

faceva che ricordare alla popolazione, e a chi si trovava in città, che la Vergine era al loro fianco, patrona invincibile e protettrice della sua *polis*.

Tra le celebrazioni più popolari a Costantinopoli fu la processione che si teneva ogni martedì. Questa coinvolgeva l'immagine della Vergine *Odegetria* e metteva in scena la costante presenza mariana in città.⁷⁸ La processione venne istituita con ogni probabilità dopo il periodo della controversia iconoclasta, al più tardi nel X secolo, momento in cui l'intera mitologia relativa all'icona era già stata stabilita.⁷⁹ Durante le celebrazioni settimanali l'immagine veniva portata in processione da otto fedeli appartenenti alla confraternita a questa dedicata⁸⁰ ed era seguita da un grande numero di clerici e devoti che cantavano litanie e portavano candele. Inizialmente si passava dalla piazza che si trovava di fronte al monastero degli *Odegoi*, per procedere attraverso la Mese verso numerose chiese, e culminare in un santuario, diverso ogni settimana, dove veniva celebrata la messa. Finita la liturgia si rientrava nel monastero.⁸¹ Durante la litania altre icone e reliquie miracolose venivano aggiunte nelle celebrazioni.⁸² Grazie alle testimonianze dei viaggiatori stranieri veniamo a conoscenza delle miracolose *performances* che si manifestavano durante la processione. Non solo l'immagine garantiva la guarigione ad alcuni dei partecipanti, ma ripeteva ogni volta un miracolo specifico: all'inizio della processione, quando si era nella piazza del mercato, questa cominciava a volare in un movimento circolare tutto intorno alla piazza, trascinando con sé colui che aveva avuto il compito di reggerla.⁸³

È possibile ipotizzare, seguendo la teoria di A. Lidov, una diretta relazione della processione del martedì con l'assedio avaro del 626. Si è già visto come la sconfitta degli avari si era

⁷⁸ L'icona dell'*Odegetria* fu tra le più prestigiose immagini mariane della capitale bizantina. Presente in città probabilmente già dal V secolo, questa acquisì una fisionomia più solida soprattutto a partire dall'XI secolo, quando le tradizioni precedenti si fusero per creare il profilo leggendario dell'immagine. Questo identificava l'icona con quella inviata a Pulcheria da sua cognata Eudocia da Gerusalemme nel V secolo. La spedizione sarebbe avvenuta dopo che la prima avrebbe chiesto a Eudocia di inviarle dai luoghi sacri delle reliquie mariane. La cognata avrebbe assecondato la richiesta inviando a Pulcheria varie reliquie tra cui l'immagine della Vergine, considerata dipinta da san Luca. La più antica fonte che parla di un'icona mariana di san Luca fu per lungo identificata nella *Historia Ecclesiastica* di Teodoro Lettore (V secolo) dove si riporta che «ἡ Εὐδοκία τῆ Πουλχερίᾳ τὴν εἰκόνα τῆς Θεομήτορος ἦν ὁ ἀπόστολος Λουκᾶς καθιστόρισεν, ἐξ Ἱεροσολύμων ἀπέστειλεν». La fonte è comunque oggi considerata spuria. Per il passo citato si veda: Jacques-Paul Migne, *PG*, vol. 86 (Clichy: Paul Dupont, 1865), 165A; Per le fonti relative alla icona della *Odegetria* come autografo di Luca: Michele Bacci, *Il pennello dell'evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: GISEM-ETS, 1998), 114–29. La fonte oggi considerata come la più antica e attendibile è il trattato *Sulle sante immagini che compare sotto l'attribuzione ad Adrea di Creta* (VIII secolo). Michele Bacci, «Theia exegesis kai syntomos graphé: riflessioni sul rapporto fra testi, immagini e forme rituali», in *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8.-11. Jh.)*, 2014, spec. 127; Alcuni studiosi identificano con l'*Odegetria* l'immagine che venne portata in processione durante l'assedio arabo del 717. Si veda a proposito: John Wortley, «The Marian Relics at Constantinople», in *Wortley, Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204* (Londra; New York: Routledge, 2009), 173.

⁷⁹ Tra le prime testimonianze è quella presente nella vita di san Tomais di Lesbo, del X secolo che riporta che l'icona degli *Odegoi* era portata in processione ogni martedì mattina, venerata da tutti, secondo la tradizione. Si veda: Aleksej M. Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 2004, 5.

⁸⁰ Nancy Sevcenko, «Servants of the Holy Icon», in *Byzantine East, Latin West: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), 547–56.

⁸¹ Christine Angelidi, «The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery», in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, a c. di Maria Vassilaki (Milano: Skira, 2000), 378–79; Sull'interpretazione simbolica della processione del martedì come momento ierocratico che richiamava l'assedio del 626 si veda: Aleksej M. Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 2004; Bissera V. Pentcheva, «The “activated” icon: the Hodegetria procession and Mary's Eisodos», in *Images of the Mother of God*, a c. di Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), 197–199: la descrizione della processione è presente nella vita del santo Tomai di Lesbo, testo datato al XI secolo, e nel *Tarragonensis*, sempre dello stesso periodo.

⁸² La processione viene dettagliatamente descritta in due fonti del tardo XI secolo: l'*Anonimous Mercati* e l'*Anonimous Terragonensis*: Alexei Lidov, «Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople», in *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, a c. di Alexei Lidov (Mosca: Progress-tradition, 2006), 355; Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 12.

⁸³ Si veda a proposito: Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 5, sulla data d'inizio e 7-8 per la descrizione del miracolo; Lidov, «Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople», 352.

immediatamente attribuita ad un intervento mariano. A partire dall'XI secolo tale intervento venne associato con l'icona della Vergine *Odegetria*. L'*Anonimo Tarragonensis* descrive l'assedio avaro in relazione alla processione che si teneva il martedì con l'icona dell'*Odegetria*.⁸⁴ Poco dopo, nella *diegesis ophelimos* e nella *lectio Triodii* del XII secolo leggiamo che durante l'assedio arabo del 717-718 «ο δὲ τῆς πόλεως ἱερὸς λαὸς [...] τὴν σεβάσμιον εἰκόνα τῆς Θεομήτορος ὁδηγητρίας ἐπαγόμενοι, τὸ τεῖχος περιεκύκλουν» e ancora che la processione che incitò l'intervento mariano «διὰ τῶν τευχῶν περιήχεται».⁸⁵ Si descrivono quindi delle modalità che vennero poi riprese nella processione del martedì. In più, nel sermone del Syngkellos viene riportato che l'assedio avaro ebbe luogo proprio un martedì.⁸⁶ È dunque verosimile che il martedì sia divenuto il giorno della commemorazione dell'evento storico, tramite la sua *mise-en-scène* nel rito dell'*Odegetria*, che rappresentava la garanzia della protezione della città tramite la forza salvifica della Vergine, manifestata attraverso la sua icona. L'intenzione del corteo cerimoniale era quindi quella di richiamare alla memoria e celebrare quel intervento miracoloso che aveva garantito la sopravvivenza della città, e che venne ripetuto negli assedi dei secoli successivi.⁸⁷ A ulteriore conferma della sua ipotesi, A. Lidov riporta un aspetto particolare della processione: colui che veniva incaricato di portare l'immagine sulle proprie spalle riproduceva con le sue braccia la posizione del crocifisso. Oltre alla presenza della raffigurazione di Cristo in croce nel retro dell'immagine dell'*Odegetria*, tale accentuazione della Crocifissione è probabilmente connessa con il ruolo che l'icona del crocifisso aveva avuto durante l'assedio avaro, come riportato dalle primissime fonti.⁸⁸

La ricostruzione più plausibile del corso degli eventi è dunque la seguente: durante l'assedio avaro del 626 il patriarca Sergio, mosso dall'estrema pietà che si manifesta nei momenti di emergenza, chiese la realizzazione di immagini mariane da collocare sulle mura, ma il vero protagonista della protezione della città fu *l'acheropoiitos* di Cristo. Come possiamo vedere dalle testimonianze del Syngkellos e dell'*Akathistos* la Vergine ebbe sicuramente una parte importante nella battaglia, ma non tramite una sua immagine. Solo più tardi, con ogni probabilità dopo la vittoria sull'iconoclasmo, si creò una complessa tradizione narrativa che collegò la difesa della città con l'icona mariana dell'*Odegetria*. La natura della *performance* della processione del martedì, che comprendeva nei momenti iniziali il presunto miracolo dell'*Odegetria* volante sembra riprendere proprio quella presenza ierofanica di Maria descritta dalle prime fonti e materializzata nella tradizione seguente nella sua immagine. I racconti creati nei secoli successivi all'assedio crearono una memoria civica messa in scena in modalità ripetitiva dalla ritualizzazione della narrazione, come questa si presentava nella processione del martedì. Racconto e rituale vanno di pari passo in quanto l'uno ha bisogno dell'altro per stabilirsi, rinnovarsi, e diventare da semplice racconto un elemento dell'identità civile. Tale ritualizzazione settimanale serviva non solo a ricordare il miracolo verificatosi durante l'assedio avaro ma anche il miracolo della fondazione stessa della città. Dopotutto è la fondazione in onore di Maria che rese Costantinopoli la città prediletta della Vergine e che di conseguenza ne garantì il suo sostegno. Come riportava il *Tarragonensis* «le meraviglie e i miracoli della Madre di

⁸⁴ Il primo testo a riportare un legame tra l'assedio avaro e la processione del martedì è l'*Anonimo Tarragonensis*, il che stabilisce come termine ante quem per l'emergere della tradizione il periodo dal 1075-1099: Pentcheva, «The Supernatural Protector of Constantinople», spec. 22-27, 34-38.

⁸⁵ Migne, *PG*, 1860, 92:1352; 1365. La traduzione del testo riportato è: «il sacro popolo della città [...] portando la sacra icona della Vergine *Odegetria*, circondano le mura» e «circondava le mura».

⁸⁶ L'identificazione del giorno è già presente nel sermone del Synkellos scritto nel 626: «Come un'arma invincibile, lui (il patriarca) postò questa (icona) su tutte le mura della città [...] e questo era nel primo giorno dell'assedio e nel terzo giorno della settimana (martedì): Lidov, «Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople», 353; Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 10; Sullo sviluppo della percezione della Vergine come protettrice della città nei secoli che seguirono l'iconoclasmo: Pentcheva, «The Supernatural Protector of Constantinople».

⁸⁷ A proposito dell'assedio arabo del 717, durante il regno di Leone Isaurico, la popolazione si radunò in processione attorno alle mura con l'icona mariana dell'*Odegetria*: «ο δὲ τῆς πόλεως ἱερὸς λαὸς [...] τὴν σεβάσμιον εἰκόνα τῆς Θεομήτορος ὁδηγητρίας ἐπαγόμενοι, τὸ τεῖχος περιεκύκλουν»: Jacques-Paul Migne, *PG*, vol. 92 (Clichy: Paul Dupont, 1860), 1352-53.

⁸⁸ Lidov, «Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople», 353-54.

Dio sono molto più spettacolari che in qualsiasi altro posto al mondo» proprio perché Costantino dedicò a lei la novella capitale.

2.2.2 Ritualità mariane veneziane

Il rituale del martedì era sicuramente noto anche in Occidente, dove acquisì grande popolarità, soprattutto in seguito alla caduta di Costantinopoli nel 1453.⁸⁹ Un esempio precoce della ricezione del rituale ci viene fornito da un lezionario del primo XIV secolo dell'abbazia benedettina di Santa Giustina a Padova, dove veniva custodita una copia miracolosa dell'icona dell'*Odegetria* Costantinopolitana, chiamata *Madonna di Costantinopoli*.⁹⁰ Un racconto, incluso nella lettura liturgica della festa di san Luca, fornisce una leggenda differente sull'origine della processione del martedì. Secondo questa versione tutto ebbe origine nel IV secolo. Un martedì l'imperatore Giuliano l'Apostata avrebbe ordinato di bruciare tutte le icone della capitale, ma una di queste, raffigurante la Vergine, riuscì a scappare buttandosi tra le onde del mare. Una pia donna che osservò l'accaduto, parlando in nome di tutti i fedeli promise che si sarebbero tutti astenuti di mangiare carne i martedì se Dio avesse salvato quella sacra icona. Il voto venne immediatamente accolto e l'icona emerse dalle acque e si buttò nelle braccia della donna. Da quel momento si istituì la processione dell'*Odegetria* come ricordo di tale evento miracoloso.⁹¹ La versione "occidentale" dell'origine della processione rivalutava l'aspetto salvifico che l'Occidente aveva adottato rispetto alle immagini. In questo contesto l'assedio avaro perdeva importanza, mentre le persecuzioni effettuate a Bisanzio durante l'iconoclastia offrivano un pretesto adatto per proporsi come protettori delle sacre icone.

Forse la testimonianza più precoce e significativa dell'appropriazione dello *story telling* dell'*Odegetria* e della sua trasposizione rituale in Occidente ci viene fornita da Venezia, e più precisamente dalla sua colonia cretese.⁹² Nella cattedrale della città, dedicata a San Tito, veniva conservata un'icona del XII-XIII secolo raffigurante la *Theotokos* con in braccio il Bambino, nello stesso schema iconografico dell'*Odegetria* Costantinopolitana (cat. no.2).

Così come nel caso della *Odegetria* Costantinopolitana, anche questa immagine attraversò molteplici stadi di evoluzione, adottando di volta in volta funzioni differenti a seconda delle necessità del momento. Purtroppo, le fonti a nostra disposizione per il periodo che precedette l'occupazione latina dell'isola sono limitate. Risulta comunque molto probabile che l'immagine fosse tenuta in grande rispetto dalla popolazione locale e venerata come patrona della città. A sostegno di questa ipotesi basta pensare alla sua collocazione nella chiesa di San Tito, santo patrono di Candia, quindi in una posizione eminente per la realtà religiosa locale. Fu probabilmente tale preminenza nella pietà

⁸⁹ Varie leggende furono sviluppate soprattutto nelle località del sud Italia: Aquila, Calabria, Sicilia, Napoli, Bari e Cosenza si appropriano della tradizione dell'*Odegetria* ri-proponendo rituali simili da tenersi il martedì: Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 21.

⁹⁰ Sull'icona padovana si veda: Michele Bacci, «La "Madonna Costantinopolitana" nell'abbazia di Santa Giustina di Padova», in *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 ottobre 2000 - 6 gennaio 2001)* (Padova: Il poligrafo, 2000), 405-7; Michele Bacci, «La Panayia Hodighitria e la Madonna di Costantinopoli», *Arte cristiana* 84 (1996): 3-12; Gianvito Campobasso, «Marian Cult-sites along the Venetian sea-routes to Holy Land in the Late Middle Ages.», in *Le vie della Misericordia. Arte, cultura e percorsi mariani tra Oriente e Occidente* (Salento: Mario Congedo, 2017), 85.

⁹¹ Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 21 e nota 78; Michele Bacci, «The Legacy of the Odegetria», in *Images of the Mother of God*, a c. di Maria Vassilaki (Farnham: Ashgate, 2005), 327-28 e nota 35 dove viene riportato il testo del lezionario.

⁹² Sul periodo della dominazione veneziana di Creta si vedano: Daniele Baglioni, *Il Veneziano De Là Da Mar: Contesti, Testi, Dinamiche Del Contatto Linguistico E Culturale* (Berlino: De Gruyter, 2019); Gherardo Ortalli, a c. di, *Venezia e Creta. Atti del convegno internazionale di studi (Eraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997)* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998); Chrysa A. Maltezou, «The historical and social context», in *Literature and Society in Renaissance Crete*, a c. di David Holton (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 17-47; Charalambos Gasparis, «The period of venetian rule on Crete: breaks and continuities during the Thirteenth century», in *Urbs Capta*, a c. di Angeliki Laiou (Parigi: Lethielleux, 2005).

religiosa a giocare un ruolo importante per la sua appropriazione e strumentalizzazione successiva da parte dei dominatori veneziani.

Almeno a partire dal XIV secolo venne istituita a Candia una processione, da tenersi ogni martedì, che aveva come fulcro l'icona mariana della *Mesopanditissa*. Come per il caso dell'*Odegetria* anche questa occasione rituale sembra che abbia avuto inizio a causa di un evento bellico. Nell'anno 1264 venne conclusa una lunga controversia tra la popolazione cretese e i dominatori veneziani.⁹³ Secondo quanto riportato dalle fonti, purtroppo posteriori, la pace fra il doge di Candia e i ribelli cretesi venne siglata con il giuramento dei secondi di

«sincera e buona pace et obbidienza verso la Republica Serenissima di Venezia, e per maggior sicurezza si son protestati esser per l'avenire fedellissimi suoi amici et devoti sudditi, innanzi l'immagine della sempre Gloriosa Vergine Santa Maria, intitolata in Greco Messopanditissa, cioè Mediatrice di pace d'ambi le parti. In segno di ciò fu girata la sua sanctissima imagine processionalmente per tutta la città, col seguito di tutto il popolo di ambidue le parti, dei Greci e Latini, di religiosi e secolari, benedicendo e ringraziando tutti la Divina Provvidenza per l'ispirazione di quest'alma pace».⁹⁴

Il testo ci informa che fu proprio per celebrare la memoria di tale evento («In segno di ciò») che l'immagine fu portata processionalmente per la città. L'istituzione di processioni per celebrare la fine di una battaglia non fu un fenomeno relegato solamente alla processione del martedì. Tale usanza venne ripresa anche per la celebrazione della pace raggiunta in seguito ad un'altra insurrezione cretese nel 1363, che venne poi festeggiata, questa volta annualmente, ogni 10 maggio.⁹⁵ Lo stesso accadde in seguito alla vittoria riportata a Lepanto.⁹⁶ Risulta quindi verosimile che lo stesso venne fatto per la pace del 1264, anche se non possiamo sapere con esattezza quando tale pratica ebbe effettivamente inizio. Rimane certo che nella tradizione posteriore e nella memoria collettiva la processione si era venuta ad identificare con la celebrazione della pace successiva alla rivolta del 1264.

Dell'esistenza di una processione settimanale abbiamo una sicura testimonianza per la prima volta in un documento del 10 giugno del 1368 che riporta il cerimoniale con l'icona.⁹⁷ Dello stesso anno è anche una lettera inviata dal papa Urbano V al patriarca veneziano, nella quale si ordinava al

⁹³ Sulla rivolta si veda: K. Vantia, «Η βενετοκρητική συνθήκη του 1265. Διπλωματική έκδοση του κειμένου», *Κρητική Εστία* 4, n. 2 (1988): 102–23; Silvano Borsari, *Il dominio veneziano a Creta nel 13. secolo*, Seminario di storia medioevale e moderna (Napoli: F. Fiorentino, 1963), 48–51.

⁹⁴ Il resoconto, posteriore alla caduta dell'isola agli ottomani e scritto da Antonio Trivan, notaio ducale, viene riportato nel ms. marc. Ital. CI. VII no. 525 (Coll. 7497), fols 13r -13v. Questo riprende in gran parte quanto riportato nell'*Historia Candiana* di Andrea Comer, redatta alla fine del XVI secolo, dove si riporta che «secondo la tradizione» la processione venne istituita dopo la conclusione della lunga controversia tra veneziani e greci, dopodiché questi ultimi giurarono la loro fedeltà a Venezia. Pere siglare la pace donarono anche l'icona che da allora si chiamò Mesopanditissa, ossia Mediatrice. Si veda: Maria S. Theochari, «Περί την χρονολόγησιν της εικόνας Παναγίας της Μεσοπαντίτισσης», in *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* (Atene: Ακαδημία Αθηνών, 1961), 273–74 e nota 13.; Vittorio Piva, *Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica veneta* (Venezia: Libreria Emiliana, 1930), 72; Le processioni con immagini come metodo per promuovere l'unione tra due popolazioni era ben radicato già nella politica coloniale romana. Si veda: Mario Baghos, «Theotokoupoles: The Mother of God as Protectress of the Two Romes», in *Mariology at the Beginning of the Third Millennium*, a c. di Kevin Wagner, *Theology at the Beginning of the Third Millennium* (Eugene, Oregon: Pickwick Publications, 2017), 53, con bibliografia.

⁹⁵ Sulla rivolta di San Tito si vedano: Matteo Magnani, «La risposta di Venezia alla rivolta di San Tito a Creta (1363-1366): un delitto di lesa maestà?», *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, n. 127–1 (2015); Matteo Magnani, «Storia Giudiziaria Della Rivolta Di San Tito a Creta (1363-1366)», *Reti Medievali Rivista* 14, n. 1 (2013): 131–65; Sally McKee, «The Revolt of St Tito in Fourteenth-century Venetian Crete: A Reassessment», *Mediterranean Historical Review* 9, n. 2 (1994): 173–204; Maltezou, «The historical and social context».

⁹⁶ Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies* (New York: Cambridge University Press, 2001), 224.

⁹⁷ Maria Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», *The Art Bulletin* 77, n. 3 (1995): 488, nota 78; Sally McKee, *Uncommon dominion: Venetian Crete and the myth of ethnic purity* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000), 114, nota 65, dove viene riportato intero il testo del documento. Aspasia Papadaki, «'Οψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», in *Το Ηράκλειο και η περιοχή του. Διαδρομή στο χρόνο [Heraklion and its area. A journey through time]* (Erakleio: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 2004), 211.

patriarca di procedere alla sostituzione dei preti greci che si rifiutavano di entrare nella chiesa latina durante la processione settimanale con «l'icona di Nostra Donna» nelle strade di Candia.⁹⁸ Si può di conseguenza dedurre che entro la fine del XIV secolo il rituale fosse già una realtà consolidata nell'isola, alla quale prendeva parte il clero e la popolazione di entrambi i riti, come attesta la lettera papale.⁹⁹ I primi riferimenti all'evento che avrebbe dato origine alla processione sono invece molto posteriori, e datano dalla fine del XVII secolo, ma risulta molto probabile che l'associazione tra la processione e la pace del 1268 fosse stata stabilita molto prima, anche se non viene riferita dalle fonti.¹⁰⁰

L'icona venne manipolata e resa il simbolo della sottomissione greca, accentuando il ruolo del doge come garante dell'unione e dell'armonia sull'isola, sostenuto dalla Vergine stessa. L'evento fornì un'occasione speciale per usare l'icona come simbolo dell'avvenuta unione e pace tra le due popolazioni residenti sull'isola. È probabile che in tale occasione sia avvenuta anche la manipolazione dell'origine onomastica dell'icona che venne interpretata come “colei che assicura l'incontro” tra le due popolazioni. Il miracolo della riconciliazione permise l'integrazione dell'immagine nel rituale veneziano e l'elevazione del suo *status* a patrona della città.¹⁰¹

Durante l'evento processionale l'immagine veniva presa dal suo altare nella chiesa di San Tito e portata, sotto un baldacchino,¹⁰² nella piazza centrale della città di fronte alla porta della chiesa di San Marco dove venivano cantate lodi e litanie in onore della Repubblica e del suo doge. Nello stesso momento venivano commemorati il nome del papa e del patriarca latino di Costantinopoli.¹⁰³ In seguito veniva portata processionalmente in altre chiese greche della città, in ognuna delle quali venivano celebrate messe votive e venivano raccolte le elemosine. A volte queste chiese potevano essere anche molto lontane dal centro cittadino come nel caso in cui la processione arrivava fino alla chiesa della Vergine degli Angeli, collocata al di fuori delle mura cittadine.¹⁰⁴ Successivamente

⁹⁸ Joseph Gill, «Pope Urban V (1362-1370) and the Greeks of Crete», in *Church Union: Rome and Byzantium (1204-1453)* (Londra: Variorum Reprints, 1979), 467; Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 211: la processione viene menzionata ancora una volta il 4 luglio del 1379.

⁹⁹ La natura della partecipazione dei greci come espressione di sottomissione viene chiarita dal fatto che molti di essi si rifiutavano di partecipare alla processione: Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 221.

¹⁰⁰ Tale assenza può essere giustificata dal fatto che questi cerimoniali erano talmente integrati nella vita pubblica che divennero quasi invisibili per coloro che visitavano la città, e dunque non li riportavano nei loro resoconti: Georgopoulou, 219.

¹⁰¹ La Georgopoulou, sulla base di quanto riportato nella Cronica di Antonio Trivan, collega l'istituzione della processione con la rivolta del 1265: Georgopoulou, 218; Altri autori pensano ad un più probabile collegamento con la successiva rivolta di san Tito che ebbe luogo nel 1363: Patricia Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», in *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir*, a c. di Mark Jurdjevic e Rolf Strøm-Olsen (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2016), 48; Sulla rivolta di san Tito si veda anche: Maltezou, «The historical and social context»; Magnani, «La risposta di Venezia alla rivolta di San Tito a Creta (1363-1366)»; McKee, «The Revolt of St Tito in Fourteenth-century Venetian Crete».

¹⁰² Aspasia Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη» (Dottorato, Rethymno, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 1995), 156.

¹⁰³ La descrizione della processione è riportata nel resoconto di Angelo Vernier, vicario di San Tito, datato nel 9 marzo del 1670, conservato nell'Archivio di Stato di Venezia. In questo si riporta che: «ogni martedì quella Imagine (veniva) portata in piazza avanti la porta di S. Marco et ivi far il laudo di S. Serenità; doppo di che si portava in diverse Chiese greche a celebrar messe per voti di particolari, dando per ogni messa d'elemosina centimo uno [...] et nel tornar a riponerla entrando per la porta della Cathedrae cantavano ancora il laudo di Monsignore Arcivescovo il che sempre hanno inalterabilmente osservato fino agli ultimi giorni della resa di quella piazza». Si veda: Theochari, «Περὶ την χρονολόγησιν της εικόνας Παναγίας της Μεσοπαντίτισσης», 279–80; Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», 490; Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», 49; Aspasia Papadaki, *Cerimonie religiose e laiche nell'isola di Creta durante il dominio veneziano* (Spoleto: Fondazione Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 2005), 145–146; Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 211; Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», 148–49.

¹⁰⁴ L'informazione per quanto riguarda questa specifica chiesa è contenuta nel resoconto di un viaggiatore di nome Wolfgang Stockmann che nel 1606 visitò l'isola e scrisse il resoconto della processione. Si veda: Maltezou, «The historical and social context», 44; La chiesa della Vergine degli Angeli era diventata un punto focale per la comunità ortodossa di

l'icona veniva riportata nella chiesa di San Tito e dopo aver ancora una volta cantato laudi per il duca veneziano e l'arcivescovo latino, la si ricollocava sul suo altare. Durante la processione l'immagine veniva portata dal *protopapas* e da otto greci che venivano eletti settimanalmente.¹⁰⁵ A questa prendevano parte anche molte donne, che spesso seguivano il corteo scalze, per esprimere il loro voto alla Vergine.¹⁰⁶

Quindi la processione partiva dalla cattedrale, dedicata al santo patrono, si fermava di fronte all'edificio più rappresentativo del dominio veneziano, ossia la chiesa dedicata a San Marco, che era un chiaro rimando alla basilica-simbolo della madrepatria. Davanti alle sue porte si celebrava l'autorità veneziana, per poi invadere lo spazio urbano con la processione solenne. La ritualizzazione settimanale manteneva vivi nella memoria gli eventi che avevano portato alla sua istituzione, sottolineando l'intervento mariano a sostegno dei veneziani. La creazione dello spazio sacro in tutta la città tramite la processione, anche in questo caso, come si è già visto per la processione dell'*Odegetria*, rimetteva in scena visualmente l'intervento della *Theotokos* per il bene della sua città. Le lodi alle autorità ecclesiastiche veneziane crearono nuovi legami tra l'icona, la chiesa latina, e le autorità veneziane. L'associazione settimanale tra l'icona e l'*élite* coloniale presto fece diventare la *Mesopanditissa* il *palladium* di Creta e il massimo simbolo della vita armoniosa della colonia.¹⁰⁷

Dal momento in cui l'icona entrò a far parte del cerimoniale veneziano, fu indispensabile che acquisisse anche una solida fisionomia culturale, per cui risultò essenziale fornirle una *narratio* leggendaria. La mancanza di fonti relative all'icona per il periodo che precedette il dominio veneziano di Creta non ci permette di avere un'immagine completa della sua identità pre-veneziana, ma possiamo ricostruire alcune delle tappe evolutive della sua fisionomia culturale dovute proprio alla manipolazione veneziana. L'icona fungeva non solo come rappresentazione della pacifica convivenza sull'isola ma anche, e soprattutto, come patrona dogale, nello stesso modo in cui a Bisanzio fungeva da patrona imperiale. Durante la processione settimanale ci si doveva infatti più volte fermare e cantare inni e litanie in onore del doge veneziano. Così come l'*Odegetria* era divenuta il *palladion* della città e la garante delle vittorie imperiali, la *Mesopanditissa* diventò il *palladion* di Candia veneziana e del suo doge.

Non c'è dubbio che la promozione dell'icona come simbolo dell'unione fu di estrema importanza per l'attuazione delle politiche amministrative veneziane, ma si può affermare, in base alle molteplici appropriazioni provenienti da Bisanzio per quanto riguarda la strutturazione del mito e del rituale dell'icona, che il principale obiettivo era quello di porre Venezia, o meglio in questo caso il dominio veneziano di Creta, sotto il manto protettivo mariano. La narrazione bizantina nella quale si identificava nella Vergine la patrona della città, venne ripresa e rielaborata in chiave veneziana a Creta. Dal momento in cui la Vergine stessa approvava e sosteneva la colonizzazione dell'isola e i suoi promotori, la popolazione non poteva che accettare il fatto e adattarsi a questo il più possibile. L'icona mariana si presentava in questo contesto come la garante della vittoria e del predominio veneziano sull'isola, così come l'*Odegetria* aveva fatto innumerevoli volte per la sua città bizantina. L'istituzione della processione si colloca negli anni immediatamente successivi la fine dell'impero latino, e quindi in un momento in cui era cruciale per Venezia ristabilire il suo ruolo nel quadro internazionale e riguadagnare il suo prestigio coloniale. Appropriarsi della patrona imperiale le garantiva la legittimità e l'ammirazione che le avrebbero permesso di proseguire le sue politiche nel Mediterraneo una volta perduta Costantinopoli.

Candia: Chrysa A. Maltezos, «“Κ’ εμίσεψες, Παρθένα μου...” Η οικειοποίηση των κρητικών θρησκευτικών συμβόλων από τη Βενετία», *Καθημερινή*, 1998.

¹⁰⁵ Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 211; Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», 156; Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 218 e nota 25; Maltezos, «“Κ’ εμίσεψες, Παρθένα μου...” Η οικειοποίηση των κρητικών θρησκευτικών συμβόλων από τη Βενετία», 12; Per le confraternite incaricate a portare le icone mariane in processione a Bisanzio: Sevchenko, «Servants of the Holy Icon».

¹⁰⁶ Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 221.

¹⁰⁷ Georgopoulou, 222.

Per fare in modo che l'immagine raggiungesse un alto grado di *prestige*, non era sufficiente un evento della storia recente. Si necessitava di ulteriori addobbi leggendari che avrebbero accresciuto il fascino dell'icona. Facendo ricorso ad una pratica già ampiamente utilizzata in terra bizantina, si procedette arricchendo la leggenda con elementi relativi alla sua provenienza, che venne identificata da Costantinopoli. Di tale provenienza ci dà testimonianza Andrea Cornaro nella sua *Historia Candiana*:

«In questo tempo e nelle precedetti persecuzioni delle dette Imagini furono portate molte da Costantinopoli in diversi luoghi e in Creta dove ancora ci sono, la maggior parte della Gloriosa Vergine, [...] et alcune di esse sono miracolose, come particolarmente quella di S. Tito chiesa cathedrale della citta di Candia detta da Greci Mesopanditissa».¹⁰⁸

La medesima provenienza viene poi riportata dal Vernier in un documento del 1670.¹⁰⁹ La leggenda segue un *topos* che sarà molto diffuso in Occidente, in quanto forniva un duplice prestigio all'oggetto e a chi lo deteneva: prima di tutto questo proveniva da un luogo sacro e in più la sua salvezza era dovuta proprio al suo trasferimento da tale luogo, ormai non più sicuro, verso mete che avrebbero potuto garantirgli una protezione e una venerazione adatte alla sua natura sacrale.¹¹⁰

Se dunque l'icona costantinopolitana aveva acquisito prestigio grazie alla provenienza dalla Terra Santa, quella cretese poteva vantare la provenienza da Costantinopoli. Tramite l'uso dell'icona nella processione cittadina si stabiliva un legame mistico tra aree geograficamente distanti, che furono incluse nell'insieme iconico cristiano. Costantinopoli veniva trasformata in una Nuova Gerusalemme e Candia in una Nuova Costantinopoli.¹¹¹ Tramite la processione si mettevano in risalto le precedenti strutture bizantine come le mura, le chiesette bizantine e la cattedrale, che ormai appartenevano alla sfera d'influenza veneziana. Allo stesso tempo venivano creati legami con gli spazi esplicitamente veneziani come la chiesa di San Marco e il palazzo ducale. Si creava così una sinfonia polivalente, un insieme di riferimenti geograficamente distanti che riprendevano forma nello spazio della Candia veneziana, tramite la circolazione urbana dell'icona negli spazi simbolici della città. In poche parole, un'ierotopia cittadina.

La provenienza bizantina, tanto dell'icona quanto del rituale seguito, rendevano valide le pretese veneziane su Creta e creavano un legame con il passato dell'isola. Per prevenire il potere bizantino i veneziani lo assimilarono nella loro retorica, presentando la colonia come una continuazione dell'impero bizantino sotto il comando di Venezia e la protezione della Vergine, manifestata tramite la sua immagine.¹¹² Trasferendo la predilezione mariana da Costantinopoli a Venezia il *transfer* del potere dalla prima alla seconda veniva garantito agli occhi di tutti.

Un ulteriore elemento di autorevolezza fu l'attribuzione dell'immagine al pennello dell'evangelista Luca, riprendendo ancora una volta una tradizione appartenente all'*Odegetria* costantinopolitana.¹¹³ L'origine apostolica viene illustrata nella miniatura realizzata da Klontzas

¹⁰⁸ Il testo è contenuto nel manoscritto, ancora inedito "Historia Candiana", Venezia, Marc. Ms. Ital. Cl. VI 286 coll. 5985. Il testo viene riportato in: Theochari, «Περὶ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνος Παναγίας τῆς Μεσοπαντίτισσης», 274, nota 12; e Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», 487 e nota 72: «In questo tempo [741] e nelle precedetti persecuzioni delle dette Imagini furono portasse molte da Costantinopoli in diversi luoghi e in Creta dove ancora ci sono, la maggior parte della Gloriosa Vergine, [...] et alcune di esse sono miracolose, come particolarmente quella di S. Tito chiesa cathedrale della citta di Candia detta da Greci Mesopanditissa». Si veda anche: Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 218.

¹⁰⁹ ASV, Procuratoria de Supra, per la chiesa di S. Marco, b. 79 (80), fols. 83a - 84b: Theochari, «Περὶ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνος Παναγίας τῆς Μεσοπαντίτισσης», 273, 279-80.

¹¹⁰ Si veda l'esempio della Vergine Thalassomachousa a Zante: Mirtali Acheimastu-Potamianu, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου* (Zante: Ἱερά Μητρόπολη Ζακύνθου, 1997), 46-49; Campobasso, «Marian Cult-sites along the Venetian sea-routes to Holy Land in the Late Middle Ages», 95.

¹¹¹ Lidov, «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 23.

¹¹² Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 227.

¹¹³ Sulle icone attribuite a san Luca: Bacci, *Il pennello dell'evangelista*.

(1590-92) che rappresenta san Luca mentre dipinge l'icona della *Mesopanditissa*.¹¹⁴ Il pennello apostolico ha per certo aggiunto ulteriore prestigio all'immagine, che accresceva in tal modo il suo potere.¹¹⁵

Tabella 1: Analogie tra la processione dell'*Odegetria* e la processione della *Mesopanditissa*

Odegetria	Mesopanditissa
Dipinta da san Luca: origini leggendarie accrescono il culto	Dipinta da san Luca: origini leggendarie accrescono il culto
Proveniente da Gerusalemme: origini leggendarie accrescono il culto	Proveniente da Costantinopoli: origini leggendarie accrescono il culto
Giorno dedicato alla processione: martedì a Costantinopoli	Giorno dedicato alla processione: martedì a Candia
Palladion imperiale	Palladion dogale
Commemorazione della vittoria contro gli avari nel 626	Commemorazione della pace del 1264
Confraternita	Confraternita
Numerose copie	Numerose copie
Incontro con altre icone	Incontro con altre icone
Immagine miracolosa e animata	Immagine miracolosa
8 portatori dell'icona	8 portatori dell'icona

Da quanto già riportato e riassunto nella tabella 1 si possono osservare le numerose analogie tra le due processioni tenute a Costantinopoli con l'icona dell'*Odegetria* e a Candia con l'icona della *Mesopanditissa*. La popolazione veneziana era sicuramente al corrente del cerimoniale dell'*Odegetria* costantinopolitana. Attività mercantili e abitazioni stabili di veneziani esistevano nella capitale bizantina già dal X secolo e si accrebbero notevolmente nel XIII secolo quando Costantinopoli venne ceduta ai latini. Con la suddivisione delle varie cariche amministrative tra i crociati, ai veneziani toccò la gestione ecclesiastica, e il seggio patriarcale venne assegnato a Tomaso Morosini, patrizio veneziano. Quando il 20 agosto del 1206, in seguito all'incoronazione del nuovo imperatore, la popolazione greca della capitale chiese di celebrare la messa come di consueto, davanti all'icona, il patriarca rispose che l'avrebbe permesso solamente se durante la messa fosse acclamato anche il suo nome. Lo scontento della popolazione fece sì che il patriarca infine non concedesse la celebrazione della messa, né nessun'altra celebrazione greca. Poco dopo egli procedette allo spostamento dell'immagine dalla basilica di Santa Sofia dove provvisoriamente si trovava, al monastero del *Pantokrator* che era passato nel frattempo sotto il controllo veneziano.¹¹⁶

L'episodio della richiesta/pretesa patriarcale risulta di particolare interesse se consideriamo che è una delle primissime istanze in cui viene tentata quella che poi diventerà la strategia principale veneziana come la vediamo attuata a Creta: creare una congiunzione tra il rito greco e la dominazione veneziana. Nel contesto costantinopolitano, includere il nome del patriarca latino nella messa, svolta

¹¹⁴ Tra le prime fonti che riportano la leggenda è il manoscritto, ancora solo parzialmente edito, della Biblioteca Marciana MS Ital. CL. VI 286 coll. 5985. Allo stesso periodo data anche il codice di Klotzas (1590-92) che include una miniatura con san Luca che dipinge un'icona mariana molto simile alla *Mesopanditissa*. Si veda a proposito Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», 487, e nota 72; e Theochari, «Περὶ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνης Παναγίας τῆς Μεσοπαντίτισσης», 274, nota 12 dove viene riportata parte del testo; Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 487-88.

¹¹⁵ Sulle immagini attribuite dalla tradizione all'evangelista Luca si veda: Bacci, *Il pennello dell'evangelista*.

¹¹⁶ Robert Lee Wolff, «Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: The Church and the Icon of the Hodegetria», *Traditio* 6 (1948): 320.

di fronte all'immagine-patrona della città, avrebbe significato l'accettazione da parte greca della legittimità del mandato patriarcale del Morosini. E se in questo caso l'esito non fu quello sperato, non accadrà lo stesso quando la medesima strategia verrà promossa in terra cretese. Il silenzio delle fonti riguardo al cerimoniale del martedì durante il periodo dell'impero latino fa pensare che la cerimonia fosse stata abolita. Considerata la resistenza dei bizantini rispetto all'integrazione nella loro cerimonia della lode dei latini, la soppressione della festività non dovrebbe sorprenderci. Se l'icona e il rituale non potevano essere manipolati, allora risultava più prudente sopprimerli.

Quando nel 1261 l'impero latino venne sconfitto, l'imperatore vincente, Michele Paleologo, entrò trionfante nella capitale, accompagnato dall'icona dell'*Odegetria*, che aveva posto nel suo carro trionfale. Da quell'istante cominciava un nuovo periodo del processo di creazione identitaria dell'icona. È stato suggerito che l'uso dell'*Odegetria* nel periodo successivo al 1261 avesse il ruolo principale di creare una "memoria collettiva continuativa" nel tentativo di colmare il vuoto creato dalla sessantennale dominazione latina.¹¹⁷ L'imperatore bizantino ripristinò immediatamente la processione, che da quel momento continuò ininterrottamente fino alla caduta dell'impero. Nonostante non si possa verificare con certezza, è verosimile ipotizzare che l'instaurazione della processione cretese sia stata ispirata dalla restaurazione di quella costantinopolitana, avvenuta pochi anni prima. Costantinopoli rimase sempre un punto di riferimento imprescindibile per Venezia e la vicinanza temporale tra il ripristino promosso dal Paleologo e l'istituzione della processione promossa dal doge potrebbe far pensare ad un collegamento, che spiegherebbe anche con maggior chiarezza i molteplici punti di contatto tra i due eventi. L'evento veniva ancora ricordato pochi anni dopo l'allontanamento veneziano dalla capitale da Andrea Dandolo il quale riportava una vivida descrizione della processione costantinopolitana, che però veniva fatta risalire all'assedio del 718:

«dopo aver preso dal monastero della Vergine l'icona dipinta da Luca mentre era ancora in vita, la portano in processione, pregando perché questa li aiuti nei pericoli, e ancora oggi lo stesso si fa. Buttandosi tra le onde, immediatamente venne formato un temporale che distrusse le navi dei saraceni. L'icona acquisì il nome di *Odegetria*».¹¹⁸

Una volta importata a Venezia, nel 1670, l'icona della *Mesopanditissa* si inserì in un quadro narrativo già strutturato ed elaborato intorno alle qualità salvifiche della Vergine contro l'epidemia di peste che aveva colpito la città nel 1629-1630. In quella occasione erano state immediatamente assunte delle misure – la maggior parte delle quali aveva un carattere mariologico – per far fronte all'emergenza pandemica. Il patriarca Tiepolo aveva ordinato l'esposizione del sacramento per dodici giorni, a partire dal 28 di aprile, in sei chiese, tutte dedicate a Maria e tutte (ad eccezione di una) contenenti icone della Vergine: queste erano le chiese di Santa Maria Maggiore, di Santa Maria del Giglio, di Santa Maria Formosa, di Santa Maria Miracoli, di Santa Maria della Celestia e di Santa Maria Annunciata.¹¹⁹ In ognuna di queste venne disposto che si cantasse quotidianamente la litania di Loreto e recitato il *Defende quaesumus*, entrambe preghiere che invocano l'intercessione mariana. In tale occasione il doge fece voto di costruire una chiesa in onore alla Vergine per invocare ulteriormente la sua intercessione. Il patriarca, seguito da un gran numero di clerici e della popolazione, si recò il giorno del 1° aprile nel sito dove avrebbe dovuto sorgere la nuova chiesa, e per celebrare la posa della prima pietra furono gettate in mare undici medaglie. Queste raffiguravano su un lato la Vergine, sotto questa la piazzetta, intorno l'iscrizione UNDE ORIGO, INDE SALUIS, e sul retro il doge in

¹¹⁷ Barbara Zeitler, «Cults Disrupted and Memories Recaptured: Events in the Life of the Icon of the Virgin Hodegetria in Constantinople», in *Memory & Oblivion*, a c. di Wessel Reinink e Jeroen Stumpel (Dordrecht: Springer Netherlands, 1999), spec. 702.

¹¹⁸ Pentcheva, «The Supernatural Protector of Constantinople», 38 e nota 137 per il testo originale in latino.

¹¹⁹ Andrew Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», *The Art Bulletin* 79, n. 3 (1997): 440; James H. Moore, «"Venezia Favorita Da Maria": Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria Della Salute», *Journal of the American Musicological Society* 37, n. 2 (1984): 317–18.

ginocchio che addita il modello della nuova chiesa.¹²⁰ Il messaggio era esplicito: Venezia fu originata da Maria e quindi questa aveva il dovere di contribuire alla sua salvaguardia. Si sottolineava così, ancora una volta, il ruolo imprescindibile del doge e il legame di questo, e di tutta la città, con Maria. Il doge Contarini aveva intrapreso più strategie per invocare l'aiuto di Maria. Vedendo la miseria nella quale si trovava il popolo, il 26 ottobre del 1630, aveva fatto una pubblica orazione dalla basilica di San Marco. Dopo aver celebrato l'*Ave stella del mare*, confessò le colpe umane e chiese alla Vergine di intercedere presso il suo figliolo per l'aiuto a Venezia¹²¹ : «Vergine Madre, se nel Tuo Nome venne fondata questa Patria, se i nostri cuori furono sempre a Te devoti, se tante prove ci desti di patrocinio, di protezione, deh esaudisci le nostre preci, ricevi le supplicazioni di un popolo sofferente!»; e ancora: «a te ricorriamo come nostro rifugio: prega per noi il divin tuo Figliuolo, faccia salvi gli eletti suoi».¹²²

La città venne proclamata libera dalla peste il 21 novembre del 1631,¹²³ giorno che coincideva con la festività della Presentazione della Vergine al tempio. L'associazione della liberazione dalla malattia con il giorno della festività mariana sottolineava ancora una volta l'apporto divino in sostegno alla città, e creava un ulteriore legame tra Maria, il doge e Venezia, che venne mantenuto nei secoli a venire.¹²⁴ L'occasione venne festeggiata con un grande cerimoniale che coinvolse l'intera città. Non essendo ancora edificata la nuova chiesa, si costruì in soli quattro giorni un edificio provvisorio in legno nel sito prescelto a Dorsoduro, nei pressi della Dogana, e si fece un ponte di legno per facilitare gli spostamenti dal palazzo ducale alla dogana. All'interno dell'edificio si collocò un altare, sopra il quale si sarebbe esposta l'icona della *Nicopeia* durante la processione. Al di sotto di questo si depose un modellino della chiesa della Salute, non ancora fabbricata.¹²⁵ La piazza di San Marco venne decorata splendidamente «in maniera da vestire l'aspetto di un teatro magico».¹²⁶ Balconi, finestre, porticati erano tutti rivestiti di tappeti d'Oriente, drappaggi e arazzi. Nelle procuratorie vennero esposti i dipinti dei più celebri pittori, nel porticato si costruì un palchetto per i provveditori della sanità dove si espose il dipinto del Prudenti, realizzato appositamente per l'occasione e completato in soli quattro giorni (fig. 6).¹²⁷ Tutta la strada dalla basilica di San Marco alla chiesa di San Moisè era inoltre arricchita con arazzi.

Verso le tre del pomeriggio giunse l'annuncio al pubblico radunato in piazza che «per l'intercessione della gloriosa Vergine S. M. della Salute, la città di Venezia ridotta nel primo stato di saluti, si pubblica libera dal contagio».¹²⁸ Seguirono canti e musiche dopodiché si tenne la messa a San Marco. In seguito, ci fu il ritrovo in piazza dove erano presenti anche le sei grandi *scole* con i

¹²⁰ Giovanni Casoni, *La "Peste Di Venezia nel 1630. Origine della erezione del Tempio A S. Maria Della Salute* (Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1830), 33.

¹²¹ Moore, «Venezia Favorita Da Maria», 321; Piva, *Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica veneta*, 30; Sul significato dell'orazione Ave Maris Stella a Venezia si veda: Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», 442; e Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (Oxford: OUP, 2013).

¹²² Casoni, *La "Peste Di Venezia nel 1630. Origine della erezione del Tempio A S. Maria Della Salute*, 31–32.

¹²³ Casoni, 37; Giustina Renier Michiel, *Origine delle feste veneziane di Giustina Renier Michiel volume primo -quinto ed ultimo* (Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1817), 17; Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», 453.

¹²⁴ Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», 453; Fabio Mutinelli, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797* (Venezia: Tipografia di G.B. Merlo, 1841), 550.

¹²⁵ Michiel, *Origine delle feste veneziane di Giustina Renier Michiel volume primo -quinto ed ultimo*, 149; Casoni, *La "Peste Di Venezia nel 1630. Origine della erezione del Tempio A S. Maria Della Salute*, 40–41; Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», 453.

¹²⁶ Michiel, *Origine delle feste veneziane di Giustina Renier Michiel volume primo -quinto ed ultimo*, 151; La piazza era tutta addobbata «che pareva un teatro»: Mutinelli, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797*, 582–85.

¹²⁷ Michiel, *Origine delle feste veneziane di Giustina Renier Michiel volume primo -quinto ed ultimo*, 151; Casoni, *La "Peste Di Venezia nel 1630. Origine della erezione del Tempio A S. Maria Della Salute*, 39–40; Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», 453 e fig. 16.

¹²⁸ Mutinelli, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797*, 582–85; Michiel, *Origine delle feste veneziane di Giustina Renier Michiel volume primo -quinto ed ultimo*, vol. IV, 153: «per l'intercessione della Santissima Vergine Maria, l'Onnipossente Iddio aveva accordato la grazia di liberar Venezia e tutte le provincie dal terribile fardello della peste».

loro stendardi, argenti e ceri. A questi si affiancavano i frati dei vari ordini religiosi, tenendo anche essi ceri e reliquie. Seguivano tutti i sacerdoti e i canonici, e infine i musicisti della cappella che cantavano le litanie seguiti dall'immagine della Vergine *Nicopeia*. Una volta giunti vicino al luogo dove sarebbe sorta la chiesa della Salute il sopra-provveditore e il provveditore presero il baldacchino ove era riposta l'icona. In seguito, si fece ritorno a San Marco dove venne conclusa la cerimonia, facendo voto di una lampada d'oro per la santa casa di Loreto.¹²⁹

Questa prima processione centrata sulla chiesa della Salute, prima ancora che l'edificio fosse completato, ci fornisce numerosi elementi per comprendere la natura delle politiche religiose veneziane e quindi la scelta successiva di collocare in tal luogo l'icona della *Mesopanditissa*. L'emergenza pestifera aveva ravvivato il culto verso Maria, tanto che il patriarca si rivolse immediatamente a lei per l'assistenza contro la malattia. Le medaglie gettate in mare nell'occasione delle celebrazioni per la posa della prima pietra rendevano esplicito il legame doge-Venezia-Vergine, incitando quest'ultima a manifestarsi facendo leva sul carattere esplicitamente mariano di Venezia (sotto la Vergine era stata rappresentata la piazzetta). Per le suppliche furono coinvolte numerose chiese, tutte di dedicazione mariana. In seguito, il doge, facendo riferimento alla fondazione mariana della città (nel Tuo Nome venne fondata questa Patria) e alle numerose manifestazioni della devozione verso Maria che il popolo veneziano aveva dimostrato nei secoli, supplicò ancora una volta la *Theotokos* di intercedere per la salvezza della Serenissima. Con lo scopo di rafforzare il legame tra il nuovo edificio e Maria si cercò di associarlo a due delle festività mariane più importanti: l'Annunciazione per la posa della prima pietra e la Presentazione per il rinnovo annuale del voto dogale. L'ierotopia della processione presentava così una natura specificamente mariana che, sottolineando l'intrinseco legame tra la Madre di Cristo e la Madre di Venezia, aveva lo scopo di garantirsi la protezione di Maria. L'edificio ecclesiastico provvisorio, i dipinti esposti, le litanie e le chiese mariane, contribuivano a unire lo spazio urbano in un insieme sacrale di carattere mariano.

La chiesa definitiva venne consacrata nel 1687. Questa rappresentava la prima commissione statale di una chiesa esplicitamente dedicata alla Vergine. Fino a quel momento le principali chiese dogali erano state quella di San Marco, centro del potere statale, e quella del Redentore, edificata pochi anni prima per il medesimo scopo salvifico.¹³⁰ La Salute andava quindi ad inserirsi in una tradizione già esistente di ex voto dogali, con la differenza che questa volta il destinatario del voto non era Cristo ma la sua Vergine Madre. Seguendo la tesi di A. Niero, possiamo affermare che le ragioni di tale scelta furono molteplici, e riguardavano tutte degli aspetti legati all'identificazione di Venezia quale città mariana per eccellenza.¹³¹ Non è infatti casuale che il giorno scelto per porre la prima pietra sia stato il 25 marzo, ossia il giorno di celebrazione della Vergine Annunciata.¹³² L'intenzione di creare un edificio mariano è deducibile, oltre che dalla dedica alla Vergine, dalla sua forma e dalla spiegazione che di essa fornì il suo costruttore. Baldassare Longhena presentando il suo progetto di costruzione di fronte al Senato il giorno del 13 aprile 1631 affermò che la scelta di creare un edificio rotondo era stata dettata dalla volontà di creare una forma che alludesse a quella della

¹²⁹ Mutinelli, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797*, 582–85; Pietro Antonio Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana, o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia* (Venezia: Francesco Pitteri, 1751), 146.

¹³⁰ Sul significato della chiesa del Redentore come trionfo sulla peste e come manifesto anti-protestante si veda: Antonio Niero, «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche», in *Venezia e la peste* (Venezia: Marsilio, 1979), 294–98; Sul cerimoniale si veda: Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton: Princeton University Press, 1981), 214–15.

¹³¹ Questi erano: 1. La fondazione di Venezia il giorno dell'Annunciazione, 2. L'Annunciazione come origine della fede, 3. L'identificazione tra Venezia e Maria nella loro qualità verginale, essendo Venezia, allo stesso modo della *Theotokos*, rimasta vergine nella fede. Si veda: Antonio Niero, «Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste», in *Venezia e la peste* (Venezia: Marsilio, 1979), 287–93.

¹³² La data dovette infine essere rimandata a causa delle precarie condizioni di salute del doge, e la celebrazione ebbe luogo il 10 di aprile: Casoni, *La "Peste Di Venezia nel 1630. Origine della erezione del Tempio A S. Maria Della Salute*, 33.

corona della Vergine Immacolata.¹³³ Sin dalla sua ideazione, la chiesa della Salute volle illustrare e rivivificare la presenza della Vergine in città, e la sua veglia sull'istituzione dogale, che fu la promotrice del progetto di edificazione.¹³⁴

Il carattere complessivo che l'edificio della Salute stava acquisendo lo rendeva il luogo perfetto dove esporre l'icona della *Mesopanditissa*. Quando nel 1669 i veneziani dovettero abbandonare definitivamente Candia agli ottomani, il generale Francesco Morosini riuscì a stipulare dei patti con i conquistatori, che gli permisero di mettere in salvo e organizzare la trasferta di numerosi oggetti artistici e religiosi da Candia a Venezia, tra cui l'immagine della *Mesopanditissa*.¹³⁵ L'icona venne collocata provvisoriamente nella basilica di San Marco finché, il 26 febbraio del 1670 (m. v.), il senato decretò il suo spostamento nella basilica della Salute che venne effettuato il 21 novembre dello stesso anno con grande pompa cerimoniale.¹³⁶

Il trasferimento dell'oggetto sacro da Candia a Venezia comportò alcune modifiche della sua fisionomia culturale, mentre certe sue caratteristiche si mantennero inalterate. Sia le costanti che le alterazioni relative al culto possono offrire una buona occasione per tentare di cogliere come un oggetto culturale possa mutare il suo carattere a seconda delle esigenze che viene chiamato a soddisfare nel contesto in cui si trova. Come si è già visto, a Candia il ruolo principale dell'effigie era quello di evidenziare costantemente l'assistenza mariana al doge nella gestione della colonia, affiancandolo nel promuovere la pace tra le due popolazioni residenti nell'isola. Ovviamente a Venezia tale funzione non poteva più avere tanto peso, essendo il contesto cittadino del tutto differente. Di conseguenza furono attribuite all'icona nuove funzioni, mentre altre caratteristiche, che potevano adattarsi al nuovo contesto, furono mantenute. Tra queste rimase invariata l'attribuzione al pennello dell'evangelista Luca, resa ancora più esplicita dall'applicazione di un rilievo nella parte posteriore dell'altare costruito appositamente per ospitarla nel quale venne rappresentato san Luca nell'atto di dipingere la Vergine. Inalterati rimasero anche i racconti relativi alla sua provenienza costantinopolitana, che continuò ad accrescere l'aura sacrale dell'immagine anche nel suo nuovo ambiente lagunare.

Tra tutti gli oggetti che furono inviati dal Morosini a Venezia l'icona mariana fu l'unico per il quale si dispose immediatamente la destinazione.¹³⁷ Furono subito emanate delle ordinanze per organizzare la sua custodia e la sua esposizione al pubblico. L'immagine doveva rimanere nascosta agli sguardi dei fedeli da una coperta, e svelata solamente in occasione di alcune festività, la più importante delle quali venne identificata nella Presentazione della Vergine, da festeggiarsi annualmente il 21 novembre, anniversario della liberazione dalla peste del 1630. La celebrazione era dunque duplice: una religiosa (Purificazione), e una civica (voto dogale per la liberazione della città dalla peste del 1630), entrambe centrate sulla figura della *Theotokos*. Per l'occasione venne ripetuto,

¹³³ «ho formato una chiesa in forma rotonda [...] avendo essa Chiesa mistero nella sua dedicazione, essendo dedicata alla B. V., mi parve per quella poca virtù che Dio benedetto mi ha prestato, di farla in forma rotonda, essendo in forma di corona, per essere dedicata a essa Vergine, essendo sicuro e certo, che la prudenza, bontà e divozione che regna in V. S. non mancherà di far opera così degna, e da molti desiderata»: Giannantonio Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia* (Venezia: G. Antonelli, 1842), 11–12; Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», 451; Sull'associazione tra la rotonda e la Vergine si veda: Earl B. Smith, *The Dome: A Study in the History of Ideas* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1950), spec. 100-104.

¹³⁴ Sul progetto di edificazione della chiesa: Martina Frank, *Baldassare Longhena*, Studi di arte veneta (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004); Massimo Gemin, *La Chiesa di Santa Maria della Salute e la Cabala di Paolo Sarpi* (Abano Terme: Francisci, 1982); Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice».

¹³⁵ Gli oggetti provenienti dalla cattedrale di San Tito furono radunati già circa venti giorni prima della resa dell'isola in una casa privata, e poi trasportati in primis a Zante e da lì a Venezia sotto la supervisione del vicario arcivescovile di Candia Angelo Venier. Si veda: Giuseppe Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», in *Atti dell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati*, vol. IX, III (Rovereto: Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze Lettere ed Arti, 1903), 238–39.

¹³⁶ La collocazione dell'icona alla Salute era stata stabilita già nel momento del suo trasferimento da Candia a Venezia. Si veda a proposito: Giuseppe Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», in *Atti dell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati*, vol. IX, III (Rovereto, 1903), 240, e appendice 5.

¹³⁷ Gerola, 240.

quasi inalterato, il cerimoniale descritto per la processione organizzata nel 1630, con la sola differenza che vi si esponeva l'immagine della *Mesopanditissa* anziché la *Nicopeia*.¹³⁸ Il doge con la signoria si recava alla chiesa della Salute dove veniva cantata la messa, dopodiché ritornava a San Marco dove si celebrava nuovamente la messa. Da lì partiva la processione delle scuole, dei clerici e del popolo perché visitassero anche essi la Salute.¹³⁹

L'icona venne esposta all'interno di un gruppo scultoreo realizzato appositamente dallo scultore fiammingo Giusto Le Court (fig. 5).¹⁴⁰ La figura principale del gruppo consiste ancora una volta nella Vergine che, poggiando su nuvolette, tiene in braccio il Bambino. Sulla sinistra venne rappresentata la personificazione di Venezia come giovane donna in ginocchio, mentre offre i suoi omaggi alla Vergine. Alla destra un angioletto dà la caccia a una vecchia donna, simbolo della temibile peste, che aveva decimato Venezia. La supplica di Venezia viene rafforzata da quelle dei due santi veneziani rappresentati nelle statue laterali: san Marco e san Lorenzo Giustinian.¹⁴¹ Si è di fronte ad una sorta di albero genealogico del culto veneziano. La Vergine sormonta l'intera struttura come protettrice suprema della città. È a questa che Venezia-donna si rivolge direttamente per implorare il suo aiuto. Nelle statue laterali, i due santi, Marco che accompagnò Venezia sin dalla sua fondazione e Lorenzo Giustiniani che ne fu il primo patriarca (1451-1456), affiancano e sostengono le preghiere della donna, fungendo da suoi intermediari e insieme a lei unendosi alla preghiera verso la patrona per eccellenza, la Vergine. Sopra l'altare la dedica mariana e l'ex voto dogale si esplicitano ancora una volta dall'iscrizione «Deipara Virginis publica Salutis Sacrarium Senatus Votum, ob Cives ex Pestilentia fermatos. Anno M.DC.XXX».¹⁴² Le disposizioni prevedevano che l'icona bizantina dovesse rimanere coperta durante le messe quotidiane, per essere esposta al pubblico solamente in occasione di alcune festività, aumentando in tal modo l'aura sacrale che la circondava.

L'iconografia dell'altare ricorda il dipinto realizzato da Domenico Tintoretto per la chiesa di San Francesco della Vigna proprio nel 1631, nel periodo dell'esplosione epidemica (fig. 4). In entrambi i casi Venezia inginocchiata supplica l'intervento mariano per la vittoria sulla peste, probabilmente replicando l'azione che i fedeli compivano di fronte all'altare.¹⁴³ Lo stesso schema si ripete, questa volta escludendo la personificazione di Venezia, nel dipinto di Bernardino Prudenti (fig. 6), che venne esposto nella piazza durante la processione festiva per la liberazione dalla peste. Nel centro del complesso della rotonda della Salute la magnificenza dell'altare, dovuta anche alle sue maestose dimensioni, diventava il centro dell'ierofania divina all'interno della chiesa, portando conforto e speranza ai fedeli che la visitavano.

¹³⁸ Vincenzo Maria Coronelli, *Protogiornale veneto perpetuo* (Venezia: Girolamo Albrizzi, 1690), 163; Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana, o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia*, 172.

¹³⁹ Alessandro Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine Gran Madre di Dio, & riverite dalle quattro parti del mondo* (Parma, 1692), 382–83.

¹⁴⁰ Sulla scultura del periodo a Venezia: Massimo Favilla e Ruggero Rugolo, *Venezia barocca: splendori e illusioni di un mondo in «decadenza»* (Schio: Sassi, 2009); Paola Rossi e Mauro Lucco, «Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua interrelazione con la pittura», in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, vol. II (Milano: Electa, 2001), 617–44; Su Le Court: Maichol Clemente, Marco Furio Magliani, e Mauro Magliani, *White Marble and the Black Death: Giusto Le Court at the Salute* (Venezia: Marsilio, 2019); Simone Guerriero, *Di tua virtù che infonde spirto a i sassi: per la prima attività veneziana di Giusto Le Court* (Milano: Electa, 2001); Simone Guerriero, *Giusto Le Court: due opere ritrovate* (Figline Valdarno: Bianchi, 2015).

¹⁴¹ Per una biografia del santo si veda: Giuseppe Del Torre, «Lorenzo Giustinian, santo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66 (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2006).

¹⁴² Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia* (Venezia: G.G. Hertz, 1684), 391.

¹⁴³ Jennifer Gear, «Domenico Tintoretto and the 1630-31 Plague», in *Art, Faith, and Medicine in Tintoretto's Venice* (Venezia: Marsilio, 2019), 69–74; Laura M. Giles, Lia Markey, e Claire Van Cleave, a c. di, *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum* (Princeton, N. J.: Princeton University Art Museum, 2014), 121–24.

2. Fondazioni mariane e icone in processione da Bisanzio a Venezia



Figura 4: Domenico Tintoretto, *Venezia implora la Vergine di intercedere con Cristo per far cessare la peste*, 1631. Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna



Figura 5: Altare di J. Le Court nella chiesa della Salute



Figura 6: Bernardino Prudenti, *Supplica alla Madonna per la salvaguardia dalla peste*, 1631, Chiesa di Santa Maria della Salute, Venezia.

I riferimenti mariani nella chiesa della Salute non si limitarono alla dedica, alla sua forma, e al suo altare. L'intera chiesa consisteva in un'ierofania marianocentrica. Le fonti concordano sulla disposizione della decorazione interna della chiesa; nel primo altare a sinistra troviamo un quadro dell'Annunciata dipinto da Pietro Liberi, il quale ne dipinse anche un altro con la Vergine che dà il Bambino a san Francesco in presenza di sant'Antonio da Padova.¹⁴⁴ Nella sacrestia minore un bassorilievo con l'Incoronazione di Maria.¹⁴⁵ Luca Giordano dipinse tre tavole con la Nascita, l'Assunzione e la Presentazione al tempio di Maria.¹⁴⁶ Affacciato all'altar maggiore troviamo il dipinto del Prudenti con i santi che pregano la Vergine per la salvezza di Venezia.¹⁴⁷ Dietro all'altare una Vergine in pietà.¹⁴⁸ Il Padovanino vi dipinse una Vergine ai cui piedi si vede un gruppo di angioletti con il modello del tempio, che inizialmente era destinato all'altar maggiore, e fu poi collocato nella sacrestia.¹⁴⁹ Il Brusaferrò dipinse i Miracoli della Vergine. Verso la fine del XVII si aggiunse anche un'iconetta bizantina in micromosaico la quale secondo la tradizione fu fatta da un

¹⁴⁴ Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia*, 41; Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, 389.

¹⁴⁵ Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia*, 42.

¹⁴⁶ Moschini, 39; Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, 390–91.

¹⁴⁷ Il quadro venne «esposto all'apert' aria nel giorno della consacrazione della Chiesa»: Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia*, 40; Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine : o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini : colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733 (1733)* (Sala Bolognese: A. Forni, 1980), 335; Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, 389–90.

¹⁴⁸ Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine : o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini : colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733 (1733)*, 334–35.

¹⁴⁹ Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, 389; Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia*, 47–48; Antonio Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», in *I greci a Venezia. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia 5-7 novembre 1998)*, a c. di Maria Francesca Tiepolo e Eurigio Tonetti (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002), 357–58.

cavaliere costantinopolitano nel 1115 e donata all'imperatore Manuele il quale da allora usava portarla ogni anno in processione il giorno del giovedì santo dalla chiesa di Santa Sofia alla Cristotichora.¹⁵⁰

La scelta del giorno della festa della Presentazione di Maria per celebrare il voto dogale non è priva di significato. In tal modo si determinava un ulteriore legame tra la chiesa e Maria. La festa era stata istituita a Bisanzio e diffusa in Occidente nel XIV secolo, dove fu per prima volta celebrata proprio a Venezia il 21 novembre del 1372.¹⁵¹ Tra tutte le festività mariane questa era quella che insisteva maggiormente sull'aspetto verginale e puro di Maria, nonché sulla sua preparazione al ruolo che avrebbe dovuto rivestire nell'economia salvifica. La Verginità era uno degli elementi più utilizzati da Venezia per promuovere la sua identificazione con Maria. Così come Maria era rimasta vergine dopo aver partorito Gesù, anche Venezia si era mantenuta immacolata e vergine dagli attacchi e le conquiste dei barbari e degli eretici. Si creava così l'equazione Maria = Vergine = Venezia.¹⁵²

Un ulteriore elemento rilevante consiste nel legame tra la festa della Purificazione e il momento della processione. Dalle rappresentazioni figurative dell'evento possiamo notare come questo (insieme all'Adorazione dei magi che però non ebbe diffusione a Bisanzio) sia l'unico episodio mariano ad essere raffigurato come un momento processionale (figg. 7, 8, 9). La familiarità dei fedeli dell'epoca con l'esperienza e l'iconografia religiosa probabilmente rendeva esplicito il legame tra questo momento festivo e l'assembramento dei fedeli. Istituire una processione in occasione della festa della Presentazione sembra sotto questa lente una scelta obbligata per assicurare il successo dell'iniziativa a livello di cerimoniale pubblico e di partecipazione cittadina.

¹⁵⁰ L'icona venne donata alla chiesa dal nobile Matteo Bon, probabilmente attorno al 1697. Si vedano: Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», 359–61; Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia*, 36; Corner, *Venezia favorita da Maria*, 118; Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane* (Padova: Giovanni Manfre, 1758), 456.

¹⁵¹ Moore, «Venezia Favorita Da Maria», 340.

¹⁵² Anche a Bisanzio la Verginità mariana veniva particolarmente accentuata, soprattutto nei contesti militari. Scriveva Giorgio di Pissida parlando della Vergine in battaglia «così come allora partorì senza seme, allo stesso modo ora partorisce la salvezza senza armi, cosicché tramite entrambe le azioni questa è vergine indomabile nella battaglia come lo era quando partoriva. Lo stesso topos si incontra nell'Akathistos dove la Vergine viene presentata nelle due vesti di militare e di vergine. L'inno si cantava nella vigilia del sabato della quinta settimana di quaresima, giorno atto a celebrare la vittoria della Vergine contro i barbari: Pentcheva, *Icons and Power*, 65–67.

2. Fondazioni mariane e icone in processione da Bisanzio a Venezia



Figura 7: Jacopo Bellini, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1430-1435 ca., Chiesa di Sant'Alessandro, Brescia



Figura 8: Cima da Conegliano, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1496-97, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda



Figura 9: Tiziano, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1534-1538, Galleria dell'Accademia

Tabella 2: Analogie culturali tra le icone dell'Odegetria, della Mesopanditissa a Creta e della Masopanditissa a Venezia

Odegetria	Mesopanditissa a Creta	Mesopanditissa a Venezia
Dipinta da san Luca: origini leggendarie accrescono il culto	Dipinta da san Luca: origini leggendarie accrescono il culto	Dipinta da san Luca: origini leggendarie accrescono il culto
Proveniente da Gerusalemme: origini leggendarie accrescono il culto	Proveniente da Costantinopoli: le origini leggendarie accrescono il culto	Proveniente da Costantinopoli e Creta: le origini leggendarie accrescono il culto
Processione il martedì e in occasioni speciali	Processione il martedì e in occasioni speciali	Processione il 21 novembre
Palladion imperiale	Palladion dogale	Ex voto dogale
Commemorazione della vittoria contro gli avari nel 626	Commemorazione della pace del 1264	Commemorazione della guarigione dalla peste del 1630
Confraternita	Confraternita	Confraternita solo nel XIX secolo
Numerose copie	Numerose copie	Numerose copie
Incontro con altre icone	Incontro con altre icone	---
Immagine miracolosa e animata	Immagine miracolosa	Immagine miracolosa
8 portatori dell'icona	8 portatori dell'icona	---

Riassumendo nella tabella 2 quanto riportato sin ora si può osservare che l'unica sostanziale differenza tra il culto dell'immagine a Creta e quello stabilito di seguito a Venezia fu che in quest'ultima collocazione non venne più mantenuta la processione settimanale. Si possono avanzare due ipotesi complementari sulle motivazioni di tale interruzione:

1. L'icona si era venuta ad identificare con l'edificio di appartenenza

Si può osservare dalle fonti letterarie del periodo che la *Mesopanditissa*, dopo che venne collocata nell'altare della Salute, tramutò la sua denominazione da *Mesopanditissa* a Madonna della Salute. Il cambiamento del nome non risulta essere stato l'esito di politiche premeditate ma il riflesso naturale della percezione popolare. La sua installazione all'interno della chiesa azionò un meccanismo di trasferta delle sue qualità direttamente all'icona, che di conseguenza divenne anche essa "della Salute". È evidente che la pietà popolare si identifica più facilmente con l'icona piuttosto che la struttura architettonica di un edificio ecclesiastico e di conseguenza se inizialmente il voto riguardava la costruzione della chiesa, ed era in quella che si identificava il *medium* tramite il quale Maria attuò la sua intercessione, con l'arrivo dell'icona tale ruolo fu trasferito all'immagine.¹⁵³ L'icona assunse il nome appartenente alla chiesa, fino ad arrivare quasi a sostituirla.

Una relazione così stretta tra l'icona e la chiesa rese difficile il suo coinvolgimento in processioni che avrebbero tagliato il cordone simbiotico che intercorreva tra le due. La *Mesopanditissa*-Salute aveva ormai trovato la sua dimora stabile e si era venuta ad identificare con questa. Il suo allontanamento non avrebbe potuto aggiungere nulla di più alla sua fisionomia culturale già consolidata all'interno dell'edificio di culto.

2. Il ruolo di *palladion* spettava già all'icona della Vergine *Nicopeia*

All'arrivo della *Mesopanditissa* a Venezia un'altra icona mariana, la *Nicopeia*, aveva già il ruolo di *palladion* del doge e della Serenissima. Il culto della *Nicopeia* si era venuto delineandosi a partire dal XIII-XIV secolo, ed ebbe un'evoluzione ulteriore in seguito alla battaglia di Lepanto e nei primi anni del XVII secolo, quindi poco prima dell'arrivo dell'icona cretese.¹⁵⁴

Secondo la leggenda questa era l'icona che gli imperatori bizantini usavano portare con sé in battaglia. Sarebbe poi pervenuta in mano veneziana durante la IV crociata. Arrivata a Venezia venne posta nella sagrestia di San Marco fino al 1618 quando il doge decise di spostarla sull'altare di san Giovanni Evangelista, rendendola così maggiormente visibile ed esposta al culto pubblico. Lo stesso anno il giorno 17 aprile il patriarca Tiepolo ordinò la realizzazione di una nuova preziosa cornice che rivalutava la sacralità dell'immagine, dopodiché venne portata in processione. Da quel giorno il doge dispose che ogni sabato sera si cantassero litanie al cospetto dell'icona, ancora una volta riprendendo una usanza bizantina.¹⁵⁵ Questi vi partecipava in persona e rivolgendosi pubblicamente alla Vergine la ringraziava «per la conservazione e la Pace della Repubblica Nostra e per la Salute di tutti noi e delli serenissimi Successori nostri». Sempre nel 1618 il Tiepolo pubblicò un opuscolo dedicato all'immagine nel quale veniva delineata la sua fisionomia culturale veneziana. L'icona era ormai diventata simbolo e palladio della Repubblica e del suo doge. Come si potrà notare fu proprio negli anni che precedettero l'arrivo della *Mesopanditissa* che la *Nicopeia* entrò in una fase di maggiore visibilità. Nel periodo che seguì il 1618 questa si elevò a *palladio* indiscusso della Serenissima.

Anche la collocazione nella basilica marciana, ossia nella chiesa più rappresentativa per il doge, contribuiva a rendere ancora più esplicita la sua funzione di *palladion* dogale. L'importanza della *Nicopeia* si fondava dopotutto sulla sua associazione con l'imperatore bizantino, come testimoniava la leggenda. La sua sistemazione nella cappella dogale richiamava quella di un'altra icona bizantina di estrema importanza, ossia la Vergine delle Blachernai, protettrice degli imperatori greci. Il palazzo delle Blachernai era infatti diventato la residenza stabile per la famiglia imperiale dal tempo dei Comneni.¹⁵⁶ Tutto l'apparato rituale che si venne a formare nel XVII secolo intorno alla *Nicopeia* risultò significativo per il culto della *Mesopanditissa*. Questa non poteva competere con

¹⁵³ Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», 358.

¹⁵⁴ Stefan Samerski, *La Nikopeia: immagine di culto, Palladio, mito veneziano* (Roma: Viella, 2012), 55.

¹⁵⁵ A Bisanzio i venerdì e i sabati erano giornate dedicate alla Vergine almeno a partire dal VI secolo: Nancy Sevcenko, «Icons in the Liturgy», *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991): 22 nota 40.

¹⁵⁶ Berger, «Imperial and Ecclesiastical Processions in Constantinople», 83; Dale, «Sacred Space from Constantinople to Venice», 423.

l'icona dogale e si dovette di conseguenza riadattarsi e ricostruirsi un carattere rituale che non andava ad intaccare quello della *Nicopeios*.

A Costantinopoli il coinvolgimento di icone mariane nei rituali cominciò attorno al X secolo, come *reenactment* dell'assedio avaro durante il quale si credette che la città venne salvata dall'intervento della Vergine. Come attestato dall'*Anonimo Tarragonensis*, tale intervento venne percepito come conseguenza della dedica della città a Maria. Dopo la fine dell'impero latino, al più tardi nel XIV secolo, le *élite* veneziane adottarono il medesimo rituale nella colonia candiota, occasione durante la quale fu per la prima volta coinvolta un'icona mariana in un rituale organizzato dai veneziani. Nello stesso momento in cui il cerimoniale veniva instaurato a Candia, a Venezia cominciava a diffondersi la leggenda di una fondazione mariana della città, esattamente come era accaduto secoli prima a Costantinopoli. L'evento della processione candiota del martedì pone Candia in una posizione di rilievo per quanto riguarda l'appropriazione delle icone da parte dei veneziani che, come si vedrà nel capitolo successivo, cominciarono a venerarle e a esportarle in grandi quantità da Candia a Venezia nei secoli successivi.

3. COLONIALISMO E TRASPOSIZIONE CULTURALE DA / A E NELLO STATO DA MAR

Uno degli aspetti maggiormente affrontati nel riguardo della storia veneziana è stato quello della sua espansione coloniale nel Mediterraneo.¹ Il medesimo aspetto interessò in grande misura anche la storia dell'arte bizantina, medievale e rinascimentale. Con la IV crociata i veneziani venivano in possesso di ampie zone nel Mediterraneo. La vastità del territorio e la dinamicità con cui la Serenissima gestì lo *stato da mar* costituisce un *unicum* nello scenario dell'Occidente per il periodo medievale. Mentre la presenza crociata nel Levante venne quasi eliminata dopo il 1291, i veneziani riuscirono a mantenere molti dei loro territori levantini fino al XVIII secolo.² L'espansione veneziana fu un fenomeno che ridimensionò i rapporti di comunicazione tra i numerosi porti situati nelle città portuali del Mediterraneo e contribuì in grande misura alla ridefinizione di una cultura visuale condivisa. L'incorporazione di Creta nel 1212 e quella di Cipro nel 1474 furono due dei fattori che ebbero maggior impatto nella formazione di uno spazio composito di scambi artistici italo-bizantini. L'apertura di vie di comunicazione nel Mediterraneo orientale andò di pari passo con altri fenomeni socioculturali che portarono alla creazione di nuovi linguaggi trans-culturali nelle arti figurative.³ Nei territori del Mediterraneo veneziano si crearono società miste, caratterizzate dalla convivenza di due popolazioni differenti per quanto concerne gli elementi costruttivi di quello che potremmo chiamare identità culturale, ossia la lingua e la religione. Tale convivenza diede vita a un nuovo spazio condiviso dove i coloni si grecizzavano e i greci si latinizzavano, creando un insieme misto dove usi e costumi si mescolarono e forgiarono una nuova identità. L'emergere di inedite tipologie formali e

¹ In generale sulle colonie veneziane nel Levante: Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies* (New York: Cambridge University Press, 2001); Patricia Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», in *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir*, a c. di Mark Jurdjevic e Rolf Strøm-Olsen (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2016), 43–89; Benjamin Arbel, «Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period», *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, 2013, 125–253; David Jacoby, *Studies on the Crusader states and on Venetian expansion* (Northampton: Variorum reprints, 1989); David Jacoby, *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, a c. di Benjamin Arbel e Bernard Hamilton (London ; Totowa, N.J.: The Society for the Promotion of Byzantine Studies, The Society for the Study of the Crusades and the Latin East, 1989); Silvano Borsari, *Studi sulle colonie veneziane in Romania nel 13. secolo* (Napoli: La buona stampa, 1966); Ruthy Gertwagen, «Venice's Policy towards the Ionian and Aegean Islands, c. 1204–1423», *International Journal of Maritime History* 26, n. 3 (2014): 529–48; Anthony Hirst e Patrick Sammon, *The Ionian Islands: Aspects of Their History and Culture* (Cambridge Scholars Publishing, 2014); Chryssa A. Maltezou, a c. di, *Venezia e le Isole Ionie* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2005); Massimo Costantini, Alikì Nikiforou, a c. di, *Levante veneziano : aspetti di storia delle isole Ionie al tempo della Serenissima* (Roma: Bulzoni, 1996); Per Creta: Charalambos Gasparis, «The period of venetian rule on Crete: breaks and continuities during the Thirteenth century», in *Urbs Capta*, a c. di Angeliki Laiou (Parigi: Lethielleux, 2005); Sally McKee, *Uncommon dominion : Venetian Crete and the myth of ethnic purity* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000); Silvano Borsari, *Il dominio veneziano a Creta nel 13. secolo*, Seminario di storia medioevale e moderna (Napoli: F. Fiorentino, 1963); Chrysa A. Maltezou, «The historical and social context», in *Literature and Society in Renaissance Crete*, a c. di David Holton (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 17–47; Per l'isola di Cipro: Ioannis Eliades, *Cultural Interactions in Cyprus 1191-1571: Byzantine and Italian Art* (S.l.: G. Giappichelli, 2016); Alfredo Viggiano, *Lo specchio della Repubblica : Venezia e il governo delle isole Ionie nel '700* (Verona: Cierre, 1998); Evangelia Skoufari, *La Serenissima a Cipro. Incontri Di Culture Nel Cinquecento*, a c. di Evangelia Skoufari (Roma: Viella, 2013).

² Norman Housley, *The Later Crusades, 1274-1580: From Lyons to Alcazar* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 7–48.

³ Sulla natura trans-culturale delle immagini religiose si veda: D. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image* (Farnham: Ashgate, 2013), con particolare attenzione nel linguaggio commune tra le icone ortodosse e l'arte coloniale e post-coloniale sviluppatassi nell'America latina coloniale e post-coloniale. Per le interazioni artistiche tra il mondo bizantino e l'Occidente si vedano indicativamente i saggi raccolti in: Angeliki Lymberopoulou, a c. di, *Cross-cultural interaction between Byzantium and the West, 1204-1669: whose Mediterranean is it anyway?* (Londra: Routledge, 2018).

iconografiche tra le immagini di culto non può essere letto come conseguenza di un unico evento. L'ansia provocata dalle epidemie pestifere, l'espansione degli ordini mendicanti e delle confraternite di devozione, la progressiva privatizzazione del culto, contribuirono altrettanto alla creazione, verso la fine del XIV secolo, di un linguaggio condivisibile tra i fedeli da Creta alla Dalmazia, fino a Venezia stessa.

Particolare interesse sotto questo aspetto presenta il caso dell'isola di Creta, che si distinse per la sua vastità,⁴ la sua collocazione geografica strategica, che collegava Venezia con l'Egitto e la Terra Santa, le sue ricchezze naturali,⁵ e per essere stata un fervido laboratorio di sperimentazioni amministrative da parte dei veneziani, tanto che il senato veneziano arrivò a chiamarla «*alia civitas Venetiarum apud Levantem*».⁶ L'isola venne ceduta ai veneziani da Bonifacio di Monferato che a sua volta l'aveva acquistata da Alessio Angelos. La dominazione veneziana cominciò dovendo affrontare vari ostacoli, primo fra tutti l'occupazione genovese della parte orientale dell'isola. Il totale dominio venne stabilito solamente nel 1212, permettendo da quel momento ai veneziani di occuparsi della riorganizzazione dell'isola. Per riuscire a controllare il vasto territorio candiota fu seguita la tecnica del colonialismo feudale invitando da Venezia varie famiglie alle quali vennero concessi generosi appezzamenti di terreno da sfruttare. Questi primi coloni arrivarono in quattro gruppi nel 1211, 1222, 1233 e 1252.⁷

A livello amministrativo, Creta venne divisa in sei quartieri (sestieri) con gli stessi nomi utilizzati a Venezia: Castello, Dorsoduro, Santa Croce, San Polo, San Marco, Cannaregio.⁸ La volontà iniziale di creare una “seconda Venezia” evidentemente non incontrò il successo sperato, e già nel XIII secolo i sei sestieri furono ridotti in quattro rectorie: Candia (l'odierno Eracleio), Canea, Rettimo e Sittia, ognuna delle quali aveva il proprio *protopapas*.⁹ Il massimo dignitario dell'isola veniva identificato nella figura del duca, che aveva una posizione analoga a quella del doge veneziano, limitata ovviamente ai territori candioti. Il duca, insieme ai suoi due consiglieri, formava il reggimento o signoria. Seguiva il provveditor general, il cui ruolo verteva sulla supervisione e sulla realizzazione dei piani politici e militari. C'erano poi il capitano grande che si occupava delle questioni militari e il provveditor general della cavalleria che era responsabile delle milizie equestri. La difesa era affidata anche all'attività dei cosiddetti castellani. Le responsabilità in ambito economico vennero affidate ai camerleghi, divisi per rectorie.¹⁰ I ruoli amministrativi erano quasi esclusivamente riservati ai cittadini veneziani, mentre la popolazione locale doveva accontentarsi di qualche incarico minore, che in ogni caso veniva difficilmente concesso. La società si divideva in nobili (nobiltà veneziana e nobiltà cretese), *cittadini* e gente minuta.

⁴ Al momento dell'acquisto di Creta questa rappresentava il territorio più grande che Venezia avesse mai governato, e così rimase fino al XV secolo: McKee, *Uncommon dominion*, 19–21.

⁵ Arbel, «Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period», 229–30.

⁶ Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», 44.

⁷ Aspasia Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», in *Το Ηράκλειο και η περιοχή του. Διαδρομή στο χρόνο [Heraklion and its area. A journey through time]* (Eracleio: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 2004), 186.

⁸ Sull'organizzazione amministrativa dell'isola si vedano: McKee, *Uncommon dominion*, spec. 21–56; Arbel, «Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period», 147–48; Daniele Baglioni, *Il Veneziano De Là Da Mar: Contesti, Testi, Dinamiche Del Contatto Linguistico E Culturale* (Berlino: De Gruyter, 2019); Eleni Tsourapà, «Il buon governo: σχεδιάζοντας το σύστημα διακυβέρνησης στην ελληνοβενετική Ανατολή. Το παράδειγμα της Κρήτης (13ος -17ος αι.)», in *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Atti del V Convegno di Studi Neoellenici (Salonico 2-5 ottobre 2014)*, a c. di Konstantinos A. Dimadis, vol. V (Atene: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015), 171–84.

⁹ Gasparis, «The period of venetian rule on Crete: breaks and continuities during the Thirteenth century».

¹⁰ Sull'organizzazione politica ed amministrativa dell'isola si vedano: McKee, *Uncommon dominion*, spec. 21–56; Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 187; Maltezou, «The historical and social context», 20.

3.1 Politiche religiose a Candia

L'aspetto più intrigante della colonizzazione di Creta riguarda le politiche religiose adottate sull'isola. Bisogna tener presente che ci troviamo nel primo XIII secolo, momento in cui la presenza greca a Venezia non era ancora significativa. La gerarchia politica veneziana dovette dunque affrontare per la prima volta la questione della convivenza di due riti differenti, ossia quello ortodosso praticato dai cretesi e quello latino praticato dai coloni. La sfida non era semplice e il suo esito si presentava incerto. Riuscire a trovare la formula giusta avrebbe significato il successo dell'operazione coloniale e lo stabilirsi di un modello strategico da applicare in seguito anche in madrepatria. Nella sua impresa, Venezia non dovette mantenere soddisfatti solo i suoi sudditi ortodossi, ma anche tessere una complessa rete di relazioni diplomatiche, che andavano dalla curia papale, al patriarca ortodosso.¹¹ Fare in modo che nessuno rimanesse deluso era evidentemente un obiettivo arduo.

Per tentare di indebolire il legame dei greci con la loro chiesa – legame che avrebbe potuto sfociare in rivolte contro i veneziani di rito latino – le autorità veneziane sostituirono i capi ortodossi della chiesa con membri del clero cattolico.¹² I greci rimanevano comunque liberi di officiare secondo il proprio rito e di mantenere il loro *papàs*, ma era assolutamente vietato che nuovi clerici ortodossi raggiungessero l'isola.¹³ Se un *papàs* si ritirava per cause personali o naturali, doveva essere sostituito da un prete residente a Creta e ovviamente in tali casi si prediligeva un prete cattolico. Permettendo comunque ai *papades* locali di continuare le loro celebrazioni si sperava di evitare una reazione rivoltosa della popolazione, in quanto questa poteva comunque continuare a festeggiare secondo le proprie usanze senza particolari restrizioni. In seguito ai decreti del Concilio di Firenze-Ferrara (1439), i clerici greci che volessero officiare dovevano presentare un riconoscimento ufficiale dell'unione fiorentina. La massima autorità religiosa dell'isola era ovviamente veneziana e veniva individuata nella persona del vescovo cattolico, il quale aveva il compito di designare di persona il vescovo ortodosso.

Una seconda misura significativa in campo religioso fu la sostituzione del vigente calendario liturgico bizantino con quello veneziano. Così facendo si inserivano e si regolamentavano nell'isola le feste della chiesa latina. A queste vanno aggiunte le feste civiche e religiose specificamente veneziane come il palio, il giovedì grasso e, a partire dal XVI secolo, la commemorazione della battaglia di Lepanto.¹⁴ Al contempo vediamo inserite nel nuovo calendario anche festività ortodosse come la festa di san Tito, l'*Epitafios* pasquale e la festa dei dodici martiri.¹⁵ La popolazione greca era quindi libera di celebrare le proprie festività almeno fino al XV secolo. I feudatari, nel 1455, chiesero infatti alle autorità veneziane di diminuire il numero delle giornate festive perché con così tante feste non rimaneva abbastanza tempo per le attività lavorative. Si chiese dunque al senato di assicurarsi che la popolazione cretese osservasse solamente le festività che venivano celebrate anche a Venezia.¹⁶

Ben presto anche gli edifici di culto più significativi passarono in mano ai veneziani che, dopo aver apportato le modifiche necessarie, li adattarono al proprio uso cerimoniale. Lo stesso accadde per le icone, le reliquie e le cerimonie. Tra le primissime modifiche attuate nello spazio urbano troviamo l'appropriazione della cattedrale dedicata a San Tito e la costruzione di una chiesa dedicata

¹¹ Arbel, «Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period», 165.

¹² Cristina Setti, «Sudditi Fedeli o Eretici Tollerati? Venezia e i "Greci" Dal Tardo Medioevo Ai Consigli Di Paolo Sarpi e Fulgenzio Micanzio», *Ateneo Veneto* 13, n. II (2014): 148.

¹³ La stessa politica venne applicata in tutti i territori dello stato da mar nei quali erano presenti consistenti comunità di rito ortodosso: Arbel, «Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period», 166.

¹⁴ Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 201.

¹⁵ Quest'ultima occorrenza festiva venne istituita verso la fine del dominio veneziano sull'isola. Si veda a proposito: M. Petta, «La chiesa latina di Creta negli ultimi anni del dominio veneto», *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata* 22 (1968): 23, 47.; Alcune delle festività greche si mantennero sicuramente almeno fino alla fine del XVI secolo, come ad esempio l'epitafio. Si veda: Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 224.

¹⁶ Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 226–27; Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 201.

al santo patrono di Venezia, San Marco, completata al più tardi nel 1228.¹⁷ L'immediata appropriazione di San Tito, patrono dell'isola prima dell'arrivo dei veneziani, poneva le basi per quella che sarebbe stata la ritualizzazione delle pratiche coloniali della Serenissima. Venezia legittimava in tal modo il proprio dominio sotto l'ala protettiva del santo locale. San Marco d'altro canto creava un diretto riferimento alla madrepatria, sottolineando la subordinazione dell'isola alla Repubblica marciana.

Le misure amministrative intraprese dalla Serenissima in campo religioso nel territorio cretese non furono violente, ma miravano soprattutto a mostrare una certa tolleranza verso gli usi locali, iscritta all'interno di un programma di controllo il più possibile velato. Il principio guida fu quello secondo il quale la religione non doveva interferire con le questioni politiche.¹⁸ Lo scopo era creare e mantenere una situazione il più possibile calma e controllabile. Si sapeva bene che le proibizioni in campo religioso ed ecclesiastico avrebbero facilmente creato dei tumulti che a loro volta sarebbero risultati difficili da gestire. Una testimonianza della tolleranza veneziana ci viene fornita da una lettera inviata dal papa Urbano V nel 28 luglio del 1368 all'arcivescovo di Candia nella quale, dopo aver lodato i risultati della politica coloniale veneziana, invitava il comune a proibire le celebrazioni di rito greco.¹⁹ È quindi evidente che nel XIV secolo il rito ortodosso veniva celebrato.²⁰ Quando ebbero inizio le conquiste ottomane, i veneziani dovettero mostrarsi ancora più tolleranti in materia religiosa. I turchi, appena conquistato un territorio ristabilivano immediatamente l'autorità della chiesa greca, rischiando così che la popolazione preferisse il comando ottomano a quello veneziano.²¹

Tra tutte le misure adottate dalle autorità veneziane in campo religioso, quelle che hanno per noi un significato maggiore sono quelle relative all'organizzazione dei rituali urbani. È ormai ben noto il potere che il rituale assume nella strutturazione di una società e nella sua formazione identitaria. Controllare il rituale significa poter controllare coloro che in questo si uniscono e si identificano. Per insediare e stabilizzare il suo potere a Creta, l'*élite* veneziana doveva promuovere quello che Kertzer chiamò la "costruzione rituale della realtà politica", ossia far percepire alla popolazione locale il ruolo di Venezia al servizio di funzioni universali che avrebbero giovato alla popolazione stessa. Per promuovere la sua immagine come potenza al servizio di un "bene maggiore" e dunque conveniente anche per la popolazione soggiogata, la Serenissima fece ampio ricorso alla coltivazione e la messa in scena di strategie rituali, drammatiche e performative che furono in grado di modellare la percezione popolare.²² Venezia orchestrò infatti una pletora di occasioni rituali atte a promuovere da un lato l'immagine di Venezia come erede di Bisanzio, rifacendosi a elementi culturali propri dell'impero, dall'altro l'idea di unità tra le due popolazioni dell'isola.²³ I momenti del rituale collettivo messo in scena a Creta furono probabilmente una delle primissime occasioni in cui i cittadini veneziani entrarono in un rapporto rituale con il *medium* dell'icona bizantina. Tale precoce contatto, testimoniato almeno dalla seconda metà del Trecento, giocò un ruolo cruciale sia per la

¹⁷ Sulla chiesa di San Marco e il suo rapporto con la basilica ducale della madrepatria: Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 107, 120–31.

¹⁸ Giuseppe Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, vol. 2 (Bergamo: Istituto italiano arti grafiche, 1908), III, 12.

¹⁹ Il testo del papa è riportato, in inglese, da: Joseph Gill, «Pope Urban V (1362-1370) and the Greeks of Crete», in *Church Union: Rome and Byzantium (1204-1453)* (Londra: Variorum Reprints, 1979), 461: «strictly prohibit that any [...] greek layman [...] should henceforth be admitted to the rank of cleric or henceforward promoted to any other order at all, unless by a Latin or Greek Catholic bishop who should by written document give certification of such promotion. Those who in this way shall be ordained priests must celebrate Mass and the other divine offices according to the rite which the Roman Church observes. In addition [...] no Greek monk or priest who does not observe the aforesaid rite shall henceforth dare to hear confessions or preach to the people, those who contravene being constrained by ecclesiastical censure with no right appeal».

²⁰ Gill, 463.

²¹ Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration* (Turnhout: Brepols, 2016), 137.

²² David I. Kertzer, «The Ritual Construction of Political Reality», in *Ritual, Politics, and Power* (New Haven: Yale University Press, 1988), 77–101.

²³ Si veda il capitolo precedente.

coesione tra le popolazioni, sia per l'adozione delle immagini devozionali greche da parte dei cittadini veneziani residenti sull'isola.

Caratteristica essenziale di gran parte delle cerimonie messe in pratica dalle autorità veneziane fu quella della partecipazione obbligatoria di entrambe le popolazioni, a volte anche sotto minaccia di multe e sanzioni in caso avessero opposto resistenza. La partecipazione ortodossa era necessaria come simbolo della sottomissione della popolazione greca, mentre la partecipazione latina ai cerimoniali greci assumeva per lo più il significato di rappresentazione dell'armoniosa convivenza tra greci e veneziani.²⁴ Alle varie processioni prendevano inoltre parte i membri del clero, delle confraternite e ovviamente dell'*élite* politica, seguendo una gerarchia che rispecchiava fedelmente quella della madrepatria e che illustrava visivamente la gerarchia sociale vigente.²⁵ I rituali urbani offrivano occasioni di convivenza festiva per le due popolazioni che, insieme alle autorità, contribuivano alla creazione di un legame tra i vari siti religiosi e civici della città in un insieme che formava uno spazio sacro condiviso tramite *performances* processionali che ne toccavano vari punti. Attraverso la partecipazione dell'intera popolazione, greca e latina, si creava quella *communitas* tanto ricercata dalle autorità veneziane.²⁶ Il carattere misto della città, anche a livello architettonico e urbanistico, forniva un'ulteriore occasione per sottolineare alcuni dei principi guida di Venezia e condurre i fedeli verso uno spazio sacro condiviso e composito. La maggioranza delle processioni miste includevano anche oggetti sacri, una reliquia oppure un'icona, toccavano spazi urbani connessi sia con la popolazione cretese (chiesette greche), sia con quella veneziana (chiese latine, palazzo ducale) e vi si recitavano canti in entrambe le lingue. A prescindere dalle tensioni che potevano esserci tra Dominante e dominati, il momento festivo si staccava dallo spazio-tempo della quotidianità, per immergere l'intera isola in un luogo senza tempo, ossia il luogo dello spazio sacro. Alcune delle festività miste annuali che furono promosse da Venezia evidenziano bene la creazione di uno spazio sacrale misto dove riti, edifici, canti e oggetti devozionali di pertinenza tanto latina quanto greca si incontravano e si fondevano.²⁷

Festa di san Tito

Si è già accennato alla centralità del culto di san Tito per le manovre politiche di Venezia a Creta. Alla vigilia della sua festa venivano cantate *laudi* in greco e latino all'interno della cattedrale. Tra queste si includevano lodi per il papa e l'arcivescovo latino, in presenza del clero di entrambi i riti.²⁸ Il giorno della festa il palazzo ducale veniva decorato con tappeti, ghirlande e insegne ducali. La processione partiva dal palazzo e si dirigeva verso la chiesa di San Marco. Da lì proseguiva fino a San Tito dove era custodita l'icona della *Mesopanditissa* e venivano ripetuti gli stessi canti, seguiti da una solenne liturgia. Dopo la messa l'arcivescovo era tenuto ad offrire un pasto alle autorità veneziane e ai preti greci all'interno del palazzo. L'evento sacrale si alternava in tal modo con

²⁴ Per le cerimonie miste a Creta si vedano i contributi di A. Papadaki: Aspasia Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη» (Tesi di dottorato, Rethymno, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 1995); Aspasia Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», in *Το Ηράκλειο και η περιοχή του. Διαδρομή στο χρόνο [Heraklion and its area. A journey through time]* (Erakleio: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 2004), spec. 201-213; Aspasia Papadaki, *Cerimonie religiose e laiche nell'isola di Creta durante il dominio veneziano* (Spoleto: Fondazione Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 2005); Aspasia Papadaki, «Dagli Eventi Politici Alle Feste Cretesi Durante Il Dominio Veneziano», in *Le Usate Leggiadrie. I Cortei, Le Cerimonie, Le Feste e Il Costume Nel Mediterraneo Tra Il XV e XVI Secolo. Atti Di Convegno (Napoli, 14-16 Dicembre 2006)*, a c. di Gemma Teresa Colesanti (Montella: Centro Franciscano di Studi sul Mediterraneo, 2010), 263-77.

²⁵ La gerarchia cerimoniale rappresentava un'aspetto importante, tanto che spesso sorgevano dei litigi su chi dovesse avere la precedenza nella processione. Si veda: Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 202.

²⁶ Per il concetto di *Communitas* si veda: Victor Witter Turner, *The ritual process: structure and anti-structure* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991), spec. 131-165.

²⁷ Una copia settecentesca di un manoscritto del 1595 riporta le festività annuali che venivano tenute a Candia. Si veda: Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 224.

²⁸ Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», 46-47.

momenti di festa civica. Il banchetto portava i partecipanti in una dimensione dove le gerarchie venivano annullate. L'arcivescovo e le autorità latine si tramutavano in amici coi quali condividere un pasto.²⁹ Per un giorno greci e veneziani, autorità e funzionari, la popolazione tutta, si ritrovava unita sotto il segno del santo protettore locale. Tale unione si evidenziava anche dalla scelta degli spazi urbani toccati dal cerimoniale. Primo fra tutti la cattedrale di San Tito che, come si è già visto, fu luogo d'incontro e venerazione da parte di entrambe le popolazioni e simboleggiava il sostegno del santo patrono al dominio veneziano. Il palazzo ducale e la chiesa di San Marco servivano invece a ribadire la superiorità veneziana sull'isola. I canti greci e latini all'interno della chiesa di San Tito, in presenza dell'immagine che aveva portato la pace tra i popoli ribadiva ancora una volta la loro unione.

Festa di san Marco

Alla vigilia della festa in onore di san Marco il clero, con una croce processionale, incontrava il doge nel cortile del palazzo ducale per poi dirigersi tutti insieme ancora una volta verso la cattedrale dove si teneva la messa.³⁰ Il doge, le scuole e le confraternite offrivano ceri al santo. Il giorno della festa si teneva una processione alla quale tutte le chiese di entrambi i riti erano obbligate a partecipare.³¹ Dopo aver celebrato la messa a San Marco le scuole grandi facevano una processione attorno alla piazza portando delle preziose reliquie. Seguivano musicisti e clero, il doge e altri funzionari.³² Il corteo toccava i seguenti punti: la chiesa di San Marco, quella di San Tito, il monastero del Salvatore, poi ancora San Marco, dove veniva celebrata la messa e in seguito la scuola dei marinai a San Nicola in porto. Alla fine della processione il duca offriva un banchetto al *protopapas* greco e agli alti ufficiali ecclesiastici. Come fece notare E. Muir, questi atti rinnovavano il legame spirituale tra il santo e la città e confermavano, ancora una volta, il potere dogale e il suo valore come elemento di pace e coesione.³³ Mentre nel caso delle celebrazioni per San Tito il messaggio del rituale veniva trasmesso sotto il segno di un'unione tra veneziani e greci avvenuta sotto la guida del santo patrono, nei rituali marciari si rendeva più esplicita la natura di sottomissione greca al santo patrono della Dominante. Partecipare a queste occasioni rituali significava per la popolazione greca il riconoscimento del predominio veneziano e del suo santo.

Festa del Corpus Domini

La festa del *Corpus Domini* consisteva in un'occorrenza celebrativa tipicamente occidentale, centrata sulla celebrazione del Sacramento, del tutto estranea alla fede ortodossa. Durante la processione il percorso riprendeva quello seguito per la festa di san Marco ma includeva anche le scuole e le confraternite. La mattina, il duca, insieme ai rappresentanti delle varie istituzioni locali, si recava nella chiesa di San Tito, dove tutti prendevano posto in modo da poter osservare la processione, alla quale in seguito si sarebbero aggiunti. Al cerimoniale, ancora una volta, prendeva parte obbligatoriamente tutto il clero greco e latino. Seguivano le scuole e le confraternite con i loro stendardi. Il corteo passava da tutte le piazze della città e finiva con il ritorno nella cattedrale di San

²⁹ Per le stesse usanze nella città di Firenze si veda: Richard C. Trexler, *Church and community, 1200-1600: studies in the history of Florence and New Spain*, Storia e letteratura (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1987), spec. 33.

³⁰ Anche a Cipro si tenevano cerimoniali misti, il più importante dei quali era quello celebrato per la festa di san Marco, durante il quale si teneva una processione con una croce. Dopo la croce seguivano i preti greci, e di seguito una icona con la Madonna, dietro la quale prendevano posizione le donne. Seguivano i vari ordini religiosi greci e latini: Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», spec. 51; Aspasia Papadaki, «Cerimonie Pubbliche e Feste a Cipro Veneziana: Dimensioni Sociali Ed Ideologiche», in *I Greci Durante La Venetocrazia: Uomini, Spazio, Idee (XIII-XVIII Sec.)*. *Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Venezia, 3-7 Dicembre 2007)* (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009), 381-94.

³¹ Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», 47.

³² Fortini Brown, 46-48.

³³ Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

Tito.³⁴ Durante la processione, alla quale veniva coinvolta anche l'icona della *Mesopanditissa*, venivano realizzati dei *tableaux vivants* nella piazza.³⁵ L'inclusione dell'icona rende chiara la volontà di includere un simbolo condiviso anche dai greci in una festività che per il resto risultava loro del tutto estranea. La presenza dell'icona mariana poteva fungere in questa occasione da *trait d'union* tra greci e latini, e garantire la partecipazione dei primi ad un'occorrenza altrimenti incomprensibile ed estranea. Nel contesto rituale, in cui la *communitas* si ritrova in una effervescenza emotiva collettiva nel senso Durkheimiano, i partecipanti sono portati a focalizzare la loro attenzione su un numero limitato di simboli.³⁶ L'icona come oggetto-simbolo della cerimonia, con la quale non aveva nessun legame teologico, poteva fungere da nucleo verso il quale la tensione emotiva della popolazione, soprattutto cretese, poteva concentrarsi, facilitando in tal modo la sua integrazione in un momento rituale del resto percepito come estraneo. Se è vero che nell'emozione rituale i partecipanti sono inclini a diminuire in modo consistente le loro categorie mentali di divisione sociale, il ruolo dell'icona sicuramente si manifestava come simbolo nel quale tutti potevano riconoscersi e quindi identificarsi come appartenenti al medesimo gruppo.³⁷ Più era potente il coinvolgimento emotivo e più il resto dell'universo veniva obliterato e i simboli inseriti nel rituale diventavano autorevoli e potenti.³⁸

Festa dell'Ascensione

Nel giorno delle celebrazioni per la festa della Sensa si svolgeva il rito dello sposalizio del doge col mare, un momento celebrativo appartenente alla tradizione veneziana più pura. Nonostante, o forse proprio a causa, del carattere prettamente nazionale della festa e delle cerimonie che la commemoravano, ancora una volta furono obbligati a partecipare i preti greci.³⁹ Spesso si univano alle celebrazioni anche le scuole e le confraternite in segno del generale clima di "unità" tra le popolazioni sull'isola. Le processioni partivano da tre monasteri latini (San Salvatore, San Pietro, San Francesco) e finivano al palazzo ducale, luogo-simbolo del potere della Dominante. Risultando anche questa occorrenza, come nel caso del *Corpus Domini*, del tutto estranea ai greci, e non includendo nemmeno un luogo o simbolo a questi familiare, i preti e il popolo ortodosso si mostravano spesso riluttanti a prendervi parte.⁴⁰ Conoscendo la raffinatezza delle orchestrazioni cerimoniali dei veneziani, la mancanza di riferimenti familiari ai cretesi non doveva essere casuale, ma atta ad evidenziare l'indiscusso primato dei coloni sui colonizzati.

Festa del Venerdì Santo

I festeggiamenti del venerdì santo presentano uno svolgimento differente rispetto alle restanti festività di carattere misto.⁴¹ I fedeli di entrambi i riti celebravano secondo le proprie tradizioni in due festività parallele che si incontravano nei momenti conclusivi delle celebrazioni. I latini officiavano la messa

³⁴ Papadaki, «Οψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 209–10.

³⁵ Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», 48.

³⁶ Il concetto della «effervescenza collettiva» teorizzato da Durkheim venne ripreso in ambito antropologico e rielaborato nella teoria della *communitas*. Si vedano: Emile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa* (Milano: Tipografia Ronda, 1973), spec. 219; Turner, *The ritual process: structure and anti-structure*; Edith Turner, *Communitas. The Anthropology of Collective Joy* (New York: Palgrave Macmillan US, 2002).

³⁷ Per una analisi differente della processione come momento in cui possono sorgere attitudini di tendenze opposte si veda: Sharon Kettering, *Judicial Politics and Urban Revolt in Seventeenth-Century France: The Parlement of Aix, 1629-1659, Judicial Politics and Urban Revolt in Seventeenth-Century France* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2015), spec. l'introduzione e il capitolo I.

³⁸ Kertzer, «The Ritual Construction of Political Reality», 99–100.

³⁹ Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», 49; Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 217–23; Aspasia Papadaki, *Cerimonie religiose e laiche nell'isola di Creta durante il dominio veneziano* (Spoleto: Fondazione Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 2005), 145–61.

⁴⁰ Papadaki, *Cerimonie religiose e laiche nell'isola di Creta durante il dominio veneziano*, 112–13; Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 221–22.

⁴¹ Sull'impatto di questa cerimonia a Venezia si veda: Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 242–43.

nella loro cattedrale, mentre i greci festeggiavano l'*Epitaffios*, ossia la processione con un baldacchino sopra il quale veniva posta una raffigurazione del cristo morto. Il corteo greco partiva dalla chiesa del *protopapas*, ossia Santa Maria degli Angeli e si dirigeva verso la cattedrale latina, dove si incontrava con l'arcivescovo e il clero latini, dopo che questi avevano concluso la propria ufficiatura.⁴² Da lì, ritornavano tutti insieme nella chiesa degli Angeli, e infine le celebrazioni si concludevano a San Tito.⁴³ L'unicità dello svolgimento dei rituali del venerdì santo consisteva dunque non solo nella celebrazione parallela delle due comunità ma anche nell'occasione dell'omaggio portato dal clero latino alla chiesa di riferimento per la comunità greca. Tale particolarità era probabilmente dovuta all'impatto drammatico che l'immagine visuale della replica del sepolcro di Cristo doveva avere anche agli occhi dei latini. La potenza emotiva della rappresentazione oltrepassò i limiti dogmatici e coinvolse i veneziani nella narrazione rituale ortodossa.

La struttura dei cerimoniali promossi dall'*élite* veneziana a Creta evidenzia i messaggi che la Serenissima mirava a trasmettere, tanto ai propri connazionali, quanto alla popolazione locale. Le celebrazioni di santi condivisi, come nel caso della festa di san Tito o della processione settimanale con l'icona della *Mesopanditissa*, acquistavano il carattere di messa in scena dell'armoniosa convivenza dei cittadini.⁴⁴ I luoghi toccati dalle processioni contribuivano a rendere empirica tale unione: dai luoghi simbolici del potere veneziano si passava a quelli che avevano un carattere identificativo per i greci, in un insieme di partecipanti in atteggiamento festivo e cerimoniale. L'ampiezza territoriale in cui questi rituali si svolgevano sottolineava inoltre l'inondazione sacrale della città sotto il segno di Venezia e facilitava il raggiungimento del più ampio numero possibile di ricettori. I simboli devono essere «diffusi, scambiati e regolati attraverso lo spazio» per stabilire il loro potere. Più lo spazio è ampio e più il messaggio è efficace.⁴⁵ Se già il rituale in sé si presentava come il momento per eccellenza per creare coesione tra i partecipanti, l'orchestrazione spaziale dell'andamento cerimoniale rendeva tale fusione ancora più salda. L'unione non era comunque l'unico obiettivo della Serenissima. Il cerimoniale serviva anche a sottolineare che, al di là dell'apparente armonia, vigeva comunque una precisa gerarchia politica. Infatti, il posto d'onore spettava sempre al duca di Candia e ai suoi funzionari, seguiti solitamente dal clero latino, dai clerici e infine dalla popolazione cretese.

In un tale contesto l'icona-simbolo acquistava grande peso per il mantenimento degli equilibri. Si è visto l'esempio dell'icona della *Mesopanditissa*, coinvolta nelle processioni settimanali dei martedì e in quella del *Corpus Domini*, due occorrenze molto differenti tra loro. Se nella prima l'uso dell'icona-simbolo fungeva da supporto dell'ideologia politica dominante delle autorità veneziane, nella seconda, con la quale non aveva nessun legame dal punto di vista teologico, doveva assorbire le possibili tensioni dei greci che si sentivano estranei all'occorrenza cerimoniale specifica. Per comprendere il ruolo che le icone vennero ad interpretare non si può prescindere dal loro coinvolgimento nel rituale. Se per la popolazione cretese l'uso di icone datava già molti secoli indietro, per quella veneziana il rituale collettivo funse da incentivo per la loro appropriazione. Dal momento che le massime autorità veneziane promuovevano il loro uso in alcuni dei più importanti

⁴² Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 201; Aspasia Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη» (Dottorato, Rethymno, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 1995), 124–28.

⁴³ Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 225, dove viene riportata una descrizione Cinquecentesca della processione: «Et finita che sarà la pertetione [sic], cominciando la processione greca accompagnano li eccellentissimi signori per ordenario insieme con l'illustrissimi arcivescovo che sarà in quel tempo ovvero il suo vicario, il santissimo sacramento fino alla Madonna di Anzoli et poi tolendo la perdonanza si partino de li accompagnando l'illustrissimo arcivescovo a San Tito».

⁴⁴ La processione del martedì non era l'unica occorrenza di processione settimanale che coinvolgeva un'icona bizantina. Ci è nota dalle fonti ancora una occorrenza cerimoniale che veniva celebrata ogni martedì a Canea con l'icona della Vergine. Si veda: Georgopoulou, 119, 222 e nota 36.

⁴⁵ Régis Debray, *Lo Stato seduttore: le rivoluzioni mediologiche del potere* (Roma: Editori riuniti, 1997), 55.

momenti rituali del calendario liturgico, allora il loro culto veniva immediatamente legittimato ed incitato.

3.2 Icone nelle chiese e nelle case

L'immagine di mescolanza che ci viene fornita dalle festività si espandeva anche nelle restanti espressioni della vita cittadina. Candia era una società ibrida, in cui le tradizioni si mescolavano dando vita ad un insieme nuovo, in cui greci e latini adottavano reciprocamente elementi provenienti dalla cultura altrui, a volte volontariamente, a volte per necessità, e altre come risultato inconscio di un processo di assimilazione graduale.⁴⁶ Dal momento del loro arrivo a Creta, i veneziani entrarono in contatto con la popolazione locale in quasi ogni aspetto della vita quotidiana: dall'uso di domestici greci che risiedevano presso l'abitazione dei padroni veneziani,⁴⁷ ai matrimoni misti,⁴⁸ alla frequentazione dei medesimi spazi urbani come piazze e mercati, a quella dei luoghi di culto. In questi ultimi la naturatrans-culturale della società cretese si rendeva esplicita tanto nelle modalità adottate per la decorazione dello spazio, quanto in quelle per le celebrazioni liturgiche. Già nel 1371, il veneziano Costanzo Gerardo chiedeva ad un pittore greco di nome Ioannis Frangos di decorare la sua cappella privata seguendo il modello della chiesa ortodossa di un villaggio vicino. Costanzo non solo impiegava un pittore locale ma richiedeva esplicitamente che la decorazione fosse realizzata seguendo gli stili della pittura greca.⁴⁹ Per quanto concerne gli aspetti liturgici, bisogna considerare che i primi veneziani giunti a Creta dovettero affrontare il problema della mancanza di chiese costruite in modo da poter celebrare "alla latina". Anche quando nuove chiese vennero edificate la maggioranza degli edifici di culto presenti sull'isola rimasero quelli dedicati al culto greco. I devoti veneziani dovettero quindi spesso, soprattutto negli ambienti rurali, frequentare le chiese ortodosse e certe volte intraprendere programmi di rinnovamento dell'edificio per renderlo più conforme al proprio rito. Tali programmi costituivano degli ambienti in cui i fedeli, cattolici e ortodossi, celebravano ognuno secondo le proprie modalità, intraprendendo così un continuo dialogo tra le due comunità.

Un'interessantissima testimonianza del carattere ibrido della società candiota ci viene fornita da alcune chiese sul cui medesimo altare celebravano sia il prete greco che quello latino,⁵⁰ e da altre che presentavano due altari, ognuno dedicato al corrispettivo rito.⁵¹ Questi templi vennero denominati

⁴⁶ Sull'uso del termine «ibrido» si vedano: Peter Burke, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture* (Central European University Press, 2016); Peter Burke, *Cultural Hybridity* (Cambridge: Polity, 2009); Pnina Werbner e Tariq Modood, *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism* (Zed Books, 2015); Homi K. Bhabha, «Culture's In-Between», in *Questions of Cultural Identity* (Londra: Sage, 2011), 53–60.

⁴⁷ Per la presenza di servi e domestici greci nelle prime abitazioni coloniali e sul loro impatto nella vita dei veneziani si veda: Sally McKee, «Households in Fourteenth-Century Venetian Crete», *Speculum* 70, n. 1 (gennaio 1995): 27–67.

⁴⁸ Sally McKee, «Greek Women in Latin Households of Fourteenth-Century Venetian Crete», *Journal of Medieval History* 19, n. 3 (gennaio 1993): 229–49.

⁴⁹ Michele Bacci, «Veneto-Byzantine "hybrids": towards a reassessment», *Studies in iconography* 35 (2014): 84.

⁵⁰ Giuseppe Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta* (Bergamo: Istituto italiano arti grafiche, 1905), vol 2, 13 e nota 5.

⁵¹ Gerola, vol 1A, XIII: «come non mancano ibridi templi ove all'altare del sacerdote latino è contrapposta l'αγία τράπεζα del παπάς greco, e l'un popolo e l'altro concorde accorre ai misteri del Cristianesimo». Per lo stesso fenomeno anche nelle restanti colonie levantine si veda: Margit Mersch, «Churches as "Shared Spaces" of Latin and Orthodox Christians in the Eastern Mediterranean (14th–15th Cent.)», in *Union in Separation – Trading Diasporas in the Eastern Mediterranean (1200–1700)*, a c. di Christ von Georg e Stefan Burckhardt (Roma: Viella, 2015), 461–84.

dal Gerola come “ibridi templi”.⁵² In questi ambienti “ibridi”,⁵³ attribuibili perlopiù a interventi del XV secolo,⁵⁴ probabilmente in connessione con i tentativi di promuovere l’unione delle due chiese stabilitesi al Concilio di Firenze-Ferrara, greci e veneziani condividevano il medesimo spazio rituale.⁵⁵ Già nel 1410, il latino Giorgio Capello divenne prete secondo il costume e la pratica dei greci e negli stessi anni Cristoforo Buondelmonti fu ospitato in monasteri ortodossi e celebrò la messa in una chiesa greca. Un secolo dopo, Domenico Trevisan riportava che «in una chiesa di un calogero udissimo la messa del cappellano nostro».⁵⁶

Sicuramente gli spazi destinati alla celebrazione “alla greca” erano provvisti di icone, secondo l’usanza bizantina. Lo stesso però accadeva spesso anche sugli altari destinati al rito latino. Questo era per esempio il caso della chiesa di Kato Episkopi vicino a Sitia, dove l’altare dei latini era

⁵² In questa categoria rientrano una chiesetta nella località Kato Episkopi, e la chiesa del Salvatore nella località di Ierapetra. In questo monastero il monaco francescano di origini greche Pavlos Mudazzo usava officiare sia nell’altare greco che in quello latino. Si veda: Aspasia Papadaki, «Η Συνόπαρξη Των Δύο Δογμάτων Και η Διαμάχη Για Τον Ναό Του Σωτήρα Στην Ιεράπετρα», in *Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας Και Τέχνης Στη Μνήμη Της Στέλλας Παπαδάκη* (Oekland; Herakleion, 2009), 229–43.

⁵³ Negli ultimi anni l’uso del termine “ibrido” è stato ampiamente utilizzato e dibattuto nel contesto delle scienze sociali, antropologiche e storico artistiche. Per l’utilizzo del termine nel contesto delle scienze sociali post-coloniali si vedano: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londra: Routledge, 2012); Bhabha, «Culture’s In-Between»; Keri E. Iyall Smith e Patricia Leavy, a c. di, *Hybrid Identities: Theoretical and Empirical Examinations, Hybrid Identities* (Leida: Brill, 2008); Joel Kuortti e Jopi Nyman, «Introduction: Hybridity Today», in *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition*, a c. di Joel Kuortti e Jopi Nyman (Amsterdam: Rodopi, 2007), 1–18; Carolyn Dean e Dana Leibsohn, «Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America», *Colonial Latin American Review* 12, n. 1 (2003): 5–35; Sabine Mabardi, «Encounters of a Heterogeneous Kind: Hybridity in Cultural Theory», in *Unforeseeable Americas: Constructing Cultural Hybridity in the Americas*, a c. di Rita De Grandis e Zilá Bernd (Amsterdam: Rodopi, 2000), 1–17; Stuart Hall e David Morley, «New Ethnicities», in *Critical Dialogues*, a c. di Kuanhsing Chen (Londra: Routledge, 1996); Stuart Hall e Paul Du Gay, a c. di, *Questions of Cultural Identity* (Londra: Sage, 1996); Stuart Hall, «Cultural Identity and Diaspora», in *Identity: Community, Culture, Difference*, a c. di Jonathan Rutherford (Londra: Lawrence & Wishart, 1990), 222–37; Per una visione critica dell’uso del termine «ibrido» nell’approccio sociologico di Bhabha: Amar Acheraïou, *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization* (Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2011); Per un approccio critico del retaggio colonialista del termine: Nikos Papastergiadis, «Tracing Hybridity in Theory», in *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, a c. di Pnina Werbner e Tariq Modood (Londra: Zed, 1997), 257–281; Jonathan Friedman, «Global crises, the struggle for cultural identity and intellectual porkbarrelling: cosmopolitans vs. locals, ethnics and nationals in an era of dehomogenisation», in *Debating cultural hybridity: multi-cultural identities and the politics of anti-racism*, a c. di Pnina Werbner e Tariq Modood, vol. Postcolonial encounters (Londra: Zed, 1997), 70–89; Robert Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race* (Londra; New York: Routledge, 1995); Per l’adozione del termine nello studio della letteratura si vedano i contributi in: Vanessa Guignery, Catherine Pessa-Miquel, e François Specq, a c. di, *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011); Per il suo uso nel contesto della disciplina della storia dell’arte: Burke, *Hybrid Renaissance*; Burke, *Cultural Hybridity*; Gerhard Wolf, «Fluid borders, Hybrid Objects. Mediterranean Art Histories 500-15000. Questions of Methodology and Terminology», in *Crossing Cultures, Conflict, Migration and Convergence* (Melbourne: Miegunyah press, 2009), 134–37; Ulrike Ritzerdeld, Daniel König, e Magrit Mersch, «Hybridisierung», in *Transkulturelle Verflechtungen* (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2006), 68–70.

⁵⁴ Mersch, «Churches as “Shared Spaces” of Latin and Orthodox Christians in the Eastern Mediterranean (14th–15th Cent.)», 479–81; Olga Gratiou, «Όσοι πιστοί προσέλθετε... Προσκυνήματα για αμφότερα τα δόγματα σε μοναστήρια της Κρήτης κατά τη βενετική περίοδο», in *Μοναστήρια, οικονομία και πολιτική. Από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους*, a c. di Ilias Kolovos (Erakleio, 2011), 118; A differenza di quanto avvenne nel XV secolo, nei secoli XIII-XIV le nuove costruzioni ecclesiastiche, tanto cattoliche quanto ortodosse mostravano un certo grado di segregazione, essendo costruite geograficamente distanti e separati. Diana Newall, «Cultural Interaction in Candia. Case Studies in a developing early modern multi-ethnic community», in *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean is Anyway?* (New York: Routledge, 2018), 21–22.

⁵⁵ Per la ricezione del concilio di Firenze a Creta si veda: Zaccaria Tsiropoulis, «Il decreto fiorentino di unione e la sua applicazione nell’arcipelago greco. Il caso di Creta e Rodi», *Θησαυρίσματα* 21 (1991): 43–88; Per la rappresentazione dell’unione delle chiese nelle icone: Maria Vassilaki, «Painting Icons in Venetian Crete at the Time of the Council of Ferrara/Florence (1438/1439)», *IKON* 9 (2016): 41–52.

⁵⁶ Gerola, *Monumenti veneti nell’isola di Creta*, 1905, vol. II, parte III, 9; Maltezos, «The historical and social context», 34.

provvisto di ben tre icone, che venivano coinvolte in entrambi i cerimoniali.⁵⁷ La soluzione di questa chiesa diede l'ispirazione anche per le trasformazioni che vennero apportate nella chiesa del monastero del Salvatore a Ierapetra, nel primo XVII secolo.⁵⁸ Estremamente affascinante risulta a proposito il disegno del provveditore generale Francesco Morosini, pubblicato da A. Papadaki, dove vengono riportate le indicazioni per le modifiche che dovevano essere apportate nell'altare della chiesa. Il nuovo altare "doppio" doveva soddisfare le necessità di entrambi i riti tramite un meccanismo ingegnoso. I due altari -greco e latino- venivano praticamente sovrapposti. Entrambi condividevano tre icone, collocate sul lato superiore dell'altare. Quando officiavano i latini tutte e tre le icone rimanevano al loro posto. Quando era il turno degli ortodossi l'icona di mezzo si apriva, trasformando lo spazio in una sorta di *iconostasi*, e permettendo così lo svolgimento della messa *more graeco*.⁵⁹ Simili testimonianze si trovano per la capitale, Candia, dove all'interno della cattedrale di San Tito venivano celebrati entrambi i riti.⁶⁰ Inoltre, nell'oratorio di San Nicolò Solanense il duca Gerolamo Lippomano aveva eretto un altare cattolico e in quello, pure greco, di San Giacomo officiava un cappellano cattolico, sotto un'immagine della Vergine che era stata portata da Tenedo da Polacco Querini.⁶¹ Ancora, l'ultimo provveditore di Creta, in una lettera del 1627, scriveva di «una chiesa latina ove anco frequentemente celebrano i greci»,⁶² e nel 1652 il visitatore apostolico A. Bernardo menzionava che in tutte le chiese, greche e non, i veneziani celebravano liberamente.⁶³

La compresenza di greci e latini in questi altari ebbe sicuramente un peso significativo per lo sviluppo del culto delle icone da parte dei fedeli veneziani che venivano per la prima volta in contatto così diretto con le modalità di culto rivolto alle icone della tradizione greca. E se gli esempi sin ora riportati risultano di datazione tarda, sicuramente si rifacevano a un'usanza precedente, come testimonia il caso della chiesa della *Panagia Kardiotissa* nella periferia sud-est di Eracleio.⁶⁴ In questa, già dal XIV secolo, si dovettero fare delle aggiunte architettoniche per garantire l'accesso anche ai fedeli latini. La popolarità della chiesetta era stata smisuratamente aumentata a causa della presenza in questa di un'icona miracolosa della Vergine *Eleousa*.⁶⁵ Tale era il successo dell'icona

⁵⁷ Papadaki, «Η Συνύπαρξη Των Δύο Δογμάτων Και η Διαμάχη Για Τον Ναό Του Σωτήρα Στην Ιεράπετρα In», 238.

⁵⁸ Arvaniti, Eftichia, «Orthodoxe und Katholiken in einer Kirche. Das Zusammenleben der Dogmen und die Doppelkirchen auf den griechischen Inseln: 13.–18.Jhd. [Orthodox and Catholics in one church. The symbiosis of the dogmas and the double churches on the Greek islands: thirteenth– eighteenth centuries]», in *Junge Römer – Neue Griechen: Eine byzantinische Melange aus Wien*, a c. di M. Popovic (Vienna: Phoibos, 2008), 35–40.

⁵⁹ «Quadro di mezo che si apre quando si dice messa alla greca di dentro, et non si move quando si celebra alla latina. Vi sarà sopra dipinta l'immagine del Salvator, che ha dato il nome alla chiesa»: Papadaki, «Η Συνύπαρξη Των Δύο Δογμάτων Και η Διαμάχη Για Τον Ναό Του Σωτήρα Στην Ιεράπετρα In», 241; Alla stessa chiesa fa menzione anche il Gerola: Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, 1905, vol. II, pag. III, 14; Nella chiesetta eretta da Luca Michiel a Spinalonga nel 1580 fu invece adottata la soluzione della divisione in due parti della chiesa: «col dividerla in due parti, per il rito greco et per il franco», e ancora nella cattedrale di Arcadia, che possedeva un altare latino e uno greco: Gerola, vol. II, pag. III, 13; Eftichia Arvaniti, «Double-Identity Churches on the Greek Islands under the Venetians: Orthodox and Catholics Sharing Churches (Fifteenth to Eighteenth Centuries)», in *Innovation in the Orthodox Christian Tradition?: The Question of Change in Greek Orthodox Thought and Practice*, a c. di Trine Stauning Willert e Lina Molokos-Liederman (Londra ; New York: Routledge, 2016), 61–62.

⁶⁰ Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire», 45; Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 107–120.

⁶¹ Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, 1905, vol. II, pag. III, 10.

⁶² Olga Gratziou, *Η Κρήτη Στην Ύστερη Μεσαιωνική Εποχή. Η Μαρτυρία Της Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2010* (Eracleio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010), 127–83.

⁶³ Arvaniti, «Double-Identity Churches on the Greek Islands under the Venetians: Orthodox and Catholics Sharing Churches (Fifteenth to Eighteenth Centuries)», 53–54.

⁶⁴ Gratziou, «Όσοι πιστοί προσέλθετε... Προσκυνήματα για αμφοτέρα τα δόγματα σε μοναστήρια της Κρήτης κατά τη βενετική περίοδο», 132–34.

⁶⁵ Su questo tipo di icona e la sua iconografia si veda: Lydie Hadermann-Misguich, «“Pelagonitissa” et “Kardiotissa”»: Variantes extrêmes du type “Vierge de Tendresse”», *Byzantion* 53, n. 1 (1983): spec. 11, 14–16 L'icona della Kardiotissa presentava il dettaglio iconografico del sandaletto che cade dal piede di Gesù, che diverrà estremamente popolare con la diffusione del tipo iconografico della Vergine della Passione. Tra le numerose copie di questa icona troviamo quella realizzata dal Angelos, oggi nel Museo Bizantino di Atene: Robin Cormack, *Painting the soul: icons, death masks, and shrouds*, Essays in art and culture (Londra: Reaktion books, 1997), 184–85.

che nel XV secolo divenne oggetto di contesa da parte della chiesa cattolica e numerosissime copie vennero realizzate, alcune delle quali si conservano ancora oggi (fig. 10). L'icona diventò un punto di congiunzione tra le due popolazioni, che si ritrovavano unite nel rivolgersi a questa per la richiesta di assistenza. Il Casola ci informa che dopo il terremoto avvenuto sull'isola nel 1494, greci e latini riempirono le strade con una processione mista dove «tutti portavano molte figure dipinte in legno; c'erano crocifissi e figure di Nostra Donna e altri santi». Con ogni probabilità tra queste “figure” si trovava anche l'immagine della Vergine *Mesopanditissa*.⁶⁶

L'ambiente ecclesiastico forniva uno spazio in cui le espressioni visuali greche e latine potevano incontrarsi per fornire uno scenario composito, dove gli individui di entrambe le popolazioni potevano sentirsi a proprio agio. Le icone non erano comunque l'unico supporto visivo a contribuire a questa unione. Bisogna considerare che le chiese ortodosse presentano un complesso programma figurativo che spesso copre l'intera superficie della chiesa. Gli affreschi giocavano un ruolo altrettanto importante come controparte visiva della convivenza greco-latina, come dimostra anche l'esempio della chiesa di San Fanourio, recentemente approfondito da A. Drandaki. Il programma iconografico della chiesa presentava degli elementi ben studiati, ripresi dalle tradizioni pittoriche di entrambe le culture, con lo scopo di creare un ambiente adatto per tutti i fedeli.⁶⁷

Il processo di ibridazione non interessò solamente le chiese e i loro decori. L'intero complesso isolano fu teatro di un continuo dialogo, non sempre privo di tensioni. I rituali, le chiese e i matrimoni misti, furono tutte espressioni di una nuova identità ibrida che andava creandosi. I venetocretesi, veneziani per diritto ma spesso greci per anima, furono delle figure determinanti in questo processo, e incarnarono una nuova generazione di veneziani, in diretto contatto con usi e costumi che poi sarebbero stati esportati anche nella madrepatria.

La compresenza delle due popolazioni era anche dovuta alla difficoltà nel reperire dei clerici latini che potessero celebrare la messa in latino, motivo che spinse molti veneziani a frequentare chiese greche.⁶⁸ Vista l'impossibilità di frequentare la messa in latino, soprattutto nei villaggi, molte volte la si ascoltava in greco e i sacramenti, come battesimi, matrimoni e funerali, si facevano secondo il rito greco, come riportava in una sua lettera Giacomo Foscarini nel 1578. Tra i veneziani che seguirono funzioni *more graeco* si ritrovano membri di famiglie eminenti, come i Venier, i Morosini e i Foscarini.⁶⁹ Episodi simili si verificavano comunque anche nella capitale, dove invece era senza dubbio possibile l'accesso a chiese latine. Nel 1595 gli ufficiali veneziani scrissero a proposito al doge, per informarlo che l'arcivescovo Lorenzo Vitturi aveva tentato di ostacolare la cerimonia del *Corpus Domini* chiudendo la chiesa di San Tito e spingendo in tal modo i fedeli ad abbracciare il dogma ortodosso.⁷⁰ Ancora nel 1626, Gabriele Bembo scriveva dal centro urbano della Canea per implorare che venisse mandato qualche prete cattolico nella zona, perché a causa di tale assenza molti cattolici finivano per abbracciare il dogma ortodosso e frequentare le messe in greco.⁷¹

Le influenze culturali non erano monodirezionali. Benché in misura minore, anche i greci si trovavano a frequentare chiese latine, tra cui un posto preminente apparteneva a quelle dedicate a san Francesco.⁷² I frati francescani a loro volta si rendevano particolarmente disponibili nei confronti

⁶⁶ Diana Newall, «Candia and Postbyzantine icons in late fifteenth-century Europe», in *Byzantine Art and Renaissance Europe*, a c. di Angeliki Lymberopoulou (Burlington: Ashgate, 2013), 117–18.

⁶⁷ Anastasia Drandaki, «Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete», *Dumbarton Oaks Papers* 71 (2017): 367–406; Maria Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete* (Farnham: Ashgate, 2009).

⁶⁸ Zaccaria N. Tsirpanlis, *To κληροδότημα του καρδινάλιου Βησσαρίωνος για τους φιλενωτικούς της Βενετοκρατούμενης Κρήτης (1439-17ος αι.)* (Salonico: Αριστοτέλιο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1967), 301–7.

⁶⁹ Maltezos, «The historical and social context», 34.

⁷⁰ Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 210.

⁷¹ Ioannis Mpolanakis, «Διατριβή: Εκκλησία και εκκλησιαστική παιδεία στη βενετοκρατούμενη Κρήτη» (Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1999), 86–89.

⁷² Sul culto di san Francesco a Candia: Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, 1905, vol. II, parte III, 11; Gerola Giuseppe, «I Francescani in Creta al tempo de Dominio Veneziano», *Collectanea Franciscana* 2 (1932): 301–25, 445–61; K. E. Lassithiotakis, «Ο Άγιος Φραγκίσκος και η Κρήτη», in *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο 1976)*; *Atti del IV Convegno Cretologico (Eracleion 1976)*, vol. 2 (Atene, 1981), 146–55; Panagiotis Yfantis,

degli ortodossi, come dimostra la disposizione architettonica di molte delle loro chiese, modificate in modo da poter garantire anche lo svolgimento del rito greco.⁷³ Fu così che nel 1414, in un convento francescano della periferia della città di Candia, la messa solenne per la festività del santo patrono fu celebrata con messe sia greche che latine.⁷⁴ I monasteri greci, a loro volta, approfittarono del contatto con i latini per accrescere le fila dei loro frequentatori, come nel caso nel monastero del Sinai a Candia dove verso la fine del XV secolo i monaci si misero a distribuire indulgenze – usanza tipicamente latina – e per di più a fedeli non-cattolici. Evidentemente anche alcune usanze latine penetrarono la devozione greca e furono utilizzate a vantaggio dell'istituzione ecclesiastica di appartenenza. In tal modo si potevano attirare i fedeli latini ed anche quelli greci, affascinati e incuriositi dalle nuove pratiche.⁷⁵ La condivisione dello spazio rituale, voluta o obbligata, avvicinò i latini alla religiosità ortodossa, tanto che si adottarono usanze come i *mnemosyna* o il consumo di *koliva*, e certamente il culto delle icone, come dimostrano i due casi esemplari della *Mesopanditissa* e della *Kardiotissa*. Tra i culti condivisi da entrambe le popolazioni va ricordato, oltre a quello di san Francesco, anche quello dei dieci martiri, che finiranno per essere rappresentati anche nello stendardo che Francesco Morosini fece realizzare per essere portato nelle battaglie navali durante la guerra di Candia.⁷⁶

Se si accetta che l'identità di un individuo, o di un gruppo di individui, si costruisce attorno ai pilastri della lingua e della religione, allora potremmo dire che molti dei coloni veneziani avevano un'identità a tutti gli effetti greca. Bisogna considerare che molte delle famiglie veneziane di Creta si trovavano sull'isola sin dall'inizio o poco dopo lo stabilirsi della dominazione veneziana. Anche se nei primi due secoli la convivenza delle due popolazioni non era così intensa come nei secoli successivi, non mancano esempi di famiglie che mostravano già da allora una identità mista. Un esempio lampante è quello della famiglia Bon, presente a Candia almeno dal XIV secolo. Dal testamento di Stefano Bon, redatto a Candia il 27 settembre del 1331, abbiamo un indizio della mescolanza culturale che dovette caratterizzare già molte delle famiglie veneziane che vivevano sull'isola. Stefano disponeva che dopo la sua morte una parte del suo denaro andasse ai frati cattolici, mentre 20 *hyperpyra* furono destinati alla chiesa ortodossa di San Michele Arcangelo.⁷⁷ Un'interpretazione possibile per i casi di doppia destinazione dei beni è che una parte andava all'istituzione più prestigiosa e vicina alla propria cultura, mentre l'altra alla chiesa più vicina dal punto di vista territoriale, e quindi maggiormente frequentata dal testamentario. Durante il XV secolo si moltiplicarono le testimonianze dei veneziani che lasciarono beni a chiese sia cattoliche che ortodosse. Agnes Caliva lasciò del denaro ad alcune istituzioni latine ma anche 15 *hyperpyra* per

«La ricezione del messaggio francescano in Grecia», in *Εις Μαρτύριον τοις Έθνεσι. Τόμος χαριστήριος εισαετηρικός εις τον Οικουμενικόν Πατριάρχην κ.κ. Βαρθολομαίον* (Salonico, 2011), spec. 1-6; Pantelis Charalampakis, «Some Notes on the History of the Monastery of Saint Francis in Candia, Crete», *Franciscan Studies* 70, n. 1 (2012): 39–72; Per il riflesso della devozione francescana ortodossa nelle arti: Stilian Papadaki-Okland, «Η Κερά της Κριτσάς: παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 22, n. 1 (1967): 87–112; Chryssa Ranoutsaki, «Απεικονίσεις του Φραγκίσκου της Ασσιζής στις εκκλησίες της Κρήτης», in *Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου. Acti del X Convegno Cretologico (Chania 1-8 ottobre 2006)* (Chania: Φιλολογικός Σύλλογος «Ο Χρυσόστομος», 2011), 111–34; Chryssa Ranoutsaki, «Darstellungen des Franziskus von Assisi in den Kirchen Kretas», *Iconographica* 13 (2014): 82–99.

⁷³ Olga Gratiou, «Evidenziare La Diversità: Chiese Doppie Nella Creta Veneziana», in *I Greci Durante La Venetocrazia: Uomini, Spazio, Idee (XIII-XVIII Sec.)*. *Acti Del Convegno Internazionale Di Studi (Venezia, 3-7 Dicembre 2007)*, a c. di Chryssa A. Maltezu (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009), 762.

⁷⁴ Michele Bacci, «The Holy Name of Jesus in Venetian-ruled Crete», *Convivium. Exchanges and interactions in the arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean* 1 (2014): 193.

⁷⁵ Arvaniti, «Double-Identity Churches on the Greek Islands under the Venetians: Orthodox and Catholics Sharing Churches (Fifteenth to Eighteenth Centuries)», 65–66.

⁷⁶ Papadaki, «Η Συνύπαρξη Των Δύο Δογμάτων Και η Διαμάχη Για Τον Ναό Του Σωτήρα Στην Ιεράπετρα In», 230 e nota 4; Angeliki Lymberopoulou, «Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icons, and Crete in the Middle», in *A companion to Byzantium*, a c. di Liz James (New Jersey: Wiley-Blackwell, 2008), 368; Panagiotis Vokotopoulos, «Το Λάβαρο Του Φραγκίσκου Μοροζίνι Στο Μουσείο Correr Της Βενετίας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981): 268–75.

⁷⁷ Cormack, *Painting the soul*, 205–6.

costruire la chiesa di San Giorgio ad Asimi.⁷⁸ Anche se in alcuni casi, soprattutto nell'ambiente feudatario, le donazioni *post mortem* di veneziani a chiese greche erano dovute a motivi di natura politica piuttosto che religiosa, la maggior parte dei loro testamenti denota una *pietas* volta ad assicurare il pio destino della propria anima.⁷⁹ Le divisioni religiose perdevano il loro contorno definito nel tentativo *in extremis* di assicurarsi la propria possibilità di salvezza.⁸⁰ La svolta devozionale che aveva preso avvio a partire dal XII secolo in Occidente, aveva infatti influenzato la pratica religiosa privata, indirizzandola verso una pietà più individuale volta ad assicurarsi un destino il più possibile positivo per la propria anima. Le donazioni di latini a chiese ortodosse potrebbero essere lette anche sotto questa lente: ampliare il cerchio salvifico doveva giovare al destino dell'anima. La convalidata presenza di icone nelle chiese ortodosse, nominate anche nei testamenti che destinano denaro in loro onore, evidenzia che la loro presenza fu un ulteriore incentivo per questi lasciti.

Anche nei casi in cui nel testamento non vengono espressamente citate delle immagini sacre possiamo facilmente ipotizzare che le famiglie come quella dei Bon, possedessero anche delle icone greche. Come attestava il Gerola, negli inventari del Cinquecento delle famiglie patrizie venete si ritrova costantemente il «quadro di nostra donna, candiotto».⁸¹ In alcuni testamenti si lasciavano infatti indicazioni anche molto specifiche per la realizzazione di qualche icona da destinarsi alla chiesa di preferenza. Uno di questi fornisce persino i minuziosi dettagli per la realizzazione del rivestimento metallico per un'icona della Vergine.⁸² Da uno studio recentemente condotto sulle doti delle donne candiotte emerge inoltre la costante presenza di icone tra i beni nominati: su 12 doti di donne provenienti da tutti gli strati sociali si ritrovano ben 46 icone greche, principalmente a soggetto mariano. L'icona risulta essere il secondo oggetto per quantità presente nelle doti e negli inventari femminili analizzati. Oltre ad evidenziare il legame tra la sfera femminile e l'icona, si può notare come ogni famiglia possedesse più di un'immagine nell'ambiente domestico, a ulteriore conferma del diffuso uso di questi *media* nel contesto cretese.⁸³

⁷⁸ Newall, «Cultural Interaction in Candia. Case Studies in a developing early modern multi-ethnic community», 23.

⁷⁹ Spesso i feudatari veneziani facevano donazioni in chiese greche collocate in territori di loro appartenenza. Nel XIV secolo 16 feudatari latini lasciano piccole somme in chiese ortodosse collocate in villaggi di loro appartenenza. In questi casi la preoccupazione era più che altro il benessere dei residenti nella loro proprietà piuttosto che l'inclinazione personale verso il culto greco: McKee, *Uncommon dominion*, 109–13.

⁸⁰ Newall, «Cultural Interaction in Candia. Case Studies in a developing early modern multi-ethnic community», spec. 22-25; Sul tema degli investimenti per la salvezza dell'anima si veda anche: Michele Bacci, *Pro remedio animae: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli 13. e 14* (Pisa: GISEM-ETS, 2000); Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo* (Roma: Laterza, 2003); Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima* (Roma-Bari: Laterza, 2005); Chrysa A. Maltezou e Gogo Varzelioti, a c. di, *Oltre la morte: testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII* (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008).

⁸¹ Giuseppe Gerola, *Emanuele Zane, da Retimo (un pittore bizantino a Venezia)* (Venezia: C. Ferrari, 1903).

⁸² Sally McKee, *Wills from late medieval Venetian Crete: 1312-1420* (Washington: Dumbarton Oaks, 1998), vol.1, 20-21, n.17 e 602–4 469, 96–7, 73.; Newall, «Cultural Interaction in Candia. Case Studies in a developing early modern multi-ethnic community», 25.

⁸³ Tania Markaki, «Material Culture in Venetian Candia», 2012, 1–15.



Figura 10: Vergine Eleousa, Kardiotissa, Angelos Akontatos, seconda metà del XV secolo, Museo Bizantino di Atene (BXM 01552)

Mentre i primi due secoli di dominazione veneziana furono caratterizzati da una apparente segregazione tra latini e greci, come dimostra anche la collocazione geografica delle rispettive chiese, dal XV secolo in poi andò sempre più creandosi un forte senso di identità collettiva. La religione e la lingua sono certamente tra i principali pilastri per la creazione identitaria di una società. Si è già visto come nel settore religioso si realizzò un sincretismo greco-veneziano a partire dal XV secolo. La caduta di Costantinopoli aveva creato un sentimento di maggiore fiducia della popolazione locale verso i veneziani che si proponevano ora come l'unica alternativa al giogo ottomano. Al contempo la fioritura economica che l'isola andava conoscendo creò un substrato sociale di maggiore coesione.

Il medesimo fenomeno di sincretismo che abbiamo osservato in materia religiosa si può osservare anche a livello linguistico. Nonostante l'obiettivo della gerarchia veneziana fosse l'assimilazione dell'elemento greco nel quadro della sua influenza culturale, sembrerebbe che l'esito sia stato l'opposto, ossia una progressiva grecizzazione dei coloni, che erano numericamente molto inferiori.⁸⁴ La lingua ufficiale rimase il latino, progressivamente sostituito dal veneziano, ma il popolo continuò a parlare greco. L'inferiorità numerica dei veneziani sull'isola, la frequentazione di chiese e messe celebrate in greco e l'interazione con la popolazione locale su più livelli che si intensificò nei secoli, portò un grande numero di veneziani di seconda e terza generazione a parlare il greco come madrelingua, mentre a stento riuscivano a comprendere l'italiano.⁸⁵ Non di rado questi arrivarono ad autoproclamarsi greci.⁸⁶ Scriveva a tal proposito in una sua lettera del 1575, Giacomo Foscarini il

⁸⁴ Arbel, «Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period», 169.

⁸⁵ Maltezou, «The historical and social context», 34.

⁸⁶ Dimitrios Tsougarakis, «La tradizione culturale bizantina nel primo periodo della dominazione veneziana a Creta. alcune osservazioni in merito alla questione dell'identità culturale», a c. di Gherardo Ortalli (Venezia e Creta. Atti del

quale si inquietava notando che molti veneziani dimenticavano addirittura l'italiano, e attribuiva tale situazione alla pratica dei matrimoni misti.⁸⁷ Sicuramente le unioni matrimoniali contribuirono alla formazione del nuovo tipo di cittadino ibrido, motivo per cui le autorità veneziane al loro arrivo avevano vietato i matrimoni misti ma, come possiamo vedere dalle fonti archivistiche, già dal tardo XIII secolo si ritrovano numerosi casi di unioni tra individui appartenenti a entrambe le popolazioni.⁸⁸ Il sincretismo linguistico è evidente anche nei casi di illustri letterati i quali scrissero opere letterarie in greco demotico come Leonardo Delaporta e Marino Falier.⁸⁹ Lo stesso si può constatare in una delle opere più pregiate della letteratura cretese, ossia l'*Erotocritos* scritto nel XVII secolo, ancora una volta da un veneziano, nato e cresciuto a Creta, Vincenzo Cornaro. La predominanza della lingua e della cultura greca sull'isola venne testimoniata anche dai viaggiatori stranieri che la visitarono. Il pellegrino francese Henri Castela nel 1600 affermava a proposito che «quasi tutti gli abitanti seguono i costumi greci».⁹⁰

Quello che emerge dallo studio dei vari aspetti della vita quotidiana cretese è che, nonostante l'isola fosse in mano ai latini, la cultura greca continuò ad essere quella predominante. Certamente il motivo principale era la prevalenza numerica della popolazione locale. I pellegrini che visitavano l'isola rimanevano impressionati dalla mancanza di una linea divisoria tra le popolazioni, soprattutto in materia religiosa. Come poteva una chiesa greca ospitare dei fedeli e delle messe cattoliche e viceversa? Come era possibile che l'*élite* veneziana avesse assimilato gli usi e i costumi dei loro sudditi? Come spesso accade, queste differenze non furono di particolare interesse per la popolazione dell'isola che si preoccupava principalmente di soddisfare i propri bisogni devozionali al di là del dogma che, spesso, non era nemmeno compreso.⁹¹ Il problema si presentava di solito ai livelli più «alti» dell'*élite* al potere, quando la situazione sfuggiva al loro controllo, minacciando di disturbarne il predominio.

Convegno internazionale di studi (Eraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997), Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998), 509–22; Sulla questione della lingua come fattore di assimilazione culturale si vedano i lavori di Tsougarakis: Dimitrios Tsougarakis, «Cultural Assimilation through Language Infiltration: Some Early Examples from Venetian Crete», *Byzantinische Forschungen* 21 (1995): 181–94; Charalampos G. Gasparis, «Η Γλώσσα της Βενετικής Γραφειοκρατίας. Η Αντιπαράθεση λατινικής και ελληνικής Γλώσσας στη Μεσαιωνική Κρήτη», *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 9, n. A (1994): 141–56; Joëlle Dalègre, «Vivre ensemble», in *Venise en Crète : Civitas venetiarum apud Levantem* (Parigi: Inalco, 2019), 71: nel 1584, Giulio Garzoni constatava che la nobiltà cretese veneziana poteva ormai essere chiamata greca.

⁸⁷ Maltezu, «The historical and social context», 34; Anastasia Papadia-Lala, «L'interprete nel mondo greco-veneziano (XIV-XVIII sec). Lingua, comunicazione, politica», in *I Greci durante la venetocrazia. Uomini, spazio, idee. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia 3-7 dicembre 2007)*, a c. di Chryssa A. Maltezu, Angeliki Tzavara, e Despoina Vlasi (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009), 121–30; Dalègre, «Vivre ensemble», 64.

⁸⁸ Le prime concessioni per matrimoni misti risalgono al 1272 e poi nel 1299. In generale comunque la pratica fu per lo più sconsigliata. Si vedano a proposito: McKee, «Greek Women in Latin Households of Fourteenth-Century Venetian Crete», spec. 232; Dalègre, «Vivre ensemble», 42–47; Setti, «Sudditi Fedeli o Eretici Tollerati?», 150–51.

⁸⁹ Per la letteratura cretese durante il dominio veneziano si vedano: Stefanos Kaklamanis, «Η χαρτογράφηση του τόπου και των συνειδήσεων στην Κρήτη κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας», in *Candia / Creta / Κρήτη. Ο χώρος και ο χρόνος 16ος - 18ος αιώνας* (Atene: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005); Nikolaos Panagiotakis, «The Italian Background to Early Cretan Literature», *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 281–323; Stylianos Alexiou, «Η Κρητική λογοτεχνία κατά τη Βενετοκρατία», in *Crete (Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων & Κοινοτήτων Κρήτης, 1990)*.

⁹⁰ Maltezu, «The historical and social context», 35.

⁹¹ Sulla mancanza di interesse rispetto alle differenze dogmatiche anche tra i greci e veneziani della madrepatria si veda: Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600 : Immigration, Settlement, and Integration*, 37.

3.3 Il processo di trasposizione culturale nella cultura visuale: le icone “di Nostra Donna candiota”

L'espressione materiale incontestabile della mescolanza culturale che caratterizzò la Candia veneziana si ritrova nella fioritura, a partire dal XV secolo, ossia due secoli dopo l'inizio del dominio veneziano, di icone realizzate in un nuovo stile pittorico che incorporava e rendeva visibile la natura bivalente della società candiota. Se le immagini «occupano lo stesso spazio delle testimonianze scritte e orali»,⁹² lo studio di queste icone potrebbe fornirci degli indizi anche sulla mentalità del loro pubblico. Le icone prodotte in questo periodo a Creta diventarono note come “alla greca”, “veneto-cretesi”, “italo-cretesi”,⁹³ di “stile misto”, o “ibride”, mentre i loro artefici vennero indicati come “Madonneri”, a causa della frequenza del soggetto mariano.⁹⁴ Dai molteplici termini utilizzati per descrivere queste immagini, tanto dagli osservatori coevi quanto dalla critica successiva, si coglie subito la bivalenza della loro natura. Le icone “ibride” furono il risultato della società che le ha prodotte; sono immagini che addensano in sé il dogma ortodosso ma anche la pietà cattolica. Le loro caratteristiche formali e stilistiche presentano una sintesi tra tradizione paleologa ed elementi provenienti dal mondo occidentale, principalmente del gotico italiano.⁹⁵

Il fiorire dello stile composito italo-bizantino si iscrive all'interno di una complessa rete di relazioni che si svilupparono lungo le rotte marittime del Mediterraneo. Il bilinguismo formale si può rintracciare già dal XIII secolo con la circolazione di opere con caratteristiche miste lungo le coste adriatiche.⁹⁶ Verso la fine del secolo successivo artisti costantinopolitani giunsero sull'isola⁹⁷

⁹² Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (New York: Cornell University Press, 2001), 9.

⁹³ Manolis Chatzidakis, «La peinture des “madonneri” ou “veneto-creteise” et sa destination», in *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI): aspetti e problemi. Atti del 2. Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 3-6 ottobre 1973)*, a c. di Hans-Georg Beck, Manousos Manousakas, e Agostino Pertusi, vol. 2 (Firenze: Olschki, 1977); Manolis Chatzidakis, «Essai sur l'École dite “Italogrecque” précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500», in *Venezia e il Levante fino al secolo XV. Atti del I Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 1-5 giugno 1968)*, a c. di Agostino Pertusi, vol. 2 (Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 1974), 69–124; Manolis Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque», in *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη* (Venezia: Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, 1974), 169–211.

⁹⁴ Per una revisione della storiografia su queste icone si vedano: Dionysis Mourelatos, «The Debate over Cretan Icons in Twentieth-Century Greek Historiography and Their Incorporation into the National Narrative», *Μουσείο Μπενάκη*, 2008, 197; e Bacci, «Veneto-Byzantine “hybrids”»; Anastasia Drandaki, «A maniera greca: content, context, and transformation of a term», *Studies on Iconography* 35 (2004): 39–72.

⁹⁵ Michele Bacci, «On the Prehistory of Cretan Icon Painting», *Frankokratia* 1 (2020): 1–57; Maria Vassilaki, «Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete», *JÖB* 32 (1982): 301–12; Panayotis Vokotopoulos, «Renaissance Influence on Post Byzantine Panel Painting in Crete.», *Actual Problems of Theory and History of Art* 6 (2016): 177–876.

⁹⁶ Bacci, «On the Prehistory of Cretan Icon Painting»; Per alcuni esempli del secolo XIV: Michele Bacci, «Modèles italiens dans la peinture d'icônes au Moyen Âge tardif, la Crucifixion crétoise du Musée national de Stockholm», *Rivista d'arte* 7 (2017): 249–61; Per la cosiddetta «scuola Adriatica» si veda anche: Edward B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index* (Firenze: Olschki, 1949).

⁹⁷ Tra i pittori costantinopolitani che giunsero a Creta a Creta ritroviamo i nomi di Alexios Apokaukos, Nikolaos Philanthropinos, Theodoros Mouzelis, Georgios Chryssokefalos e Emmanouil Ouranos. Si veda: Mario Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 204, 205, 218–20; Mario Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500* (Atene: Ο Χρυσόστομος, 1968), 35, 37–38, 41–42; Sull'influenza che ebbero i pittori costantinopolitani sull'arte dei cretesi se vedano ancora: Manolis Chatzidakis, *Icones de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise* (Venezia: Neri Pozza, 1962), XXXVIII; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia: documenti d'archivio e influssi sull'arte (XIV-XV sec.)», in *I Greci durante la venetocrazia. Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 3–7 dicembre 2007), a c. di Chrysa A. Maltezos e Despoina Vlassi (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009), 709–23; Nano Chatzidakis, *Da Candia a Venezia: icone greche in Italia: 15.-16. secolo: Venezia, Museo Correr, 17 settembre - 30 ottobre 1993*, Venetiae quasi alterum Byzantium (Atene: Fondazione per la cultura greca, 1993), 3; Michele Bacci, «Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate» (Medioevo. Le officine: atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009, Milano: Electa, 2010), 16; Maria Vassilaki, «Some Observations on Early Fifteenth-century Painting in Crete», in

importando gli stilemi aulici dell'arte paleologa che diedero nuovo respiro all'arte dell'icona.⁹⁸ Allo stesso tempo gli artisti occidentali introdussero la pittura "latina", prima gotica e poi rinascimentale.⁹⁹ Artisti costantinopolitani visitavano Creta,¹⁰⁰ pittori greci viaggiavano in Occidente e artisti occidentali, perlopiù italiani, si spostavano nei territori del Levante veneziano.¹⁰¹ In tale scenario, Creta, essendo il dominio veneziano più importante del Levante e vantando un più che florido mercato, rappresentava una delle destinazioni principali per questi pittori.¹⁰² Grazie al materiale archivistico preservato siamo ormai a conoscenza della presenza di botteghe di pittori veneziani a Creta già dalla prima metà del XIV secolo.

Grande peso per la diffusione dei modelli occidentali ebbe anche la circolazione di incisioni che resero noti agli artisti greci i lavori dei maestri non solo italiani, ma anche spagnoli e fiamminghi.¹⁰³ In un tale ambiente multietnico risulta naturale la creazione di nuove modalità creative che potessero esprimere visualmente la composizione pluristratificata della società. Questi artisti non rimasero infatti isolati, ma spesso pittori greci e veneziani si unirono per lavorare nella stessa bottega, dove producevano opere sia "alla greca" che "alla latina".¹⁰⁴

The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete (Farnham: Ashgate, 2009), 203–24; Sulla situazione dei pittori nella Costantinopoli del Quattrocento si veda anche: Robin Cormack, «Η ζωγραφική εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400», in *Χειρ Αγγέλων. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, a c. di Maria Vassilaki (Atene: Benaki Museum, 2010), 48–57; Per i pittori costantinopoletani che si spostarono in altri territori come Famagosta o Genova, si veda anche: Michele Bacci, «Greek painters, working for Latin and non-orthodox patrons in the late medieval Mediterranean», in *Crossing cultures. Conflict, migration and convergence. Atti del XXXII convegno Internazionale di Storia dell'Arte (Università di Melbourne, 13-18 gennaio 2008)* (Melbourne: Miegunyah press, 2009), 164–68.

⁹⁸ Constantoudaki-Kitromilidou, «Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia»; Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500»; Anastasia Drandaki, «Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», in *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete: Catalogo Della Mostra, Novembre 2009-Febbraio 2010, New York* (New York: Onassis Foundation USA, 2009), 8; Per alcuni esempi di arte costantinopolitana a Creta si veda anche: Maria Vassilaki, «Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη των πρώιμο 15ο αιώνα [Some Remarks on Cretan Painting of the Early Fifteenth Century]», in *Eufrosinon (Ευφροσύνη. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη)*, vol. 1 (Atene: Έκδοση του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 1991), 65–75.

⁹⁹ Artisti veneziani sono documentati a Creta almeno dal XIV secolo: Maria Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete* (Farnham: Ashgate, 2009), 71.

¹⁰⁰ Il primo ad evidenziare l'apporto dei pittori costantinopolitani per la rinascita della pittura cretese fu Chatzidakis, *Icons of Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, spec. XXXVIII; Pittori costantinopolitani arrivarono a Creta anche prima della caduta, come Alexios e Angelos Apokaukos e Nikolaos Philanthropinos. Si vedano: Maria Vassilaki, «Byzantine Icon-Painting Around 1400: Constantinople or Crete?», in *Byzantine Images and Their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, a c. di Lynn Jones (Farnham: Ashgate, 2014), 169–81; Chatzidakis, *Da Candia a Venezia*, 3; Bacci, «Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate», 16; Sulla situazione dei pittori a Costantinopoli nel Quattrocento si veda anche: Cormack, «Η ζωγραφική εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400».

¹⁰¹ Vassilaki, «Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete»; Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque»; Sulla presenza a Creta di artisti veneziani: Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Aspects of artistic exchange in Crete. Questions concerning the presence of Venetian painters on the island in the 14th and 15th centuries», in *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?* (New York: Routledge, 2018); Per alcuni esempi di opere ibride nel XIV secolo si veda anche: Drandaki, «Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries».

¹⁰² Bacci, «Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate», 15–16.

¹⁰³ Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «La pittura di icone a Creta veneziana», in *Venezia e Creta* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998), 461; Sul caso specifico dell'uso di incisioni italiane da parte del pittore cretese Teofane Sterlitz-Batha si veda: Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all'antica και grottesche», in *Ευφροσύνη. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, vol. 1 (Atene: Έκδοση του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 1991), 271–82 Anche qui si nota il processo selettivo attuato dai pittori cretesi nella selezione degli elementi provenienti dal mondo occidentale. Teofane utilizza infatti i modelli delle incisioni per la rappresentazione di determinate tematiche, come la Passione, mentre per altre rimane fedele allo stile bizantino. Si veda per esempio il dipinto della Fuga in Egitto del Tzanes in: Anastasia Drandaki, *Greek Icons 14th-18th century. The Rena Andreadis Collection* (Atene ; Milano: Μπενάκη ; Skira, 2002), 128–31, n. 27.

¹⁰⁴ Abbiamo a disposizione del materiale archivistico che attesta di un pittore di Costantinopoli che nel 1331 lavorò nella bottega di un pittore veneziano a Candia: Bacci, «Veneto-Byzantine "hybrids"», spec. 83-84; Un'altro esempio noto è

Lo sposalizio tra linguaggi differenti fu un processo eclettico e selettivo, così come lo è ogni percorso di creazione culturale.¹⁰⁵ Il motore che guidava il processo selettivo della riproduzione di determinati elementi piuttosto che di altri posava sulla ricerca di modalità per provocare potenti forme di devozione in grado di essere riconosciute dallo spettatore che, a sua volta, doveva essere in grado di rispondere allo stimolo visivo nel modo appropriato.¹⁰⁶ Perché questo accadesse lo spettatore-fruitor doveva possedere i codici visuali che gli avrebbero permesso l'accesso al messaggio figurativo. L'amalgama di elementi provenienti dal bagaglio di conoscenze dei cittadini, sia latini che greci, rendeva facile l'accettazione del nuovo linguaggio. In una società caratterizzata dalla compresenza di due popolazioni con differenze culturali la creazione di un linguaggio comprensibile a tutti non poteva che essere il risultato di una meticolosa selezione tra le svariate offerte presenti nella tradizione di entrambi i popoli. Da questa scelta nacquero opere in grado di comunicare i messaggi della fede non solo agli ortodossi ma anche ai cattolici.

L'introduzione delle innovazioni veneto-cretesi riflette il cambiamento di mentalità del loro pubblico. Il percorso che portava all'adozione di determinati stili e al rigetto di altri è una questione ancora aperta, ma si possono ormai individuare alcune costanti. Risulta peculiare notare che gli elementi occidentali che furono maggiormente adottati dai pittori cretesi risalivano nella maggior parte a modelli anticheggianti risalenti prevalentemente alla pittura del Trecento gotico, mentre le novità provenienti dalla pittura rinascimentale furono perlopiù ignorate, almeno fino alla metà del XVI secolo. I prestiti di gusto retrodatato sono stati a volte interpretati come un ritardo nel cogliere le novità pittoriche occidentali. Tale scelta risulta dettata dalla natura stessa del *medium* dell'icona. La sua popolarità internazionale fu in gran parte dovuta proprio a questa differenza rispetto ai generi pittorici che si stavano sviluppando in Occidente. Lo stile "antico" contribuiva a far sì che questa venisse percepita come la materializzazione del sacro e la controparte visiva della preghiera.¹⁰⁷ L'icona doveva incitare alla devozione e accompagnare il fedele nel suo percorso spirituale. Le novità dell'arte rinascimentale, quali il naturalismo e la prospettiva, non potevano essere integrate nel *medium* dell'icona, destinato per definizione alla devozione e alla preghiera.¹⁰⁸ Fu quindi naturale che gli elementi selezionati per essere integrati nelle immagini ibride fossero di un tipo che si potesse allineare con la morfologia tipica dell'icona quale tavola pittorica destinata alla devozione.

A partire da alcuni dei più antichi esemplari del bilinguismo figurativo sull'isola, notiamo che gli elementi "alla latina" furono principalmente legati ad uno stile pittorico e un'iconografia volti ad accentuare gli elementi di tragicità, ed evocare la compassione e la contemplazione dello spettatore.¹⁰⁹

quello del pittore costantinopolitano Georgios Filanthropinos che, al fine Trecento, entrò in società con un pittore veneziano abitante a Candia di nome Nicolò Storlado: Bacci, «Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate», 16; Constantoudaki-Kitromilidou, «Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia», spec. 716-719.

¹⁰⁵ Williams argomenta che la riproduzione culturale opera «within the very processes of knowledge» e che «tradition can be shown, by analysis, to be a selection and reselection of those significant received and recovered elements of the past which represent not a necessary but a desired continuity»: Raymond Williams, *The Sociology of Culture* (New York: Fontana, 1981), 182-91.

¹⁰⁶ Horst Bredekamp e Iain Boyd Whyte, «The Simulated Benjamin: Medieval Remarks on Its Actuality», *Art in Translation* 1, n. 2 (2009): 296.

¹⁰⁷ Il predicatore domenicano Giordano da Rivolato attribuiva alle immagini provenienti dalla Grecia la massima autorità «sicché queste dipinture, e specialmente l'antiche, che vennero di Grecia anticamente, sono di troppo grande autorità; perocché là entro conversano molti santi che ritrassero le dette cose, e diederle copia al mondo, delle quali trae autorità grande, siccome si trae di libri». Giordano da Pisa, *Prediche inedite del b. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori*, a c. di Enrico Narducci (Bologna: Gaetano Romagnoli, 1867), 171; Si veda anche: Olga Gratzou, «A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 33 (2012): 357-68; Sul concetto di «antico» nel Rinascimento si veda: Alexander Nagel e Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010).

¹⁰⁸ Il XVI secolo accoglierà timidamente delle componenti di ispirazione rinascimentale come l'interesse per il paesaggio e una maggiore attenzione nel movimento delle figure, ma rimarrà fedele fino alla fine ai principi della pittura paleologa. Si veda a proposito Constantoudaki-Kitromilidou, «La pittura di icone a Creta veneziana», 475-77.

¹⁰⁹ Si vedano indicativamente: Irene Leontakianakou, «Western Elements in Icon Painting in Regions under Venetian Rule and the Early Work of Theotokopoulos», in *Perceptions of El Greco*, a c. di N. Hatzinikolaou (Atene: Institute for Mediterranean Studies, 2014), spec. 33; Anastasia Drandaki, a c. di, *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian*

L'indirizzo contemplativo-meditativo della devozione aveva pervaso la spiritualità occidentale a partire dai secoli XII-XIII come si evince anche dalla circolazione di numerosi testi dedicati alla meditazione del fedele sulla Passione di Cristo.¹¹⁰ In queste guide per la devozione si promuoveva l'ideale religioso di un'immersione contemplativa del devoto, guidata dagli eventi salienti della storia della Passione. La tensione verso la meditazione venne particolarmente promossa anche dagli ordini mendicanti e soprattutto dai francescani i quali a partire dal loro fondatore avevano sviluppato forme di devozione rivolte alla partecipazione alla sofferenza del Salvatore.¹¹¹ Partendo dall'esempio delle stigmate di Francesco, il frate, e per estensione il buon fedele, doveva mirare a raggiungere un tale esempio di partecipazione alla Passione di Gesù. La Passione e la morte di Gesù evidenziavano gli aspetti umani della sua permanenza terrestre. In questo contesto veniva naturalmente rafforzato il contributo di Maria tanto nella materializzazione del Cristo-uomo, quanto nella sua natura di testimone diretta degli eventi e di madre sofferente. Il fedele, immedesimandosi con Maria doveva mirare a dividerne il dolore e lo strazio.

La selezione degli elementi occidentali da integrare nella pittura tradizionale locale si basava dunque in gran parte sia sulla volontà del committente di inserire determinati stilemi che avrebbero potuto soddisfare la sua *pietas* sia sull'abilità del pittore nel realizzarli.¹¹² Lo scopo principale di chi acquistava l'icona era che questa potesse far risaltare il coinvolgimento emotivo nel dramma della storia sacra. Nella parte occidentale del mondo cristiano le arti si erano già adattate a delle modalità figurative volte a sottolineare il pathos tragico della Passione. Le *imago pietatis* e i cicli narrativi della Passione ne danno testimonianza già dal XII secolo.¹¹³ Questi furono rivestiti di una drammaticità teatrale atta ad accompagnare le pratiche devozionali che investivano l'individuo con la vocazione di meditare sul sacrificio di Cristo come tecnica per attuare un *reenactment* immaginativo della storia sacra e dell'economia della salvezza.¹¹⁴ Mentre l'icona bizantina aveva lo scopo primario di ricordare al fedele il dogma e il *dodekaortio*, l'immagine occidentale doveva

Crete: catalogo della mostra, novembre 2009-febbraio 2010, New York (New York: Onassis Foundation, 2009), n. 19; Michele Bacci, «Icons of Narratives: Greek-Venetian Artistic Interchange, Thirteenth–Fifteenth Centuries», in *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe*, a c. di Natasha Constantinidou e Han Lamers (Leida: Brill, 2019).

¹¹⁰ Michelle Karnes, *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages* (Chicago ; Londra: The University of Chicago Press, 2011), spec. 144-178; Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion* (University Park, PA: University of Pennsylvania Press, 2009); H. N. Ridderbos, R. M. Schlusemann, e A. A. MacDonald, a c. di, *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture* (Groningen: John Benjamins Publishing Co, 1998).

¹¹¹ Jill Bennett, «Stigmata and the sense of memory: St. Francis and the affective image», *Art History* 24 (2001): 1–16; Joseph Polzer, «Concerning the Origin of the Meditations on the Life of Christ and Its Early Influence on Art», *Franciscan Studies* 74 (2016): 307–51; Hans Michael Thomas, *Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung* (Wiesbaden: Reichert, 1989).

¹¹² Sulla questione della commissione per le icone cretesi si vedano tra gli altri: Chatzidakis, «La peinture des “madonneri” ou “veneto-creteise” et sa destination»; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Icons, the Public, and Taste in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries» (Londra, Courtauld Institute of Art, University of London, 1986); Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986): 246–61; Drandaki, «Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries»; Maria Vassilaki, «Looking at Icons and Contracts for Their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete», in *Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries*, a c. di B. Coulie e P. Dujardin (Milano: Silvana, 2017), 100–115.

¹¹³ Erwin Panofsky, *Imago Pietatis e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)* (Lugano: Il Segnalibro, 1998); Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione* (Bologna: Nuova Alfa editoriale, 1986); Sullo sviluppo dei cicli narrativi della Passione: Anne Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); Per il contesto veneziano in particolare si veda anche: Catherine R Puglisi, *Art and faith in the Venetian world: venerating Christ as the man of sorrows* (Londra : Turnhout: Harvey Miller ; Brepols, 2019); Xavier Seubert, Catherine Puglisi, e William Barcham, *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese, The Man of Sorrows in Venetian Art. Catalogo della mostra, 11 febbraio - 12 giugno 2011, MOBIA, New York* (New York : Londra: D Giles Ltd, 2010); William Barcham, «The Christo Passo, Franciscan Devotions and Fiscal Politics in Quattrocento Venice and the Veneto», in *Contributo presentato nell'incontro annuale del College Art Association, 25 febbraio 2006, 2006*.

¹¹⁴ Il testo delle *Meditationes* indicava chiaramente l'impiego della mente per la ricreazione immaginativa della Passione. Si veda «The Humanity and the Passion of Christ», in *Christian Spirituality*, vol. II (Londra: Routledge, 1987), spec. 386; Belting, *L'arte e il suo pubblico*, 55 ed. fr.

soddisfare le necessita devozionali che prevedevano la creazione di un immaginario mentale della Passione ed aiutare il fedele ad empatizzare, immedesimarsi e a coinvolgersi nella Passione e nel dolore di Gesù.¹¹⁵

Il senso di drammaticità devozionale che aveva caratterizzato l'Occidente dal XII-XII secolo portò quindi artisti e committenti ad alterare gli schemi dell'arte bizantina tradizionale aggiungendo elementi figurativi come i corpi in tensione e i gesti forti che potevano risultare in un aumento del sentimento empatico del fedele.¹¹⁶ Un caso caratteristico è quello delle Vergini della Passione che si analizzeranno di seguito. In questa nuova iconografia composita della Vergine vennero aggiunti, nello schema compositivo tipico della *Odegetria*, i due Arcangeli con in mano gli strumenti della Passione. Ad aumentare la drammaticità della raffigurazione, il piccolo Gesù viene solitamente raffigurato mentre volge lo sguardo ad uno degli Arcangeli, fissando gli occhi negli strumenti che avrebbero determinato il suo sacrificio. L'introduzione di elementi di drammaticità era chiamata a soddisfare anche i devoti di rito greco. Per il fedele ortodosso il principio devozionale si fondava sulla necessità assoluta di riconoscere il prototipo nella raffigurazione iconica.¹¹⁷ Dal momento che il personaggio sacro rappresentato poteva essere riconosciuto come la Vergine, il Cristo o un determinato santo, il fedele poteva indirizzare le sue preghiere con confidenza che sarebbero state "inoltrate" al prototipo riconosciuto. Il ricorso alla drammaticità teatrale, presa in prestito dalla pittura occidentale, non portava ad un'alterazione fisionomica delle figure che quindi potevano coinvolgere anche i greci ortodossi.¹¹⁸

Oltre alla modalità figurativa rivolta verso un aumento della teatralità drammatica, vennero introdotte dall'Occidente anche delle novità formali, iconografiche e decorative. L'icona dovette essere adattata alle necessità culturali dello spazio ecclesiastico cattolico, e quindi conformarsi con le regole impiegate per la realizzazione delle pale d'altare e dei polittici.¹¹⁹ L'introduzione di nuovi santi, come ad esempio san Francesco, trovò gli artisti locali poco preparati. Per la sua figurazione si fece quindi spesso ricorso a modelli di pittori latini. Il bilinguismo pittorico è quindi dovuto in questi casi ai differenti modelli ai quali il pittore faceva riferimento. Mentre per i santi bizantini si potevano seguire i modelli consolidati della pittura bizantina, per i santi del mondo cattolico si prendevano a modello le pitture di origine occidentale.¹²⁰ Un caso esemplare è quello della realizzazione del noto polittico del primo XV secolo realizzato per la chiesa di Santo Stefano a Monopoli da un altro pittore, di probabile origine costantinopolitana ma attivo a Creta (fig. 11). La Vergine, il Cristo e i santi Giovanni e Nicola, sono realizzati in uno stile puramente bizantino, mentre sant'Agostino e santo Stefano sono molto più vicini a modelli veneziani.¹²¹

¹¹⁵ Michele Bacci, «Icons of Narratives: Greek-Venetian Artistic Interchange, Thirteenth–Fifteenth Centuries», in *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe*, a c. di Natasha Constantinidou e Han Lamers (Leida: Brill, 2019), spec. 176-178; Belting, *L'arte e il suo pubblico*; Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*.

¹¹⁶ Sullo stesso processo ma dalla prospettiva degli artisti veneziani si veda: Bacci, «Icons of Narratives».

¹¹⁷ Charles Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002).

¹¹⁸ Per gli elementi di teatralità drammatica, adottata da esemplari veneziani, nelle rappresentazioni della Crocifissione si veda: Bacci, «Modèles italiens dans la peinture d'icônes au Moyen Âge tardif, la Crucifixion crétoise du Musée national de Stockholm».

¹¹⁹ Nel 14 luglio del 1412 venne firmato a Candia un contratto tra il pittore Nicolaos Filanthropinos e il nobile veneziano Alessandro Barbo, per la realizzazione di una pala d'altare. Si vedano: Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «A Fifteenth-Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice», *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 32, n. 5 (1981): 265–272; Vassilaki, «Looking at Icons and Contracts for Their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete», 110; Altri esempi di polittici realizzati da pittori cretesi in: Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Ενθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 35 (1994): 285–302.

¹²⁰ Constantoudaki-Kitromilidou, «Ενθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης» dove viene approfondito l'esempio di un'icona realizzata come pala d'altare in cui sono evidenti gli elementi di bilinguismo formale a seconda dell'iconografia del soggetto.

¹²¹ Constantoudaki-Kitromilidou, 289–92; Drandaki, «A maniera greca: content, context, and transformation of a term», 46–47; Bacci, «Veneto-Byzantine “hybrids”», 93–95; Vassilaki, «Looking at Icons and Contracts for Their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete»; Un caso simile può essere individuato nell'opera del pittore Marco, di probabile

Nelle opere come quelle che abbiamo presentato, le componenti bizantine convivono, se pur distinte, con quelle italiane-veneziane. Entrambi i lavori erano destinati ad edifici preposti al culto cattolico, per cui il committente sicuramente desiderava un risultato in grado di toccare le anime dei fedeli latini. Il pittore dovette di conseguenza attuare un bilinguismo pittorico, attingendo tanto alla tradizione a lui familiare – che sicuramente era gradita anche al committente visto che aveva affidato l'opera ad un artista greco nonostante la sicura disponibilità di pittori italiani – quanto ai modelli forniti dalla pittura di stampo occidentale.



Figura 11: Polittico con la Vergine e il Bambino in trono affiancati dai santi Cristoforo, Agostino, Stefano, Giovanni Battista, Nicola e Sebastiano, primo XV secolo. Dalla chiesa di Santo Stefano a Monopoli, Puglia. Museum of Fine Arts, Boston

Gli adattamenti provenienti dalla pittura italiana non si limitavano comunque alla rappresentazione di soggetti poco conosciuti nel mondo ortodosso. Elementi come la prospettiva furono utilizzati anche per evidenziare il carattere simbolico di alcune raffigurazioni, come nel caso dell'icona dipinta da Klontzas, probabilmente per un committente cretese.¹²² Nell'icona viene rappresentato l'interno di una chiesa. La fascia centrale, raffigurante l'edificio, è resa in una modalità piuttosto tradizionale, nonostante la tematica poco affrontata dai pittori bizantini. Nella fascia superiore, dove viene dipinto

origine costantinopolitana, attivo nella cattedrale di Genova. Gli elementi occidentali sono evidenti nell'enfasi posta sulla Passione di Cristo, probabilmente richiesta dal committente latino. I santi della tradizione bizantina, conosciuti dal pittore, vengono raffigurati in uno stile greco, mentre i santi latini sono rappresentati con i loro attributi secondo la tradizione cattolica. Si veda: Bacci, «Greek painters, working for Latin and non-orthodox patrons in the late medieval Mediterranean».

¹²² Panagiotis Vokotopoulos, «Μια άγνωστη κρητική εικόνα στο Σαράγεβο», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 12 (1984): 383–98; Su questa icona si veda anche: Olga Gratziou, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σαράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 32 (1989): 9.

il paradiso si fa invece uso della prospettiva, con lo scopo di sottolineare la natura celeste di quella specifica parte della raffigurazione. Tramite l'utilizzo di una nuova modalità pittorica l'artista realizza una divisione tra mondo terreno e mondo terrestre. L'esempio è particolarmente interessante per cogliere la sottigliezza del processo selettivo attuato tanto dai committenti quanto dai pittori, per i quali certamente giocava un ruolo anche la cultura visuale che avevano acquisito nella Creta veneziana. Infine, dovettero suscitare un certo fascino anche tutti gli elementi di carattere decorativo, quasi del tutto ignoti alla pittura di tradizione bizantina, tra cui i tessuti veneziani, le aureole puntellate, gli ornamenti gotici, i troni di marmo, i elementi bucolici e naturalistici come uccelli e fiori, le cornici architettoniche, sempre di stile goticheggiante, e in fine la rappresentazione di scene narrative.¹²³

3.3.1 L'iconografia delle icone a carattere misto delle chiese veneziane

Le immagini a carattere composito, grazie alle caratteristiche che presentavano, conobbero un enorme successo in Occidente e in particolar modo a Venezia.¹²⁴ Come si è già accennato il soggetto più rappresentato dai pittori attivi a Creta nei secoli XIV-XVIII fu quello della Vergine, che gli valse anche il nome, per quando riduttivo, di "Madonneri". Certamente la Vergine con il Bambino si prestava tanto per la devozione pubblica all'interno degli edifici ecclesiastici, quanto per la preghiera individuale nello spazio domestico. Senza dubbio era questa la figurazione che trovò più ampio spazio anche nelle chiese della madrepatria, dove rappresentava più dell'80% del numero complessivo di tutte le icone.

Nella realizzazione della figura mariana non riscontriamo l'osmosi stilistica che si può vedere in altri lavori, dove i vari soggetti venivano rappresentati sia "alla greca" che "alla latina". Nel caso dei dipinti mariani il soggetto principale si limitava alla Vergine e al Bambino, per i quali si continuarono a seguire le modalità pittoriche della tradizione paleologa. Le appropriazioni provenienti da Occidente si colgono in questi casi principalmente in aggiunte figurative atte a sottolineare gli aspetti più tragici ed umani delle due figure.

Nell'ambito delle innovazioni emerse dal processo di ibridazione delle icone cretesi si consolidarono almeno quattro tipi iconografici mariani che presentano la sottile e attenta introduzione di componenti più vicine alla pittura occidentale. Tre riprendono lo schema tradizionale della Vergine *Odegetria*: la Vergine della Consolazione, la Vergine della Passione, e la Galaktotrofousa, mentre la quarta, nota come la Pietà, presenta un percorso iconografico più complesso. Nelle chiese della Serenissima ritroviamo ancora oggi almeno otto icone della Vergine della Consolazione, dieci icone della Passione, tre della Galaktotrofousa e cinque della Pietà. È quindi opportuno soffermarci su questi quattro tipi iconografici, che nacquero nell'ambito della Candia veneziana e divennero così popolari anche nella madrepatria.

La Vergine della Consolazione

Questo tipo iconografico, consiste in una variante della consolidata iconografia della Vergine *Odegetria*. L'elemento distintivo delle icone note con tale nomenclatura consiste più nella resa formale goticheggiante delle figure che in un determinato schema iconografico.¹²⁵ Solitamente la

¹²³ Per la moda veneziana usata per la raffigurazione delle vesti delle Madonne greche si veda: Michele Bacci, «Greek Madonnas and Venetian Fashion», *Convivium* 7, n. 1 (2020): 153–77.

¹²⁴ Sullo sviluppo e l'iconografia di queste immagini si vedano: Chrysanthi Mpaltogianni, *Εικόνες Μήτηρ Θεού* (Atene: ΑΔΑΜ, 2004); Manolis Mpourmpoudakis, a c. di, *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (Erakleio: Βικέλαια Βιβλιοθήκη, 2004); Chatzidakis, *Icons de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*; Sugli antecedenti di queste attestazioni quattrocentesche: Bacci, «On the Prehistory of Cretan Icon Painting».

¹²⁵ Mpaltogianni, *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, 272–80; Eva Hausteijn-Bartsch, «Einige Bemerkungen und Fragen zur Entstehung der Ikonen der "Madre della Consolazione"», in *Griechische Ikonen, byzantinische und nachbyzantinische Zeit*, a c. di Eugenia Gerousis, Guntram Koch, e Antje Fehrmann (Atene: Kasse für Archäologische Mittel, 2010), 109–22; Eva

Madonna si presenta a mezzo busto con la testa leggermente inclinata e tenendo in braccio il Bambino, proprio come nell'*Odegetria*; ma qui Gesù tiene con la mano sinistra il globo dorato. Spesso questo viene raffigurato in una posizione in cui la testa è girata dalla parte opposta rispetto alle gambe. La Vergine appoggia la mano sul ginocchio del Bambino. Nonostante questa costante iconografica fosse la più diffusa, almeno in ambito cretese, la Vergine della Consolazione poteva essere fusa, oltre che con la *Odegetria*, con i tipi della *Glykofilousa* e della *Galaktotrofousa*. In tutte le sue varianti, gli elementi occidentali goticizzanti venivano maggiormente applicati nella resa dei vestimenti e nella postura delle figure.¹²⁶ Il *maphorion* della Vergine e la tunica del Bambino sono dipinti secondo la moda tessile occidentale, e più specificamente veneziana, imitando elementi decorativi provenienti dai tessuti in uso a Venezia. Spesso il bordo del *maphorion* è decorato con caratteri cufici dorati, e viene chiuso all'altezza del collo da una fibula dorata. Anche la sostituzione del *kekryfalos* bizantino con un velo bianco o trasparente che copre la testa della Vergine sotto il *maphorion* rimanda a Occidente, proponendo dei tessuti diafani e leggeri.¹²⁷

Il *typos* della Vergine della Consolazione conobbe grande diffusione grazie alla sua rivisitazione da parte del pittore cretese Nikolaos Tzafouris, noto dai documenti a partire dal 1487.¹²⁸ Fino ad oggi sono note sei icone (di cui tre firmate) dell'artista dove viene raffigurata la Madre della Consolazione (figg. 12-14).¹²⁹ Elementi vicini alle rappresentazioni della Madre della Consolazione sono visibili anche nell'icona di Tzafouris raffigurante la Vergine in trono affiancata dai santi Francesco e Vincenzo Ferrer, conservata oggi all'Hermitage. Il capo di Maria inclinato e la presenza del velo bianco trasparente si ritrovano in tutte le icone della Consolazione realizzate dal pittore cretese. Tzafouris, noto per la sua produzione "alla latina", incontrò l'ammirazione del pubblico occidentale che ordinò molte delle sue icone mariane. Tra le committenze più conosciute riportiamo quella di Giovanni Nanni, provveditore veneziano di Napoli di Romania, che ordinò all'artista una pala d'altare per la cattedrale della città.¹³⁰ La fortuna di queste immagini presso il pubblico occidentale e specificamente quello veneziano si può attribuire in gran parte alla postura della Vergine, col capo inclinato e la mano che tocca il ginocchio del Bambino, che contribuiva alla sua umanizzazione di madre che mostra affetto verso il figlio. D'altro canto, l'abbellimento delle vesti con dettagli decorativi presi in prestito dalla moda alla veneziana rendeva la figurazione più vicina ai

Haustein-Bartsch, «Eine neuentdeckte Ikone der "Madre della Consolazione" von Nikolaos Tzafoures», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* KB (2001): 135–40.

¹²⁶ Carol M. Richardson e Kim Woods, *Locating Renaissance Art* (Londra: Yale University Press, 2007), 208; Sulla moda veneziana e nello specifico a Creta si vedano: Chryssa A. Maltezu, «Βενετική μόδα στην Κρήτη (Τὰ φορέματα μιᾶς Καλλιεροπούλας)», in *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στὸν Ἀνδρέα Ν. Στράτο*, a c. di Nia Stratou, vol. 1 (Atene, 1986), 139–47; Despina Vlasi, «Η καθημερινή ζωή», in *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, a c. di Chryssa A. Maltezu, vol. II (Atene; Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2010), 357–87; Stella Mary Newton, *The Dress of the Venetians, 1495-1525* (Aldershot: Scolar Press, 1988), spec. 47-76 per la moda femminile.

¹²⁷ Il motivo fu introdotto da Duccio di Buoninsegna a Siena nel 1300 circa e portato avanti dai suoi seguaci. La soluzione venne introdotta a Venezia da Paolo Veneziano e fu ampiamente adottata a partire dagli anni '40 del Trecento. Oltre alle motivazioni estetiche, la scelta del velo trasparente creava un sottile collegamento con il perizoma indossato da Cristo nella scena della crocifissione. L'identificazione delle due vesti fu esplicitamente dichiarata in un passo delle *Meditationes* dove veniva riportato che Maria avrebbe coperto il corpo del Figlio con il suo velo: Bacci, «Greek Madonnas and Venetian Faschion», 170.

¹²⁸ Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500»; Mario Cattapan, «I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo dalla Canea», *Thesaurismata* 14 (1977): 199–238; Haustein-Bartsch, «Eine neuentdeckte Ikone der "Madre della Consolazione" von Nikolaos Tzafoures»; Marisa Bianco Fiorin, «Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento, e una sua inedita Madonna», *Arte Veneta* 37 (1983): 164–69; Varvara Papadopoulou, «Εικόνα Δέησης του Νικολάου Τζαφούρη», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 22 (2001): 261–70; Haris Polka, «Ο κρητικός ζωγράφος Νικόλαος Τζαφούρης: ενυπόγραφος και αποδιδόμενα έργα» (Master thesis, Ioannina, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2008).

¹²⁹ Queste si trovano una in collezione privata a Trieste, una al Museo Kanelloupyloy ad Atene, una al museo di icone di Recklinghausen, una nella chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia, una nel museo Bizantino di Atene, e una a Mitilene. Nicolas Siomkos, «Έργα του Νικολάου Τζαφούρη και του εργαστηρίου του», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 34 (2013): 253–66.

¹³⁰ Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», da 202.

codici visuali dei veneziani che potevano riconoscere ed apprezzare questi riferimenti.¹³¹ Dal lato greco, i nuovi elementi non venivano a turbare il dogma della rappresentazione del prototipo essendo anche in questo caso immediatamente riconoscibile la figura della Vergine.

La tendenza ad impreziosire le vesti di Maria facendo riferimento alla moda veneziana è esplicita nell'icona della Vergine, realizzata da un pittore sconosciuto, e oggi conservata in deposito presso l'IRE di Venezia (cat. no. 4). La Vergine viene raffigurata come *Odegetria*, ma poggia la mano sul ginocchio del Bambino come nel *typos* della Consolazione. Da quest'ultimo prende ispirazione anche per la realizzazione delle vesti che trasformano la Vergine quasi in una dama veneziana. I ricchi dettagli dorati, l'ampiezza della veste, i dettagli all'altezza del petto, sono tutte componenti che sarebbero risultate quasi blasfeme agli occhi di un bizantino fino a quel momento.



Figura 12: Vergine, Madre della Consolazione, Nicolaos Tzafoyris, fine XV secolo, Museo Kanelloupyloy, Atene (E 24)

¹³¹ Bacci, «Greek Madonnas and Venetian Faschion».



Figura 13: Vergine, Madre della Consolazione, Nicolaos Tzafouris, prima metà del XVI secolo, chiesa di Santa Maria Formosa, Venezia



Figura 14: Vergine, Madre della Consolazione, Nicolaos Tzafoyris, fine XV secolo, Museo Bizantino di Atene (BXM 01550)

La Vergine della Passione

Il *typos* della Vergine della Passione consiste, ancora una volta, in una variante dell'iconografia della Vergine *Odegetria*.¹³² Alcuni esemplari della nuova iconografia sono noti già dal XII secolo,¹³³ ma la popolarità di questa raffigurazione raggiunse il suo apice a partire dalla metà del XV secolo, grazie alla sua rielaborazione da parte dei pittori cretesi. L'artista maggiormente connesso a questa variante iconografica è stato identificato in Andrea Ritzos, attivo negli anni 1421-1492.¹³⁴ I suoi lavori stabilirono con precisione l'iconografia che ancora oggi è nota come la Vergine della Passione (fig. 15).¹³⁵ Alla tradizionale *Odegetria* vennero aggiunte, nella parte superiore della raffigurazione, le figure dei due arcangeli che tengono nelle loro mani gli strumenti della Passione. Il Bambino viene raffigurato mentre volge lo sguardo a uno degli arcangeli e nello stesso momento il sandaletto gli scivola dal piede. La vivacità e drammaticità di questa rappresentazione la distinse dalle icone tradizionali del mondo bizantino, aprendo la strada alla pittura post-bizantina. Gli strumenti tenuti dagli arcangeli rimandano immediatamente alla Passione di Cristo e al suo sacrificio, al quale allude anche il sandaletto che cade dal piede di Gesù. La raffigurazione nel suo insieme sembra rappresentare in modo drammatico l'intero percorso terreno di Cristo e il suo sacrificio finale.

Una controparte testuale della rappresentazione della Vergine della Passione si può trovare in uno dei sermoni di Romano Melodos in cui il Bambino Gesù avvisa la Madre della futura Passione: «un giorno vedrai il Bambino che ora porti tra le braccia con le mani perforate a causa del suo amore per il genere umano [...] Colui che chiamo vita dovrai vedere appeso da una croce e tu lamenterai la sua morte».¹³⁶ L'introduzione degli strumenti della Passione nelle mani degli angeli e il movimento del Bambino che si volge a guardare uno di questi, sono novità iconografiche indirizzate a creare un aumento della tensione emotiva dello spettatore. La visione degli strumenti della sofferenza e dell'umiliazione di Cristo portava lo spettatore ad una continua contemplazione del suo sacrificio.¹³⁷ La medesima tendenza verso una quasi disperata visibilità degli strumenti della Passione stava inondando la spiritualità religiosa di tutto l'Occidente. Dalla fine del XV secolo, immagini e stampe potevano questi elementi in primo piano, come nei esemplari dell'incisione del Museo Fitzwilliam e quella della Civica raccolta di Milano (figg. 16-17). Nell'ultima, la figura di Cristo quasi scompare, sostituita dalla Veronica, mentre in primo piano vengono posti la croce e le lance, ossia gli stessi strumenti che vediamo riprodotti nelle mani degli arcangeli delle raffigurazioni della Vergine della Passione.

Non furono solamente le allusioni alla tortura del Gesù a far scattare sentimenti empatici dello spettatore. Nel contesto della devozione privata meditativa anche la figura di Maria aveva assunto un ruolo di primo ordine. Testimone diretta del dolore del Figlio, questa incarnava il modello che il fedele era incitato ad imitare nella meditazione sul dolore di Cristo. Già nel XI secolo Anselmo di Canterbury si rivolgeva direttamente alla Vergine cercando di condividere la sua compassione per il figlio sofferente. Poi biasimando se stesso scriveva «Why did you not share the sufferings of the most pure Virgin?». Lo stesso atteggiamento si ritrova nel *Lignum vitae* del Buonaventura (XIII secolo).

¹³² Su questa iconografia si vedano: Thalia Gouma-Peterson, «Crete, Venice, the Madonneri», *Allen Memorial Art Museum bulletin*, 1968, 53–83; Mirjana Tatić-Djurić, «Iconographie de la Vierge de Passion: Genese du Dogme et des Symboles», in *De cultu mariano saeculis XII-XV*, vol. V (Roma: Pontificia Academia mariana internationalis, 1981), 136–68; Fabriciano Ferrero Centeno, *Santa Maria del perpetuo soccorso: un icono de la Santa Madre de Dios «Virgen de la Pasión» con el Presagio dela Pasión gloriosa de Cristo* (PS editorial, 1994); Fabriciano Ferrero Centeno, *The Story of an Icon: The Full History, Tradition and Spirituality of the Popular Icon of Our Mother of Perpetual Help* (Chawton, Hampshire: Liguori Pubns, 2001); Matthew Milliner, «The Virgin of the Passion: Development, Dissemination and Afterlife of a Byzantine Icon Type» (Tesi di dottorato, Princeton N.J., Princeton University, 2011).

¹³³ Michele Bacci, *Il pennello dell'evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: GISEM-ETS, 1998), 104; Milliner, «The Virgin of the Passion», 35–40, 74–85.

¹³⁴ Mario Cattapan, «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia», *Θησαυρισματα* 10 (1973): 238–82.

¹³⁵ Milliner, «The Virgin of the Passion», 94; Tatić-Djurić, «Iconographie de la Vierge de Passion: Genese du Dogme et des Symboles», 160.

¹³⁶ Milliner, «The Virgin of the Passion», 72.

¹³⁷ Maya Corry, *Madonnas & Miracles* (Londra; New York: Philip Wilson Publishers, 2017), 52.

Nelle sedici meditazioni sulla Passione di Cristo il lettore viene immerso negli eventi tramite l'identificazione con Maria e la condivisione dei suoi sentimenti di compassione per il Salvatore.¹³⁸

Nel contesto candiota risulta altamente probabile un coinvolgimento attivo dei francescani, presenti sull'isola già dal XIII secolo, nella diffusione di questa rappresentazione. Come è stato evidenziato nel caso dell'emergere di nuove soluzioni iconografiche in Cilicia, i francescani ebbero una grande influenza nelle arti figurative del Levante a partire dal Duecento.¹³⁹ L'importanza primaria da loro assegnata alla facoltà della visione, tanto per la disciplina privata quanto per il proselitismo di nuovi fedeli, fece sì che dedicassero molte energie all'elaborazione di nuove raffigurazioni che potessero essere consone ai loro obiettivi. Tra le immagini maggiormente promosse dall'ordine furono infatti quelle legate al ciclo della Passione di Cristo, rielaborate in una chiave più umana e tragica.¹⁴⁰ Il fulcro della rappresentazione si identificava nei momenti più drammatici della Passione tra cui ovviamente spiccava la Crocifissione. L'inserimento degli strumenti della Passione nelle mani dei due Arcangeli nelle icone della Vergine della Passione saranno risultati sicuramente in sintonia con la visione religiosa francescana. La raffigurazione abbinava in tal modo la figura di Maria a quella del Gesù Bambino, non benedicente, giocoso, severo o impegnato nel rapporto materno, ma in un momento di piena coscienza del suo sacrificio drammatico. Cristo che medita sul suo futuro sacrificio poteva inoltre fungere da *exemplum* per il fedele, frate o laico, nel suo tentativo di immedesimazione con Cristo e di meditazione sulla sua Passione, pratiche promosse assiduamente dai francescani.



Figura 15: Andreas Ritzos, *Vergine della Passione*, 1490, Recklinghausen Icon Museum. Immagine nel pubblico dominio

¹³⁸ Cousins, «The Humanity and the Passion of Christ», spec. 384.

¹³⁹ Anne Derbes, «Siena and the Levant in the Later Dugento», *Gesta* 28, n. 2 (gennaio 1989): 197 e nota 40 con bibliografia.

¹⁴⁰ Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*.

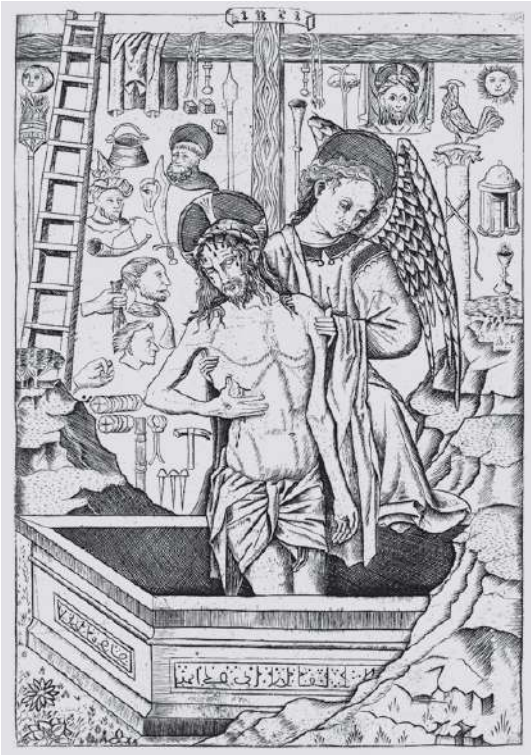


Figura 16: incisione di Cristo con angelo e gli strumenti della Passione, 1490-1520 ca. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

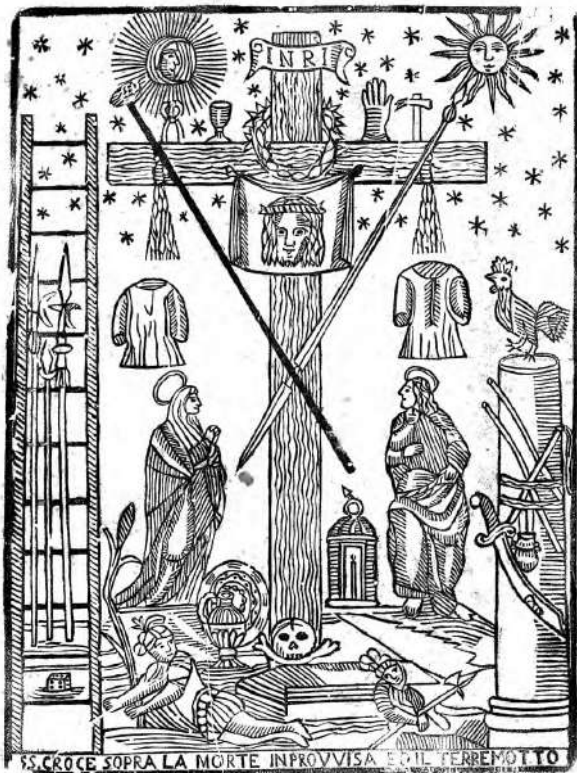


Figura 17: incisione della Crocifissione con strumenti della Passione, XVI sec., Milano, Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli.

Pietà vi prenda del mio dolce amore per consolare me triste Maria

Già a partire dal XIV secolo si erano diffuse in Italia le *imago pietatis* con numerose variazioni iconografiche. A Venezia, la variazione più popolare divenne quella del *Christo Passo*, caratterizzata dalla raffigurazione in *close-up* di Gesù a mezzo busto.¹⁴¹ Il nuovo tipo iconografico della Pietà si diffuse nella pittura cretese, come nei due casi precedenti, dalla metà del XV secolo. Questo prevedeva la raffigurazione del corpo esanime di Cristo, disteso sulle ginocchia della Vergine, rappresentata secondo l'iconografia germanica della Vergine in trono.¹⁴² Spesso, nei lati superiori vengono rappresentati dei piccoli angioletti che partecipano al dolore della Madre. Il momento rappresentato corrisponde a quello immediatamente precedente la sepoltura di Cristo. Nella composizione centrale di Maria con Gesù vengono spesso aggiunte ai due lati le figure di san Giovanni e Giuseppe creando delle opere che abbinano elementi da altre iconografie come quelle della Crocifissione o della Deposizione.¹⁴³ Gli elementi di provenienza occidentale come l'espressività del volto di Maria Addolorata, la posizione del corpo e le vesti, vengono equilibrati dalla rigida postura del corpo di Gesù, la resa della roccia e lo sfondo dorato, chiaramente appartenenti all'ambito della pittura bizantina. Ancora una volta il pittore maggiormente conosciuto per queste raffigurazioni è Nicola Tzafouris. Come per la Vergine della Passione, anche in questo caso l'intera composizione si iscrive all'interno della pietà liturgica quattrocentesca, centrata sulla ricerca di compartecipazione del fedele alla Passione di Cristo. L'accento patetico ed espressivo di questa figurazione si prestava bene a far scaturire quel sentimento di empatia e immedesimazione.¹⁴⁴

Come per la raffigurazione della Vergine della Passione, anche quella della Pietà rientra nelle modalità espressive sviluppatesi in rapporto alla tendenza verso una pietà più drammatica. L'iconografia della Pietà e, in certa misura anche quella della Vergine della Passione, possono rientrare in quello che Belting chiamò «la controparte figurativa delle *Meditationes Vitae Christi*». Le *Meditationes*, così come molti altri testi di simile soggetto composti alla fine del XIV secolo, ponevano grande enfasi nella descrizione dell'intimità Madre-Figlio invitando il fedele a una «bella meditazione».¹⁴⁵ Sullo stesso filone si inseriva tra gli altri la *Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* composto attorno al 1364 da Nicolò di Mino Cicerchia dove leggiamo della Vergine che incita il

¹⁴¹ A Venezia la variazione più popolare divenne quella del *Christo Passo* come nella Pala Feriale di Paolo Veneziano a San Marco: Margaret Anne Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice» (Tesi di dottorato, University of Maryland, 2006), 143; Hans Belting, «Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio», in *Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente. Catalogo della Mostra tenuta a Rimini nel 2002* (Milano: Silvana, 2002), 71–79; Si vedano anche: H. N. Ridderbos, R. M. Schlusemann, e A. A. MacDonald, a c. di, *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture* (Groningen: John Benjamins Publishing Co, 1998); Xavier Seubert, Catherine Puglisi, e William Barcham, *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese, The Man of Sorrows in Venetian Art. Catalogo della mostra, 11 febbraio - 12 giugno 2011, MOBIA, New York* (Londra: D Giles Ltd, 2010); Sull'uso del «close-up» per le immagini devozionali: Sixten Ringbom, *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting* (Doornspijk: Davaco, 1984); Sul *Christo Passo* vedi anche: Hans Belting, «An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1981): 1–16; Catherine R Puglisi, *Art and faith in the Venetian world: venerating Christ as the man of sorrows* (Londra: Turnhout: Harvey Miller; Brepols, 2019).

¹⁴² L'iconografia della Vergine in trono venne elaborata in ambito germanico all'inizio del XIV secolo. Si veda: Massimo Bianchi, «L'Iconografia della pietà di Cristo come simbolo di una nuova sensibilità estetica», *Иницијал. Часопис за средњовековне студије*, n. 5 (2017): 41–42; Ioanna Christoforaki, «Εικόνα Με Την Pietà Και Δύο Αγίους Από Την Κύπρο», *Cypriot Studies* 72 (2008): 138–39; Panagiotis L. Vokotopoulos, «Τέσσερις Ιταλοκρητικές εικόνες», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 37 (1997): 81–82; Hendrik Willem van Os, *Sienese Altarpieces: 1215-1460: Form, Content, Function* (Groningen: E. Forsten, 1988); Folda Jaroslav, «Icon to Altarpiece in the Frankish East: Images of the Virgin and Child Enthroned», *Studies in the History of Art* 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (2002): 122–45.

¹⁴³ Christoforaki, «Εικόνα Με Την Pietà Και Δύο Αγίους Από Την Κύπρο».

¹⁴⁴ Bianchi, «L'Iconografia della pietà di Cristo come simbolo di una nuova sensibilità estetica», 42.

¹⁴⁵ Belting, *L'arte e il suo pubblico*, 55–59 ed. fr.; Sulla diffusione di questi testi nell'Occidente: Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009); Michelle Karnes, *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages* (Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 2011), spec. 141–178.

lettore dicendo: «pietà vi prenda del mio dolce amore».¹⁴⁶ È la Vergine stessa ad invitare il fedele ad immedesimarsi nel suo dolore di Madre per la perdita del figlio. La diffusione di questi testi nell'Occidente cattolico e il loro impatto sulle modalità culturali raggiunsero la Creta veneziana e si espressero nelle preferenze devozionali mostrate dai latini dell'isola che a loro volta influenzarono la produzione figurativa locale.

La Galaktotrofousa

Il soggetto della Vergine che allatta il Bambino fu estremamente raro nell'iconografia bizantina, almeno fino al momento in cui questo venne rivisitato dai pittori attivi a Creta.¹⁴⁷ La Vergine *Lactans* si incontra in opere occidentali almeno a partire dal XII secolo, dove Maria viene rappresentata vestita, con in braccio il Bambino.¹⁴⁸ Il suo seno, destinato ad allattare il Figlio, viene applicato sopra i vestiti, in uno stilema totalmente antinaturalistico atto a sottolineare il carattere simbolico della raffigurazione. La pittura occidentale svilupperà nei secoli successivi una modalità pittorica più naturalistica che non arriverà però mai ad influenzare la produzione di icone. Opere come quella del fiammingo Joos van Cleve, realizzata nel primo Cinquecento, sarebbero risultati impensabili e potenzialmente blasfeme per gli artisti bizantini (fig. 21). I pittori cretesi dei secoli XV-XVII continueranno ad ispirarsi per la pittura delle loro *Galaktotrofouses* ai modelli anticheggianti dello stile gotico (figg. 18-19), in una mentalità affine allo spirito bizantino, sempre attento al rimando teologico e simbolico dell'icona. Anche se con ogni probabilità l'iconografia divenne popolare nell'ambito greco grazie all'apporto occidentale, lo stile dell'icona rimase fedele ai principi pittorici della tradizione bizantina. Interessante risulta in ogni caso la popolarità della Galaktotrofousa in ambito sia cretese che veneziano. Così come gli altri schemi iconografici che si diffusero a partire dal XV secolo, anche la Galaktotrofousa sottolineava gli aspetti umani di Maria, evidenziando il legame tra la Madre e il Figlio, sempre nella consapevolezza del dolore che attende il Figlio di Dio. L'immagine della Vergine Madre allattante non risultava estranea alla visione devota occidentale. Lo stesso Buonaventura scriveva: «Questa benedetta e sacra creatura - che hai concepito con tanta castità, così dolcemente nutrita con il tuo latte, che spesso la tenevi in grembo e baciavi con le labbra» fornendo una controparte testuale alla raffigurazione.¹⁴⁹

Il soggetto risultava quindi comprensibile per il pubblico misto della società cretese, in quanto il fedele latino, già famigliare con tale immagine vi avrebbe immediatamente riconosciuto la Vergine *lactans*. Il devoto ortodosso avrebbe da canto suo individuato senza fatica la rappresentazione della *Theotokos*, con il dettaglio del seno scoperto che avrebbe potuto collegare tanto con la sfera della maternità, quanto coi rimandi al soggetto presenti nell'innografia mariana.¹⁵⁰ Interessante notare infine che il dettaglio del seno spesso veniva inserito anche nell'iconografia della Madre della Consolazione, facilitando così ulteriormente il nuovo sincretismo iconografico e stilistico, utilizzando un'iconografia che era accessibile a conosciuta alle popolazioni di entrambi i riti (cat. no. 18). Lo stesso si nota in alcuni casi, più rari, nel sincretismo iconografico tra la Vergine della Passione e la Galaktotrofousa, come nell'esempio dell'icona del museo Benaki del XV secolo (fig. 20). Nell'icona

¹⁴⁶ Belting, *L'arte e il suo pubblico*, 126 e nota 57.

¹⁴⁷ Per la diffusione del soggetto iconografico prima del XV secolo si veda: Victor Lazarev, «Studies in the Iconography of the Virgin», *The Art Bulletin* 20, n. 1 (1938): 27-36 dove viene sostenuta un'origine orientale. Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino: Einaudi, 1967), 114, 318; Un'opinione opposta in: N. Kondakov, *Iconography of the Virgin. Relationship Between Greek and Russian Icon. Painting and Italian Painting of the Early Renaissance (in russo)* (San Pietroburgo, 1911); Si vedano ancora Anthony Cutler, «The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy», *JÖB* 37 (1987): 335-50; Irene Leontakianakou, «La Vierge Allaitant: Icônes Crétoises de La Galaktotrophousa (XVe-XVIIe Siècle) et La Madonna Dell'Umiltà», a c. di S. Brodbeck e A. Nikolaidis, *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy, Travaux et Mémoires* 20, n. 2 (2016): 25-342; Konstantia Kefala, «Άγνωστη ιταλοκρητική εικόνα της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας στη μονή Ζωοδόχου Πηγής Πάτμου», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* ΚΕ (2004): 77-88.

¹⁴⁸ Cutler, «The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy», spec. 346-350.

¹⁴⁹ Buonaventura, *Lignum vitae*, LV 28, riportato da: Cousins, «The Humanity and the Passion of Christ», 386. Traduzione mia, dall'inglese.

¹⁵⁰ Leontakianakou, «La Vierge Allaitant», 341.

oggi preservata nella chiesa di San Moisè a Venezia, datata nel XVI secolo, il processo di ibridazione è chiaramente visibile nella resa delle vesti dei personaggi, palesemente ispirati a modelli veneziani (cat. no. 43).



Figura 18: *Madonna dell'Umiltà*, Roberto d'Oderisio, 1345 ca., Museo di Capodimonte, Napoli



Figura 19: Ambrogio Lorenzetti, *Vergine Lactans*, 1324-1325, Museo Diocesano, Siena



Figura 20: *Vergine Galaktotrofousa*, Museo Beneaki, metà del XV secolo (TE 36312)



Figura 21: Joos van Cleve, *Vergine Lactans*, 1525–30, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Come in ogni caso in cui si apprende un processo di formazione di nuovi immaginari visivi, queste raffigurazioni furono il risultato di lunghi percorsi di incontri, selezioni appropriazioni ed eliminazioni che si differenziarono tra di loro di caso in caso. Ogni icona provava a rispondere a determinate preoccupazioni del pubblico al quale si rivolgeva, a volte facendo appello all'umanità dei personaggi sacri e alla Passione, a volte imitando i tessuti e le decorazioni di provenienza veneziana.

Abbiamo qui solamente fatto un veloce accenno al processo evolutivo di queste variazioni iconografiche che diventarono tanto popolari a Venezia. Quello che risulta per noi interessante è che la caratteristica che le accomuna è la tensione verso la soddisfazione devozionale di una determinata clientela. Considerando che ci troviamo in una colonia veneziana va da sé che questa clientela era per la maggior parte legata all'ambiente dei coloni.¹⁵¹ Questi, in linea con la svolta devozionale in corso in Occidente dal XIII secolo, erano indirizzati dall'intenzione di soddisfare il proprio desiderio di sentirsi il più possibile partecipi e coinvolti nel sacro dramma degli eventi evangelici. La nuova tensione tragica non era d'intralcio nemmeno per il pubblico ortodosso che continuava a riconoscere i personaggi sacri ai quali era abituato e poteva giovare della nuova svolta emozionale. Certamente pure i cretesi continuarono ad usare e anche a commissionare icone, ma questi non avevano bisogno di novità iconografiche per soddisfare i loro bisogni devozionali.¹⁵² Inoltre, le loro possibilità economiche erano generalmente di molto inferiori a quelle dell'*élite* coloniale. Anche nei casi dei cretesi di estrazione aristocratica, e quindi con una facoltà di acquisto superiore, questi mantenevano

¹⁵¹ Nel Quattrocento le ordinazioni individuali rappresentano l'80 % della produzione. Tra i privati i nobili erano la fonte più importante, seguiti dalla borghesia, dagli artigiani, e i mercanti: Constantoudaki-Kitromilidou, «La pittura di icone a Creta veneziana», spec. 464.

¹⁵² Bacci, «Icons of Narratives», 187–88.

spesso degli stretti contatti con le autorità e ne adottavano i costumi.¹⁵³ Gli artisti locali furono di conseguenza più interessati a trovare delle modalità espressive che avrebbero potuto soddisfare coloro che detenevano il “potere di mercato” piuttosto che a muoversi nel già consolidato linguaggio della pittura bizantina.

Il fatto che la fioritura del nuovo linguaggio ibrido sia sorta come risposta alle esigenze di un determinato gruppo (sociale, religioso o etnico) in grado di determinare il mercato è rilevante nella misura in cui la circolazione del nuovo “prodotto” determinò anche il gusto del resto della popolazione. Senza fare direttamente riferimento all’ipotesi di una diretta influenza del circolo francescano sulla creazione delle icone ibride, possiamo certamente constatare che molti dei veneziani di Creta erano legati all’ordine. Se un frate o un patrizio, o anche un membro di una confraternita laica o religiosa, desiderava dunque un’icona “alla greca”, in grado di smuovere la sua *pietas* seguendo le tendenze della devozione occidentale, oppure di rendere visivi i riferimenti alla madrepatria tramite i vestimenti “alla veneziana”, non doveva fare altro che commissionarla a qualche pittore cretese e poi collocarla nell’edificio religioso di appartenenza.¹⁵⁴ In tal modo si misero in circolazione le opere che poi vennero progressivamente appropriate, almeno visivamente, da tutti i cittadini, veneziani e non. Diventando in tal modo una proprietà culturale condivisa, queste immagini contribuirono anche alla formazione di un’identità collettiva, che andava oltre alle divisioni etniche, religiose e sociali. La formazione di un gusto collettivo determinò la diffusione di queste icone anche a Venezia con la quale molti dei coloni mantenevano dei costanti contatti di natura familiare o mercantile. Icone “ibride” furono inviate in madrepatria come doni e merci, oppure trasferite direttamente quando qualche famiglia veneziana rientrava a Venezia.

Forse l’elemento più significativo di questi dipinti era la commistione tra una tradizione figurativa religiosa, consolidata e conservatrice, e l’introduzione di elementi innovativi, atti a soddisfare le nuove necessità religiose del pubblico dei fedeli. La sfida per l’artista consisteva principalmente nell’invenzione di variazioni figurative per alcuni dei soggetti religiosi più comuni, come quello della Vergine col Bambino, rendendoli allo stesso momento familiari e in grado di colpire lo spettatore. Come si poteva mobilitare efficacemente la domanda di empatia implicita nel nuovo tipo di devozione religiosa senza trasgredire il divino?¹⁵⁵ Il medesimo problema si era presentato nell’area del cristianesimo occidentale. Nello stesso periodo il mondo nordico rispose alle nuove esigenze devozionali del pubblico con lo sviluppo degli *Andachtsbilder*, immagini che elaborarono un realismo esasperato e dettagliato, centrato sulla Passione del Cristo, enfatizzando e amplificando gli elementi di violenza, parodia, pathos, amore, e bellezza. In certa misura, le icone ibride furono la risposta della Creta veneziana a questa domanda, così come gli *Andachtsbilder* lo furono per il mondo germanico e le *Imagines Pietatis* per quello italiano. Le varianti iconografiche come quelle della Vergine della Passione e della Pietà furono la risposta che i pittori greci diedero alla domanda di un nuovo tipo di immagine devozionale in grado di suscitare al fedele i sentimenti di empatia, immedesimazione e coinvolgimento necessari per la meditazione sulla Passione di Cristo.

¹⁵³ Maltezou, «Βενετική μόδα στην Κρήτη (Τὰ φορέματα μιᾶς Καλλιεργοπούλας)».

¹⁵⁴ Per l’impatto delle confraternite laiche nella circolazione delle icone si veda; Michele Bacci, «Our lady of Mercy along the Sea Routes of the Late Medieval Mediterranean», in *Studies on the Painter Angelos, his Age and Cretan Painting*, a c. di Maria Vassilaki (Atene: Μουσείο Μπενάκη, 2016), con particolare riferimento alle icone della Vergine della Misericordia; Si veda anche: Francesca Ortalli, *Per salute delle anime e delli corpi* (Venezia: Marsilio, 2001), spec. 48-52.

¹⁵⁵ Peter Parshall, «The Art of Memory and the Passion», *The Art Bulletin* 81, n. 3 (1999): spec. 467-468, 470.

3.4 Nuove abitazioni per le icone: da Candia a Venezia, dalla casa all'altare

H. Bredekamp affermò, invertendo la teoria benjaminiana, che la riproducibilità dell'opera non solo non provoca un danno alla sua aura, ma al contrario la accresce, rendendo disponibile agli sguardi un maggior numero di riproduzioni figurative e quindi stimolando ulteriormente la loro risposta rispetto a tale visione. La testimonianza storica su cui ha fondato la sua teoria è proprio quella dell'enorme diffusione che conobbero le immagini devozionali mariane nel corso del XV secolo.¹⁵⁶ Nonostante l'autore si concentri sulla produzione dell'Europa occidentale, lo stesso discorso può essere applicato all'"industria devozionale" dei laboratori candioti e delle loro "Madonne greche", le quali ancora oggi risultano tra gli oggetti indispensabili nelle case greche.¹⁵⁷

I pittori cretesi acquisirono grande popolarità dalla seconda metà del Quattrocento, quando le loro opere divennero di grande fama e furono richieste da tutto l'Occidente. Il pellegrino Felix Fabri, nel 1480, affermava che l'acquisto di icone dagli *atelier* candioti era una delle esperienze più eccitanti per il pio visitatore nel Levante, visto che lì c'era una produzione particolarmente intensa di «immagini della Sempre Santa Vergine, che sono dipinte in un modo molto vivace, secondo gli stilemi usati da san Luca per dipingere l'icona della Vergine Maria».¹⁵⁸ Un'affermazione simile venne espressa pochi anni dopo anche dal viaggiatore francese Jacques Le Saige che nel 1518 visitò Candia e annotò «il se fait ausi [...] largement de belles images de nostre dame encloses de tableau de cipres».¹⁵⁹ Creta era divenuta un punto di riferimento per la produzione di queste immagini di devozione. Infatti, già nella seconda metà del XV secolo, vivevano e lavoravano a Candia più di 120 pittori, mentre tra il XVI e il XVII secolo ne erano attivi più di 125, organizzati in una *scola* dedicata a san Luca, seguendo una tradizione diffusa anche nella madrepatria.¹⁶⁰ L'industria devozionale che prese forma a Creta è percepibile anche dai contratti di lavoro stipulati tra i committenti e i pittori. Nel noto ordine di 700 icone della Vergine, stipulato il 4 luglio del 1499, si concedeva solamente un mese di tempo per il suo completamento.¹⁶¹ Da un altro documento del 18 maggio dello stesso anno, veniamo a conoscenza dell'assistente del pittore Michail Foukas il quale realizzava circa sette visi della Madonna per giorno.¹⁶² Si potrebbe quasi parlare di una "produzione di massa".

L'entusiasmo devozionale aveva anche delle origini e delle conseguenze economiche. I veneziani si accorsero che la produzione pittorica dell'isola stava riscontrando notevole successo su scala internazionale. Incitare la produzione di questi beni diventava un'azione proficua per sostenere

¹⁵⁶ Bredekamp e Whyte, «The Simulated Benjamin: Medieval Remarks on Its Actuality», spec. 296; La stessa visione viene proposta in: Michael Camille, «The "Très Riches Heures": An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction», *Critical Inquiry* 17, n. 1 (1990): 73: «mechanical reproduction, rather than wrenching the artwork from the "domain of tradition," is a means of reproducing tradition itself»; Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, trad. da Sheila F. Glaser, body, in theory: histories of cultural materialism (Michigan: University of Michigan, 1994).

¹⁵⁷ Milliner, «The Virgin of the Passion», 100; Bredekamp e Whyte, «The Simulated Benjamin: Medieval Remarks on Its Actuality», 195; Cormack, *Painting the soul*, 167–217; Sull'impatto che la produzione «industriale» ebbe sulla produzione delle icone cretesi si vedano: Constantoudaki-Kitromilidou, «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία»; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Taste and the market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», in *From Byzantium to El Greco* (Londra: Υπουργείο Πολιτισμού; Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 1987).

¹⁵⁸ Gianvito Campobasso, «Marian Cult-sites along the Venetian sea-routes to Holy Land in the Late Middle Ages», in *Le vie della Misericordia. Arte, cultura e percorsi mariani tra Oriente e Occidente* (Salento: Mario Congedo, 2017), 102.

¹⁵⁹ Chatzidakis, *Da Candia a Venezia*, 2.

¹⁶⁰ Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*, 29–46; Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», 203–35; Maria Constantoudaki-Kitromilidou, «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (ΙΣΤ αι.) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης», *Θησαυρίσματα* 14 (1977): 157–98; Chatzidakis, *Da Candia a Venezia*, 1.

¹⁶¹ Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», 211–13, doc. 4–9; Constantoudaki-Kitromilidou, «Icons, the Public, and Taste in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», 251.

¹⁶² Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», 211; Per quanto riguarda la divisione del lavoro nei laboratori cretesi come emergono da questi documenti si veda anche: Maria Vassilaki, «The Icon Trade in Fifteenth-century Venetian Crete», in *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete* (Farnham: Ashgate, 2009), spec. 311.

l'espansione economica della Dominante.¹⁶³ Fu così che nel 1436, dopo aver constatato la presenza a Venezia di «assaisime icone forestiere» le quali erano spesso di cattiva qualità, la Serenissima proibì la vendita e il transito di quadri per Venezia, con l'unica eccezione di quelli prodotti a Creta (*extra Culphum*).¹⁶⁴ In tal modo si evitava la svalutazione delle icone candioti a causa della concorrenza con le icone forestiere «de cativo oro e non [...] inverniciade», si favorivano i pittori locali che vedevano così diminuire la concorrenza e si contribuiva a rendere i laboratori candioti il centro di produzione di icone per tutto l'Occidente.¹⁶⁵ I quadri venivano importati a Venezia e da lì raggiungevano il resto d'Europa. Il loro formato, generalmente di piccole dimensioni, e la loro produzione a livello “industriale”, li rendevano dei beni facilmente trasportabili in grandi quantità e di conseguenza accessibili al grande pubblico. Se l'attività produttiva degli artisti cretesi fiorì sotto il dominio veneziano non c'è dubbio che Venezia la sostenne e la promosse tanto per motivi economici, quanto per questioni di prestigio, considerando che in tal modo sottolineava non solo il suo dominio del Mediterraneo ma anche il ruolo di promotrice del culto mariano.¹⁶⁶ In questo quadro geopolitico la madrepatria veneziana diventò il luogo privilegiato in Occidente dove trovare queste immagini, prodotte nella sua colonia.

Non si potrebbe parlare dell'”industria devozionale” senza fare riferimento alla notevole presenza di pellegrini che si fermavano sull'isola durante il tragitto dall'Occidente alla Terrasanta. La rete di pellegrinaggi consisteva in un enorme attività economica in mano, per la maggior parte, ai veneziani. Il controllo sul traffico verso la Terrasanta nel XV secolo faceva sì che tutti i convogli dei pellegrini sostassero a Candia, da dove cominciava il loro percorso di devozione.¹⁶⁷ Non era raro il fenomeno di creazione di chiese e punti culturali lungo le rotte marittime verso la Terrasanta.¹⁶⁸ Il percorso, sia territoriale che mentale, del pellegrino prevedeva la sua preparazione spirituale prima del suo arrivo nei luoghi della prima cristianità. Questi si trovava in una costante ricerca di oggetti materiali che lo avrebbero guidato verso tale preparazione spirituale. Certamente le icone mariane dei numerosi laboratori cretesi dovettero rispondere bene a tale scopo. Il loro utilizzo non si limitava alla preparazione individuale: Felix Fabri ci informa che nelle navi dei pellegrini si celebrava la messa con un'immagine della Vergine, probabilmente un'icona.¹⁶⁹ Si comprende quindi che insieme ai fattori di natura devozionale, quelli di natura economica sono stati altrettanto decisivi per la diffusione delle icone ibride dentro e fuori i limiti territoriali di Creta. Il commercio internazionale, le rotte del pellegrinaggio e le commissioni locali furono la cornice entro la quale si sviluppò il meccanismo di produzione delle effigi sacre nella Candia veneziana. Da lì cominciò il viaggio delle icone che in seguito raggiunsero le case e le chiese di Venezia stessa.

Durante i secoli della venetocrazia la mobilità degli oggetti e dei cittadini da Creta a Venezia fu mantenuta viva e costante. I patrizi veneziani potevano cominciare la loro carriera a Creta e proseguirla in madrepatria, come nel caso del primo duca di Candia, Giacomo Tiepolo, il quale in

¹⁶³ Cormack, *Painting the soul*, 213–14; Angeliki E. Laiou, «Venice as a centre of trade and of artistic production in the thirteenth century (1982)», in *Laiou-Thomadakis, Byzantium and the other*, vol. IX, 2012, 11–26; Elena Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti* (Firenze: Olschki, 1975), 75.

¹⁶⁴ Cattapan, «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia», 244; Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, 31–37, 75; Lucia Corazza, «Il Mercato Di Quadri Nella Venezia Del Cinquecento» (Venezia, Ca' Foscari, tesi di laurea, 2017), 91–92, 213; Bacci, «On the Prehistory of Cretan Icon Painting», 5; Valentina Sapienza, «L'Arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato», in *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, a c. di Gherardo Ortalli, Oliver Jens Schmitt, e Ermanno Orlando (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2018), 204.

¹⁶⁵ Bacci, «On the Prehistory of Cretan Icon Painting», 5.

¹⁶⁶ Camille, «The “Très Riches Heures”», 107: «technical forms of reproduction are linked to institutional power and control».

¹⁶⁷ Newall, «Candia and Postbyzantine icons in late fifteenth-century Europe», 110–15.

¹⁶⁸ Michele Bacci, «Portolano Sacro. Santuari e Immagini Sacre Lungo Le Rotte Di Navigazione Del Mediterraneo Tra Tardo Medioevo e Prima Età Moderna», in *The Miraculous Image In the Late Middle Ages and Renaissance* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004).

¹⁶⁹ Newall, «Candia and Postbyzantine icons in late fifteenth-century Europe», 128.

seguito divenne doge anche di Venezia nel 1229.¹⁷⁰ Un percorso simile caratterizzò anche la vita delle icone. Queste potevano cominciare il loro itinerario devozionale a Candia, per poi viaggiare come merci verso il florido mercato veneziano, essere inviate come doni ad amici e famigliari, oppure essere trasportate come parte degli oggetti cari delle famiglie che si trasferivano definitivamente da Creta a Venezia, fenomeno che si intensificò durante il XV secolo. Già nel primo Trecento, un certo Leonardo Gradenigo aveva chiesto il permesso di trasferirsi a Venezia per passare quattro anni coi propri figli.¹⁷¹ In seguito, un altro membro della stessa famiglia, di nome Paolo, donò un'icona della Vergine al monastero di Santa Chiara sull'isola di Murano.¹⁷² È impossibile in questo caso avanzare delle ipotesi concrete sulla provenienza cretese dell'immagine, ma risulta interessante notare come le famiglie con rami a Candia fossero particolarmente propense ad adottare il culto dell'icona anche in madrepatria, tanto per la devozione domestica quanto per quella pubblica.

Relativamente alla devozione domestica, non avendo più a disposizione, nella maggior parte dei casi, l'icona stessa, risultano di forte valore i documenti d'archivio, databili per la maggior parte al periodo della guerra di Candia, o a quello successivo alla conquista dell'isola da parte dell'esercito ottomano. Grazie a questi archivi si può ad esempio ricostruire in certa misura il percorso della famiglia Bon, presente a Creta almeno dal XIV secolo. Grazie all'inventario di Nicolò Davide Bon, marito di Maria Cumano da Candia, redatto il 20 aprile 1688 a Venezia, apprendiamo che egli custodiva presso la propria abitazione veneziana almeno dieci icone della Vergine. La prima icona riportata nell'inventario viene descritta come "all'antica". Il documento riporta inoltre che questa era corredata da un notevole numero di ex-voto. Nonostante non vengano fornite ulteriori informazioni circa la sua provenienza, si può ipotizzare che si trattava con ogni probabilità di un'immagine proveniente da qualche cappella della famiglia a Candia.¹⁷³

Analogo è anche il caso della famiglia Loredan, inizialmente testimoniata a Creta. La famiglia si ritrova a Venezia nel XVII secolo, periodo per il quale disponiamo dei loro documenti testamentari e degli inventari di famiglia. Il primo membro della famiglia del quale abbiamo a disposizione il testamento è Zuane Loredan di Emanuele da Candia, marito di Anna Tzankaropoula, la quale era verosimilmente di origini cretesi. Zuane morì nel 1658 a Venezia. Dal suo testamento si evince che i Loredan erano in possesso di almeno cinque icone "alla greca", con ogni probabilità acquistate durante il soggiorno cretese. Con l'allontanamento della famiglia da Creta e il suo arrivo in laguna, vennero trasportate anche le loro icone, a dimostrazione del rapporto affettivo che si aveva instaurato nei loro confronti. Tale affetto verso le icone di famiglia viene attestato anche dai testamenti di ben tre generazioni di Loredan, i quali continuarono a tramandarle ai loro posteri, come un piccolo tesoro familiare.¹⁷⁴ Dagli studi dei testamenti dei veneziani emerge infatti che le opere assegnate per via testamentaria erano i quadri di devozione verso i quali il testatore nutriva il più grande attaccamento.¹⁷⁵

¹⁷⁰ McKee, *Uncommon dominion*, 26.

¹⁷¹ McKee, 67.

¹⁷² Flaminio Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella città, e dominio di Venezia* (Venezia: Antonio Zatta, 1761), 69.

¹⁷³ Ourania Karagianni, «Κοινωνία και πολιτισμός του ελληνορθόδοξου κόσμου της Βενετίας τον 17ο αιώνα: έργα τέχνης και αντικείμενα υλικού βίου από αρχαιακές πηγές» (Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014), 42–43.

¹⁷⁴ Per lo studio degli archivi della famiglia Loredan si veda: Ourania Karagianni, «Η οικογένεια Λοράντου και η διαδρομή της από τον Χάνδακα στη Βενετία: μια περίπτωση διαπολιτισμικής τεκμηρίωσης του οικογενειακού και υλικού τους βίου», in *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία: Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014: πρακτικά; Continuities, discontinuities, ruptures in the Greek World (1204-2014): economy, society, history, literature: 5th European Congress of Modern Greek Studies of the European Society of Modern Greek Studies: proceedings*, a c. di Kostantinos A. Dimadis (Atene: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015), 221–37.

¹⁷⁵ Isabella Palumbo Fossati, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento* (Venezia: Gambier&Keller, 2013), 106.

Di considerevole interesse risulta anche l'inventario, redatto l'11 agosto del 1679, di Girolamo Foscarini, abitante di San Cassiano.¹⁷⁶ La particolarità del caso consiste nei dettagli che vengono forniti dall'inventario relativamente alla *mise-en-scène* di alcune «Madonne dipinte alla greca». Queste erano state appese insieme a vari altri oggetti che commemoravano le imprese veneziane, e più specificamente quelle foscarine, nella battaglia di Candia. Sopra la porta ritroviamo «la fortuna in figura grande che era l'impresa della galera che armò il sereniss. Giovanni Foscarini in tempo della guerra col Turco», mentre in immediata prossimità dell'icona mariana era appeso «un quadro col disegno in carta dell'assedio di Candia da parte dei turchi coll'arma Foscarini». Le icone, probabilmente acquistate a Candia, furono utilizzate per inscenare le imprese militari di Giovanni Foscarini, il quale aveva servito come capitano generale da Mar durante l'assedio di Candia. La modalità espositiva rendeva esplicito il collegamento tra l'icona e la sua provenienza, e sottolineava il ruolo protettivo che queste immagini avevano acquisito in occasione di battaglie, riprendendo il consolidato uso bizantino delle immagini portate in battaglia dagli imperatori.¹⁷⁷ Allo stesso modo di quanto accadeva a Bisanzio nei secoli precedenti, le Madonne greche avevano assistito l'avo Foscarini nella sua sacra battaglia contro i nemici infedeli.

Le famiglie dei veneziani cretesi giocavano un ruolo attivo nell'introduzione di icone a Venezia anche senza che la famiglia vi si trasferisse direttamente. Un caso esemplare è quello della famiglia Corner, tra le più potenti in territorio cretese. Andrea Corner di Trapezounda, a Sitia, probabilmente da identificarsi con l'autore dell'*Historia Candiana*, morto nel 1616, nel suo testamento redatto nel 1611 lasciava delle preziose testimonianze sul *modus operandi* delle famiglie patrizie dell'epoca, e su come queste contribuirono all'importazione di icone nella madrepatria. Il Corner fornisce dettagli sulla distribuzione delle sue donazioni, da destinarsi in prevalenza a chiese e preti greci, che operavano per lo più in territori posseduti della famiglia. Richiedeva inoltre che il denaro venisse impiegato per la celebrazione di messe per la sua anima con rito sia cattolico che greco.¹⁷⁸ Proseguendo, forniva delle indicazioni per un trittico e due icone che egli custodiva in casa propria. Le due icone, di «pittura greca», che si trovavano collocate nella camera da letto, una «piccola, con portelle», e una «delle lettere IHS con pitture dentro esse lettere» dovevano essere inviate «quanto prima» a Venezia ad Alvise Zorzi, come segni di «antica servitù, et osservanza».¹⁷⁹ Infine, dava indicazioni per un'altra icona che si trovava collocata nel portico della casa. Trattavasi di una «immagine alla greca della s(antissi)ma Trinità col fornimento indorato, la qual resti in casa». La decisione di non donare questa immagine fu dovuta probabilmente a motivi affettivi dello stesso e della sua famiglia verso la specifica effigie, a testimoniare, ancora una volta, il legame intimo che queste famiglie potevano sviluppare con le icone greche.¹⁸⁰ Dalla ricca redazione del testamento del Corner apprendiamo dunque molteplici informazioni sulle procedure tanto pratiche quanto emotive che determinavano la vita delle icone. Le due immagini che il nobile veneziano teneva in camera, e con le quali aveva quindi un certo legame devozionale ed affettivo, furono inviate a Venezia a qualcuno per il quale il Corner aveva sentimenti di rispetto e ammirazione. La terza fu invece mantenuta in famiglia, e probabilmente trasferita in qualche chiesa di proprietà familiare.

¹⁷⁶ Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni* (Venezia: F. Ongania, 1900), LXXVII–LXXVIII.

¹⁷⁷ Per l'uso di portare le icone in battaglia a Bisanzio: Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010), spec. 37 e successive.

¹⁷⁸ Stergios Spanakis, «Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611)», 1955; Drandaki, «Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete», 369.

¹⁷⁹ Per il testamento del Cornaro si vedano Spanakis, «Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611)», spec. 427; Cormack, *Painting the soul*, 207–8; Per la descrizione delle icone indicate nel testamento: Drandaki, «Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete»; Angeliki Lymberopoulou, «Audiences and markets for Cretan icons», in *Viewing Renaissance Art*, vol. 3 (Londra: Yale University Press, 2007); Bacci, «The Holy Name of Jesus in Venetian-ruled Crete»; Myrtali Axeimastou - Potamianou, «Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ριτζου στο Βυζαντινό Μουσείο», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 33 (11 gennaio 1991): spec. 110-117.

¹⁸⁰ In seguito il Corner indica che l'immagine dovette rimanere in possesso della sua consorte, ma doveva essere spostata nella chiesa della Panagia Pigadiotissa, probabilmente di proprietà della famiglia. Spanakis, «Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611)», 424–25, 431.

Sono rari i casi in cui le icone indicate nei documenti possono essere identificate con le icone preservate e viceversa. Fortunatamente, abbinando le testimonianze scritte con quelle materiali possiamo ricreare le varie dinamiche che determinarono le costanti e le varianti della vita delle icone. Quelle dei Bon, Loredan e Corner non sono sfortunatamente identificabili a causa proprio della loro permanenza nell'ambiente domestico. Fortunatamente, d'altro lato, alcune delle icone portate direttamente da Candia a Venezia vennero inserite negli edifici di culto locale, lasciando in tal modo la traccia del loro passaggio. Nelle chiese Veneziane queste icone sono almeno nove, di cui due risultano oggi perdute. Di queste, ben otto sono legate all'ambiente nobiliare, mentre due al circolo francescano.

Il nome dei Corner è legato ad almeno altre due icone presenti ancora oggi in chiese veneziane. La prima, grande e raffinata, raffigura la Vergine della Passione e si trova oggi custodita nel monastero della Trinità alla Giudecca (cat. no. 12).¹⁸¹ L'immagine, come attesta l'iscrizione, venne realizzata nel 1645 dal pittore di Rethymno Emanuele Zane Mpounialis per Andrea Corner, Provveditore Generale, Inquisitore e Generalissimo di Candia, morto durante l'assedio turco di Rethymno nel 1646.¹⁸² L'icona pervenne poi a Venezia dove rimase in una collezione privata fino al XX secolo. La seconda è una piccola iconetta della Vergine *Glykofilousa*, donata nel 1671 da un Giovanni Zorzi Corner, frate, al monastero francescano del Redentore, anch'esso nell'isola della Giudecca (cat. no. 8). Le piccole dimensioni dell'icona suggeriscono che fosse stata realizzata per la devozione privata e, solo in seguito, come dimostra anche l'iscrizione, donata al monastero. La data d'ingresso, la destinazione al monastero francescano e la diffusa presenza di rami dei Corner a Creta suggeriscono una provenienza candiota dell'icona, che potrebbe essere arrivata a Venezia insieme alle numerose suppellettili "salvate" dai veneziani prima di consegnare l'isola agli ottomani.

Un altro esempio, sempre di ambito nobiliare, è rappresentato dall'icona della Vergine della Consolazione, probabilmente realizzata da Nikolaos Tzafouris, appartenuta alla famiglia Venier (cat. no. 87).¹⁸³ L'immagine rimase nella collezione privata della famiglia fino al 1921, quando Gianbattista Venier la donò alla chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia. Secondo la leggenda, l'icona avrebbe assistito l'avo Sebastiano Venier nella battaglia di Lepanto. Dopo la vittoria finale l'immagine sarebbe stata trasportata a Venezia. Nonostante la mancanza di fonti precedenti, la leggenda potrebbe essere veritiera. L'icona come *medium* protettivo per le vicende navali fu un *topos* abbastanza diffuso. La stessa dinamica ritroviamo in un'icona oggi a Trieste che il proprietario, Pietro Rivarelli di Creta, utilizzava come mezzo di protezione per sé e per la sua piccola barca.¹⁸⁴ La stessa usanza era diffusa anche sulle navi che trasportavano i pellegrini. Come attestava Felix Fabri, i pellegrini usavano pregare e fare delle celebrazioni davanti ad immagini mariane, per assicurarsi la protezione di Maria durante il viaggio. A differenza di molti altri patrizi, i Venier scelsero di custodire l'icona per la devozione domestica piuttosto che esporla in qualche chiesa.

Nella chiesa di San Martino a Castello è tuttora conservata un'icona della Vergine *Odegetria* (cat. no. 82). L'icona, di piccole dimensioni, fu realizzata ad Anopoli di Creta da un pittore locale per

¹⁸¹ La donazione al monastero della Trinità è del XX secolo. In precedenza, faceva parte di una collezione privata veneziana.

¹⁸² Manousos Manousakas, «Συμβολή εις την ιστορίαν της κρητικής οικογένειας Χορτάτση» (Atene: Εταιρεία Βυζαντινών Σπουδών, 1956), 246–47, note 1 e 2 con bibliografia; Giuseppe Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, vol. IV (Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1932), 357; Secondo il Rizzi si tratterebbe invece di quel Andrea Corner, dal 1653 eletto provveditore generale e inquisitore delle tre isole del Levante, e dal 1654 eletto provveditore generale delle Armi nel regno di Candia: Alberto Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 285.

¹⁸³ Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane* (Padova: Giovanni Manfre, 1758), 43; Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti opera di Giannantonio Moschini* (Venezia: Alvisopoli, 1815), 192; Anonimo, *Il forestiere istruito nelle cose più pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine nuovamente compilato cogli ultimi cambiamenti ed adornato con 70 rami delle principali prospettive e vedute* (Venezia: Gio. Parolari, 1819), 278; Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 279.

¹⁸⁴ Marisa Bianco Fiorin, «Circolazione delle immagini sacre nell'Europa sud-orientale», in *Cristiani d'Oriente: spiritualità, arte e potere nell'Europa post bizantina* (Milano: Electa, 1999), n. 36, 107–111.

qualche membro della famiglia dei Meseri. Questi mantennero per qualche tempo l'icona nella loro abitazione privata, prima a Creta e poi a Venezia. Nel 1721-1722, dopo il ritorno della famiglia da Creta, i fratelli Nicolò e Demetrio Meseri fecero collocare l'effigie mariana nella propria cappella all'interno della chiesa di San Martino di Castello. L'icona si trova oggi nella parte superiore del dipinto di Ponzone che raffigura san Giovanni Evangelista nell'atto di scrivere l'Apocalisse, collocato sull'altare della prima cappella laterale sinistra. Le fonti del XVIII e XIX secolo riportano che una «madonna greca» si trovava incastrata nel dipinto di Giovanni Laudi raffigurante i santi Marco e Foca, sopra il secondo altare della parte destra della chiesa.¹⁸⁵ Il fatto che sia lo Zanetti, sia l'autore del *Forestiere istruito* parlino solamente di un'immagine greca di «antico lavoro» presente nella chiesa, fa pensare che si trattasse proprio dell'icona dei Messeri, la quale potrebbe essere stata spostata sopra il quadro del Ponzone solo in un secondo momento, verso la metà dell'Ottocento. Nella sua nuova collocazione l'immagine sembra rappresentare visivamente la fonte d'ispirazione dell'evangelista che volge lo sguardo verso l'alto, in direzione dell'icona. Purtroppo, la perdita del dipinto originale non ci permette di ricostruire con esattezza l'originale *mise-en-scène*. L'inserimento dell'effigie in un dipinto occidentale raffigurante il santo patrono della città doveva comunque richiamare un immaginario da molto stabilito a Venezia, il quale poneva in un continuo dialogo i due protettori della città, san Marco e la Vergine. Il dipinto del Laudi fu comunque realizzato prima dell'arrivo dell'immagine per cui si esclude una committenza *ad hoc* per ospitarla. La famiglia dovette semplicemente inserire l'icona nel dipinto già posizionato nella loro cappella. La collocazione di icone di proprietà privata nelle cappelle di famiglia fu una pratica diffusa. Nei casi in cui non si intraprendevano delle azioni atte a promuovere il culto dell'immagine, come la ristrutturazione della chiesa o dell'altare, oppure l'inserimento in un contesto espositivo atto a sottolineare e comunicare determinati messaggi, queste nuove collocazioni non erano altro che una trasposizione del culto privato nell'ambito ecclesiastico.

Nella chiesa di San Nicola da Tolentino dei padri teatini si trova ancora oggi esposta un'icona di carattere composito della Vergine della Passione, portata a Venezia probabilmente dopo la guerra di Candia e donata alla chiesa da Bianca Briani di Candia nel 1672 (cat. no. 25). I Briani furono una famiglia nobile veneziana con membri nel maggior consiglio dal 1297 al 1666/1698.¹⁸⁶ La seconda metà del XVII secolo vide però il declino della famiglia che si ritrovò esclusa dalle cariche statali più prestigiose.¹⁸⁷ Nel caso di Bianca Briani, a differenza di quanto avvenne con altre icone di nobili patrizi,¹⁸⁸ non si promosse nessuna nuova *mise-en-scène* dell'effigie. L'unica richiesta, corredata dal corrispettivo denaro, era che i padri provvedessero a tenere sempre una lampada accesa di fronte all'immagine.¹⁸⁹ L'illuminazione dell'icona contribuiva fortemente alla percezione della sua sacralità, sia in quanto la rendeva più visibile all'interno della chiesa, sia perché riflettendo il suo sfondo dorato aiutava lo spettatore ad immergersi nello spazio sacrale.¹⁹⁰ Non ci è dato sapere se la

¹⁸⁵ Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733 (1733)* (Sala Bolognese: A. Forni, 1980), 213; Anonimo, *Il forestiere istruito nelle cose più pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine nuovamente compilato cogli ultimi cambiamenti ed adornato con 70 rami delle principali prospettive e vedute*; Ermolao Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani...*, vol. II (Venezia: Tommaso Fontana, 1839), 203.

¹⁸⁶ Dorit Raines, «Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797», a c. di Giuseppe Barbierato e Giuseppe Del Torre, *Storia di Venezia - Rivista I* (2003): 56.

¹⁸⁷ Laura Megna, «Grandezza e miseria della nobiltà veneziana», in *Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VII (Roma, 1997), 22-24.

¹⁸⁸ Vedi *infra*, «Tre vite per la Vergine»

¹⁸⁹ Antonio Manno, a c. di, *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia: storia, arte e devozione* (Padova: Il Prato, 2012), 74; Per la stessa usanza tra le donne greche si veda: Despoina Vlasi, «Le ricchezze delle donne. Pratica testamentaria in seno alle famiglie greche di Venezia», in *Oltre la morte: testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, a c. di Chrysa A. Maltezou (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008), spec. 93: Maria Cagiani lasciava un «cesendolo d'argento alla Madonna dell'Arsenale [...] acciò lo accendino nanti quella Beata Vergine».

¹⁹⁰ Bacci, *Lo spazio dell'anima*, 115-16.

mancata orchestrazione scenografica per l'icona fu dovuta alla situazione economica della famiglia, ma la nobildonna non apprese delle azioni particolari per divulgare la sua donazione. La chiesa di San Nicola fu un luogo particolarmente frequentato dalle famiglie patrizie dell'epoca che avevano dimostrato il loro favore con numerosi lasciti.¹⁹¹ La donazione di Bianca Briani si inseriva probabilmente in una tale corrente di lasciti guidati dalla pietà individuale e dal legame con la chiesa parrocchiale. Nel contesto del gruppo di icone per le quali è possibile rintracciarne la provenienza cretese il caso di Bianca fornisce l'unico esemplare di donazione femminile superstite.

Ancora un'immagine raffigurante la Vergine della Passione fu portata da Candia, da un membro della famiglia Zon, probabilmente durante, o poco dopo, la fine della guerra di Candia (cat. no. 20). L'icona, nonostante fosse grande e raffinata (e quindi adatta alla devozione pubblica), rimase di devozione privata fino al 1739, quando Pietro Zon la donò all'oratorio delle Penitenti, appena costruito, perché ne fosse tramandata «la buona sorte del di Lei patrocinio al Luogo, ove fosse riposta».¹⁹² Dopo l'ingresso nell'oratorio fu dedicata all'icona una ricorrenza festiva annuale nel giorno della festa di san Mattia apostolo, che sicuramente le diede maggior visibilità tra la popolazione.

Sempre da Candia proveniva un'icona della Vergine col Bambino che purtroppo risulta oggi perduta (cat. no. 101). Questa venne inviata a Venezia, insieme a numerose altre suppellettili liturgiche, dal monastero di San Francesco a Candia, dopo l'invasione ottomana. In questo caso l'immagine non è legata a nessuna famiglia nobile, ma proviene dall'ambiente francescano che, come si è visto, si era mostrato particolarmente ricettivo nei confronti della religiosità ortodossa, e delle icone in particolar modo. Gli oggetti salvati dal monastero candiota, tra cui l'immagine mariana in questione, furono poi inviati al monastero dello Spirito Santo nell'isola omonima della laguna veneziana, concessa ai frati francescani in fuga. L'icona rimase nella chiesa fino alle soppressioni napoleoniche dopodiché fu probabilmente spostata nella chiesa di San Giobbe dove trovarono riparo i frati.¹⁹³ A livello culturale la provenienza dell'icona da Creta contribuì a nobilitare la sua fisionomia sacrale. L'origine cretese forniva spesso per queste immagini il *background* devozionale necessario per lo stabilirsi del loro culto nel nuovo contesto veneziano. La convinzione che l'icona fosse precedentemente venerata a Creta, dove inoltre avrebbe già operato numerosi miracoli come riporta il Corner, fungeva da certificato della sua natura divina. Immagine dunque già autenticata, impreziosita dalla sua avventura per essersi salvata dalle distruzioni degli ottomani, e già identificata come opera di san Luca al suo arrivo a Venezia, questa presentava tutte le caratteristiche per poter rientrare nel gruppo di icone “divote” venerate dai fedeli veneziani.

Alla fine della guerra di Candia giunse a Venezia anche un'altra immagine (cat. no. 103), questa volta raffigurante il Crocifisso. L'icona fu trasportata in laguna da un Matteo Bonazza da Castelfranco, cameriere del generale Francesco Morosini, che la donò nel 1671 alla chiesa di San Francesco nell'isola omonima, dove suo padre, Egidio da Dresseno, lavorava come guardiano.¹⁹⁴ L'icona, collocata nella cappella di Sant'Antonio nella navata sinistra della chiesa, ebbe apparentemente immediato successo se già nell'*Istoria Serafica* di Pietro Antonio di Venezia, redatta nel 1688, viene indicata come miracolosa, e in un testo anonimo del primo Settecento si riporta il grande numero di ex-voto cerei e d'argento donati in onore all'icona.¹⁹⁵ Secondo quanto riportato da

¹⁹¹ La scelta di tre dogi della famiglia Corner (Giovanni, Francesco e Giovanni II) e del patriarca Morosini di farsi seppellire nella chiesa, dimostra i legami fra l'ordine, la pietà di cui si fa portatore e gli ambienti nobili della Serenissima, tradizionalmente più favorevoli alla Roma papale: Ennio Concina, *Le chiese di Venezia: l'arte e la storia* (Udine: Magnus, 1995), 370–71.

¹⁹² Giuseppe Maria Pilo, a c. di, *IRE: i restauri del patrimonio monumentale e d'arte* (Venezia: IRE, 1993), 87.

¹⁹³ Giuseppe Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», in *Atti dell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati*, vol. IX, III (Rovereto: Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze Lettere ed Arti, 1903), 238.

¹⁹⁴ Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. V (Venezia: Giuseppe Molinari, 1842), 484.

¹⁹⁵ Pietro-Antonio di Venezia, *Historia serafica, ovvero cronica della provincia di S. Antonio, detta anco di Venezia, de Min. Oss. Riformati; (etc.)* (Venezia: Franc. Valuasense, 1688), 134–35: «Era questa Immagine tenuta in Candia con somma veneratione per li miracoli che frequente operava, e chiamavasi da Greci Cefas, cioè dalla Testa grossa, come attestorno molti di quelli che sono stati in Candia, ed in particolare il Padre Carlo dalla Canea, che con proprij occhi più volte l'havea

Pietro e dalle fonti successive l'icona era già venerata a Creta dove aveva operato miracoli, a testimonianza dei quali davano la loro parola testimoni oculari che l'avevano vista nella sua collocazione originale. La dichiarazione che l'icona fosse già particolarmente venerata a Creta fa supporre una sua collocazione in qualche luogo pubblico. La donazione alla chiesa francescana dell'isola di San Francesco nel deserto suggerisce che la religiosità del donatore fosse vicina all'ambiente dei frati e che quindi probabilmente lo fosse anche l'edificio di origine dell'icona a Candia. Anche in questo caso la provenienza cretese funge da *pedigree* dell'icona. Non ce modo di sapere sino a che livello sia veritiera l'intensità culturale dei cretesi rispetto all'immagine, ma certamente la credenza dei veneziani che questa fosse venerata già nella colonia per i suoi miracoli accrebbe il sentimento di devozione dei cittadini della laguna. A questo venne ad aggiungersi il *topos* della salvezza dell'icona dalle devastazioni ottomane che a sua volta contribuì ad aumentare sia la sua aura di sacralità, sia il ruolo di salvatori della Cristianità per i veneziani che avevano intrapreso l'operazione di salvataggio.

Gli ultimi due casi, quello dell'icona dello Spirito Santo e quella di Matteo Bonazza, propongono una leggenda quasi identica dell'immagine. Questa si presenta come già autenticata grazie ai miracoli operati in precedenza nella colonia cretese. Con l'intervento dei veneziani l'icona viene salvata dalle profanazioni ottomane, venendo trasferita in madrepatria e collocata in un'istituzione religiosa francescana. Il diretto trasferimento di effigi sacre da parte di individui veneziani va a sostituirsi alle numerosissime leggende che videro la fuga spontanea delle icone dal loro luogo di origine per salvarsi dalla minaccia turca. I veneziani di Creta, realmente presenti economicamente, militarmente e politicamente sull'isola, come nelle altre colonie del Levante, potevano vantarsi di possedere alcune delle più prestigiose immagini greche, salvate dalla distruzione da loro stessi.¹⁹⁶ L'icona non doveva quindi salvarsi con la dispersione delle proprie forze, ma la sua salvaguardia veniva garantita dal diretto intervento veneziano. In questi due esempi non ci furono particolari sforzi per la promozione del culto, che sarebbero forse risultati superflui vista la già acquisita autenticazione della sacralità dell'immagine. In altri casi, soprattutto legati all'ambiente patrizio, tali sforzi verranno per converso messi all'opera in svariate modalità con lo scopo di portare un'icona a diffondersi nella pietà popolare. Inoltre, la scelta di destinare le icone a conventi francescani riprendeva una predilezione verso le istituzioni monastiche già forte nei veneziani di Creta.¹⁹⁷

3.4.1 Tre vite per la Vergine: la Theotokos, la Vergine delle Grazie, la Vergine-Venezia

Come si è visto, le famiglie veneziane residenti a Creta, prima cautamente e poi con maggior frequenza, si appropriarono di molteplici elementi provenienti dalla tradizione bizantina. Come attestano gli inventari e i testamenti dei veneziani di Creta, le icone entrarono nelle loro abitazioni, principalmente nello spazio del *portego* dove acquisivano un ruolo principalmente apotropaico, e nella stanza da letto, dove accompagnavano le preghiere individuali. Le icone utilizzate erano per la maggior parte prodotti locali e il soggetto di gran lunga più popolare era quello della Vergine *Odegetria*, oppure delle sue varianti della Passione e della Consolazione, come dimostra anche la

veduta, e con il cuore altrettanto adorata»; Anonimo, *Breve storica narrazione di fatti, e memorie spettanti la fondazione, il mantenimento, e il culto della Chiesa di S. Francesco del Deserto per accendere la divozione de fedeli verso un sì santo luogo*, 1701, 11–12: «Nella cappella di Sant'Antonio si venera una Immagine del Crocifisso trasportata da Candia, che si sa avere operato in quell'isola molti miracoli, e da persona divota, piacendo a Dio, perservata dalle rovine, e dal sacco, a cui soffiaque la detta isola, allorche da' Turchi fu presa essere stata offerita in dono a' Padri del Deserto». Furono inoltre dati alla chiesa «molti voti d'argento e cerei [...] Si vedono delle armi da fuoco, catene spezzate, crocchie ed altre insegne d'infermità guarite, di pericoli scampati, di grazie ricevute, che destano la pietà e la divozione di chiunque entra in chiesa».

¹⁹⁶ Bacci, *Il pennello dell'evangelista*, 391.

¹⁹⁷ Linda Guzzetti, «Caratteristiche dei testamenti degli immigrati», in *Oltre la morte: testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, a c. di Chryssa A. Maltezou (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008), spec. 21.

prevalenza di questo soggetto nelle icone ancora oggi superstiti nelle chiese veneziane. Purtroppo, nella maggioranza dei casi, non disponiamo delle fonti necessarie per ricreare con esattezza il percorso devozionale di questi oggetti di culto. La messa a confronto delle pratiche cultuali ad essi legate può comunque fornire dei dati sul loro tragitto da Candia a Venezia. Si è già visto il caso dell'icona della *Mesopanditissa* e come il suo spostamento in un contesto sociale differente alterò alcune delle qualità che avevano caratterizzato l'icona durante la sua vita candiota. Un caso analogo fu quello dell'icona della Vergine della Passione, oggi esposta nella chiesa di San Fantin nel sestiere di San Marco a Venezia (cat. no. 42).

Il caso dell'icona di San Fantin può fungere da caso esemplare di un'attitudine diffusa nel patriato veneziano del XV secolo. Nonostante non si abbiano dati a disposizione circa la vita dell'immagine prima del suo arrivo a Venezia, possiamo ipotizzare che questa si trovasse nella casa candiota della famiglia, probabilmente quella di Giovanni Pisano, che aveva rivestito il ruolo di duca di Candia per il periodo dal 1475 al 1477.¹⁹⁸ Giovanni aveva sicuramente a disposizione un'ampia offerta di pittori locali in grado di dipingere "Madonne greche". Nell'ambiente domestico l'icona aveva verosimilmente un ruolo analogo a quello che si è visto nel caso di Andrea Cornaro, ossia di oggetto devozionale personale. Con il suo arrivo a Venezia l'immagine non dovette rimanere a lungo nella casa dei Pisani se già nel 1485, poco dopo la conclusione del mandato del Pisano, si trovava nella chiesa di San Fantin.¹⁹⁹ Per il trasporto dell'effigie sacra, la famiglia Pisani promosse la rifabbrica dell'edificio ecclesiastico preesistente, «che ne accrebbe il decoro con trasferire in essa una prodigiosa Immagine di Maria Vergine condotta dalle Provincie dell'Oriente» volendo, evidentemente, dare il più possibile visibilità alla loro iniziativa.²⁰⁰ Nonostante non si sappia con esattezza la collocazione originale dell'icona nel nuovo edificio, la promozione del restauro della chiesa *ad hoc* per l'immagine fa pensare che questa abbia avuto un posto d'onore, probabilmente sull'altar maggiore.

L'icona dei Pisani fa parte di un gruppo di almeno altre cinque icone che fecero il loro ingresso in edifici ecclesiastici della Serenissima nella seconda metà del XV secolo, di cui almeno due provenivano da abitazioni patrizie (cat. no. 80, 95). Il pressoché inedito interesse per le icone, manifestato dalle famiglie patrizie del periodo, potrebbe essere interpretato come la diretta conseguenza delle modifiche riguardanti le condizioni del patriato veneziano a partire dal primo XV secolo. Con quella che è stata denominata la "seconda serrata" del XV secolo, si ebbe un progressivo inasprimento delle misure necessarie per l'ingresso dei giovani patrizi al Maggior Consiglio.²⁰¹ Nel preambolo di una nuova legge del 1414, dove venivano formulate le regole per dare maggior rigore alle procedure legali che determinavano l'entrata nel patriato, si dichiarava che le nuove misure erano atte ad assicurare che nessuno di quelli che entravano al Consiglio potesse "maculare" la reputazione e il prestigio dello stato.²⁰² L'idea di purezza della classe dirigente che emerge da queste dichiarazioni fu un concetto nuovo per l'aristocrazia veneziana, ed evocava delle qualità che la distinguevano dal resto della popolazione, in qualche modo considerata inferiore.²⁰³

¹⁹⁸ La famiglia Pisani è attestata a Venezia almeno dal secondo XIV secolo. Nel 1380 Giorgio Pisani di Nicolò Pisani si San Fantin indicava nel suo testamento di essere «Ad presens existens Candide»: McKee, *Wills from late medieval Venetian Crete*, 2, n. 725, 29 agosto 1380.

¹⁹⁹ Per il culto di san Fantino da Bisanzio a Venezia e il suo significato per la gente di mare si veda: Enrica Follieri, «Il culto di san Fantino», in *San Marco: aspetti storici e agiografici: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 26-29 aprile 1994* (Venezia: Marsilio, 1996), spec. 505-513.

²⁰⁰ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 217; Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, vol. 2 (Venezia: Premiata tipografia di Gio. Cecchini, 1863), 255.

²⁰¹ Stanley Chojnacki, «Social Identity in Renaissance Venice: The Second Serrata», *Renaissance Studies* 8, n. 4 (1994): 341-58; Raines, «Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriato veneziano, 1297-1797».

²⁰² Chojnacki, «Social Identity in Renaissance Venice: The Second Serrata», 343.

²⁰³ Androniki Dialeti, Giorgos Plakotos, e Anna Poupou, *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος-18ος αι.* (Atene: ΣΕΑΒ, 2015), spec. 76-77; McKee, *Uncommon dominion*, spec. 171; Chojnacki, «Social Identity in Renaissance Venice: The Second Serrata».

Una tale ideologia aumentava il divarico tra la classe dirigente e il resto dei cittadini, rafforzando contemporaneamente la coesione tra i suoi membri. Uno dei prerequisiti per poter accedere al Maggior Consiglio era che il padre del giovane membro facesse già parte del Consiglio e che presentasse egli stesso personalmente il proprio figlio agli *avogadori del comun*.²⁰⁴ Era inoltre necessario che la famiglia fosse residente a Venezia. Le conseguenze, tanto a livello identitario quanto a livello politico furono molteplici. *In primis* il patriziato risultò progressivamente molto più compatto e unito, potendo contare sulla condivisione di quelle caratteristiche, ormai identificate tramite procedure anche legali, che li distinguevano dagli altri cittadini. La grande enfasi posta sulla linea di continuità padre-figlio, e il prerequisito normativo di un coinvolgimento paterno nel Maggior Consiglio risultarono particolarmente dannosi per l'*élite* delle colonie che rientrava in madrepatria. Mentre gli *standard* per entrare a far parte del patriziato si restringevano, aumentavano gli impedimenti per i veneziani di Creta che non avrebbero potuto farne parte a causa della mancata partecipazione al patriziato veneziano dei membri della linea paterna. L'entrata al patriarcato faceva parte di una complessa rete di relazioni di amicizia e parentela alla quale i veneto-cretesi, a causa della loro differente origine e residenza, non potevano aver accesso.²⁰⁵ Al loro arrivo a Venezia, queste famiglie dovettero quindi affrontare un'ambiente ostile, che gli negava il riconoscimento del loro rango. La loro ricezione e integrazione nella società veneziana veniva ostacolata dal senso di superiorità della nobiltà autoctona che si percepiva come più prestigiosa rispetto ai nobili delle colonie.²⁰⁶

In un'ambiente si fatto, il possesso di icone assunse un significato politico ed identitario per le famiglie patrizie e specialmente per quelle provenienti dalle colonie levantine, che sentivano ancora più forte il bisogno di riconoscimento sociale nel contesto della madrepatria. La riquilificazione della chiesa di San Fantino da parte della famiglia Pisani e la donazione ed esposizione in questa dell'icona mariana potrebbe essere letta sotto questa lente di costante ricerca di legittimazione sociale. La promozione del culto dell'icona, che diventò una delle più venerate dalla popolazione locale, diede grande visibilità alla famiglia. L'attenta programmazione della sua *mise-en-scène* da parte dei Pisani sicuramente contribuì alla creazione della leggenda dell'icona che, già nel 1502, veniva descritta dal Sabellico come «immagine con molta religione et miracoli illustrata».²⁰⁷ La diffusione del suo culto ci viene testimoniata anche dalle numerosissime menzioni all'immagine fatte nei testamenti di veneziani residenti anche in diverse parrocchie,²⁰⁸ e dalla consistente presenza di *ex-voto* per la Madonna.²⁰⁹ La fama dell'icona, e insieme anche quella dei suoi promotori, era riuscita a trapassare i limiti parrocchiali per entrare nelle anime di tutti i veneziani. La visibilità che il fenomeno aveva portato alla famiglia avrà sicuramente giovato al suo *status* sociale, ostacolato dalle nuove disposizioni promosse dalla Serenissima. Tutte le fonti del XVI e XVII secolo che menzionano l'immagine non mancano infatti di riportare anche il nome della famiglia responsabile per il suo trasferimento veneziano. Scriveva a proposito il Sansovino che il tempio di San Fantino «fu nobilitato per una imagine della Vergine portata dalla predetta famiglia (i Pisani) a Venetia, dalle

²⁰⁴ Chojnacki, «Social Identity in Renaissance Venice: The Second Serrata»; James Grubb, «Elite Citizens», in *Venice Reconsidered*, a c. di Denis Romano e John Martin (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000).

²⁰⁵ Stanley Chojnacki, «Kinship Ties and Young Patricians in Fifteenth-Century Venice», *Renaissance Quarterly* 32 (1985): 240–70.

²⁰⁶ La percezione del patriziato veneto-cretese come una categoria differente rispetto a quello propriamente veneziano ebbe inizio già nel XIV secolo. Scriveva Antonio Morosini nel primo Quattrocento a proposito dei veneziani che avevano partecipato alla rivolta di San Tito che «niente de men questi (i nobili veneto-cretesi) non se diè apelar citadini horiginal, ma plutosto inniqisimi traditori»: Monique O' Connell, «The Venetian Patriciate in the Mediterranean: Legal Identity and Lineage in Fifteenth-Century Venetian Crete», *Renaissance Quarterly* 57, n. 2 (2004): 170; McKee, *Uncommon dominion*, 170–72.

²⁰⁷ Marco Antonio Sabellico, *Del sito di Vinegia : la più antica guida di Venezia (1502)* (Venezia: Venipedia, 2016), 74.

²⁰⁸ Élisabeth Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise : des eaux salées au miracle de pierres* (Parigi: Albin Michel, 2015), 496.

²⁰⁹ APV, Visita Priuli (1591, mag. 19 - 1598, nov. 2), 458v: viene concesso di usare i «voti d'argento offerti alla Madonna» per realizzare dei calici e delle coppe.

parti di levante».²¹⁰ A questa prima fase di vita veneziana è legato anche il cambio del nome dell'icona che, a causa delle tante grazie concesse alla popolazione con i suoi miracoli, venne chiamata Madonna delle Grazie, titolo condiviso con molte altre icone greche che con i loro poteri taumaturgici portarono beneficio al popolo veneziano.²¹¹ Dopo il cambio del nome le menzioni dell'icona nei testamenti aumentarono ulteriormente a testimonianza di una sua maggiore incidenza tra la devozione popolare e la sua riuscita integrazione nel nuovo contesto che la ospitava.

Una seconda fase per la vita dell'icona venne inaugurata nella prima metà del XVII secolo, quando venne nominato come parroco della chiesa di San Fantin il prete Giovanni Pomelli. Egli commissionò la realizzazione di un nuovo altare per l'icona, che fu inaugurato nel 1632. L'altare venne posizionato sotto il dipinto di Palma il Giovane, realizzato nel 1596, raffigurante il doge Alvise Mocenigo che ringrazia la Vergine a San Marco per la sua assistenza durante la battaglia di Lepanto (fig. 22).²¹² L'accostamento dell'icona miracolosa al dipinto del Palma creava un forte dialogo tra le due opere. Da un lato il doge che ringrazia la Vergine per la sua assistenza nella cruciale battaglia contro il nemico ottomano, dall'altra l'icona mariana tramite la quale la Vergine poteva attuare la sua assistenza durante la battaglia, e garantire la sua protezione al popolo veneziano in generale. Le icone sacre "alla greca" erano infatti percepite, a differenza delle contemporanee pitture di gusto locale, come i *media* per eccellenza per la comunicazione col sacro. Le loro caratteristiche formali erano già da tempo individuate come delle particolarità intrinsecamente legate alla sfera del divino. La raffigurazione a mezzo busto, lo sfondo dorato, la distanza della raffigurazione, venivano percepiti come elementi che facilitavano l'azione divina tramite la materialità dell'immagine. Se dunque da un lato si aveva la raffigurazione realistica del doge che prega la Vergine del suo aiuto, dall'altro si poteva direttamente ammirare il *medium* tramite il quale tale aiuto era arrivato. Non bisogna dimenticare che la vittoria di Lepanto era stata attribuita dalla storiografia dell'epoca alla diretta assistenza mariana. Le icone greche erano del resto note per la loro soccorso nelle battaglie. Data infatti al XVI secolo la prima attestazione della leggenda che identificava l'icona della *Nicopeia*, conservata presso la basilica marciana, con quella portata nelle battaglie dall'imperatore bizantino.²¹³ Direttamente relazionata con la battaglia di Lepanto era anche l'icona della Vergine della Consolazione dei Venier (cat. no. 87). Di conseguenza, possiamo ricreare la percezione del committente, nella cultura del quale la battaglia di Lepanto era stata vinta grazie all'intervento divino; le icone mariane "alla greca" erano il *medium* più efficace per l'intercessione mariana; le icone della Vergine erano state utilizzate già dagli imperatori bizantini come "portafortuna" nelle battaglie, come nel caso dell'icona della *Nicopeia* a San Marco. L'accostamento delle due opere ricreava, ri-metteva-in-scena, il momento dell'assistenza di Maria alla sua cara Venezia, e rendeva esplicito il ruolo segnico dell'immagine.

Sempre Pomelli fu il committente dell'*ex-voto* eseguito dal pittore Joseph Heintz nel 1632 e collocato sopra la porta laterale destra della chiesa di San Fantin (fig. 23).²¹⁴ Il dipinto raffigura i

²¹⁰ Francesco Sansovino, *Venetia citta nobilissima et singolare* (Venezia: Domenico Farri, 1581), 46–47. Corsivo aggiunto dall'autrice.

²¹¹ Tra queste erano la Vergine nella chiesa delle Grazie nell'omonima isola, quella nella chiesa di Santa Maria delle Vergini, quella delle Penitenti e della chiesa di San Donato a Murano.

²¹² Anonimo, *Il forestiere istruito nelle cose piu pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine nuovamente compilato cogli ultimi cambiamenti ed adornato con 70 rami delle principali prospettive e vedute*, 179; Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare: descritta in 14 libri, con aggiunta di tutte le case notabili ... dal 1580 fino al 1663 di Grustiniano Martinioni* (Venezia: St. Curti, 1663), 119–20: dove viene aggiunta l'indicazione del nuovo altare. Questo portava l'iscrizione «Templi Antistes Ioannes Pomellius Aram Dum tibi Virgo dicat, cor, animamq. sacrat. 1632. Kal. Junii». Per il dipinto del Palma si vedano: Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Profili e saggi di arte veneta (Venezia: Alfieri, 1984), 119; Stefania Mason Rinaldi, *Venezia e la difesa del Levante: da Lepanto a Candia 1570-1670* (Venezia: Arsenale, 1986), 44.

²¹³ Paolo Ramusio, *Della guerra di Costantinopoli per la restituzione de gl'imperatori Comneni fatta da' sig. venetiani, et francesi l'anno 1204* (Venezia: Domenico Nicolini, 1604), 82; Andrea Vittorelli, *Gloriose memorie della B.ma Vergine madre de Dio* (G. Facciotto, 1616), 391; Stefan Samerski, *La Nikopeia: immagine di culto, Palladio, mito veneziano* (Roma: Viella, 2012), 29–31.

²¹⁴ Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani...*, II:151.

santi Giovanni Evangelista, Rocco, e Teodoro che, insieme al Pomelli, supplicano la Vergine per la liberazione dalla pestilenza del 1630. Nella parte inferiore si vede uno scorcio a volo d'uccello della piazzetta di san Marco.²¹⁵ Ancora una volta l'accento è posto sulla Vergine come protettrice della città, in perfetto dialogo con l'opera del Palma e l'icona greca sottostante. Tutto il programma promosso dal nuovo parroco metteva in evidenza l'assistenza di Maria a favore della sua città prediletta, sottolineando il ruolo della sua icona nell'economia salvifica di Venezia e del suo popolo. La nuova collocazione dell'immagine, corredata dai dipinti veneziani, creava l'espressione visuale del potere di Maria e della sua assistenza, prima nella battaglia di Lepanto e poi contro la peste, da poco sconfitta.



Figura 22: Palma il Giovane, *Il doge Alvise Mocenigo ringrazia la Vergine per la vittoria di Lepanto*, fine XVI secolo, chiesa di San Fantino

²¹⁵ Su questo dipinto e sull'artista si veda: Julia Niewind, «Joseph Heintz D. J. und die Zeremonien der Serenissima» (M. A., Treviri, Universität Fachbereich III, 2013), spec. 98.



Figura 23: Joseph Heintz, Dipinto votivo per la cessazione della peste con i santi Giovanni Evangelista, Rocco e Teodoro, e il parroco Pomelli, 1632, chiesa di San Fantino

Ricapitolando, l'icona di San Fantin inaugurò il suo percorso devozionale a Creta, probabilmente nella casa di Giovanni Pisano. L'ipotesi di una prima destinazione privata viene rafforzata dalla mancanza di qualsiasi riferimento ad un culto precedente a Candia, che avrebbe giovato alla successiva creazione della leggenda dell'icona. Se l'immagine fosse stata venerata in qualche edificio ecclesiastico cretese, le prime fonti lo avrebbero con ogni probabilità riportato. L'icona raffigura la Vergine della Passione, una delle varianti mariane più apprezzate dai Veneziani. Con il suo arrivo in laguna l'effigie sacra venne provvista di un nuovo edificio, eretto in suo onore dalla famiglia Pisani. La promozione del culto tramite l'orchestrazione della *mise-en-scène* dell'immagine ebbe grande successo e presto questa divenne molto popolare tra i fedeli. Un risultato immediato fu certamente quello di accrescere il prestigio della famiglia in un momento particolarmente delicato per il patriziato veneziano. Un secolo dopo, in un momento storico che aveva già fatto esperienza del concilio tridentino, della peste e delle battaglie nel Mediterraneo, la scenografia dell'icona fu ancora una volta modificata per adattarla alle nuove esigenze e preoccupazioni della cittadinanza. Con le ristrutturazioni e le aggiunte promosse dal parroco Pomeli l'icona assumeva la fisionomia di agente prediletto di Maria, la quale assisteva senza sosta la sua città nelle crisi di natura tanto militare (battaglia di Lepanto) quanto di salute (epidemia di peste). Dalle icone di diretta provenienza cretese sin ora analizzate si possono trarre alcune ulteriori osservazioni:

Culto domestico

Le famiglie di estrazione patrizia stabile (Bon, Loredan, Corner, Venier), con l'eccezione dei Pisani, mostrano una certa riluttanza nel donare immediatamente l'icona alla chiesa parrocchiale. Molto spesso, l'icona rimaneva per un certo periodo nell'abitazione domestica per passare solo in un secondo tempo, e non sempre, alla chiesa di preferenza della famiglia. I motivi per cui in un dato momento si sceglieva di staccarsi dall'icona per donarla a qualche chiesa avevano solitamente a che fare con la pietà del proprietario. La donazione di icone poteva significare l'aumento delle preghiere *pro-anima* per il donatore o i suoi famigliari già deceduti.²¹⁶ Poteva inoltre significare la particolare devozione verso la chiesa parrocchiale, evidenziata dall'atto stesso della donazione. In altri casi, come in quello dei Messeri, l'ingresso nella cappella di famiglia non faceva che estendere alla chiesa di appartenenza il culto già avviato in ambito privato.

Perdita di Candia e francescani

Sempre con l'unica eccezione dei Pisani, tutte le altre icone sono arrivate a Venezia contemporaneamente o poco dopo la perdita di Candia. Ben quattro delle icone (Redentore, Tolentini, San Francesco e Spirito Santo) sono entrate negli edifici ecclesiastici veneziani nel 1671-1672, ossia immediatamente dopo la perdita definitiva della colonia levantina. Di queste, tre furono destinate a edifici di frati francescani (Redentore, San Francesco, Spirito Santo - senza contare quella dei Penitenti che arrivò in chiesa solo nel XX secolo), rafforzando l'ipotesi di un'originale collocazione in qualche edificio francescano a Candia, come nel caso confermato dell'icona inviata al monastero di San Francesco nel deserto.

Icone mariane

Tutte le icone riportate, ad eccezione di quella donata da Matteo Bonazza al monastero di San Francesco nel deserto, sono a soggetto mariano, di cui una nella variante della Vergine della Consolazione, una in quella della *Glykofilousa* e quattro nella variante della Vergine della Passione. Queste ultime sono tutte state di proprietà di membri della classe patrizia (Corner, Briani, Zon, Pisani). Forse la scelta di icone "ibride" richiedeva un maggior eclettismo rispetto alla scelta di quelle tradizionali dell'*Odegetria* bizantina per cui l'*élite* ebbe maggior possibilità di acquisto nonché maggior soddisfazione del proprio gusto elitario. Il cittadino medio, greco o veneziano, si poteva accontentare, se non preferire, delle icone di poca raffinatezza tecnica. L'*élite* d'altro canto, senza escludere onesti impulsi devozionali, probabilmente apprezzava maggiormente le nuove tendenze della pittura cretese, anche da un punto di vista più "estetico". Il discorso viene invertito nel caso delle icone sotto il controllo statale dove si nota una propensione verso icone più tradizionalmente bizantine come la *Nicopeia* e la *Mesopanditissa*.

Legami con donne greche

La mancanza di fonti ostacola la nostra conoscenza circa la sfera familiare di molti dei "portatori" di icone. I casi dei Bon e dei Loredan, dove invece grazie ai testamenti siamo più informati, suggeriscono che molte delle famiglie veneziane che conservavano icone greche furono di carattere misto, ossia il nobile veneziano aveva sposato una donna cretese. Come dimostrato dalle doti e dai testamenti delle donne cretesi, queste mantennero un forte legame con la loro chiesa di appartenenza e in particolar modo con le icone.²¹⁷

²¹⁶ Angeliki Lymberopoulou, «“Pro anima mea”, but do not touch my icons: provisions for personal icons in wills from Venetian-dominated Crete», in *The kindness of strangers. Charity in the pre-modern Mediterranean*, a c. di Dionysios Stathakopoulos, vol. 2007 (Londra: King's College, 2007), 71-89; Michele Bacci, «Arte e raccomandazione dell'anima nei domini latini del Levante: alcune riflessioni», in *Oltre la morte. Testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano (Venezia, 22-23 gennaio 2007)*, a c. di Chrysa Maltezou (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008).

²¹⁷ Sulle doti delle donne candioti si veda: Tania Markaki, «Objects and Identities: Dowry and Material Culture in Venetian Crete in Regional and European Context (1600-1645)» (Tesi di dottorato, Amsterdam, University of Amsterdam, 2018).

3.4.2 Corfù: un caso di “santità d’importazione” nel XVIII secolo

Le medesime dinamiche di esportazione del culto dalla colonia verso la madrepatria si possono riscontrare anche in altre isole sotto il dominio veneziano. Un caso esemplare in tale ambito fu quello del culto di san Spiridione a Corfù e della sua appropriazione da parte delle autorità veneziane dell’isola. La popolazione corfiota, a differenza di quella cretese, si era offerta volontariamente ai veneziani nel 1386. Il nucleo devozionale dell’isola era la cattedrale dei Santi Pietro e Paolo, dove erano custodite, all’interno di una cappella, le reliquie di sant’Arsenio, patrono dell’isola. Come era accaduto precedentemente a Creta, anche a Corfù i veneziani si appropriarono del culto del santo patrono, ponendo il loro dominio sotto la sua diretta protezione. In tal modo, ancora una volta, il santo locale legittimava l’egemonia veneziana. Nel giorno della festività del santo la liturgia veniva celebrata all’interno della cattedrale in entrambi i riti, esattamente nello stesso modo in cui accadeva nella cattedrale di San Tito a Candia. Ancora una volta la Dominante introdusse nel calendario liturgico feste tipicamente veneziane, alle quali erano tenuti a partecipare anche i clerici greci.

I parallelismi con il caso cretese non finiscono qui. Le autorità veneziane replicarono nell’isola ionia l’utilizzo che si stava facendo dell’icona della *Mesopanditissa* candiota. La più venerata immagine mariana di Corfù, la Vergine *Demosiana*, venne promossa come simbolo della protezione mariana accordata ai veneziani. L’occasione rituale per la dimostrazione pubblica del nuovo ruolo dell’icona venne fornita nel 1571, in seguito alla vittoria nella battaglia di Lepanto. Per celebrare l’esito vittorioso veneziano, l’icona della *Demosiana*, raffigurante da un lato la Vergine e dall’altro sant’Arsenio, fu portata in processione per la città. Ancora una volta l’icona-simbolo della città conquistata veniva manipolata come protettrice a sostegno della Serenissima e del suo dominio.

Insieme a sant’Arsenio godeva di particolare devozione anche san Spiridione, le cui reliquie si erano state traslate sull’isola. Queste si trovavano originariamente a Cipro, da dove vennero trasferite a Costantinopoli durante il VII secolo,²¹⁸ e da lì furono poi portate a Corfù nel 1489 dal cittadino corfiota Georgio Calochairetis. Il corpo santo venne collocato, nel 1577, nella chiesa privata della famiglia Voulgaris, imparentata a quella dei Calochairetis. Nel 1589, dopo la demolizione dell’edificio a causa della rifortificazione della città, le reliquie vennero trasportate in una nuova chiesa, appositamente costruita e dedicata al santo, e divennero proprietà della chiesa Ortodossa.²¹⁹ Il nuovo edificio diventò il punto focale della devozione di San Spiridione, e il punto di partenza delle processioni a lui dedicate. Durante le festività per il sabato santo la popolazione greca celebrava l’*Epitafio* (normalmente celebrato il venerdì) e contemporaneamente, a partire dal 1550, si teneva nello stesso giorno una processione per san Spiridione in segno di ringraziamento per aver salvato l’isola da una grave carestia.²²⁰ Secondo quanto riportato dal *synaxarion* del santo, questi si sarebbe impegnato a dirottare delle navi che trasportavano del grano per farle approdare nell’isola che stava soffrendo la fame. Il cerimoniale si strutturava attorno a due punti focali: l’esposizione per tre giorni della reliquia del santo nella chiesa e la venerazione dell’*Epitafio*. Tanto importante era l’occorrenza rituale che le autorità veneziane con a capo Antonio Molin decisero nel 1694 di sospendere, per la durata dei festeggiamenti, l’esecuzione di pene in modo da facilitare ulteriormente lo spostamento e la partecipazione della popolazione.²²¹ Anche le festività nel giorno della Domenica delle Palme vennero a fondersi, a partire dal 1630, con un rituale in onore del santo.²²² La cerimonia commemorava la liberazione dalla peste dell’anno precedente, attribuita all’intervento del santo. Secondo la leggenda, mentre la peste dilagava sull’isola il popolo si era riunito per pregare il san Spiridione di assisterlo. La notte, mentre tutti erano in preghiera, una luce sarebbe emanata dalla

²¹⁸ Per la collocazione delle reliquie nella capitale si veda: Elka Bakalova e Anna Lazarova, «The relics of Saint Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfù: between Constantinople and Venice», in *Hierotopy. The Creation of Sacred Space in Byzantium and Medieval Russia*, a c. di Aleksej M. Lidov (Mosca, 2006), 435.

²¹⁹ Bakalova e Lazarova, 437.

²²⁰ Bakalova e Lazarova, 440–41; Fortini Brown, «Ritual Geographies in Venice’s Colonial Empire», 56.

²²¹ Laurentios S. Vrokinis, *Περί των ετησίως τελουμένων εν Κέρκυρα λιτανειών του Θ. λειψάνου του Αγίου Σπυριδώνος* (Corfù: Λάντζα, 1909), 14.

²²² Vrokinis, 6–12.

chiesa nella quale erano poste le reliquie. Nei giorni successivi i contagi diminuirono drasticamente finché, nel giorno della domenica delle palme, la città ne fu del tutto liberata.²²³ Le autorità veneziane ordinarono subito che venisse fatta una processione con le reliquie del santo in segno di ringraziamento. Questa partiva dalla chiesa di San Spiridione, si dirigeva verso il porto, poi si muoveva a fianco delle mura cittadine passando per la chiesa di San Francesco, la piazza cittadina, la chiesa di San Giacomo e il palazzo del bailo. Il corteo poi si fermava per benedire la chiesa di Sant'Atanasio, luogo della prima deposizione delle reliquie quando giunsero sull'isola. Di seguito, si procedeva verso la vecchia fortezza dove si teneva una celebrazione. Nonostante la festa fosse ortodossa e il vescovo latino non vi partecipasse, molti veneziani vi prendevano parte ed era permessa la presenza del clero latino.²²⁴ Il Provveditore da Mar aveva un ruolo importante nello svolgimento, in quanto era colui che portava il velo che copriva la reliquia e quando si ritornava in chiesa, si inchinava davanti a questa.²²⁵ Le celebrazioni iniziavano il 12 dicembre, giorno della festa del santo, e duravano tre giorni. Le reliquie venivano esposte alla pubblica venerazione riprendendo un'usanza tipicamente bizantina. Per l'occorrenza si recavano alla chiesa anche le autorità veneziane e l'arcivescovo cattolico. È proprio questo il momento rappresentato nelle icone del santo che divennero popolari dal XVI secolo e che ritroviamo in seguito anche a Venezia.

L'evento decisivo per la diffusione del culto del santo anche al di fuori dei limiti territoriali corfioti avvenne nel 1716. Secondo la leggenda, il santo avrebbe protetto le mura di Corfù durante i quarantadue giorni dell'assedio turco e avrebbe provocato una violenta tempesta che aiutò i veneziani a vincere. La divina protezione del dominio veneziano veniva così ancora una volta manifestata davanti agli occhi di tutti. L'anno seguente il generale Andrea Pisani istituì una processione annuale da tenersi l'11 agosto, in commemorazione dell'intervento divino. Durante lo svolgimento delle cerimonie la reliquia veniva portata in processione per la città ed era disposto che parte della popolazione fosse posizionata lungo le mura cittadine e che da lì rendesse omaggio al santo. Allo stesso modo chiunque si trovasse in imbarcazioni nei pressi dell'isola era tenuto a partecipare con fuochi d'artificio e spari di cannoni. L'intera città veniva così sommersa da un'atmosfera sacrale che sembrava allo stesso tempo rimettere in scena gli eventi del 1716.²²⁶ L'attribuzione della salvezza di Corfù al santo è evidente anche nei testi dell'epoca. Nei *Diaria relazione dell'attacco della piazza di Corfù dall'armi ottomane l'anno 1716* si riporta chiaramente che i turchi si ritirarono per paura dopo aver visto il santo con una torcia e una spada in mano. Il Caputti, sempre nello stesso anno, aggiunge tra i protettori della città la Vergine e san Marco, in collaborazione con la "prudenza" veneziana.²²⁷

A livello liturgico il culto appare nel calendario veneziano a stampa del 1598.²²⁸ A Venezia il santo veniva celebrato il 14 dicembre, mentre i greci di san Giorgio lo celebravano il 22 dello stesso mese.²²⁹ Almeno dal 1761, ma probabilmente anche prima, nel giorno della festività del santo il 14 dicembre si teneva messa in suo onore nelle chiese di Sant'Antonino, San Samuele e al monastero delle agostiniane a San Girolamo, tutt'e tre in possesso di reliquie di san Spiridione.²³⁰

La presenza di immagini del santo è attestata a Venezia almeno dal XVI ma queste erano in possesso soprattutto di famiglie greche e custodite fra le mura domestiche. Il più antico esemplare

²²³ Bakalova e Lazarova, «The relics of Saint Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfù: between Constantinople and Venice», 440–41.

²²⁴ Bakalova e Lazarova, 441.

²²⁵ Alikì Nikiforou-Testone, *Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της βενετικής κυριαρχίας: 14ος-18ος αι.*, Ιστορική Βιβλιοθήκη (Αθήνα: Θεμέλιο, 1999), 365.

²²⁶ Vrokinis, *Περί των ετησίως τελουμένων εν Κέρκυρα λιτανειών του Θ. λειψάνου του Αγίου Σπυριδόνος*, 17.

²²⁷ Theodossios Nikolaidis, «“Local Religion” in Corfu: Sixteenth to Nineteenth Centuries», *Mediterranean Historical Review* 29, n. 2 (2014): 158.

²²⁸ Antonio Niero, «Spiritualità popolare e dotta», in *Contributi alla storia della Chiesa veneziana: La chiesa di Venezia nel Settecento*, a c. di Bruno Bertoli, vol. 6 (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1993), 129.

²²⁹ Renato D'Antiga, *Guida alla Venezia bizantina: santi, reliquie e icone* (Padova: Casadei libri, 2005), 32.

²³⁰ La reliquia del monastero di San Girolamo fu collocata nel monastero almeno dal 1639: Antonio Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», in *I greci a Venezia. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia 5-7 novembre 1998)*, a c. di Maria Francesca Tiepolo e Eurigio Tonetti (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002), 354.

sembra essere l'icona con San Spiridione e scene della sua vita, realizzata nel 1595 dal pittore Emanuele Tzafournaris (fig. 24). L'icona fu con ogni probabilità dipinta proprio a Venezia e donata nel 1658 dal figlio del pittore alla chiesa greca di San Giorgio. Sempre a Venezia fu realizzata anche l'icona con lo stesso soggetto di Theodoros Poulakis, tra 1671-1675.²³¹

Notizie relativamente al culto del santo ci vengono fornite anche dai testamenti redatti a Venezia nel XVII secolo. Per esempio, Elisabetta Curtesà lasciava al suo esecutore testamentario, il dottor Salvatore Verda, un'icona di san Spiridione in cornice.²³² Nell'inventario di Epifanio igoumeno, redatto nel 1648, ritroviamo un «detto (quadro di) S. Spiridion».²³³ Nell'inventario di Nicolò Bon, redatto nel 1688 venne annotato «un'altro quadro di san Spiridion senza cornice».²³⁴ Ancora, nella casa di Leonardo Karagiannis (morto nel 17 giugno del 1756), nella parrocchia di san Marzilian, ritroviamo «Un quadretto di San Spiridion pittura Greca in tavola».²³⁵ A Venezia, la devozione verso il santo manteneva comunque come punto di riferimento l'isola di Corfù. Alcuni greci infatti disponevano lasciti e donazioni da essere spediti direttamente sull'isola ionia. Maria Gonemi aveva fatto voto di spedire a Corfù due grandi candelabri d'argento per illuminare le reliquie di san Spiridione. Anche suo marito, Tommaso Flangini, aveva un debito col santo, come egli stesso afferma nel suo testamento redatto l'11 settembre del 1644: «Al santissimi Spiridione di Corfù le siino mandati li due miei candelieri da piron d'arzeno, quali le son già da molto tempo debitore, e dodese torgi da lire otto l'uno».²³⁶

Nel 1708 venne fondata nella chiesa di Sant'Antonin anche una scuola uniata «composta di Signori Nobili e Mercanti Greci» e dedicata a san Spiridione.²³⁷ La chiesa si trovava in prossimità alla scuola e alla chiesa greca. È stato ipotizzato che l'iniziativa fosse stata promossa da Melezio Tibaldo, eletto metropolita di Filadelfia nel 1685, nell'ottica di un avvicinamento strategico tra gli uniati della scuola e gli ortodossi di San Giorgio.²³⁸ La scelta di Spiridione come santo titolare della scuola sarebbe stata, sotto questo aspetto, strategica: protettore di Corfù, il santo era particolarmente popolare tra gli ionii che, nel XVIII secolo, formavano il gruppo più consistente della scuola greco-ortodossa di Venezia.²³⁹ La dedicazione della scuola uniata a questo santo avrebbe potuto fungere da elemento d'attrazione anche per i greci ortodossi più intransigenti.

Sin qui si nota che l'introduzione del santo nella Serenissima fu iniziata soprattutto per opera dei cittadini greci. Non mancano comunque alcune prime manifestazioni di interesse anche da parte dei veneziani. *In primis* le autorità di Venezia avevano tentato di spostare la reliquia di Spiridione da Corfù a Venezia in seguito alla miracolosa assistenza di Spiridione nelle battaglie contro gli ottomani (1537). In seguito alla miracolosa apparizione del 1716, il senato inviò dei candelabri al tempio corfiota e dispose che davanti alla reliquia ardesse sempre una lampada. In aggiunta, ogni anno in occasione della festività commemorativa inviava dei funzionari veneziani per assistere alle celebrazioni.

²³¹ Ioanna Bitha, «Παρατηρήσεις στον εικονογραφικό κύκλο του Αγίου Σπυρίδωνα», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 19, n. 4 (1997): 262.

²³² Vlassi, «Le ricchezze delle donne. Pratica testamentaria in seno alle famiglie greche di Venezia», 97.

²³³ AEIB, E'. Οικονομική Διαχείριση, 1. Διαθήκες, κληροδοτήματα, διαχείριση, δωρεές, no. 52, busta. 5, filza. 2, doc. 2, f. 6r

²³⁴ ASV, Notarile Atti (Francesco Velano) b. 13587, ff. 297r-300v. Riportato da: Karagianni, «Κοινωνία και πολιτισμός του ελληνορθόδοξου κόσμου της Βενετίας τον 17ο αιώνα: έργα τέχνης και αντικείμενα υλικού βίου από αρχαιακές πηγές», 43 e nota 109.

²³⁵ Christos Zampakolas, «Αρχαία του Ελληνισμού της Διασποράς: αρχαία εμπορικών οίκων Ηπειρωτών στη Βενετία, 16ος – 18ος αι.» (Corfù, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2015), 116.

²³⁶ Vlassi, «Le ricchezze delle donne. Pratica testamentaria in seno alle famiglie greche di Venezia», 95–96 e nota 46.

²³⁷ Giorgos Ploumidis, «La confraternita greco – cattolica di Santo Spiridione a Venezia (1708)», *Bollettino della badia greca di Grottaferrata* 26 (1972): 52–56.

²³⁸ Giorgos Ploumidis, «La confraternita greco – cattolica di Santo Spiridione a Venezia (1708)», *Bollettino della badia greca di Grottaferrata* 26 (1972): 52–56.

²³⁹ Mathieu Grenet, *La fabrique communautaire : les Grecs à Venise, Livourne et Marseille 1770-1840* (Roma: École française de Rome, 2016).

A livello più prettamente popolare sembrerebbe che il culto abbia assunto dimensioni ragguardevoli in madrepatria solamente in seguito all'assedio del 1716. Anche se già nel 1669 veniva pubblicata proprio a Venezia, in italiano, la *Vera relatione del Thaumaturgo di Corfù Spiridione il Santo*, scritta da Nicolò Bulgari (fig. 26), bisognerà aspettare l'esito della battaglia contro gli ottomani per vedere un culto più diffuso e il conseguente ingresso di immagini del santo nelle chiese veneziane.

Il 17 settembre del 1716, per celebrare la vittoria, il senato veneziano decise che si doveva cantare il *Tedeum* nella basilica marciana.²⁴⁰ In seguito, il doge Alvise Mocenigo ordinò una processione fino alla chiesa di San Samuele, che era già in possesso di una reliquia del dito di san Spiridione.²⁴¹ Poco dopo nello stesso anno un gruppo di patrizi inviò richiesta ufficiale di formare una compagnia intitolata alla Madonna e San Spiridione, con sede nella chiesa di San Samuele.²⁴² Su commissione del parroco venne inoltre realizzato anche un piccolo dipinto del santo corfiota.²⁴³ Dopo un iniziale entusiasmo la compagnia non ebbe grande impatto finché il nuovo guardiano, Antonio Spiridon Erizzo, ebbe una visione del santo, il 30 aprile del 1736, che ne riaccese il culto. Due altre scuole erano state istituite negli stessi anni: nel 1728 nella chiesa di San Giovanni Decollato e nel 1732 nella chiesa di Santa Maria Formosa, intitolate a Santa Maria delle Grazie e ai santi Daniele e Spiridione. Altari vennero dedicati al santo anche nelle chiese di San Biagio, San Nicolò al Lido, e in quella della Pietà, per la quale nel 1758-1759 il Magiotta dipinse la pala d'altare con un miracolo del santo, su commissione del medico greco Michele Guarda (fig. 27).²⁴⁴

Negli stessi anni fece probabilmente il suo ingresso nella chiesa di Santa Maria del Pianto l'icona raffigurante san Spiridione, fatta dal pittore cretese Emanuele Zane Mpounialis (fig. 25).²⁴⁵ Il dipinto, realizzato nel 1636 su commissione privata, venne in seguito importato e donato alla chiesa. L'edificio era stato realizzato per voto del senato in seguito alle visioni mariane avute dalla monaca Maria Benedetta de' Rossi. Secondo la monaca bisognava erigere un tempio mariano per ottenere degli esiti positivi nelle battaglie levantine contro i turchi.²⁴⁶ La natura votiva del tempio e il suo esplicito riferimento alle battaglie contro gli ottomani sicuramente costituiva una buona "casa" per un'immagine del santo che aveva salvato la colonia corfiota dal pericolo turco. Dello stesso soggetto sono anche altre tre icone preservate a Venezia: una del 1771 al museo Correr (fig. 28), un'altra presso l'istituto per l'infanzia della Pietà (fig. 29) del XVIII-XIX secolo e una del 1818 nella chiesa di San Biagio (cat. no. 83).²⁴⁷

Come era accaduto con l'icona della *Mesopanditissa*, anche il culto di san Spiridione si inseriva in una narrazione di protezione divina verso il dominio veneziano. Il primo inserimento del santo nel calendario liturgico veneziano è infatti di poco successivo ai suoi primi interventi miracolosi in sostegno della repubblica nelle battaglie contro i turchi a Corfù. A Venezia, il culto privato di san Spiridione fu introdotto principalmente dai residenti greci che possedevano icone del santo. La fondazione della scuola intitolata al santo "corfiota" nella chiesa di Sant'Antonino (nel sestiere di Castello) illustra la volontà dei greci di Venezia di promuovere il culto di san Spiridione, probabilmente anche come strumento per l'avvicinamento tra greci ortodossi e uniati. In seguito all'assedio turco del 1716 e l'attribuzione del suo esito vittorioso all'intervento del santo, le autorità

²⁴⁰ Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», 352.

²⁴¹ Pietro Antonio Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana: o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia* (Venezia: Tosi, 1793), 60–61.

²⁴² D'Antiga, *Guida alla Venezia bizantina*, 33.

²⁴³ Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», 354.

²⁴⁴ Niero, 353; Pietro Gradenigo, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo* (Venezia: La Reale Deputazione editrice, 1942), 68.

²⁴⁵ Antonio Niero, «Una chiesa votiva alla guerra di Candia, Santa Maria del Pianto», in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia (1570-1670). Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale)*, a c. di Maddalena Redolfi (Venezia: Arsenale, 1986), 174–76.ζ

²⁴⁶ Niero, «Spiritualità popolare e dotta», 128.

²⁴⁷ Nikolaos V. Drandakis, *O Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής* (Atene: Αρχαιολογική Εταιρεία, 1962); Giuseppe Gerola, *Emanuele Zane, da Retimno (un pittore bizantino a Venezia)* (Venezia: C. Ferrari, 1903).

veneziane promossero con maggiore assiduità il culto di Spiridione, che sottolineava il suo sostegno alla Serenissima. Il riconoscimento ufficiale, attestato anche dall'orchestrazione di cerimoniali in suo onore non solo a Corfù ma in tutti i possedimenti veneziani, aprì la strada per l'inserimento del santo nel pantheon veneziano vero e proprio. Negli anni a seguire gli furono dedicati scuole e altari, e icone raffiguranti la sua vita e la sua reliquia vennero collocate nelle chiese veneziane. Certamente nessuna realtà culturale è pura, ma la dinamicità con cui Venezia continuò a trattare la materia religiosa proveniente dal mondo greco risulta particolarmente affascinante e duratura. L'importazione del sacro poteva avvenire tanto a livello "popolare", ossia con il trasferimento di oggetti, usi e costumi, oppure come risultato del meccanismo politico veneziano che sapeva ben scegliere i suoi santi protettori.



Figura 24: Emanuele Tzafournaris, Icona con san Spiridione e scene della sua vita, 1595, Istituto Ellenico di Venezia.



Figura 25: Emanuele Zane Mpounialis, San Spiridione con scene della sua vita, 1636, Museo Correr, Venezia



Figura 26: Nicolò Bulgari, *Vera relatione del Thaumaturgo di Corfù Spiridione il Santo*, 1669, Venezia

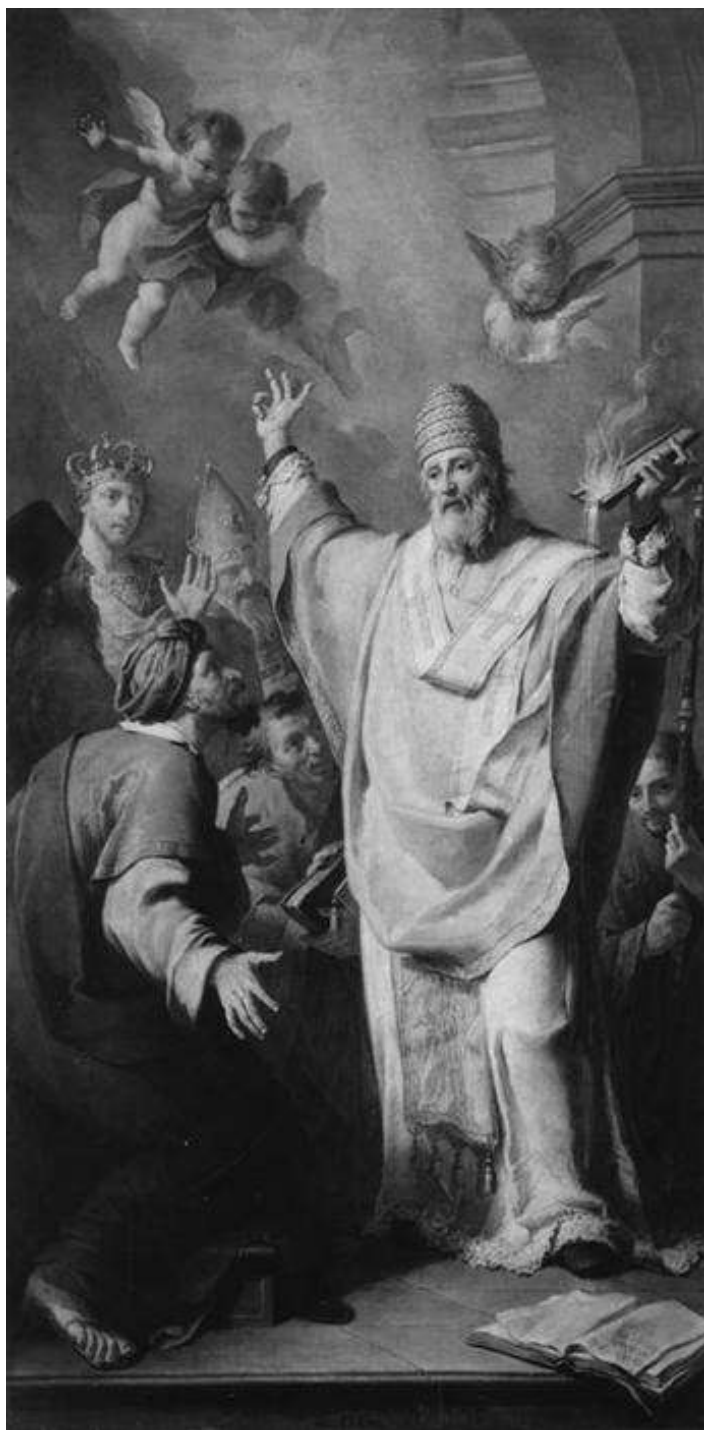


Figura 27: Domenico Magiotta, *Miracolo di San Spiridione*, 1758-1759, Chiesa di Santa Maria della Pietà Venezia



Figura 28: Anonimo, Reliquia di San Spiridione, 1771, Museo Correr, Venezia



Figura 29: Pittore greco (?), XVIII sec., Reliquia di San Spiridione, Istituto Provinciale per l'infanzia, Venezia

L'approdo dei veneziani sull'isola di Creta comportò una serie di manovre per stabilire e rendere duraturo il loro dominio. Il caso cretese risulta ancora oggi di inestimabile importanza non solo per lo studio delle politiche coloniali della Serenissima ma anche per indagare sugli sviluppi di Venezia stessa. Gli studi di S. McKee evidenziarono come il colonialismo veneziano e in particolare quello di Creta ebbe un impatto diretto sulla percezione identitaria dei cittadini nella madrepatria, mentre M. Georgopoulou illustrò come molte delle attitudini rituali e culturali che riscontriamo a Venezia furono per la prima volta sperimentate a Candia, come nel caso della processione con l'icona della *Mesopanditissa*.

Nonostante inizialmente si tentò di mantenere distinte le due comunità, la convivenza sull'isola comportò una reciproca mescolanza di usi e costumi. Si formarono così generazioni di cittadini veneziani che parlavano greco, frequentavano chiese ortodosse e seguivano i costumi locali. L'amministrazione veneziana promosse in certe circostanze questa convivenza per il proprio tornaconto, come nel caso dei cerimoniali ibridi. Occorrenze rituali come quelle della processione del martedì, della festa di san Tito, san Marco o del *Corpus Domini* offrivano occasioni per ribadire i concetti fondamentali della Serenissima. Il precoce utilizzo di icone in questi rituali, in un momento in cui a Venezia l'usanza non era ancora particolarmente diffusa, sottolinea ancora una volta la centralità del caso cretese. L'icona venne usata in queste occorrenze come simbolo di unione tra le popolazioni, ma anche di sottomissione dei cittadini locali a Venezia, il cui dominio veniva promosso come voluto e protetto dalla Vergine stessa. L'inclusione delle icone diede legittimazione al loro culto da parte dei veneziani presenti sull'isola che cominciarono a introdurle anche presso le proprie case e chiese.

Il rituale processionale non offriva l'unica occorrenza in cui greci e latini si riunivano sotto gli stessi simboli. Lo stesso processo venne attuato all'interno degli edifici ecclesiastici. La mancanza iniziale di infrastrutture religiose portò molti latini nelle chiese ortodosse dove pregavano davanti ad icone, seguendo l'esempio dei fedeli greci. Nonostante molti veneziani decidessero di frequentare e, dopo la loro morte, lasciare donazioni a istituzioni latine, spesso facevano dei lasciti anche per chiese ortodosse, nelle quali venivano lasciate somme di denaro, icone e candele. In tal modo le icone si muovevano, entravano in istituzioni cattoliche e venivano venerate dai fedeli veneziani.

Espressione visiva incontestabile della lunga convivenza multietnica furono le icone "ibride" che, grazie alle loro caratteristiche miste, erano in grado di rispondere alle esigenze devozionali di un ampio pubblico. Lo sviluppo mercantile di Creta e la sua posizione strategica per le rotte dei pellegrinaggi potenziarono la diffusione di questi manufatti che riscontrarono una grande richiesta in tutto l'Occidente. La madrepatria veneziana si trovò evidentemente al centro di tali sviluppi, controllandone attentamente la produzione e il commercio. La popolazione della Serenissima diventò il ricevitore più passionale delle nuove immagini devozionali che raggiunsero Venezia come merci, doni, o come parte dei bagagli di greci e veneziani che si trasferirono in laguna. Dal momento del loro arrivo nel nuovo contesto della repubblica le effigi sacre intrapresero nuovi sentieri che furono determinati di volta in volta da coloro che le possedevano e dalla comunità che le accoglieva.

4. LA VITA DELLE ICONE NELLO SPAZIO DOMESTICO

4.1 Il sacro domestico

Il mondo medievale e rinascimentale divenne testimone di una grande proliferazione di oggetti.¹ La svolta materiale del mondo medievale ebbe un impatto evidente anche nella produzione e circolazione di oggetti legati alla sfera del religioso. Oggetti sacri entrarono nelle case private e diventarono parte integrante della vita quotidiana delle persone. Come enti attivi, interagirono con i loro fruitori ed ebbero un ruolo dinamico nella formazione della loro percezione. Come scriveva Alfred Gell «iconic objects [...] can occupy positions in the networks of human social agency that are almost equivalent to the positions of humans themselves».² Gli oggetti, divenuti parte della realtà concreta delle persone, assunsero una vita sociale propria all'interno della società con la quale interagirono. C. Bynum afferma che «To materialize was to animate. The more physical such devotional objects became the more they were thought sometimes to come alive».³ Le immagini religiose, che a partire dal XV secolo conobbero una cospicua espansione, ebbero, come tutte le rappresentazioni di entità divine, il ruolo di dare forma al sacro, rendendolo visibile. Nello stesso modo degli dei-oggetto studiati da M. Augé, le icone sacre avevano la funzione di legare la dimensione divina a quella personale e costruire così un sistema di relazioni sociali.⁴

Venezia non si differenziò dal resto delle città occidentali per quanto riguardava la progressiva soggettivazione e materializzazione della devozione. Anche in laguna, a partire dal XII secolo, ebbe inizio una tendenza devozionale caratterizzata da un approccio più privato, introspettivo, passionale e meditativo. I fattori che portarono a questa trasformazione furono molteplici e riguardarono tra gli altri l'emergere degli ordini mendicanti, l'invenzione della stampa, l'accettazione dell'esistenza del Purgatorio, nonché i periodi di crisi dovuti a guerre, profezie catastrofiche e le numerose epidemie di peste. Ognuno di questi aspetti comportò alterazioni nel rapporto dell'individuo col divino, rapporto che diventò progressivamente sempre più intimo, passionale, sofferente e materiale.

L'impatto degli ordini mendicanti sulla devozione privata è già stato ampiamente affrontato dalla critica.⁵ Basti qui ricordare l'immane influenza che questi esercitavano sulla popolazione, anche grazie all'uso delle prediche e dei sermoni fatti perlopiù in lingua volgare e quindi maggiormente accessibili al pubblico.⁶ A questi si aggiungeva un generoso uso di immagini a scopo di proselitismo e di diffusione dei loro ideali di povertà e meditazione. L'ingente influsso che ebbero sul pubblico dei fedeli fece sì che questi ideali si staccassero progressivamente dallo spazio limitato del convento e andassero ad insediarsi all'interno delle case dei devoti. In tal modo il fedele abbracciò il nuovo modello monastico di santità e le pratiche di attività meditativa promosse dall'ordine.

¹ Caroline Walker Bynum, *Christian materiality: an essay on religion in late medieval Europe* (New York: Zone Books, 2011); Elizabeth Robertson e Jennifer Jahner, a c. di, *Medieval and Early Modern Devotional Objects in Global Perspective: Translations of the Sacred* (New York: Palgrave MacMillan, 2010).

² Alfred Gell, *Art and agency: an anthropological theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998), X.

³ Caroline Walker Bynum, *Christian materiality: an essay on religion in late medieval Europe* (New York: Zone Books, 2011), 125.

⁴ Vedi l'Introduzione in: Marc Augé, *Il dio oggetto* (Roma: Meltemi, 2002).

⁵ Si vedano indicativamente: Anne Derbes e Amy Neff, «Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere», in *Byzantium: Faith and Power*, a c. di Helen C. Evans (New York: Metropolitan Museum of Art, 2004), 449–61; Clifford Hugh Lawrence, *Il monachesimo medievale: forme di vita religiosa in Occidente*, Storia della Chiesa. Sussidi (Cinisello Balsamo: San Paolo, 1995), spec. 306-348; Constant J. Mews e Anna Welch, *Poverty and Devotion in Mendicant Cultures 1200-1450* (Londra; New York: Routledge, 2016); Arnold Witte, «The Arts of the Other Friars: Cultural Production of the Smaller Mendicant Orders in the Early Modern Period», *Explorations in Renaissance Culture* 38, n. 1–2 (2012): 97.

⁶ Gianfranco Levorato e Franco Tonon, a c. di, *Ordini religiosi cattolici a Venezia: i primi secoli*, Quaderni delle Scuole di Venezia, n. 3 (Venezia: Marcianum Press, 2010).

L'identificazione empatica con il Cristo sofferente divenne uno degli strumenti devozionali di maggiore efficacia per i credenti del periodo. Tramite la concentrazione mentale sulle sofferenze della Passione il fedele poteva raggiungere uno stato quasi di immedesimazione con Gesù e quindi immergersi nella meditazione ricreando gli eventi evangelici nella propria mente, in prima persona.⁷ Gli individui adulti erano incoraggiati ad una devozione solitaria, che avrebbe facilitato il processo di meditazione. Come strumenti di supporto venivano indicati testi (Libro delle ore), immagini o altri oggetti sacri come rosari, croci e stampe, su cui concentrarsi per acquisire un livello maggiore di riflessione. In questo contesto l'uso di immagini diventava una prerogativa quasi indispensabile per la buona riuscita della devozione. I soggetti favoriti per questo tipo di devozione meditativa potevano variare dalle scene narrative della Passione, all'*imago pietatis*, alle icone "alla greca", come quelle della Vergine della Passione e della Pietà.⁸

Gli ordini mendicanti non furono le uniche istituzioni a contribuire alla ridefinizione del culto nel Medioevo. La nascita e la diffusione delle confraternite ebbe un impatto altrettanto significativo nel creare un rapporto col divino caratterizzato da una maggiore soggettività ed un rapporto più personale, slegato dalle istituzioni ufficiali della chiesa.⁹ Il fedele poteva contribuire e, sino ad un certo livello, formare la realtà sacra entro la quale agiva nel contesto della confraternita. In queste strutture si promuovevano con frequenza quotidiana azioni caritatevoli a vantaggio non solo dei confratelli, ma anche della propria anima, che avrebbe approfittato di tali azioni nel momento del Giudizio.¹⁰ Icone e reliquie divennero di primaria importanza per queste istituzioni tanto per l'assistenza al percorso devozionale del fedele, quanto per la promozione sociale della confraternita stessa. Il devoto si trovava così all'interno di uno spazio liminale, tra il pubblico e il privato, entro il quale poteva esperire un tipo di devozione che si distingueva da quello ecclesiastico e comunitario e andava sempre più verso una direzione individuale.

Tra gli elementi che contribuirono alla ridefinizione della devozione nel Quattrocento fu anche un rinnovato interesse per le teorie riguardanti la centralità dell'occhio e della visione nel percorso religioso del fedele.¹¹ Partendo dalle teorie agostiniane sulla contemplazione (corporea, intellettuale, spirituale) gli intellettuali dell'epoca rielaborarono la rilevanza del supporto visivo materiale per il raggiungimento della contemplazione spirituale la quale rappresentava il massimo livello che il fedele poteva raggiungere nel suo personale percorso di innalzamento verso Dio.¹² La visione e la

⁷ Michelle Karnes, *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages* (Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 2011); Reindert Falkenburg, Walter S. Melion, e Todd M. Richardson, a c. di, *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval And Early Modern Europe* (Turnhout: Brepols, 2007).

⁸ La concezione che vedeva nella meditazione sulle immagini sacre un ruolo centrale per la preghiera individuale fu vincolata in Occidente alla diffusione di leggende orientali, tradotte in latino (sec. X-XI), che sottolineavano il coinvolgimento di icone nelle pratiche culturali in cui l'immagine giocava un ruolo fondamentale come veicolo della manifestazione divina. Si vedano: Michele Bacci, *Pro remedio animae: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli 13. e 14* (Pisa: GISEM-ETS, 2000), 84–85; Jean-Marie Sansterre, «Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge», *Annales* 53, n. 6 (1998): 1219–41; Jean-Marie Sansterre, «Les Images Sacrées En Occident Au Moyen Âge : Histoire, Attitudes, Croyances. Recherches Sur Le Témoignage Des Textes.», s.d.

⁹ Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione* (Bologna: Nuova Alfa editoriale, 1986), 15–21; Francesca Ortalli, *Per salute delle anime e delli corpi* (Venezia: Marsilio, 2001); Brian Pullan, *Le scuole grandi, l'assistenza e le leggi sui poveri*, vol. 1 (Roma: Il veltro, 1982).

¹⁰ Patricia Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice: art, architecture, and the family* (New Haven, CT: Yale University Press, 2004), 200–216.

¹¹ Abigail Brundin, Deborah Howard, e Mary Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 175–215.

¹² David Charles Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 87–121 spec. i capitoli 5-7 per il periodo Medioevale; David Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); Specialmente sul peso dato alle teorie di sant'Agostino: Margaret Miles, «Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's "De trinitate" and "Confessions"», *The Journal of Religion* 63, n. 2 (1983): 125–42; Henning Laugerud, «Visuality and devotion in the Middle Ages», in *Instruments of devotion. The practices and Objects of Religious Piety* (Arhus: Aarhus University Press, 2007), 173–88; Per il Medioevo in particolare: Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994); Herbert Leon Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000); Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval*

meditazione sul supporto visivo diventarono di conseguenza concetti chiave per cui le immagini vennero ad assumere una posizione privilegiata. In un rimaneggiamento medievale degli scritti di Gregorio Magno fu inserita la famosa affermazione secondo cui «per visibilia invisibilia demonstramus». ¹³ La medesima concezione veniva espressa nel XV secolo dal teologo Jean Gerson il quale affermava che bisognava trascendere con la propria mente dalle cose visibili a quelle invisibili, dal corporeo allo spirituale, e che questo era lo scopo delle immagini. ¹⁴

Anche negli ambienti umanistici, meno interessati alla teologia vera e propria, l'importanza dell'occhio per l'innalzamento personale venne a raggiungere nuove dimensioni. Leon Battista Alberti scriveva che l'occhio è «più potente di qualsiasi cosa [...] è come un Dio delle parti umane». ¹⁵ Il vedere appartiene all'occhio, come il ricordo alla memoria. Tra tutti i sensi, quello della vista assicura la maggiore credibilità, perché risulta in grado di osservare da lontano tutte le qualità dei corpi. ¹⁶ Leonardo da Vinci definiva l'occhio come la finestra del corpo umano tramite la quale si possono ammirare le bellezze del mondo e concludeva che senza la vista la prigione umana (del corpo) è un mero tormento. ¹⁷ Anche nel *dialogo* del veneziano Paolo Paruta, la visione e le immagini fungono da mediatori tra il mondo materiale del corpo e la comprensione spirituale:

«quantunque il nostro intelletto dal suo nascimento divino sia, nondimeno mentre quaggiù abita tra queste membra terrene, non può fare sue operazioni senza l'aiuto de' sentimenti del corpo; co'l mezzo de' quali tirando dentro all'anima l'imagini delle cose materiali, a sé stesso le rappresenta, e secondo quelle ne forma i suoi concetti; né parimente alle contemplazioni spirituali per sé stesso, ma svegliato dagli oggetti sensibili, suole innalzarsi». ¹⁸

Simili trattati sul ruolo delle immagini e dell'occhio nella strutturazione della meditazione furono al centro dell'interesse anche di figure di spicco per la vita religiosa del periodo. Sant'Ignazio di Loyola ne parlò nelle sue *Esercitazioni spirituali* (1548) e lo stesso argomento è affrontato nella *Vita di Santa Teresa d'Avilla* (1565, pubblicata nel 1588) e in quella di San Francesco di Paola (1573). ¹⁹ L'importanza dell'occhio e della visione posava anche sul suo contributo per la buona riuscita

Art, Rethinking the Middle Ages (Peterborough: Broadview Press, 2004); Andrew R. Casper, «Display and Devotion: exhibiting Icons and their copies in Counter-Reformation Italy», in *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, a c. di Wietse de Boer e Christine Göttler (Leida; Boston: Brill, 2013), 43–62; Per un'analisi antropologica si veda anche: Francesco Faeta, *Le Ragioni Dello Sguardo. Pratiche Dell'osservazione, Della Rappresentazione e Della Memoria* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011); Jeffrey Hamburger, «Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion», in *Imagination Und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Mentalen Und Realen Bildern in Der Kunst Der Frühen Neuzeit*, a c. di Klaus Krüger e Alessandro Nova (Mainz: Von Zabern, 2000), 47–69.

¹³ Klaus Krüger, «Medium and imagination: aesthetic aspects of Trecento panel painting», in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento* (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 2002), 75; Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* specialmente il capitolo 6: «Real Absence: Early Medieval Art and the Metamorphosis of Vision».

¹⁴ Riportato in: Sixten Ringbom, «Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety», *Gazette des Beaux-Arts* 6, n. 73 (1969): 165.

¹⁵ Una convinzione simile viene espressa da numerosi pensatori del periodo della Controriforma. Si veda indicativamente: Paola Barocchi, «Un "discorso sopra l'onestà delle immagini" di Rinaldo Corso», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a c. di Valentino Martinelli (Roma: De Luca, 1963), spec. 189 Rinaldo Cessi scriveva a proposito: «essendo la potenza dell'occhio efficacissima per apprendere e mandare all'animo, onde più per avventura nuoce, quando indegna cosa gli sia proposta, d'ogni altro senso».

¹⁶ Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venezia: Roberto Meietti, 1601): «appartenendosi all'occhio propriamente di vedere, come dice Macrobio nel settimo dei Saturnali, alla ragione di giudicare e alla memoria di ricordarsi. Questo viso è il più certo quasi di tutti i sensi, perché discerne da lontano tutte le cose pertinenti ai corpi, come il colore, la quantità, la figura, il moto, la posizione, la distanza o intervallo».

¹⁷ Summers, *The Judgment of Sense*, 38.

¹⁸ Paolo Paruta, *Della perfezione della vita politica di m. Paolo Paruta nobile venetiano. Libri tre* (Venezia: appresso Domenico Nicolini, 1579), 1: 116.;

¹⁹ Caroline Corisande Anderson, «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480 - c.1650» (Tesi di dottorato, University of York, 2007), 66.

dell'imitazione delle figure sacre. Tramite lo sguardo si potevano cogliere gli *exempla* da imitare. L'obbiettivo del fedele doveva essere di «ben imitare con le proprie le divine operazioni e con tale imitazione cercare quanto più può di rassomigliarsi a Dio».²⁰

Le visioni legate alla sfera del divino sono un fenomeno antico e transculturale. Quasi tutte le religioni presentano elementi che si possono iscrivere alla sfera dell'apparizione di forze sacre al devoto. Ciò che distinse la visione medievale fu però il progressivo attaccamento al mondo materiale. L'apparizione diventò sempre più concreta ed oggettiva, fino ad arrivare a fondersi con l'oggetto materiale che la suscitava o al quale si riferiva.²¹ In questo contesto l'immagine devozionale assunse una posizione privilegiata, rappresentando l'oggetto maggiormente in grado di fornire al fedele gli strumenti per la visione divina.²² L'interrelazione immagine-visione fu tale che spesso l'apparizione ierofanica assumeva le sembianze con cui il personaggio sacro veniva raffigurato nelle sue icone.²³ Ne abbiamo testimonianza già nel *Chronikon Gradense* dove viene descritta l'apparizione della Vergine «Meter Theou» e del Cristo «Pantokratore» al prete Mauro, usando quindi definizioni che furono applicate alle raffigurazioni sacre bizantine. Un ulteriore esempio ci viene fornito nel racconto della *Traslatio* del corpo di san Nicola. Secondo il racconto, i traslatori riuscirono a identificare il santo grazie alla sua somiglianza «nell'aspetto alle immagini dipinte in memoria di san Nicola, ossia con un'espressione intensa, un volto decoroso, bianco di capelli, vestito alla greca come un religioso». Analogamente, ad un altro prete dimorante a Durazzo, il santo era apparso «greco d'aspetto e d'abito per questo gli aveva rivolto la parola in greco».²⁴ Una testimonianza più tarda risale al 1615: un certo cappuccino di nome Adamo aveva «visto» la Vergine su un asinello nel lido chioggiotto, rievocando esplicitamente le figurazioni dell'episodio evangelico della Fuga in Egitto. La visione di Adamo diede vita anche ad una processione annuale dove degli attori rimettevano in scena la medesima iconografia.²⁵ Visioni ed immagini si intrecciano dunque tra di loro e si influenzano reciprocamente. Questo si evince anche dalla registrazione nelle visioni di qualsiasi modificazione iconografica della rappresentazione sacra alla quale la visione fa riferimento.²⁶ Una miniatura del XVII secolo illustra bene l'interrelazione tra visione e icona (fig. 30). L'immagine rappresenta un frate carmelitano in ginocchio, con lo sguardo rivolto alla visione della Vergine col Bambino in cielo, che prende le sembianze vere e proprie di un'immagine devozionale. Sopra l'icona-visione si apre il mondo celeste luminoso, verso il quale l'icona funge da soglia di comunicazione.²⁷

²⁰ Paruta, *Della perfezione della vita politica di m. Paolo Paruta nobile venetiano. Libri tre*, vol. 1, 134; cfr. Bronwen Wilson, *The world in Venice: print, the city, and early modern identity*, Studies in book and print culture (Toronto: University of Toronto press, 2005), 4–5 e nota 5.

²¹ Jean-Claude Schmitt, «Rituels de l'image et récits de vision», in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, vol. 1, 1994, 419–62; Hamburger, «Seeing and Believing», spec. 48; David Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response* (Londra: University of Chicago Press, 1989); Norman Bryson, *Vision and painting. The logic of the gaze* (New Haven, CT: Yale University Press, 1986); Sul peso attribuito alla materilità nel Medioevo si veda anche: Bynum, *Christian materiality*; Klaus Kruger, «Authenticity and Fiction: on the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy», in *Image and Imagination* (Turnhout: Brepols, 2007), 37–70.

²² Barbara Newman, «What Did It Mean to Say “I Saw”? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture», *Speculum* 80, n. 1 (2005): 1–43.

²³ Alexander Kazhdan e Henry Maguire, «Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art», *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991): 4–6; Michele Bacci, «L'effigie sacra e il suo spettatore», in *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, vol. III (Torino: Einaudi, 2004), 226; Chiara Frugoni, «Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi», in *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale* (Napoli: Liguori, 1992), 127–56; Schmitt, «Rituels de l'image et récits de vision»; Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York: Cambridge: Zone Books, 1998); Hamburger, «Seeing and Believing»; Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (New York: Cornell University Press, 2001), spec. 52.

²⁴ Michele Bacci, «Venezia e l'icona», in *Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a c. di Gianmatteo Caputo, Giovanni Gentili (Venezia: Marsilio, 2009), 98.

²⁵ Giovanni Battista Maria Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina* (Venezia, 1745), 35.

²⁶ Chiara Frugoni, «Female Mystics, Visions, and Iconography», in *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, a c. di Roberto Rusconi e Daniel Bornstein (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 133–35.

²⁷ Kruger, «Authenticity and Fiction: on the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy», 40–41.

L'esperienza visionaria agiva quindi mediante la comparsa di oggetti dell'esperienza comune o di figure che erano capaci di suggerire scelte e comportamenti.²⁸ Visioni e sogni avevano dunque anche una dimensione sociale, potevano determinare il comportamento delle persone e avere di conseguenza una ripercussione nella vita reale, come nel caso della processione dell'Asinello summenzionata.²⁹ Tipici esempi di questo "potere delle visioni" nella creazione materiale sono i casi in cui un'apparizione si concretizzò nella costruzione di edifici di culto. A Venezia, le chiese di Santa Maria Maggiore, dei Miracoli, e della Fava furono edificate proprio come conseguenza di visioni profetiche (cat. no. 28, 95, 80). In altri casi l'apparizione serviva invece ad apportare delle modifiche alla *mise-en-scène* delle immagini miracolose oppure al comportamento dei fedeli nei loro riguardi. La monaca Eufemia Giustinian, presentando che sarebbe arrivata un'icona miracolosa nel monastero di Santa Croce alla Giudecca (cat. no. 13), dove era badessa, allineò le sue monache presso l'entrata del convento con dei ceri accesi in mano per dare il benvenuto al sacro manufatto. In altri casi le icone parlarono o emanarono dei forti lumi, esprimendo così il desiderio di una migliore collocazione e di una devozione più forte (vedi cat. no. 7, 28, 38, 100).

Il motivo per cui le visioni vengono spesso trattate nell'ambito della devozione domestica posa sul fatto che queste, nonostante si iscrivano nella zona liminale tra pubblico e privato, nascono nella quasi totalità nella sfera individuale. Il processo prevede normalmente un devoto che ha una visione che riguarda un oggetto sacro, la comunica ad una comunità che a sua volta da inizio al culto pubblico.³⁰ Un ambito in cui tale interrelazione si fece particolarmente forte fu quello delle visioni mistiche. In queste ultime, il ruolo dell'immagine risulta di grande rilievo per raggiungere lo stato di euforia mistica. Nel suo *Trattato della perfezione della mentale azione* (inizio XIV secolo), il francescano toscano Ugo Panziera sosteneva che la riflessione su una figura materiale poteva permettere all'immaginazione di costruire un'immagine mentale fino ad investirla di quella carica emotiva capace di darle vita.³¹ Qualcosa di analogo deve essere accaduto anche nel caso di santa Caterina. Nelle sue *storie*, redatte nel tardo XII secolo, ma divenute popolari nel Quattrocento, si racconta che questa chiese a un santo eremita come avrebbe potuto meglio vedere i volti di Cristo e della Vergine. L'eremita le diede un'icona della Madonna e consigliò di contemplarla e pregare Maria di mostrare il Figlio. Dopo alcuni tentativi falliti alla fine Cristo si manifestò alla santa.³² Nel medesimo filone si inserisce l'*exemplum* utilizzato da Gautier de Coincy (XIII secolo): un monaco aveva sviluppato l'abitudine di inginocchiarsi davanti ad un'immagine della Vergine. Un giorno la Vergine si manifestò davanti a lui e gli permise di baciarla sulla guancia. La visione si avverò dunque in seguito alla contemplazione dell'icona e si materializza tramite questa.³³

²⁸ Ugo Fabietti, *Materia sacra: corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Culture e società (Milano: Cortina, 2014), 258.

²⁹ David Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (Torino: Einaudi, 2009), spec. 448; Fabietti, *Materia sacra*, 250.

³⁰ Megan Holmes, «Visions and "Popular" Visual Experience», in *Voir l'au-Delà: L'expérience Visionnaire et Sa Représentation Dans l'art Italien de La Renaissance: Actes Du Colloque International (Paris, 3-5 Juin 2013)* (Turnhout: Brepols, 2017), 27-44.

³¹ Frugoni, «Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi», 125.

³² Freedberg, *Il potere delle immagini*, 449.

³³ Nicolò da Osimo, *Giardino de oratione fructuoso*, 1494, 9; cfr. Sixten Ringbom, *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting* (Doornspijk: Davaco, 1984), 17.



Figura 30: Antoine Wiercx, *Imaginaria visio*, 1591, Bruxelles, *Cabinets des Estampes*,

Nel mondo religioso dell'Occidente medievale e rinascimentale il campo del misticismo fu predominato dalla presenza femminile.³⁴ La letteratura forniva numerose guide per la devozione domestica femminile, come quella del già citato Giovanni da Dio e molte altre.³⁵ Erano soprattutto donne, monache ma anche laiche, ad avvicinarsi all'esperienza del mistico tramite la meditazione e la preghiera costante. In questi casi si attuava un processo di identificazione della donna beata con il modello di pietà femminile mariana.³⁶ È noto come il modello femminile per eccellenza veniva identificato nella Vergine e secondo le parole dello scrittore laico Paolo da Certaldo (1347-1370), le donne dovevano, come lei, rimanere in casa in un luogo nascosto e onesto.³⁷ Lo stesso modello

³⁴ Chiara Frugoni, «Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi», in *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale* (Napoli: Liguori, 1992), 127–56; Daniel Ethan Bornstein, a c. di, *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, Biblioteca 40 (Napoli: Liguori, 1992); Anne Jacobson Schutte, *Aspiring Saints: Pretense of Holiness, Inquisition, and Gender in the Republic of Venice, 1618-1750* (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 2001); Per Venezia nello specifico: Fernanda Sorelli, *La santità imitabile: Leggenda di Maria da Venezia di Tommaso da Siena*, Miscellanea di studi e memorie, 1984; Fernanda Sorelli, *Donne a Venezia nel medioevo (secoli 12.-14.)*, Lezioni (Perugia: Università di Perugia, 2000); Fernanda Sorelli, «Vita religiosa delle donne nel medioevo veneziano: indicazioni delle fonti dei secoli 12.-14.», in *Italia Sacra: studi e documenti di storia ecclesiastica* (Roma: Herder, 2005), 613–30; Tommaso Caffarini, «Legend of Maria of Venice», in *Dominican Penitent Women* (New York: Paulist Press, 2005).

³⁵ Per la letteratura rivolta al disciplinamento femminile nel periodo dal XV al XVII secolo si veda: Gabriella Zarri, *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1996); Katherine Gill, «Women and the Production of Religious Literature in the Vernacular 1300-1500», in *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy: A Religious and Artistic Renaissance* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1994), 64–85; Fernanda Sorelli, «Oggetti, libri, momenti domestici di devozione. Appunti per Venezia (secoli 12.-15.)», *Quaderni di storia religiosa* 8 (2001): 55–77.

³⁶ Bacci, «L'effigie sacra e il suo spettatore», 228.

³⁷ Catherine Lawless, «Make Your House like a Temple?: Gender, Space and Domestic Devotion in Medieval Florence», in *Domestic Devotions in Medieval and Early Modern Europe*, 2020, 4.

femminile veniva individuato anche dal domenicano Giordano di Pisa (1310), ma questa volta l'incitamento era di comportarsi come Lei nell'amare Dio al di sopra di ogni cosa. Il Patriarca e santo Lorenzo Giustiniani, personaggio di spicco per la vita religiosa veneziana, scriveva nel suo sermone per il giorno dell'Assunzione di Maria che scopo principale del fedele doveva essere l'imitazione della Vergine

«in che facilmente potremmo ottenere, se per intercessione de' suoi meriti, la imiteremo nella purità della mente, e del corpo, nella santità de' costumi, e nell'amore verso il prossimo, virtù tutte che piacciono a Dio, che riformano i costumi, cangiano gli uomini, gl'innalzano dal profondo, e li conducono in cielo, dove la Vergine delle Vergini si rallegra col Figliolo, si gloria nel Figliolo, e per tutta la Chiesa prega il Figliolo Gesù Cristo che col Padre e collo Spirito Santo vive e regna ne' secoli».³⁸

Anche se il testo non era rivolto ad un pubblico specificamente femminile, possiamo facilmente immaginare come tali parole potessero influenzare le donne dell'epoca.

Non mancano a Venezia casi di donne che guadagnarono grande popolarità grazie alla loro beatitudine, come quelli di Beatrice Venier e della clarissa Chiara Bugni, entrambe suore nel convento del Santo Sepolcro nei primi anni del XVI secolo,³⁹ oppure quello della “Vergine veneziana”, divenuta un modello di pietà femminile.⁴⁰ Evidentemente per queste mistiche il modello al quale maggiormente ispirarsi veniva identificato nella figura di Maria, tanto che a volte nelle loro visioni finivano per sostituirsi a questa.⁴¹ A loro volta tali figure costituivano degli *exempla* per le devote che miravano ad imitarle nella pratica della devozione privata. Le mistiche componevano inoltre spesso delle prediche e dei sermoni che potevano essere utilizzati dalle donne nello spazio domestico. L'ammirazione per queste mistiche si fondava nel riconoscimento della loro santità, dovuto proprio alle apparizioni e alle grazie a queste concesse tramite oggetti materiali di natura sacrale.⁴² Bisogna tenere in mente che tutto il mondo femminile era pervaso dalla spiritualità ecclesiastica. Le ragazze crescevano per la maggior parte in conventi e monasteri e la loro educazione era strettamente disciplinata. Anche molte donne laiche esperirono delle visioni mistiche. C. Frugoni ha sottolineato come proprio l'ambito familiare fornisse molti degli elementi che formavano il contesto per la formazione della mistica. Il ruolo di sposa e di madre rendeva queste donne particolarmente sensibili alle questioni delle sofferenze del Gesù e del dolore della Madre.⁴³ Il soggetto stesso delle icone mariane di devozione, solitamente riferibile al rapporto intrinseco tra la Madre e il figlio, faceva sì che le effigi di Maria fossero più vicine a quello che era l'universo della

³⁸ Lorenzo Giustiniani, *Sermoni di S. Lorenzo Giustiniani (1430-1431)* (Padova: Stamperia del Seminario, 1750), tomo II, 13-14.

³⁹ Gabriella Zarri, «Predicazione e cura pastorale. I Sermoni della clarissa veneziana Chiara Bugni (1471-1514)», *Anuario de Estudios Medievales* 42, n. 1 (2012): 141–61; Reinhold D. Mueller e Gabriella Zarri, «Ambienti ecclesiastici e laici attorno alla figura di Chiara Bugni», in *La vita e i sermoni di Chiara Bugni, Clarissa veneziana* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011), 63–122.

⁴⁰ Guillaume Postel, *Le prime nove del altro mondo: cioe ... La Vergine Venetiana*, 1555; Marion Leathers Kuntz, *Angela da Foligno e la Vergine di Venezia: un paradigma della spiritualità veneziana nel cinquecento*, 1988; Marion Leathers Kuntz, «Guglielmo Postello e la “Vergine Veneziana”: Appunti storici sulla vita spirituale dell'Ospedaletto nel Cinquecento», *Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni* 21 (1981).

⁴¹ Esempio è il caso di Aldobrandesca da Siena la quale mentre meditava sulla Passione di Cristo di fronte ad una immagine del Crocifisso, sentì il bisogno di assaggiare il sangue che sgorgava dalla sua ferita. Per commemorare l'evento commissionò un dipinto della Vergine con in braccio il corpo del Figlio, appena rimosso dalla croce. La Vergine viene raffigurata mentre tocca con la bocca la ferita di Gesù, proprio come era accaduto a Aldobrandesca durante la sua visione: Frugoni, «Female Mystics, Visions, and Iconography», 131, 137; Frugoni, «Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti edflussi», 142–43; La Vergine non era l'unica figura con la quale le devote si potevano identificare. Maria da Venezia, una domenicana terziaria commissionò un dipinto di se stessa mentre offriva il suo cuore al Cristo crocifisso, sostituendosi a santa Caterina da Siena. Vedi: Margaret Anne Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice» (Tesi di dottorato, University of Maryland, 2006), 125–26 e nota 55.

⁴² Zarri, «Predicazione e cura pastorale. I Sermoni della clarissa veneziana Chiara Bugni (1471-1514)», 145.

⁴³ Frugoni, «Female Mystics, Visions, and Iconography», spec. 135.

vita femminile, per la maggior parte limitato al ruolo della donna come moglie, madre ed educatrice dei propri figli.⁴⁴

È interessante notare che a Venezia, dei cinque casi testimoniati di visioni in rapporto ad immagini, ben tre abbiano come protagoniste delle donne (cat. no. 7, 13, 80), riconfermando la loro maggiore idoneità, secondo la percezione del periodo, come soggetti in grado di ricevere il messaggio divino sotto la forma di visione. Ovviamente non mancarono casi in cui il protagonista della visione era di sesso maschile: Marco de Rasti ricevette l'apparizione di un vecchio uomo che gli disse che entro un anno sarebbe sorto il santuario di Santa Maria dei Miracoli. Il 24 giugno del 1508 la Vergine si manifestò ad un ortolano di Chioggia, il quale in seguito edificò la chiesa della Navicella. Una volta completata la costruzione dell'edificio nel 1511, apparve al suo interno una pittura della Vergine di cui non si è mai saputa la provenienza.⁴⁵ Sembrerebbe che in questo caso la visione abbia dato vita non solo alla chiesa ma anche all'immagine mariana. Sempre a Chioggia, nel 1615, un certo padre Adamo vide «cogli occhi corporali» la Vergine che cavalcava un asinello.⁴⁶

A supporto della rinnovata attenzione sulla meditazione del fedele, cominciarono a circolare numerosi testi che potevano fungere da guide spirituali per la devozione privata. Il nuovo *medium* promosse strategie visuali e usi delle immagini che fecero da mediatori tra lo stato e la comunità, tra il pubblico e il privato. Per la prima volta le identità locali furono definite in base alla circolazione di immagini stampate.⁴⁷ La circolazione di stampe creò una “devozione creativa” nella quale l'immagine stampata veniva trasformata nelle mani dello spettatore.⁴⁸ Questi poteva scrivere delle annotazioni personali, spesso richiedendo l'intercessione della Vergine o di qualche santo, ritagliare le immagini e riusarle in modalità personalizzate. Tali stampe avevano a volte anche una funzione mnemonica che mirava a facilitare la meditazione sulla Passione.⁴⁹ Testi devozionali in volgare, stampe e immagini incoraggiavano il fedele ad entrare in un rapporto ancora più profondo e personale con Cristo.⁵⁰ La diffusione della stampa contribuì alla pratica della devozione domestica anche fornendo ai devoti delle immagini a basso costo sulle quale meditare in contemporanea con la lettura delle guide spirituali. L'Antoniano consigliava alle famiglie che non avessero a disposizione delle vere e proprie immagini di devozione di «haverne delle stampate, che ve ne sono di bellissime e si hanno per piccolo prezzo».⁵¹

⁴⁴ Wilkins individuò nella predominanza del tema iconografico della Vergine col Bambino nelle immagini devozionale la prevalenza di un pubblico femminile: David G. Wilkins, «Opening the Doors to Devotion: Trecento Triptychs and Suggestions Concerning Images and Domestic Practice in Florence», in *Studies in the History of Art*, vol. 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (National Gallery of Art, 2002), 372.

⁴⁵ Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina*, 26–27, 30.

⁴⁶ Contarini, 35.

⁴⁷ Wilson, *The world in Venice*, 6–8.

⁴⁸ David S. Areford, «The Image in the Viewer's Hands: The Reception of Early Prints in Europe», *Studies in Iconography* 24 (2003): 9.

⁴⁹ Areford, 17.

⁵⁰ Maya Corry, *Madonnas & Miracles* (Londra ; New York: Philip Wilson Publishers, 2017), 52.

⁵¹ Silvio Antoniano, *Dell'educazione cristiana e politica de' figliuoli (1584)* (Firenze: Tipografia della Casa di Correzione, 1852), 52v; cfr. Anderson, «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480 - c.1650», 70.

A Venezia, dalla fine del Quattrocento, videro la luce numerosi testi dedicati alla meditazione sul Cristo,⁵² ma anche al Lamento della Vergine, alla sua vita e ai miracoli da lei effettuati.⁵³ Il rilievo dato anche alla figura di Maria serviva gli stessi obiettivi di immedesimazione ed empatia. L'identificazione del fedele nel dolore della Madre veniva facilitata proprio dall'umanità dello straziante sentimento materno per le sofferenze del figlio. Questi testi, allo stesso modo e in collegamento con le immagini che li corredevano, fornivano al fedele la possibilità di salvezza. Nel testo della *Devotissima contemplatione del peccatore al crocifisso*, stampato a Venezia nel 1586, si invitava il lettore a meditare su tutti gli stadi della Passione e si assicurava che così facendo «non morirà senza penitenza, Sarà scampato dal' infernal sentenza».⁵⁴

Le stampe contribuirono inoltre alla maggiore penetrazione del pubblico nel privato.⁵⁵ Nei numerosi trattati si potevano trovare riproduzioni a stampa delle immagini miracolose della città, che si inserivano in tal modo nel contesto della devozione domestica. In altre occasioni venivano realizzate delle stampe, indipendenti dal testo, di alcune effigi taumaturgiche con lo scopo evidente di permettere al devoto di portarsele a casa, come nel caso del trittico miracoloso della chiesa di Santa Trinità. Qui i fedeli potevano acquistare, oltre che parti di “reliquie”, olio sacro e fiori, delle piccole riproduzioni dell'immagine miracolosa che era conservata presso l'edificio ecclesiastico.⁵⁶ La riproduzione dell'opera originale contribuiva in tal modo ad accrescere il potere dell'icona mantenendo viva la memoria dei suoi miracoli e ad aumentare la fama del luogo di appartenenza.⁵⁷ Un'iniziativa simile venne promossa nel XVIII secolo dalla scuola dei capotteri greci di Venezia. All'istituzione della scuola nel 1736, è infatti collegata la circolazione di un'immagine a stampa della

⁵² Alcune di queste erano: Anonimo, *Tavola de quelle cose che se contengono in la Vita del nostro signore miser yesu christo e de la sua gloriosa madre vergene madona sancta maria* (Bologna: Azzoguidi, Baldassarre, 1474); Anonimo, *Meditatione dela vita & passione del nostro Signore misser Iesu Christo* (Venezia: Zanchi, Antonio, 1501); Girolamo Savonarola, *Opere composte dal venerando padre frate Hieronymo da Ferrara del ordine di predicatori. Primo tractato dello amore di Iesu Christo* (Venezia: Soardi, Lazzaro, 1512); Antonio Cornazzano, *La vita & passione de Christo: composta per miser Antonio Cornazano in terza rima: novamente impressa & hystoriata* (Venezia: Rusconi, Giorgio, 1517); Natalino Amulio, *Vita, passione, et resurrettione di Iesu Christo Nostro Salvatore* (Venezia: Bindoni, Bernardino, 1544); Lodovico Filicaia, *La vita del nostro saluatore Iesu Christo, ouero sacra storia euangelica tradotta* (Venezia: Nicolo de Bascarini, 1548); Antonio Maria Contarini, *Il trattato della vita, passione, & resurrettione di Christo per Antonio Contareno. A consolatione delle persone devote in ottava rima ridotto* (Venezia: San Luca al segno del Diamante, 1551); Lucio Paolo Rosello, *Considerationi devote intorno alla vita e passione di Christo, applicando ogni atto da lui operato a muovere l'anima ad amare Iddio, raccolte da Lucio Paolo Rosello da diversi santi dottori. Aggiuntoui alcuni pietosi essercitij, che vagliono a trasformare l'huomo in Dio.* (Venezia: Giovanni Maria Bonelli, 1551); Jean Gerson, *Li quattro libri di Giovanni Gerson, della imitatione di Christo, del dispregio del mondo, e della sua vanita. Ne' quali tutto l'ordine della vita humana chiaramente si comprende* (Venezia: Scoto, Girolamo, 1562); Ludolph von Saxen, *Vita di Giesu Christo nostro redentore scritta da Landolfo di Sassonia ... Et di nuouo tradotta da M. Francesco Sansouino* (Venezia: Sansovino, Giacomo, 1570); Vincenzo Bruno, *Delle meditationi sopra i principali misterii della vita et passione di Christo* (Venezia: Gioliti, 1595); Ascanio Donguidi, *Meditationi et soliloquii. Sopra li misterii della passione di Christo nostro sig. con le applicationi propositi & orationi* (Venezia: Misserini, Niccolò, 1599).

⁵³ Tra cui: Anonimo, *Incomincia il gran lamento de la vergine maria madre del nostro signore iesu christo* (Venezia: Benali, Bernardino, 1490); Anonimo, *Miracoli de La Madonna Istoriade* (Venezia, 1494); Anonimo, *La vita de la gloriosa Virgine Maria con alchuni soi Miracoli deuotissimi: & con le sue figure ali soi capitoli. Et la sua tabula de tutte le cose che se contiene in la ditta opera* (Venezia: Ioanne Tacuino da Trino, 1524); Anonimo, *Miracoli della gloriosissima vergine Maria historiatii novamenti stampati. Liguagli sono numero 75 con quelli che gli sono stati agioncti* (Venezia, 1524); Bartolomeo Meduna, *Vita della gloriosa vergine Maria madre di Dio, regina de i cieli. Con l'humanità del redentor del mondo Giesu Christo, nostro signore. Del r.p.f. Bartolomeo Meduna, conuentuale di S. Francesco* (Venezia: Giolito de Ferrari, 1581).

⁵⁴ «Qualunque dirà con humil core Questo lamento e chi lo farà dire Per le cinque piaghe del Signore Trenta mattine dico a non fallire, O adosso el porti sol per suo amore, Sicuro può in ogni parte gire E non morirà senza penitenza, Sarà scampato dal' infernal sentenza». Riportato da: Marco Faini, «Vernacular Books and Domestic Devotion in Cinquecento Italy», *Journal of Early Modern Christianity* 6 (2019): 317.

⁵⁵ Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 149–74.

⁵⁶ Anne Jacobson Schutte, *Aspiring Saints: Pretense of Holiness, Inquisition, and Gender in the Republic of Venice, 1618-1750* (John Hopkins University Press, 2001), 15–16.

⁵⁷ Freedberg, *Il potere delle immagini*, spec. 217-220.

Vergine *Vatopedini* (fig. 31). La stampa dell'icona fu finanziata esclusivamente dai cittadini greci con lo scopo di distribuirla gratis ai fedeli ortodossi residenti a Venezia.⁵⁸



Figura 31: Vergine *Vatopedini*, XVIII secolo, Venezia

Infine, i periodi di crisi incitarono ulteriormente la ricerca di rimedi spirituali per far fronte alle difficoltà. La devozione individuale veniva in soccorso al fedele che doveva affrontare le sciagure e prepararsi alla possibile morte. Le immagini facilitavano il percorso: principalmente icone “alla greca”, ma anche dipinti devozionali locali che ne riprendevano le caratteristiche formali e assistevano il fedele in questi momenti critici. I periodi di crisi furono sempre corredati da una crescita esponenziale degli agenti volti alla salvezza dell’anima. Sono innumerevoli gli esempi di *ex-voto* realizzati in occasione di crisi, fosse essa familiare, di salute, o di natura bellica e geofisica.⁵⁹

⁵⁸ Christos Zampakolas, «Αρχαία του Ελληνισμού της Διασποράς: αρχαία εμπορικών οίκων Ηπειρωτών στη Βενετία, 16ος – 18ος αι.» (Corfù, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2015), 225.

⁵⁹ Sulla questione degli *ex-voto* si vedano i contributi inclusi nel volume: Ittai Weinryb, *Ex Voto: Votive Giving Across Cultures* (New York: Bard Graduate Center, 2016) e specialmente: Michele Bacci, ‘Italian Ex-Votos and “pro-Anima” Images in the Late Middle Ages’ ; Si vedano anche: Lenz Kriss Rettenbeck, *Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum* (Zurigo: Atlantis, 1972); David Freedberg, *Il potere delle immagini : il mondo delle figure : reazioni e emozioni del pubblico* (Torino: Einaudi, 2009), 210–43; Davide Ferraris, *Ex voto: Tra arte e devozione* (Padova: Libreriauniversitaria, 2016); Per una prospettiva antropologica si veda anche: Eugenio Battisti, *Ex voto tra storia e antropologia: atti del convegno promosso dal Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari e dall’Associazione italiana di studi storico-antropologici : Roma 15-16 aprile 1983* (Roma: De Luca, 1986).

Le numerose epidemie di peste, a partire da quella del 1348, suscitarono una profonda paura della malattia e di conseguenza l'adozione di misure per affrontarla, almeno spiritualmente.⁶⁰ Con la dedizione alla preghiera e la meditazione il fedele poteva almeno sperare che «non morirà senza penitenza, Sarà scampato dal' infernal sentenza».⁶¹ I santi “specialisti”, come Rocco e Sebastiano, acquisirono una posizione preminente in tali pratiche di preghiera protettiva, ma anche le numerose immagini mariane rimasero un punto di riferimento costante, soprattutto nell'ambito veneziano, dove si nota una crescita esponenziale di devozioni mariane nei periodi di peste.⁶² L'ambiente domestico, anche grazie ai trattati appositamente stampati, diventava in queste occasioni essenziale per la perpetuazione delle preghiere di intercessione e penitenziali al di fuori dello spazio-tempo delle celebrazioni liturgiche effettuate in chiesa.⁶³

⁶⁰ AA. VV., *Venezia e la peste : 1348-1797: Catalogo della Mostra tenuta a Venezia nel 1979-1980* (Venezia: Marsilio, 1979); Antonio Niero, «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche», in *Venezia e la peste* (Venezia: Marsilio, 1979), 294–98.

⁶¹ Riportato da: Faini, «Vernacular Books and Domestic Devotion in Cinquecento Italy», 317.

⁶² Antonio Niero, «Spiritualità popolare e dotta», in *La chiesa di Venezia nel Seicento*, a c. di Bruno Bertoli (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1992); Dell'aumento della pietà devozionale nei periodi di peste testimoniano anche gli opuscoli stampati per richiedere l'assistenza divina nell'affrontare la crisi. Per la peste del 1575 a Venezia si vedano ad esempio: Anonimo, *Preghi al Signore Iddio, per la liberatione del popolo di Vinegia dalla pestilenza* (Venezia, 1576); e Mutio Lumina, *La liberatione di Vinegia* (Venezia, 1577).

⁶³ Anonimo, *Preghi al Signore Iddio, per la liberatione del popolo di Vinegia dalla pestilenza*; Lumina, *La liberatione di Vinegia*.

4.2 La casa veneziana

Gli ultimi anni sono stati particolarmente ricchi di ricerche mirate alla maggiore conoscenza dell'ambiente domestico medievale e rinascimentale.⁶⁴ L'uso della figurazione come strumento della preghiera e delle pratiche religiose individuali divenne un fenomeno profondamente radicato.⁶⁵ I ritratti dei santi andavano ad occupare gli spazi dell'abitazione domestica, come la camera da letto, la cucina e il *portego*, e costituivano dei veri e propri punti di riferimento nei momenti di crisi.⁶⁶ L'attitudine diffusa verso le immagini riconosceva loro un ruolo centrale nell'espressione religiosa individuale. Le icone di devozione costituivano la controparte visiva della preghiera, il punto focale verso cui indirizzare le proprie preghiere, il luogo di "abitazione" del divino. L'immagine diventava così lo strumento della manifestazione sensibile del personaggio sacro. La preghiera privata, anche se meno vincolata dai canoni ufficiali, si iscriveva in un ambito regolato da canoni e attitudini ristrette e veniva percepita come una delle dimostrazioni più esplicite della fede che animava l'uomo della chiesa.⁶⁷ Le immagini nello spazio privato svolgevano principalmente quattro funzioni:

1. Conferivano protezione divina nello spazio domestico,
2. Fungevano da fulcro di uno spazio comunale,
3. Furono delle guide per la devozione privata. La contemplazione aiutava la devozione, stimolando l'imitazione della vita monastica.⁶⁸
4. Servivano a promuovere le virtù della famiglia.

A Venezia ritroviamo alcune isolate testimonianze della presenza di icone nello spazio privato a partire dal Trecento. Sarebbe che già alla fine del XIV secolo l'icona mariana in possesso della famiglia ne fosse diventata la più grande protettrice e custode del suo benessere. Fu in questo clima che quando nella notte del 9 marzo 1370 il guardiano della scuola di San Giovanni Evangelista, Andrea Vendramin, vide in sogno che la sua abitazione stava andando a fuoco, la prima cosa che fece fu alzarsi di scatto dal letto e andare a pregare in ginocchio di fronte alla sua *ancona*.⁶⁹ Fu comunque nel corso del Quattrocento, e soprattutto dalla seconda metà, che le icone devozionali cominciarono

⁶⁴ Per l'ambiente veneziano si vedano tra gli altri: Margaret Anne Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice» (Tesi di dottorato, University of Maryland, 2006); Margaret A. Morse, «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa», *Renaissance Studies* 21, n. 2 (2007): 151–84; Margaret A. Morse, «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith», in *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (Leida: Brill, 2019); Isabella Palumbo Fossati, «L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento», *Studi Veneziani* 8 (1984): 109–53; Isabella Palumbo Fossati, «La casa veneziana», in *Da Bellini a Veronese: Temi di Arte Veneta*, a c. di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover (Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004); Isabella Palumbo Fossati, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento* (Venezia: Gambier&Keller, 2013); Patricia Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice: art, architecture, and the family* (New Haven, CT: Yale University Press, 2004); Patricia Fortini Brown, «The Venetian Casa», in *At Home in Renaissance Italy*, a c. di Marta Ajmar e Flora Dennis (Londra: Victoria & Albert Museum, 2006), 50–65; Per la devozione domestica anche nelle restanti città: Salvador Ryan, a c. di, *Domestic Devotions in Medieval and Early Modern Europe* (Basilea: MDPI, 2020); Victor M. Schmidt, *Painted Piety, Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400* (Firenze: Centro Di, 2005); David G. Wilkins, «Opening the Doors to Devotion: Trecento Triptychs and Suggestions Concerning Images and Domestic Practice in Florence», in *Studies in the History of Art*, vol. 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (Londra: National Gallery of Art, 2002), 370–93; Caroline Corisande Anderson, «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480 - c.1650» (Tesi di dottorato, University of York, 2007); Abigail Brundin, Deborah Howard, e Mary Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2018); Giovanna Baldissin Molli, Cristina Guarnieri, e Zuleika Murat, a c. di, *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento. Atti di Convegno (Padova 21-22 giugno 2016)* (Roma: Viella, 2018).

⁶⁵ Bacci, «L'effigie sacra e il suo spettatore», 224.

⁶⁶ Bacci, 225–26.

⁶⁷ Bacci, 226.

⁶⁸ Maya Corry et al., a c. di, *Madonnas & miracles: the holy home in Renaissance Italy* (Londra; New York: Philip Wilson Publishers, 2017), 67.

⁶⁹ Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 279; Kiril Petkov, *The Anxieties of a Citizen Class: The Miracles of the True Cross of San Giovanni Evangelista, Venice 1370-1480* (Leida: Brill, 2014), 47–48.

ad assumere quella posizione preminente che ci viene attestata dalle loro numerosissime menzioni negli inventari delle case veneziane e che giungerà alla sua completa maturazione nel secolo successivo. Durante il Cinquecento, la casa veneziana era nel 90% dei casi provvista di almeno un oggetto di uso devozionale, che poteva variare dall'icona, a qualche statua, stampe, amuleti protettivi, rosari e libri devozionali.⁷⁰ Tra questi oggetti i più comuni erano senz'altro i dipinti devozionali che si potevano trovare in tutti gli ambienti della casa, dalla stanza da letto, allo studiolo, al *portego*, mentre il soggetto preminente era quello della Vergine con il Bambino. Su 490 dipinti menzionati nei registri analizzati da M. Hochmann, riferibili al periodo 1549-1550, ben 174 (35%) sono a soggetto mariano.⁷¹ Di questi, numerosi appartenevano alla tradizione bizantina, anche se spesso risulta difficile stabilirne la fattura a causa delle sibilline indicazioni dei notai che ne danno testimonianza negli inventari e nei testamenti. Secondo le indagini condotte da I. Cecchini almeno il 18% di tutti i dipinti inventariati nel periodo 1511-1513 era di fattura greca.⁷² L'aumentata presenza di icone, così come di altri oggetti religiosi, fu la naturale conseguenza dell'intensificarsi dell'attenzione all'aspetto materiale della religione e alle pratiche devozionali da svolgersi all'interno dell'abitazione domestica, considerata sempre più come uno spazio sacro.⁷³

La cultura visuale devozionale contribuiva anche alla formazione e al delineamento del carattere e della vita quotidiana della famiglia. I modelli di comportamento dei santi incidevano sulle consuetudini degli individui e sulla formazione educativa della propria prole. La casa era diventata il luogo dove allenare le proprie capacità di condotta devozionale. Nel 1530, Gasparo Contarini, in una lettera scritta contro i luterani, affermava che:

«Non necessitiamo di concili, dispute, sillogismi e estratti dalle sacre scritture per confortare le agitazioni dei luterani, ma buona volontà, l'amore di Dio e del vicino, e umiltà dell'anima, come mettiamo da parte l'avarizia e l'onore nei nostri possedimenti e splendide creazioni domestiche e convertiamo le nostre case in quello che descrivono i vangeli».⁷⁴

Fu dunque dovere e onore del buon cristiano prendersi cura delle proprie icone private e dedicarsi al loro mantenimento e alla loro messa in scena in modo da emulare i precetti evangelici, facendo della propria casa un luogo quasi sacro. La percezione della casa come potenziale dimora del sacro è evidente anche nel trattato sull'economia domestica redatto nel 1543 dal veneziano Benedetto Arborsani il quale, ponendo l'accento sul carattere cristiano e morale della casa, arrivò a descriverla come una vera e propria sagrestia.⁷⁵

⁷⁰ Palumbo Fossati, «L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento», 131; Morse, «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa», 163–266; Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 139; Isabella Cecchini, «Collezionismo e mondo materiale», in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a c. di Michel Hochmann e Stefania Mason (Venezia: Marsilio, 2008), 164–91.

⁷¹ Michel Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVI^e siècle», in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* (Venezia: Marsilio, 2005), 121.

⁷² Il numero comunque diminuisce con il progredire del secolo e l'inizio di quello successivo: Cecchini, «Collezionismo e mondo materiale», 187, tabella 10.

⁷³ Morse, «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa», spec. 152.

⁷⁴ Dalla *Confutatio articulorum seu quaestionum Lutheranorum*. Riportato da: William James Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation* (Berkeley, L.A.: University of California Press, 1968), 125–26; Su Gasparo Contarini si vedano: Elisabeth G. Gleason e Andrew M. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform* (Berkeley, L.A.: University of California Press, 1993); Felix Gilbert, «Religion and Politics in the Thought of Gasparo Contarini», in *Action and Conviction in Early Modern Europe: Essays in Memory of E. H. Harbison*, a c. di Theodore K. Rabb e Jerrold E. Seigel (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1969), 90–116; Hubert Jedin, *Gasparo Contarini e il contributo veneziano alla riforma cattolica* (Firenze: Sansoni, 1958); Lester J. Libby, «Venetian History and Political Thought after 1509», *Studies in the Renaissance* 20 (1973): 7–45; Silvio Tramontin, «Il "De officio episcopi" di Gaspare Contarini», *Studia Patavina* 12 (1965): 292–303. Corsivo aggiunto.

⁷⁵ Morse, «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith», 122; James S. Grubb, «House and household: evidence from family memoirs», in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale. Atti del convegno di studi (Verona, 24-26 settembre 1998)*, a c. di Paola Lanaro, Paola Marini, e Gian Maria Varanini (Milano: Electa, 2000),

Le icone bizantine contribuivano ad accrescere l'aura sacrale della dimora veneziana. Queste non furono certo prerogativa di una determinata classe sociale e si può notare una progressiva diffusione del genere presso vari ceti: se nel periodo dal 1511 al 1513 furono le classi dei *cittadini* e dei patrizi a detenere il maggior numero di quadretti a soggetto devozionale, nel periodo 1560-1562 gli operai e gli artigiani si inserirono nel mercato dei quadri religiosi fino a superare i *cittadini* nel numero di opere di devozione custodite nelle proprie abitazioni.⁷⁶ Circa il 75% delle case dei popolani arrivarono ad avere almeno un'opera dipinta, principalmente di piccole dimensioni e di carattere devozionale. Anche se per la maggior parte di queste non vengono fornite indicazioni relativamente alla loro provenienza o all'artista, possiamo facilmente supporre che si trattasse di icone "alla greca".⁷⁷ Certamente greco era il «S. Cristofalo alla greca piccolo depento» dell'*aromatario* Francesco Scoperti, registrato in un inventario del 1528, così come la «Madonna alla greca (quadro) indorado cum le sue arme suso» di Zaccaria Franchini, mercante di abiti usati (*strazzarol*), registrato nel novembre del 1530⁷⁸ e il «quadro de Nostra Donna grando dorado a la grecha» che la moglie di Alvise Vitturi vendette allo *strazzarol* Nicolò nel 1533.⁷⁹ Più di un secolo dopo ritroviamo nell'inventario della bottega del tipografo e libraio Antonio Bosio collocato in una «camera di sopra [...] un detto de tre Magi in tela, pittura greca, soaze dette».⁸⁰

4.2.1 Tra spazio pubblico e privato: le icone delle famiglie patrizie

Abbiamo a disposizione numerose testimonianze del possesso di icone greche anche tra alcune delle più facoltose casate veneziane. Dall'inventario del 1498 di Paolo Morosini apprendiamo che egli possedeva una Madonna greca antica.⁸¹ «Uno quadro de la Madonna greco» si trovava appeso in una stanza della casa di Domenico Cappello nel 22 giugno del 1532. Nel 10 dicembre del 1533 ritroviamo il già ricordato quadro «alla grecha» venduto dalla vedova di Alvise Vitturi, mentre il nobiluomo Alessandro da Mosto aveva ben «sie quadri senza soaze greci de più sorte» il 27 novembre del 1538.⁸² La stessa ricchezza si ritrova nei documenti del secolo XVII. Per riportare solo alcuni degli esempi, nell'inventario del doge Francesco Molin, redatto il 30 novembre 1655 ritroviamo «Doi quadri in tolla alla greca» e «una madona greca in tolla con soaza dorata piccola». L'anno successivo, Girolamo Lando lasciava ai suoi due figli, Antonio e Giovanni, tre icone «alla greca»: due della Vergine e una della Pietà.⁸³ L'11 marzo del 1674 Andrea Morosini era in possesso di «Una Madonna greca con soaza nera d'ebano» e «Un quadro della Madona, pittura greca con soaze antiche dorate».⁸⁴

Oltre che nelle testimonianze forniteci dalla documentazione archivistica, possiamo individuare la presenza di più icone in possesso dell'*élite* veneziana anche grazie alle loro donazioni verso gli edifici di culto della città. Delle 105 icone inventariate, almeno tredici furono offerte

118–133; Margaret A. Morse, «The Venetian Portego», in *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700*, a c. di Erin Campbell, Stephanie Miller, e Elizabeth Carroll Consavari (Farnham: Ashgate, 2016), 95.

⁷⁶ Una situazione simile si può osservare anche negli anni 1610-1615: Lucia Corazza, «Il Mercato Di Quadri Nella Venezia Del Cinquecento» (Venezia, Ca' Foscari, tesi di laurea, 2017), 197, tabella 1.

⁷⁷ Corazza, 193; Margarita Voulgaropoulou, «From Domestic Devotion to the Church», *Religions* 10 (2019): 12; Per le testimonianze materiali della devozione della classe popolana si veda anche: Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 119–26.

⁷⁸ Cecchini, «Collezionismo e mondo materiale», 182.

⁷⁹ ASV, PM, b. 5, f. 244. Riportato in: Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 130.

⁸⁰ Sabrina Minuzzi, *Inventario di bottega di Antonio Bosio veneziano (1646-1694)* (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2013), 17.

⁸¹ Ronda Kasl, «Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice», in *Giovanni Bellini and the art of devotion*, a c. di Keith Christiansen e Ronda Kasl (Indianapolis, IN: Indianapolis Museum of Art, 2004), 63.

⁸² Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 121.

⁸³ Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni* (Venezia: F. Ongania, 1900), 24.

⁸⁴ Levi, 56–57.

direttamente da membri di famiglie patrizie. Tra questi ritroviamo i Pisani che elargirono un'icona in loro possesso alla chiesa di San Fantin nel 1485 (cat. no. 42), i Venier che offrirono l'icona della Vergine di Lepanto nel 1921 alla chiesa di Santa Maria Formosa (cat. no. 87), i Zon con l'icona della Vergine della Passione donata alle Penitenti nel 1739 (cat. no. 20), i Gradenigo che donarono un'immagine mariana, oggi perduta, al convento di Santa Chiara a Murano (cat. no. 105), i Foscolo che donarono l'icona della Vergine della Passione a Sant'Agnese nel 1854 (cat. no. 3). Per i Corner fu realizzata l'icona della Passione oggi all'oratorio di Santa Trinità in Giudecca, donata nel XX secolo (cat. no. 12). È infine probabile che Giovanni Badoer abbia offerto l'icona, oggi custodita presso l'IRE (cat. no. 18), a San Pietro di Castello (1703 circa.), mentre sempre un Corner donò un'iconetta mariana al convento del Redentore nel 1671 (cat. no. 8).

Anche quando i patrizi non donavano delle icone di proprietà, a volte intraprendevano dei programmi di promozione e rinnovo di qualche effigie sacra: per un'icona mariana Marco Giuliani costruì la chiesa della Carità (1119); per la stessa icona il doge Marco Barbarigo decise la costruzione di un nuovo altare nel XV secolo. Lorenzo Giustinian fu probabilmente coinvolto nell'arrivo dell'effigie di Santa Croce in Giudecca (1454); Alvise Malipiero promosse la costruzione della chiesa di Santa Maria Maggiore per un'icona mariana (1503) e nella cappella Grimani della Chiesa di Santa Maria Formosa venne collocato un capitello mariano nel 1612.

Benché fossero rare le occasioni in cui un'icona venisse importata con lo scopo specifico di essere donata all'istituzione ecclesiastica senza che essa rimanesse nello spazio domestico, alcuni episodi di cronaca suggeriscono che esisteva tale possibilità. Paolo Morosini portò da Costantinopoli l'immagine della Vergine della Pace (cat. no. 78) che donò immediatamente ai domenicani dei San Giovanni e Paolo (1349); Francesco Morosini si applicò per far arrivare nel 1670 da Candia l'icona della *Mespanditissa* (cat. no. 2), mentre Francesco Barbaro trasportò da Nauplio l'icona dell'*Ortocosta* (cat. no. 38) che offrì alla chiesa del convento dei Santi Rocco e Margherita (1541). Purtroppo, si conosce ben poco sulla figura del Paolo Morosini che portò l'effigie della Vergine della Pace da Costantinopoli a Venezia. Secondo quanto riportato dal Sanudo, il Morosini aveva avuto in dono l'icona, durante un suo viaggio a Costantinopoli, da qualche parente che abitava nella capitale bizantina. Tornato a Venezia diede subito l'icona ai frati domenicani. Non conoscendo molto sull'attività del Morosini risulta difficile ricostruire le motivazioni che lo spinsero a tale scelta. Un elemento decisivo potrebbe essere la pandemia di peste che aveva colpito la città l'anno precedente.

Più chiara risulta invece la biografia delle restanti due immagini importate da patrizi con l'obiettivo di farle esporre in chiese urbane. Il caso dell'icona della Vergine della Salute è stato ampiamente affrontato nel capitolo 2. Basterà qui ricordare che la sua importazione fu possibile grazie al Morosini, il quale riuscì a stipulare un accordo con il sultano che gli permise di salvare numerosi manufatti che si trovavano a Candia, tra cui l'icona mariana della *Mesopanditissa*. L'intera narrazione dell'episodio si sviluppava intorno al perno della retorica che dipingeva Venezia come protettrice della cristianità e combattente degli infedeli. Analogo fu il caso dell'icona dell'*Ortocosta* che venne ancora una volta salvata grazie all'intervento veneziano. Luogo di origine dell'icona fu la colonia levantina della Morea. Secondo la leggenda, già in un primo momento l'immagine dovette auto-trasportarsi per sfuggire alle incursioni dei pirati. Durante l'invasione ottomana della Morea nel 1460, l'icona fu nuovamente trasferita «per ispirazione divina» da quest'ultima a Nauplio. Con la resa della città agli ottomani nel 1540 fu infine trasportata a Venezia dal provveditore di Nauplio Francesco Barbaro e immediatamente donata alla chiesa delle agostiniane dei Santi Rocco e Margherita. La scelta dell'edificio ove destinare l'icona miracolosa fu con ogni probabilità dettata dal fatto che nel luogo era suora la sorella di Francesco, Cassandra Barbaro. Dal momento del suo ingresso nell'istituto ecclesiastico l'immagine godette di grande popolarità come dimostra la sua immancabile menzione in quasi tutte le guide della città dal Sansovino in poi.

A differenza della maggior parte delle icone che trovarono la propria collocazione negli edifici di culto, queste effigi non provenivano da abitazioni private, e rimasero strettamente connesse con l'impegno veneziano nel Levante, diventando l'espressione materiale della narrazione che vedeva Venezia come salvatrice dell'intera cristianità. L'immediata esposizione di queste immagini al

pubblico era funzionale alla glorificazione delle imprese appena compiute nonché della persona che di tali imprese era stata la promotrice. Conservare nella propria abitazione un'icona che poteva fornire una narrazione pubblica degli eventi contemporanei sarebbe stato controproducente per questi condottieri, desiderosi di vedere riconosciute le loro imprese. Per quanto riguarda la classe dei *cittadini* esemplare è il caso degli Amadi i quali donarono ben due immagini (anche se una di queste è di fattura locale) ad altrettante chiese appositamente costruite, e quello dei Messeri che fornirono alla chiesa di San Martino l'icona della Vergine ancora oggi *in loco* (cat. no. 80, 82, 95).

Questo consistente gruppo di veneziani benestanti che si fecero promotori di icone mariane "alla greca", donandole a edifici pubblici della città, pone in evidenza il sottilissimo limite che separava l'ambito della devozione domestica da quello del culto pubblico. Nella maggioranza dei casi l'immagine in questione si trovava inizialmente nella casa patrizia e *cittadina* per entrare solamente in un secondo stadio della sua vita nello spazio ecclesiastico e quindi della devozione pubblica. Il settore privato fu infatti centrale per la diffusione delle icone greche negli spazi pubblici della città. Almeno venti delle icone che si ritrovarono all'interno di edifici sacri di Venezia furono doni di privati, senza includere le donazioni fatte da uomini del clero. I protagonisti di queste donazioni furono perlopiù uomini benestanti della città, ma non mancarono anche semplici mercanti, marinai, e greci residenti a Venezia, che desiderarono lasciare in dono alla loro chiesa di appartenenza qualche piccola iconetta di cui erano in possesso. Sembrerebbe che siano stati dei semplici marinai a donare un'icona miracolosa alla chiesa di Santa Maria delle Grazie nell'omonima isola, con l'intento di offrire un *ex-voto* per la liberazione dai turchi. Un mercante fu invece il donatore dell'icona che si trovava presso il monastero di Santa Croce alla Giudecca (cat. no. 13)

Tra i donatori ritroviamo spesso anche delle donne, come una certa Marietta che nel suo testamento redatto nel 1566 lasciava «un quadro de madonna dorado all'antigua con la sua cortina» alla chiesa di San Salvador,⁸⁵ Lucrezia Pinardi che lasciava un'icona mariana al monastero di San Marco e Andrea a Murano nel 1660⁸⁶ e Bianca Briani che con testamento redatto il 27 novembre 1676 donava l'icona della Vergine della Passione ancora oggi visibile nella chiesa di San Nicola di Tolentino.⁸⁷ Anche dopo l'ingresso di queste immagini nello spazio pubblico, l'apporto privato spesso ne determinò la biografia. A volte venivano collocate in cappelle private e usate per mansonerie e messe. Altre volte venivano provviste di nuovi altari e accompagnamenti visivi per iniziativa dei parroci oppure di privati. In tal modo il privato interferiva con la vita pubblica dell'immagine e ne determinava il percorso a seconda delle proprie necessità e dei propri codici culturali.

4.2.2 Educare i figli

La devozione domestica aveva un ruolo di primaria importanza nella società medievale e rinascimentale. L'educazione religiosa cominciava nello spazio casalingo e rappresentava un momento di particolare rilievo per l'economia della casa. La ricchezza di libretti che fornivano consigli su come educare alla religione i propri figli testimonia di come questa fosse un'attività e un obbligo familiare rilevante. Per fornire la dovuta formazione alla prole i genitori facevano spesso ricorso alle effigi devozionali, soprattutto a quelle raffiguranti la Vergine con il Bambino.⁸⁸

⁸⁵ Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 175, nota 1.

⁸⁶ Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5 (Venezia: Giuseppe Molinari, 1842), vol. 6, 453.

⁸⁷ Antonio Manno, a c. di, *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia: storia, arte e devozione* (Padova: Il prato, 2012), 114, n. 21.

⁸⁸ Stephanie R. Miller, «Parenting in the Palazzo: Images and Artifacts of Children in the Italian Renaissance Home», in *The Early Modern Domestic Interior, 1400-1700*, a c. di Erin J. Campbell, Stephanie R. Miller, e Elizabeth Caroll Consavari (Farnham: Ashgate, 2016), spec. 72. La Miller propone per le icone mariane anche una funzione di «surrogato» per il periodo in cui il bambino era piccolo e si trovava lontano dalla propria madre. La vista della Vergine con il suo Figlio aveva in questo senso anche il ruolo di tenere vivo l'amore e il pensiero per il proprio bambino. Per una interpretazione analoga si veda anche: Geraldine A. Johnson, «Art or Artefact? Madonna and Child Reliefs in the Early

Il Dominici, riprendendo le regole sulle quali si basava la legittimità, se non la necessità di immagini nel Medioevo, affermava che queste servivano all'educazione dei figli prima di tutto come *exempla*. Nelle sue parole si rispecchiava la convinzione che le immagini avessero il potere di trasmettere valori di virtù nei bimbi della famiglia. La prima regola per la buona educazione della prole era dunque quella «d'avere dipinture in casa di santi fanciulli o vergine giovanette, nelle quali il tuo figliuolo, ancor nelle fasce, si diletta come simile e dal simile rapito, con atti e segni grati alla infanzia». Il potere e l'efficacia dell'immagine dipendeva dall'identificazione tra il fedele e la rappresentazione per cui consigliava immagini della Vergine Maria con il Bambino in braccio, il piccolo Gesù mentre allatta o dorme in grembo alla Madre. Per le bimbe proponeva invece delle immagini «dell'undici mila vergini, discorrenti, oranti, combattenti».⁸⁹ Mentre i testi sarebbero stati di difficile comprensione per i bimbi, le immagini si imprimevano più facilmente nella mente e potevano fungere da *exempla* da imitare. L'età infantile veniva considerata come particolarmente malleabile e impregnante per cui bisognava fare molta attenzione agli stimoli ai quali i bimbi potevano avere accesso: «È tale età come disposta cera, e piglia quella impronta vi s'accosta» scriveva il Dominici.⁹⁰

La stessa opinione esprimeva circa un secolo più tardi l'Antoniano. Nell'*Educazione cristiana e politica de' figliuoli* consigliava di disporre immagini sacre in vari luoghi della casa cosicché i fanciulli fossero spesso incitati a pensare a Dio. In tal modo i bimbi si sarebbero abituati a rivolgere la dovuta reverenza e rispetto alle immagini anche quando le avessero incontrate fuori casa, nelle chiese o nei luoghi pubblici.⁹¹ Lo stesso Erasmo affermava che «per far sì che agli bambini restano impresse le figure virtuose è bene ricorrere all'uso di immagini». Forse il veneziano Antonio Roda, abitante nella parrocchia di Sant'Aponal, aveva in mente simili precetti quando appese nella stanza del figlio una Madonna «alla grecha».⁹² L'enfasi posta sull'educazione dei figli si coglie anche da alcuni dati relativi alla vendita di libri stampati. Dal *Zornale* dello stampatore Francesco de Madiis apprendiamo che per il periodo dal 1484 al 1488 il *Psalterio da Putti* ebbe il primo posto nelle vendite complessive.⁹³

4.2.3 Sacra geografia domestica

La casa divenne lo spazio dove si esprimevano a livello personale i valori religiosi e civili.⁹⁴ La sempre più marcata presenza di oggetti religiosi, soprattutto quadri, formò all'interno della casa una geografia sacra dove si potevano svolgere le relative attività. I dipinti esposti creavano una mappa delle azioni da compiere davanti ad essi e, a volte, insieme ad essi. La pratica culturale

Renaissance», in *The Sculpted Object 1400-1700*, a c. di E. Curie e P. Motture (Farnham: Ashgate, 1997), spec. 6-7; Per il posto che aveva l'educazione dei figli nella società medievale e rinascimentale si vedano anche: Linda A. Pollock, *Forgotten Children: Parent-Child Relations from 1500 to 1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life* (New York: Vintage Books, 1965); Hugh Cunningham e Emeritus Professor of Social History Hugh Cunningham, *Children and Childhood in Western Society Since 1500* (Edimburgo: Pearson Education, 2005); Corry, *Madonnas & Miracles*, 35-39.

⁸⁹ Giovanni Dominici, *Regola del governo familiare (1403)* (Firenze: Angiolo Garinei, 1860), 131.

⁹⁰ Dominici, 138.

⁹¹ Antoniano, *Dell'educazione cristiana e politica de' figliuoli (1584)*, 150-51.

⁹² ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 36, n. 52, 8-18 Aprile 1537. Riportato in: Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 327 e nota 168.

⁹³ Faini, «Vernacular Books and Domestic Devotion in Cinquecento Italy», 301.

⁹⁴ Patricia Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice: art, architecture, and the family* (New Haven, CT: Yale University Press, 2004); Patricia Fortini Brown, «Becoming a Man of Empire: The Construction of Patrician Identity in a Republic of Equals», in *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750*, a c. di Nebahat Avcioglu (Farnham: Ashgate, 2013); Giovanna Baldissin Molli, Cristina Guarnieri, e Zuleika Murat, a c. di, *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento. Atti di Convegno (Padova 21-22 giugno 2016)* (Pregare in casa, oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento (Conference), Roma: Viella, 2018).

dell'esposizione di dipinti sacri significava la progressiva consapevolezza da parte dei veneziani della possibilità di creare significati e di formare un linguaggio figurativo all'interno della propria abitazione. L'interno casalingo, insieme alle persone e agli oggetti che lo abitavano, contribuì a formare identità collettive nonché individuali, a seconda della classe, dello *status* e del genere.⁹⁵ La parte della casa che aveva il ruolo principale nell'economia religiosa domestica era la camera da letto. Qui si trovavano spesso dei veri e propri "angoli sacri", costruiti con qualche immagine sacra, principalmente di iconografia mariana, accompagnata da oggetti religiosi come candele, stampe e piccole croci.⁹⁶ Spesso l'icona mariana era collocata anche nella stanza principale come *palladion* della *domus*.⁹⁷

La stanza da letto

La stanza da letto era particolarmente indicata per il culto, tanto per la possibilità del fedele di isolarsi nel suo spazio limitato, quanto per l'associazione di questa alla vita familiare: le icone venivano infatti invocate, oltre che per la preghiera quotidiana, per aumentare la fertilità della coppia, per ottenere assistenza nel momento del parto, o anche per consolare i fedeli in punto di morte.⁹⁸ Nell'ultima illustrazione dell'*Ars moriendi*, testo che preparava il fedele al momento della propria morte, vediamo l'uomo prossimo alla fine, nel suo letto, circondato da figure dell'Crocifisso, della Vergine, di santi e angeli (fig. 32). Nel testo si legge «il morto invoca l'intercessione di Maria, degli apostoli, degli angeli, e dei santi e specialmente [...] quelli le cui immagini, insieme a quelle del Crocifisso e della Vergine, erano davanti a lui».⁹⁹ Questa attitudine si ritrova nella devozione della fiorentina Umiliana dei Cerchi (deceduta nel 1219) la quale chiese che una immagine con la Vergine e il Bambino fosse posta sul suo peto per confortarla al momento della morte e tenere lontano il diavolo.¹⁰⁰ La medesima volontà si ritrova due secoli dopo nel caso del fiorentino Alberto Morelli, il quale nel 1406, in punto di morte, chiese che gli fosse portata nel letto dove giaceva l'immagine della Vergine col Bambino.¹⁰¹ La necessità di un accompagnamento visivo nei momenti prossimi alla morte è evidente anche in alcuni casi legati alla sfera del pubblico. La scuola veneziana di San Fantin, dedicata alla preparazione dei condannati al momento dell'esecuzione della loro pena capitale, sembra facesse ampio ricorso a immagini religiose per assisterli ed accompagnarli negli ultimi istanti della loro vita.¹⁰²

Anche momenti meno drammatici, come quelli della gravidanza e del parto, erano di grande rilevanza per la vita familiare, principalmente per la donna e si svolgevano anch'essi per la maggior parte nella stanza da letto. La camera era infatti l'unico spazio domestico, insieme forse alla cucina, in cui prevaleva la presenza femminile, forse proprio a causa del carattere maggiormente privato delle due stanze, in confronto agli altri spazi domestici, dedicati alla vita comune e ai ricevimenti, doveri che spettavano maggiormente ai componenti maschili della famiglia.¹⁰³ A differenza di quelli

⁹⁵ Si veda l'Introduzione in: Sandra Cavallo e Silvia Evangelisti, a c. di, *Domestic Institutional Interiors in Early Modern Europe* (Londra: Routledge, 2009).

⁹⁶ Corry, *Madonnas & Miracles*, 10.

⁹⁷ Élisabeth Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise : des eaux salées au miracle de pierres* (Parigi: Albin Michel, 2015), 508.

⁹⁸ Per il ruolo della stanza da letto nella devozione si vedano: Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, spec. 64-69; John Kent Lydecker, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence* (UMI, 1987); Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice».

⁹⁹ Frugoni, «Female Mystics, Visions, and Iconography», 133; Sull'*Ars moriendi* si veda: Nancy Lee Beaty, *The craft of dying : a study in the literary tradition of the «Ars Moriendi» in England* (New Haven, CT: Yale University Press, 1970).

¹⁰⁰ Anne M. Schuchman, «Life of Umiliana de' Cerchi (1246) translated from Latin», in *Medieval Italy. Texts in translation* (Philadelphia, PA: Pennsylvania State University Press, 2009), 383.

¹⁰¹ Lawless, «Make Your House like a Temple': Gender, Space and Domestic Devotion in Medieval Florence», 9.

¹⁰² Chiara Traverso, *La scuola di San Fantin o dei «Picai»*. *Carità e giustizia a Venezia* (Venezia: Marsilio, 2000).

¹⁰³ Dennis Romano, «Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice», *Journal of Social History* 23, n. 2 (1989): 343.

maschili, gli obblighi ascritti alla sfera della vita femminile furono quasi esclusivamente relegati allo spazio domestico. I trattati dell'epoca consigliavano vivamente alle donne di occuparsi della crescita dei figli, della supervisione della servitù, della redazione di inventari e in generale del buon andamento della casa, e lasciare le «cose principal' ai loro mariti».¹⁰⁴ Anche se la camera rappresentava un luogo con connotati più vicini alla vita delle donne, queste dovevano comunque muoversi con prudenza nel farne uso. Le decorazioni, e prima di tutto le immagini che vi erano esposte, dovevano risultare adatte ai loro fini. I trattati dei secoli XV-XVI espongono ad esempio chiaramente la credenza che la donna incinta dovesse essere molto vigile rispetto alle immagini che avrebbe guardato durante la gravidanza. L'Alberti dichiarava che nelle camere da letto dovevano essere esposte solo piacevoli e belle immagini, perché queste, se viste durante il concepimento, avrebbero influenzato la bellezza del bambino.¹⁰⁵ La medesima convinzione è riportata dal Paleotti, il quale narrava che un oratore greco per difendere una donna accusata di adulterio perché partorì un bambino molto dissimile dal padre «prese per fondamento della difesa sua l'aver ella nella stanza una simile imagine».¹⁰⁶ Anche se in questi casi la preoccupazione riguardava principalmente l'aspetto esteriore del bambino, possiamo immaginare che simili affermazioni valessero anche per quanto concerneva le sue virtù. La credenza che lo sguardo rivolto all'immagine avrebbe potuto avere degli effetti immediati sul bambino comportava anche un'influenza dal punto di vista morale.

Le immagini della Vergine nella camera fungevano da guardiani e punti di riferimento anche per la semplice preghiera quotidiana. Il gesuita Paul de Barry (1587-1661) scriveva che la Vergine era la guardiana della stanza, il nucleo delle preghiere e la migliore consigliera.¹⁰⁷ L'intimità della stanza si prestava come spazio in cui dedicarsi alla propria interiorità evitando interferenze del mondo esterno. Dagli inventari di alcuni veneziani possiamo apprendere che tale convinzione era diffusa anche tra gli abitanti della Serenissima. Per citarne solo alcuni, Gerolamo Contarini, figlio di Pietro, teneva nella sua stanza da letto un quadro di una Madonna greca «fornido in collone».¹⁰⁸ Il patrizio Domenico da Lezze aveva presso il suo letto un'icona «alla greca»,¹⁰⁹ e nell'inventario di Vincenzo Zorzi di Girolamo, redatto nel 1531, sono registrati una *ancona* di «nostra donna» e una lampada ad olio vicino ai due letti della camera.¹¹⁰

Come sarebbe facile aspettarsi, anche i greci residenti a Venezia seguivano tale usanza. Maria Zachari lasciò in dono al prete Marco Liassis il suo quadretto della Madonna che teneva sopra il letto.¹¹¹ La disposizione spaziale delle effigi devozionali mariane all'interno della camera da letto ci viene testimoniata anche da alcuni dipinti contemporanei che immortalarono tale usanza. Negli affreschi realizzati da Altichiero nella basilica padovana (XIV secolo), possiamo vedere il re Ramiro

¹⁰⁴ Si vedano a proposito i trattati di Fra Paolino e di Francesco Barbaro: Romano, 342-43.

¹⁰⁵ Sul potere «magico» delle immagini della Vergine: Johnson, «Art or Artefact? Madonna and Child Reliefs in the Early Renaissance», spec. 9-10.

¹⁰⁶ Gabriele Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a c. di P. Barocchi, vol. II (Bari: Memofonte, 1961), 230-31. Il passo riporta anche altri esempli simili: «un oratore greco in una sua declamazione fatta per difesa d'una donna, accusata di adulterio per aver partorito uno figliuolo moro, molto dissimile dal padre; il quale prese per fondamento della difesa sua l'aver ella nella stanza una simile imagine: il che viene ancor confermato da Plutarco, che lasciò scritto: mulieres simulacra saepe et statuas in delitiis habuisse, similesque partus enixas. È appresso narrato d'uno padre che, desideroso d'aver bella successione, donò alla moglie sua uno ritratto d'un picciol fanciullino, bello e gentile, acciòché nell'immaginazione le s'imprimesse la figura di quello».

¹⁰⁷ Le Paradis ouvert, 10: «[...] verrez vous une chamber où la Sainte Vierge ne paroisse comme la gardienne & bien aymée»; e «imputeriez-vous cette merveille, ou à la devotion à une image de la Vierge, qu'il est bon d'avoir en sa chamber pour se recommander à elle, & la prier souvent»: Anderson, «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c. 1480 - c. 1650», 86 e nota 92.

¹⁰⁸ ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 37, n. 26, 1542. Riportato da: Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 162 e nota 7.

¹⁰⁹ Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice*, 79.

¹¹⁰ ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 35, n. 16. Riportato da: Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 304 e nota 113.

¹¹¹ Despoina Vlasi, «Le ricchezze delle donne. Pratica testamentaria in seno alle famiglie greche di Venezia», in *Oltre la morte: testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, a c. di Chrysa A. Maltezou (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008), 97.

mentre dorme sotto la protezione di un'immagine mariana appesa in alto a destra del letto (fig. 33). Simile è la disposizione nel caso dei teleri di Carpaccio del ciclo di Sant'Orsola: nel *Sogno di Sant'Orsola* un'immagine mariana è posta a lato del letto. L'effigie è inserita in una cornice dorata e provvista di un prolungamento dove porre la candela e di una ciotolina dove probabilmente si teneva l'acqua santa (fig. 34).

Il portego: tra pubblico e privato, tra sacro e profano

Il *portego* consisteva in una zona del palazzo tipicamente veneziano, che attraversava il piano nobile dividendolo a metà.¹¹² Questo non deteneva una posizione centrale nello svolgimento della vita quotidiana, dove altre stanze avevano un ruolo più importante. A partire dal XVI secolo divenne il luogo di rappresentanza della famiglia in occasioni di visite, feste e banchetti.¹¹³ In tali occorrenze si allestiva lo spazio del *portego* per poter accogliere gli ospiti e festeggiare le varie occorrenze sociali. La collocazione di un oggetto nel *portego* suggerisce la volontà di renderlo fruibile non solo ai membri della famiglia ma anche ai vari visitatori con lo scopo di comunicare i valori identitari della famiglia in uno spazio "pubblico".¹¹⁴ A differenza del carattere prettamente privato, individuale e principalmente femminile della camera da letto, lo spazio liminale del *portego* fungeva dunque soprattutto da vetrina delle virtù del proprietario della casa. Gli oggetti esposti costituivano la dichiarazione personale del proprietario a tutti coloro che lo visitavano. I manufatti potevano variare da semplici libri di preghiera a crocifissi, rosari, orologi, strumenti musicali e fontanelle, ma l'oggetto più frequente erano i dipinti, principalmente di soggetto religioso.¹¹⁵

Anche in questo ambiente domestico il soggetto più frequente dei quadri risulta essere la Vergine, sola, col Bambino o con santi.¹¹⁶ I dipinti a soggetto narrativo, quali l'Ultima cena, l'Adorazione dei magi e scene di battaglie, sembra servissero a trasmettere il messaggio di ospitalità e convivenza, nonché i valori di virilità.¹¹⁷ D'altro lato, i dipinti mariani sottolineavano la virtù religiosa dei membri della famiglia. Dall'inventario di Ieronimo Zon, del 1545, si apprende che egli aveva appeso nel *portego* una «Maestà Greca».¹¹⁸ Un altro inventario, che documentava gli averi del miniatore Gasparo Segizzi dopo la sua morte avvenuta nel 1576, riporta che una «antica madonna greca» si trovava nella zona di ricevimento dell'abitazione, mentre altre due immagini della Madonna, probabilmente greche, erano appese nel *portego*, vicino ad un ritratto del proprietario.¹¹⁹ In un altro inventario di poco posteriore, redatto nel 1587, viene riportato che anche lo *spezzer* Ambrosio Perlasca aveva appeso nel *portego* della sua casa, tra altre opere d'arte, «una madonetta

¹¹² Sulla funzione ed evoluzione del portego a Venezia si vedano: Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice*, spec. 71-75; Juergen Schulz, *The New Palaces of Medieval Venice* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004), 5-28; Fortini Brown, «The Venetian Casa», 51-57; Palumbo Fossati, «L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento», 138-40; Monika Schmitter, «The Quadro Da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art», *Renaissance Quarterly* 64, n. 3 (2011): 693-751; Mauro Lucco, «Sacred Stories», in *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian painting* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006), 99-146.

¹¹³ Morse, «The Venetian Portego»; Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 141-44.

¹¹⁴ E. Cl Consavari, «Il Mare Di Pittura: Domestic Pictures and Sociability in the Late Sixteenth-Century Venetian Interior», in *The Early Modern Italian Interior: Objects, People, Domesticities 1400-1700* (Farnham: Ashgate, 2013), 152.

¹¹⁵ Margaret A. Morse, «The Venetian Portego», in *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700*, a c. di Erin Campbell, Stephanie Miller, e Elizabeth Carroll Consavari (Farnham: Ashgate, 2016), spec. 93-96, 102; Si veda anche: Isabella Palumbo Fossati, *Dentro le case: abitare a Venezia nel Cinquecento* (Venezia: Gambier&Keller, 2013).

¹¹⁶ Schmitter, «The Quadro Da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art», 707; Morse, «The Venetian Portego», 95.

¹¹⁷ Si veda ad esempio la decorazione del portego della famiglia Odoni: Schmitter, «The Quadro Da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art», 722.

¹¹⁸ Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 119.

¹¹⁹ Voulgaropoulou, «From Domestic Devotion to the Church», 23.

alla greca». ¹²⁰ Purtroppo, in questo caso non ci è dato sapere il soggetto degli altri dipinti. È in ogni caso interessante notare ancora una volta il carattere non elitario di tali *media*, che potevano entrare nelle abitazioni appartenenti a membri di tutte le classi sociali.



Figura 32: manoscritto dell'*Ars moriendi*, XV sec., Parigi, BNF

¹²⁰ Corazza, «Il Mercato Di Quadri Nella Venezia Del Cinquecento», 194.

4. La vita delle icone nello spazio domestico



Figura 33: Altichiero, *San Giacomo appare in sogno al re Ramiro*, affresco, Padova, Basilica del santo. Immagine al pubblico dominio



Figura 34: Vittore Carpaccio, *Il sogno di Sant'Orsola*, 1495, Gallerie dell'Accademia, Venezia. Immagine al pubblico dominio

*Lo studiolo: sancta sanctorum*¹²¹

Anche lo studiolo poteva fungere da spazio dedicato alla devozione, specificamente quella maschile. In questo caso fungevano da *exempla* numerosi santi ed ecclesiastici che spesso venivano ritratti nei loro studioli, dediti a studi teologici (fig. 35). Lo studiolo si presentava come particolarmente adatto agli ideali di *privacy* e isolamento per dedicarsi alla meditazione, allo studio e alla preghiera. Simone Pozio nel suo testo *Modo di orare christianamente con la esposizione del Pater noster*, pubblicato nel 1551 forniva dei suggerimenti sul luogo dove dedicarsi alla preghiera, ossia «ne la più secreta parte de la casa tua; et dove sei solito et consueto di ascondere, et riporre i tuoi tesori, e le tue cose più pretiose, riponi anchora l'oratione tua», descrizione che sembra indicare chiaramente lo studiolo privato.¹²² Nello studiolo si potevano allestire anche degli altari, come nel caso del cittadino veneziano Donato da Lezze.¹²³



Figura 35: Giulio Cesare Procaccini, *Ritratto di Federico Borromeo*, 1610. Milano, Pinacoteca Ambrosiana

¹²¹ Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a c. di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti (Torino: Einaudi, 1969), vol. 1, 219.

¹²² Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 176–77.

¹²³ Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice*, 81.

4.2.4 *Mise-en-scène domestica*

Una volta che si veniva in possesso di icone devote bisognava occuparsi anche della loro corretta disposizione ed esposizione nello spazio della casa. A tal fine si faceva spesso ricorso a cornici, solitamente dorate.¹²⁴ Queste presentavano frequentemente un'estensione nella parte inferiore dove porre la candela e dei piccoli bacini per l'acqua santa e gli oli profumati, come nel «quadretto de nostra Dona vecchio» davanti al quale si trovava un «cesendel», presso l'abitazione di Francesco, tintore a San Marcuola.¹²⁵ La medesima disposizione si ritrova presso l'abitazione della cortigiana Elisabetta Condulmer, la quale aveva allestito in una camera «uno quadro de Nostra Donna alla greca con suo candelier dorado» insieme ad altri due quadretti a soggetto devozionale, ma privi di illuminazione propria.¹²⁶ L'illuminazione fornita dalle candele, soprattutto nel caso di icone a sfondo dorato, contribuiva all'aumento dell'aura di sacralità dell'immagine e creava un'atmosfera di immersione sacrale che assisteva il fedele nella preghiera.¹²⁷

Oltre alle cornici si usavano a volte dei veli per la copertura delle icone, come nel caso di Nicolò Zorzi di San Moisè dal cui inventario, compilato nel 1533, apprendiamo che aveva nella sua stanza un «quadro greco de Nostra Dona d'oro con fornimento d'oro con ferro et cortina»,¹²⁸ e in quello di una certa Marieta che nel suo testamento redato nel 1566 lasciava «un quadro de madonna dorado all'antigua con la sua cortina» alla chiesa di San Salvador.¹²⁹ L'uso della *velatio*, proveniente dall'ambito liturgico, accresceva ulteriormente il valore sacrale del *medium*, iscrivendolo alla sfera dell'invisibile, strettamente legata al mondo divino. L'usanza si ritrova a Costantinopoli almeno dal XII secolo. L'icona cittadina delle *Blachernai* riposava coperta all'interno della chiesa, ad eccezione di specifiche occorrenze festive, tra cui il “miracolo usuale” del venerdì.¹³⁰ In Occidente un'attitudine

¹²⁴ Sul ruolo delle cornici nell'ambito europeo si veda: Paul Mitchell e Lynn Roberts, *A History of European Picture Frames* (Londra: Merrell Publishers, 1998).

¹²⁵ ASV, Canc. Inf., Not. Div., b. 44, n. 19, notaio M. Lion, 31 maggio 1597, inventario dei beni del fu Simon Nardi, fol. 1r. Riportato in: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 53.

¹²⁶ ASV, MND, b. 37, n. 28. Riportato in: Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 130.

¹²⁷ Bissera V. Pentcheva, «Glittering Eyes: Animation in the Byzantine Eikōn and the Western Imago», *Codex Aquilarensis* 32 (2016): 209–36; Per il ruolo dell'illuminazione nella devozione si vedano i lavori di Bissera Pentcheva: Bissera Pentcheva, «Moving Eyes: Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 55/56 (2009).

¹²⁸ ASV, MND, b. 35, n. 48. Riportato in: Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 129.

¹²⁹ Per il significato dei veli nella tradizione giudaico-cristiana: Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, 60–87; Aleksej M. Lidov, «“Image-Paradigms” as a Category of Mediterranean Visual Culture. A hieropotic Approach to Art History», in *Crossing Cultures*, a c. di Jaynie Anderson (Melbourne: Miegunyah press, 2009), 148–53; Per il contesto fiorentino: Megan Holmes, *Miraculous Image in Renaissance Florence* (New Haven, CT: Yale University Press, 2013), 177, 211–55; Per il testamento di Marieta si veda: Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 175, nota 1.

¹³⁰ Sulla *velatio* dell'icona delle Blachernae e il suo legame con il dogma dell'Incarnazione si vedano: Bissera V. Pentcheva, «Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the “Usual Miracle” at the Blachernai», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 38 (2000): 34–55; Elena Papastavrou, «Le Voile, Symbole de l'Incarnation. Contribution à Une Étude Sémantique», *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age* 41 (1993): 141–68; Un caso molto popolare di *velatio* fu quello dell'icona di Kykkos: Athanasios G. Semoglou, «Le Voile “miraculeux” de La Vierge Kykkotissa et l'icône Du “miracle Habituel” Des Blachernes: Un Cas d'assimilation Dans l'iconographie Byzantine», *Cahiers Balkaniques* 34 (2006): 15–29; Lydie Misguich-Hadermann, *La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile* (Atene: Tameio archaiologikōn porōn kai apallotriōseōn, 1991); Sull'uso di veli per l'icona della Nicopeia: Stefan Samerski, *La Nikopeia: immagine di culto, Palladio, mito veneziano* (Roma: Viella, 2012), spec. 64–65; Sul valore del visibile e dell'invisibile: Claudia Bolgia, «Icons “in the Air”: New Settings for the Sacred in Medieval Rome», in *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500: Southern Europe and Beyond*, a c. di P. Davis, Deborah Howard, e W. Pullan (Aldershot: Ashgate, 2013), 114–42; e i contributi raccolti in: Sharon E. J. Gerstel, a c. di, *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006); Per la *velatio* nell'ambito domestico si vedano anche: Anderson, «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480 - c.1650», spec. 76–77; Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 161–62, 179–80.

simile, nell'ambito domestico, si può cogliere già nei trittici trecenteschi del centro Italia. Anche in questo caso l'atto dello svelamento acquisiva un forte valore ierofanico. Il devoto, al momento dell'apertura del trittico poteva percepire lo spazio della stanza come trasformato e santificato dall'apparizione temporale, in cui l'immagine rifletteva nello spazio circostante, anche grazie all'uso delle candele che si riflettevano sul suo sfondo dorato.¹³¹

A partire dal XV secolo cominciarono a diffondersi anche gli altarini domestici.¹³² L'altare domestico consisteva in una struttura sulla quale si potevano appoggiare oggetti di varia natura, funzionali per la preghiera domestica, come libri, rosari e immagini. L'altare domestico poteva essere fisso, ossia integrato nella struttura architettonica della casa, oppure portatile e quindi trasportabile in vari luoghi all'interno dell'abitazione.¹³³ Questi altarini diventavano una sorta di cappelle famigliari domestiche dove la famiglia si riuniva per pregare oppure ogni membro, individualmente, si dedicava alla preghiera quotidiana. Il loro allestimento e la loro cura venivano affidati principalmente alle donne di famiglia e giocavano una funzione essenziale per l'educazione dei figli e per la buona riuscita della devozione famigliare. Così, tra i beni presenti nell'inventario del 1459 di una donna di nome Barbella Michiel, moglie di Nicolò, dalla parrocchia di Sant'Antonio, si ritrova «l'armaruol co l'anconeta»,¹³⁴ mentre la vedova di Bartolomeo Luciani lasciava nel suo testamento un altare decorato che aveva in casa al convento del Corpus Domini.¹³⁵ Sempre tramite testamento la nobildonna Caterina Barbarigo lasciava il suo altarino provvisto di candele ed effigi sacre alla sua domestica Anzelica.¹³⁶ Grazie alla circolazione di guide spirituali i privati, soprattutto di sesso femminile, avevano delle indicazioni chiare su come gestire e organizzare la devozione domestica che prendeva forma intorno all'altare. Molte di queste guide erano redatte da monaci, per cui riflettevano le usanze devozionali dell'ambiente monastico, come la preghiera individuale nella cella che, nell'abitazione privata, erano la camera da letto o lo studio.¹³⁷

Nella *Regola del Governo Famigliare*, il Dominici raccomandava la realizzazione di più altari in casa in modo che i bambini potessero guardare le immagini in essi esposte e trarne ispirazione. Per le immagini si raccomandava che fossero «vecchie affumate», mentre per la decorazione suggeriva di fare particolare attenzione agli eccessi che avrebbero potuto sfociare in forme di idolatria. Raccomandava comunque l'accensione di candele e l'uso di veli per coprire le immagini.¹³⁸ Infine bisognava dedicarsi maggiormente alla decorazione in occasione di giorni festivi. Per le feste si doveva pulire bene l'altare, adornarlo con ghirlande, vestire le immagini, incensare e accendere candele.¹³⁹ La presenza di icone negli altarini veniva consigliata anche dal certosino veneziano Giovanni di Dio nel suo *Decor puellarum* (1471).¹⁴⁰ Questo raccomandava di realizzare degli altari e decorarli, ancora una volta, con immagini «devote». Invitava poi ad arricchirle con ornamenti e a

¹³¹ Wilkins, «Opening the Doors to Devotion: Trecento Triptychs and Suggestions Concerning Images and Domestic Practice in Florence», 377; Hendrik Willem van Os, *Sieneese Altarpieces: 1215-1460: Form, Content, Function* (Groningen: E. Forsten, 1988); Alcune testimonianze dal XIII secolo si possono intravedere in ambito toscano. Si veda: Michele Bacci, «Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana», in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo* (Venezia: Marsilio, 2007), spec. 153.

¹³² Frugoni, «Female Mystics, Visions, and Iconography», 136; Per la diffusione degli altari domestici in ambito toscano, soprattutto a partire dal XVI secolo si veda anche: Anderson, «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480 - c.1650», 28-40 Anderson dimostrò come i exempla e i sermoni suggeriscono che altarini furono comuni nelle case fiorentine.

¹³³ Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 165.

¹³⁴ ASV, Procuratori di San Marco, Atti Citra, b. 103. In: Morse, 60.

¹³⁵ Kasl, «Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice», 82.

¹³⁶ Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 113-19.

¹³⁷ Ronda Kasl e Keith Christiansen, a c. di, *Giovanni Bellini and the art of devotion* (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 2004), 70; Sulla fluidità che caratterizzava il rapporto tra lo spazio di istituzioni monastiche e le abitazioni private si veda l'introduzione in: Cavallo e Evangelisti, *Domestic Institutional Interiors in Early Modern Europe*.

¹³⁸ Dominici, *Regola del governo famigliare (1403)*, 133.

¹³⁹ Dominici, 146.

¹⁴⁰ Sulla produzione complessiva di Giovanni di Dio: Gabriela Zarrì, *Libri di spirito: Editoria religiosa in volgare nei secoli XV-XVII* (Torino: Rosenberg & Sellier, 2017), 296-99; Sulla discussa paternità dell'opera si veda: Martin Lowry, *Nicholas Jenson and the Rise of Venetian Publishing in Europe* (Oxford: Blackwell, 1991), spec. 59.

dedicarsi alla preghiera davanti ad esse in un luogo tranquillo, solitamente individuato nella camera da letto oppure lo studiolo.¹⁴¹

Anche in seguito ai decreti tridentini, che inasprirono i regolamenti relativi alle pratiche di culto private, a Venezia non si registrarono particolari alterazioni degli schemi già stabiliti.¹⁴² Un «altaretto» con « sopra un Cristo di rilievo in croce di legno» è presente nello studio della camera del patrizio Donato da Leze a San Vidal nel 1582,¹⁴³ e ancora nel 1681 ritroviamo una Madonna di maniera greca nella *gesiola* domestica di Daniele Dolfin.¹⁴⁴ Poco dopo il concilio di Trento, il patriarca Lorenzo Priuli aveva richiesto esplicitamente, in una lettera del 1593, il permesso per i veneziani di poter celebrare nelle loro case quando le condizioni lo richiedevano, sottolineando che gli altari domestici erano una tradizione antica nel contesto veneziano.¹⁴⁵ La pratica degli altari continuò difatti ad essere accettata anche se con un maggiore controllo istituzionale. Silvio Antoniano, nel 1584, consigliava ancora di «collocare le divote immagini in varj luoghi della casa [...] le quali commuovano a divozione» e che fungono da memoriali per rivolgere spesso le mente a Dio. In seguito, forniva delle istruzioni anche sulle modalità con cui disporre le immagini in modo da evitare che si creino delle confusioni nella mente. Le immagini dei santi dovevano essere disposte all'interno della casa

«non confusamente, ma in certi luoghi principali ed in alcuna parte, come in qualche piccolo oratorio, e quivi disporle in buon ordine di serie, come per esempio i quindici misteri del santo rosario della Madonna e simili; onde si fatti luoghi sieno come giardini spirituali per ricreazione dell'anima».¹⁴⁶

Per chi se lo poteva permettere raccomandava la presenza in casa di un piccolo oratorio e forniva la spiegazione sulla sua utilità:

«Perciocchè essendo noi composti di anima e di corpo e non spiriti nudi, *apprendiamo le cose per mezzo di questi sensi esteriori*, e soprattutto i fanciulli; in guisa che l'aspetto solo del luogo dove si fa orazione, eccita una certa riverenza e divozione, tanto più se questo è decentemente ornato e con sante immagini e con alcuna lampada accesa, le quali cose tutte contribuiscono a far riconcentrare l'anima in sé stessa».¹⁴⁷

L'altare domestico, con le sue immagini e decorazioni, serviva affinché il fedele potesse apprendere, tramite la vista, le cose sacre, in un luogo protetto dalle distrazioni del mondo esteriore.

Dai testi dell'epoca relativi alla questione dell'altare domestico emerge la convinzione della sua utilità per la buona condotta della vita religiosa degli individui che componevano il nucleo familiare. Le icone potevano aiutare all'educazione dei bimbi fornendo degli *exempla*, ma erano utili anche per i membri adulti nel momento della preghiera. Tutta la scenografia decorativa

¹⁴¹ Giovanni di Dio, *Decor puellarum* (Venezia, 1471), 44v–44r.

¹⁴² Anche a Venezia furono comunque vietati gli altari domestici periodicamente per paura che i cittadini si sarebbero allontanati dalla chiesa: Morse, «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa», 176; John Jeffries Martin, «Salvation and Society in Sixteenth-Century Venice: Popular Evangelism in a Renaissance City», *The Journal of Modern History* 60, n. 2 (1988): 205–33; Anderson, «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480 - c.1650», 175–223; Philip Mattox, «Domestic Sacral Space in the Florentine Renaissance Palace», *Renaissance Studies* 20, n. 5 (2006): 658–73.

¹⁴³ ASV, Canc. Inf., Not. Div., b. 42, n. 66, notaio Gerolamo Savina, 19 ottobre 1582, inventario dei beni del fu Donato da Leze a San Vidal. Riportato in: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 242; Sulle proprietà immobiliari di Donato si veda: Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice*, 69–71.

¹⁴⁴ Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni*, 70–71; Una «chiesola» è attestata, nel 1579, anche nel palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Si vedano: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 195; Annalisa Bristot, a c. di, *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa: storia, arte, restauri* (Verona: Scripta, 2008).

¹⁴⁵ Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 173; Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 72.

¹⁴⁶ Antoniano, *Dell'educazione cristiana e politica de' figliuoli (1584)*, 150–51.

¹⁴⁷ Silvio Antoniano, *Dell'educazione cristiana e politica de' figliuoli (1584)* (Firenze: Tipografia della Casa di Correzione, 1852), 315–16. Corsivo aggiunto.

dell'altarino mirava alla migliore riuscita della devozione domestica. Questo era utile anche per l'allenamento delle varie mnemotecniche che servivano affinché il fedele potesse meditare e raggiungere la contemplazione spirituale. Le opere letterarie dell'epoca che si occuparono delle tecniche mnemoniche attribuivano alla decorazione un significato pragmatico, grazie al suo potere di metamorfosi di un luogo altrimenti comune in qualcosa di diverso e quindi memorabile. L'inusuale e il particolare erano qualità che suscitavano nello spettatore una maggiore capacità mnemonica grazie proprio alla loro natura non comune.¹⁴⁸ Anche la copertura delle immagini con veli e il loro svelamento al momento della preghiera, le cornici provviste di candelabri e le decorazioni eccezionali potevano contribuire alla metamorfosi utilitaria dell'altare.¹⁴⁹

Gli altari domestici furono utili anche per la celebrazione di liturgie personali una volta che si fosse trovato un prete, imitando così le celebrazioni che avevano luogo all'interno delle chiese, dimostrando ancora una volta la porosità che caratterizzava la devozione privata. Queste liturgie erano altamente desiderate dai privati in quanto potevano essere effettuate *ad hoc* in momenti di crisi personale, come ad esempio quando un membro della famiglia si ammalava o aveva qualche problema personale.¹⁵⁰ L'inventario di Antonio Gradenigo, redatto nel 1538, designa con precisione tale funzione. In questo, l'oratorio casalingo viene descritto come «uno altaruol da dir mesa sopra».¹⁵¹

La presenza degli altari nelle dimore private offre uno degli esempi più chiari della natura liminale del culto delle immagini tra il pubblico e il privato. Nonostante riprenda un tipo espositivo caratteristico dello spazio ecclesiastico, l'altare domestico si differenzia in quanto offre la possibilità di una maggiore personalizzazione del culto. Si potevano scegliere gli oggetti e gli addobbi con i quali arricchirlo, e vi si faceva ricorso a seconda delle proprie necessità senza essere vincolati al calendario liturgico. Tali attitudini entrarono progressivamente anche nello spazio ecclesiastico, come possiamo osservare dalle disposizioni di alcuni cittadini che fornirono delle indicazioni ben precise sulla decorazione delle loro cappelle e dei loro altari famigliari.¹⁵²

4.2.5 Il montaggio è il messaggio

The Medium is the Message. Così scriveva nel 1967 M. McLuhan, aprendo una nuova strada interpretativa negli studi riguardanti il ruolo dei *media* e il loro impatto nella vita delle persone.¹⁵³ Secondo McLuhan la comparsa di nuovi *media* comporta di per sé la trasmissione di nuovi messaggi, di una realtà inedita, che si scaglia nella vita dei fruitori modificandone la percezione e creando nuovi codici visivi, comportamentali e culturali. Attuando una lettura anacronistica delle teorie di McLuhan potremo affermare la validità delle sue osservazioni rispetto alla comparsa di immagini devozionali. Certamente la fioritura del *medium* dell'icona in Occidente a partire dal XIII secolo, portò con sé modi inediti della pratica religiosa che entrarono progressivamente a far parte della vita quotidiana dei fedeli. Tenendo presenti le teorie del sociologo canadese, sarebbe utile domandarsi che ruolo poteva assumere in questa economia mediatica la disposizione che si faceva di questi nuovi *media*. La loro collocazione all'interno di un determinato spazio, il loro accostamento con altri *media* della stessa o di diversa natura, la loro *mise-en-scène*, potevano rappresentare delle tecniche – conce

¹⁴⁸ Hans Belting, «Das Bild als Text: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes», in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit* (Monaco: Hirmer, 1989), 54–58; cfr. Peter Parshall, «The Art of Memory and the Passion», *The Art Bulletin* 81, n. 3 (1999): 458–60.

¹⁴⁹ Corry, *Madonnas & Miracles*, 10.

¹⁵⁰ Robert N. Swanson e Ronald N. Swanson, *Religion and Devotion in Europe, C.1215- C.1515* (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1995); cfr. Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 169.

¹⁵¹ ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 36, n. 36. Riportato in: Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 102 e nota 159.

¹⁵² Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima* (Roma-Bari: Laterza, 2005), spec. 113.

¹⁵³ Marshall McLuhan, «The Medium is the Message», in *Media and Cultural Studies* (Malden, MA: Blackwell, 2006), 107–16.

quanto inconsce – atte a comunicare determinati messaggi, creati proprio grazie a tale complesso di norme che ne regolavano il significato. Il *montaggio* di immagini diventava così uno strumento conoscitivo, sociale e politico, nonché espressione di un desiderio: di glorificazione, salvezza, autopromozione. Scrive a proposito G. Didi-Huberman: «l'accostamento di due o più immagini può facilitare la comprensione reciproca delle stesse e degli eventi storici ai quali rimandano. [...] Il montaggio instaura infatti una presa di posizione – di ogni immagine rispetto alle altre, di tutte le immagini rispetto alla storia».¹⁵⁴ Non più solo il *medium*, ma l'intero apparato espositivo che lo ingloba presupponendolo, diventa portatore di significato.

Tornando alla realtà veneziana, il massiccio ingresso di effigi devozionali nelle case dei veneziani creò delle nuove percezioni relativamente al loro uso e possibile significato.¹⁵⁵ Con l'avanzare del XVI secolo, si nota non solo un progressivo aumento nel numero dei dipinti religiosi nelle case, ma anche una sempre maggiore consapevolezza del loro uso e della loro disposizione all'interno dell'abitazione. La distribuzione spaziale degli oggetti e dei dipinti di carattere religioso illustra un cosciente impiego della materia sacra all'interno della casa veneziana e la nascita di nuove espressioni visuali in grado di esprimere e comunicare le preoccupazioni dell'epoca. La distribuzione delle effigi all'interno delle case può essere studiata tanto in base alla loro collocazione nei vari ambienti domestici (stanza da letto, cucina, studiolo, *portego*), quanto in base ai numerosi meccanismi di creazione di significato che venivano realizzati tramite i loro accostamenti.

Dallo studio degli inventari veneziani risulta che le icone devozionali venivano solitamente esposte in prossimità di:

1. Altri dipinti a soggetto religioso,
2. Ritratti,
3. Dipinti a soggetto narrativo,
4. Mappe

Icone e dipinti religiosi

Il fenomeno dell'accumulo del sacro non rappresentò una caratteristica solo del Rinascimento occidentale. Già nei secoli della prima cristianità la volontà di possedere il maggior numero possibile di pezzi delle reliquie appartenenti a una figura santa fu alquanto forte. Si è già visto come alle reliquie si affiancarono elementi immateriali, come le buone azioni e le preghiere, che a loro volta, più erano numerose e più avrebbero potuto garantire all'interessato una buona riuscita dei suoi desideri *post mortem*.¹⁵⁶ Con la diffusione delle immagini culturali, anche queste entrarono a fare parte di quell'insieme sacro atto ad accompagnare la vita del fedele e a migliorare le condizioni della sua anima dopo la dipartita corporale.

A Venezia, tanto nello spazio dell'abitazione domestica quanto in quello pubblico delle chiese e delle calli, vigea il principio secondo cui maggiore era la presenza del sacro, maggiore sarebbe diventata la sua potenza. Il Dominici raccomandava di tenere in casa «tante dipinture», facendo «quasi un tempio in casa».¹⁵⁷ La svolta materiale della devozione fece sì che ci fosse un notevole aumento degli oggetti religiosi all'interno delle case private, tra cui i quadri detenevano il primo

¹⁵⁴ George Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia* (Venezia: Mimesis, 2018), 115, 141.

¹⁵⁵ Schmitt ha paragonato l'effetto della proliferazione dei pannelli devozionali nell'Italia del XV e XVI secolo a quello dei Libri delle Ore nell'Europa del Nord: Schmidt, *Painted Piety, Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, 9.

¹⁵⁶ Per il collezionismo di reliquie: Holger A. Klein, «Sacred Things and Holy Bodies. Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance», in *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, a c. di Martina Bagnoli et al. (Baltimora; Londra: The British Museum Press, 2011), 55–68.

¹⁵⁷ Dominici, *Regola del governo familiare (1403)*, 132.

posto.¹⁵⁸ Se per il periodo 1511-1513 è stato dimostrato che il 60% della popolazione possedeva fino a cinque quadri, mentre solo il 3% ne aveva fino a dieci, entro il primo decennio del Seicento i numeri accrebbero in modo esponenziale, arrivando a contare una media di 10 quadri per le case dei *cittadini* e di 13 per quelle patrizie, quadri di cui la stragrande maggioranza era a soggetto religioso.¹⁵⁹ Dal momento in cui aumentò il numero dei dipinti che un privato poteva possedere, diventò possibile creare anche degli accostamenti complessi che avrebbero potuto comunicare determinati messaggi ed accrescere l'efficacia del sacro.

A Venezia, il caso più frequente per quanto riguarda le associazioni visive tra i dipinti devozionali di cui si era in possesso fu quello dell'accostamento di più immagini religiose, solitamente a soggetto mariano. L'usanza riprendeva la decorazione dello spazio ecclesiastico dove i dipinti religiosi creavano degli insiemi visivi in grado di trasmettere al fedele la sensazione di trovarsi in un luogo impregnato di sacralità. Il già citato Alessandro da Mosto aveva presso la propria abitazione ben «sie quadri senza soaze greci de più sorte» il 27 novembre del 1538,¹⁶⁰ mentre il patrizio Priamo Malipiero aveva nove quadri della Vergine, di cui almeno quattro «alla greca»¹⁶¹ e l'ammiraglio Ettore Aurio aveva nel 1531 esposti insieme in un armadietto due piccoli dipinti e una grande immagine della Madonna.¹⁶² Nella stanza da letto di Gaspare de Zanchi, avvocato a San Pantaleon, ritroviamo ancora «doi quadretti piccoli alla greca della Madonna dorati» esposti insieme.¹⁶³ La medesima attitudine veniva espressa anche negli ambienti di lavoro. Nella bottega di un artigiano di nome Simone erano esposte tre immagini mariane, due grandi e una piccola,¹⁶⁴ mentre un falegname chiamato Vettore possedeva nel 1543 due antichi quadretti della Madonna, appesi in prossimità ad una Madonna del Bellini.¹⁶⁵

Icone greche e Madonne del *Zambellino* si ritrovano spesso disposte in prossimità l'una all'altra, soprattutto negli ambienti delle case patrizie che furono in grado di mostrare una maggiore sensibilità nella comprensione delle caratteristiche ontologiche che accomunavano le due classi di oggetti, ed evidentemente grazie anche alle loro maggiori possibilità economiche.¹⁶⁶ Il Sansovino, descrivendo le Madonne del Bellini come «molto belle e devote» parlò di un dipinto mariano che si trovava presso l'abitazione del procuratore Simone Zeno, il quale, allo stesso modo delle icone greche, presentava delle qualità miracolose, attribuzione molto rara per quanto riguardava le opere di pittori rinascimentali.¹⁶⁷ La devota maniera del Bellini fu presto adottata anche da altri pittori locali di minore fama che a loro volta produssero un gran numero di *ancone* raffiguranti la Vergine col Bambino, permettendo così anche alle classi meno abbienti di acquistare queste icone locali.¹⁶⁸ Scriveva a proposito il Vasari che Bellini, impegnato «a far ritratti di naturale, introdusse una usanza in quella città, che chi era niente di grado, si faceva fare o da lui o da altri il suo ritratto, come appare

¹⁵⁸ Per la tendenza verso un accumulo del sacro anche in ambito vicentino, trevigiano e napoletano si veda: Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 141–45.

¹⁵⁹ Cecchini, «Collezionismo e mondo materiale», 173–74 e tabelle 7 e 9.

¹⁶⁰ Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 121; cfr. Voulgaropoulou, «From Domestic Devotion to the Church», 11.

¹⁶¹ Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 217.

¹⁶² ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 35, n. 19, fol. 2v., riportato da: Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 161 e nota 6.

¹⁶³ ASV Canc. Inf., Not. Div., b. 43, n. 55, notaio Luca Gabrieli, 31 dicembre 1585. Riportato in: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 115.

¹⁶⁴ ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 42, n. 47 (1573), 2r. Riportato in: Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 75.

¹⁶⁵ Morse, nota 83.

¹⁶⁶ Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 217–18.

¹⁶⁷ Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 138; «per la città si trovano diverse opere (del Bellini) [...] e si veggono alcune nostre donne molto belle et devote: tra le quali a me pare che ottenga il prencipato di tutte, una Madonna che è in mano del Magn. M. Simon Zeno del Procurator, laqual cosa è miracolosa»: Francesco Sansovino, *Dialogo de tutte le cose notabili, che sono in Vinetia cioè, pittori & pitture. Scultori & sculture*. (Venezia: Domenico de' Franceschi, 1565), 13–14.

¹⁶⁸ Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 66–67.

per tutte le case di Venezia».¹⁶⁹ Le opere del Bellini, così come quelle dei suoi seguaci, venivano apprezzate proprio per aver eliminato gli eccessi della maniera cosicché potessero essere più conformi alla devozione. Come ha scritto R. Goffen «Bellini [...] captured [...] the mood of the icons».¹⁷⁰ Fu tale accostamento semantico che fece sì che nelle case, come a volte anche nelle chiese, icone e Madonne Belliniane assumessero il medesimo ruolo e potessero essere accostate per aumentare l'una l'efficacia dell'altra in una dinamica di complementarità sacrale.

Icone e ritratti

Dagli inventari dei cittadini Veneziani si apprende che le immagini devozionali venivano a volte poste in prossimità del ritratto di qualche membro della famiglia oppure di qualche personaggio illustre.¹⁷¹ Il genere pittorico del ritratto cominciò a diffondersi a Venezia a partire dalla fine del XV secolo, contemporaneamente alla sempre maggior presenza di icone devozionali nelle chiese e nelle case.¹⁷² Nel contesto veneziano, le personalità artistiche di spicco per quanto riguarda la crescita della popolarità del ritratto furono quelle di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini. Fu soprattutto per merito del secondo, se facciamo fede a quanto attestava il Vasari, che i ritratti divennero sempre più democratizzati, entrando progressivamente anche nelle case del popolo minuto oltre che in quelle della classe patrizia. Lo spazio domestico in cui furono maggiormente presenti fu quello della stanza da letto, luogo che veniva preferito anche per la collocazione delle icone devozionali.¹⁷³ Nonostante nella maggior parte degli inventari non ci vengano fornite informazioni dettagliate sulla disposizione esatta dei dipinti all'interno della *domus*, a volte si può capire che i ritratti venivano coscientemente posti in prossimità di immagini culturali con lo scopo di aumentare il beneficio che la persona ritratta poteva trarre dall'aura sacrale dell'icona.

Nel caso in cui i ritratti si trovavano in luoghi contraddistinti da un carattere più marcatamente pubblico, come nel *portego*, assumevano un significato più vicino all'autopromozione e alla rappresentanza della famiglia. L'impronta "profana" di questi luoghi liminali tra pubblico e privato ci viene testimoniata, oltre che dal carattere stesso del luogo di esposizione, poco adatto alla meditazione devozionale, dagli accostamenti che solitamente si usavano fare. In questi casi oltre a

¹⁶⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, (Firenze 1550)*, a c. di Luciano Bellosi, Aldo Rossi (1550; repr., Torino: Einaudi, 1986), 437.

¹⁷⁰ Rona Goffen, «Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas», *The Art Bulletin* 57, n. 4 (1975): 514.

¹⁷¹ Isabella Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento* (Venezia: Marsilio, 2000), 44–45; Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 57–59; Sui ritratti a Venezia si veda anche: Rona Goffen, «Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento», in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* (Milano: Bompiani, 1999), 115–31.

¹⁷² Sul rapporto tra ritratto e icone devozionali si vedano: Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993); Peter Humfrey, «The portrait in Fifteenth-Century Venice», in *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini. Catalogo della mostra, 21 dicembre-18 marzo 2012, MET, New York*, a c. di Patricia Rubin e Beverly Louise Brown (New Haven, CT: Yale University Press, 2011), 48–63; Jodi Cranston, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Margaret A. Morse, «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith», in *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (Leida: Brill, 2019); Laura D. Gelfand, «The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition», in *Essays in context. Unfolding the Netherlandish diptych*, 2006, 46–59; Laura D. Gelfand, «Devotion, Imitation, and Social Aspirations: Fifteenth-Century Bruges and a Memling School Madonna and Child», *Cleveland Studies in the History of Art* 5 (2000): 6–19; Laura D. Gelfand, «Surrogate Selves: The "Rolin Madonna" and the Late-Medieval Devotional Portrait», *Simiolus Netherlands Quarterly for the History of Art* 29, n. 3 (2002): 119–38; Alison Wright, «The Memory of Faces: Representational Choices in fifteenth-century Florentine Portraiture», in *Art, Memory and Family in Renaissance Florence. Atti di Colloquio, 1996* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 86–113; Luke Syson, «Witnessing Faces, Remembering Souls», in *Renaissance faces: Van Eyck to Titian. Catalogo della mostra, Londra, National Gallery, 15 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009*, a c. di Philip Attwood e Lorne Campbell (Londra: National Gallery of Art, 2008), 14–31.

¹⁷³ Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 222.

icone religiose, si ritrovano dipinti di paesaggi e a soggetto mitologico, i quali, a partire dalla fine del XV secolo andarono acquisendo sempre più un'impronta di intellettualismo. Dipinti di paesaggi ispirati alla poesia arcadica, scene mitologiche in linea con gli ideali dell'umanesimo, scene di battaglie e mappe che illustravano il cosmopolitismo della famiglia si integravano con le virtù e la moralità comunicate tramite le icone devozionali. L'insieme di questi soggetti poteva fornire così una dimensione a 360 gradi della personalità del proprietario.

L'accostamento di ritratti con immagini devozionali fu un fenomeno che si può osservare *in primis* all'interno di alcuni libri di preghiera, principalmente nei Libri delle Ore. La figura del committente veniva inserita all'interno del Libro, in prossimità di immagini della Vergine corredate da preghiere che invocavano la sua intercessione, creando in tal modo un intimo rapporto, anche visivo, tra committente ed effigie sacra.¹⁷⁴

Un secondo formato in cui si può ancora una volta osservare il consapevole accostamento dei due generi, fu quello dei dittici devozionali. In questi, al pannello con l'immagine sacra veniva affiancata quella del committente, formando, come nel caso dei Libri delle Ore, un dialogo esplicito tra le due figurazioni. Nonostante il formato dei dittici composti da ritratti e immagini sacre non abbia avuto una grande diffusione in ambito veneziano, rimanendo relegato principalmente nei territori d'oltralpe, resta una delle espressioni artistiche del periodo che si allineò con la svolta devozionale che stava interessando tanto i territori del nord Europa quanto l'Italia, caratterizzata da una maggiore intensità passionale del sentimento religioso e da un coinvolgimento emotivo più personale e privato.¹⁷⁵

A Venezia l'espressione artistica che meglio colse lo spirito presente nei Libri delle Ore e nei dittici di devozione fu quella di Giovanni Bellini. Lodato e apprezzato per le sue opere devote, il *Zambellino* «assai più umano e più divino», tradusse nei suoi lavori il sentimento religioso del popolo veneziano.¹⁷⁶ Tra i primi esemplari in cui ritroviamo la compresenza di figure sacre con quella del committente è il dipinto del fratello di Giovanni, Gentile, realizzato nel 1460 e destinato al culto domestico (fig. 36). Su uno sfondo dorato, la Vergine a mezzo busto tiene in braccio il Bambino, mentre la parte in basso è occupata dalle figure dei due committenti presentati di profilo. Entrambi i committenti, in preghiera, rivolgono lo sguardo verso la Vergine che a sua volta li guarda, dimostrandosi attenta a sentire le loro preghiere.

Dalla fine del XV secolo, simili lavori cominciarono a circolare con sempre maggiore frequenza nel territorio della Serenissima. Tra i formati che ebbero una grande diffusione ritroviamo quello dei dipinti votivi che i dogi usavano commissionare dopo la loro elezione e che solitamente si collocavano all'interno del palazzo dogale oppure in qualche chiesa urbana.¹⁷⁷ Tale fu il dipinto del doge Agostino Barbarigo realizzato da Giovanni Bellini nel 1488 e collocato, per volontà dello stesso doge, dopo la sua morte avvenuta nel 1501, nella chiesa di Santa Maria degli Angeli sull'isola di Murano (fig. 37).¹⁷⁸

¹⁷⁴ Gelfand, «Devotion, Imitation, and Social Aspirations: Fifteenth-Century Bruges and a Memling School Madonna and Child», spec. 6; Ringbom, «Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety».

¹⁷⁵ Si vedano gli esempi dei dittici realizzati da Van der Weyden e Memling nel secondo Quattrocento: Gelfand, «Devotion, Imitation, and Social Aspirations: Fifteenth-Century Bruges and a Memling School Madonna and Child»; Dittici e trittici devozionali furono più popolari nell'ambiente fiorentino, dove però comunque è raro incontrare la figura dei committenti: Wilkins, «Opening the Doors to Devotion: Trecento Triptychs and Suggestions Concerning Images and Domestic Practice in Florence».

¹⁷⁶ Il passo, di Andrea Squarzola, è riportato in: Ronda Kasl e Keith Christiansen, a c. di, *Giovanni Bellini and the art of devotion* (Indianapolis, IN: Indianapolis Museum of Art, 2004), 22; Si vedano anche: Rona Goffen, «Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas», *The Art Bulletin* 57, n. 4 (1975): 487–518; Alessandro Nova, «Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini», in *Giovanni Bellini. Atti di Convegno (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009)* (Milano: Silvana, 2008), 104–15.

¹⁷⁷ I dipinti votivi che i dogi usavano commissionare dopo la loro elezione si collocavano tradizionalmente nel palazzo dogale. Si veda: Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, 82–83.

¹⁷⁸ Humfrey, Rubin, e Brown, «The portrait in Fifteenth-Century Venice», 53.

Sugli altari si ritrovano anche pale che raffigurano semplici cittadini affiancati dalla Vergine, il Bambino e qualche santo. Un esempio precoce si ritrova nella pala bronzea, commissionata circa nel 1488, per la chiesa di Santo Stefano, dal fisico veneziano Jacopo Surian, che includeva la sua immagine e quella della moglie (fig. 38). Negli anni a seguire diventerà una prassi comune per i cittadini preminenti quella di commissionare pale d'altare con le proprie effigi, come nel famoso caso della pala Pesaro realizzata dal Tiziano nel 1519-1526 e collocata nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.¹⁷⁹ Sappiamo inoltre che nella chiesa dei Frari si trovava un'immagine di un membro della nobile famiglia Bon dinnanzi alla quale «arde continuamente la lampada».¹⁸⁰

Nell'ambiente domestico possiamo osservare la fusione del ritratto con l'icona in alcune piccole immagini devozionali, come quella donata da Matteo Bon nel XVII secolo alla chiesa di Santa Maria della Salute. L'icona, raffigurante la Vergine nel tipo iconografico dell'*Eleousa*, presenta nel retro le figure dei due committenti in ginocchio.¹⁸¹ Più vicino alla pietà popolare risulta invece il caso dell'iconetta raffigurante san Dionigi Aeropagita (XVIII sec.), con in basso a sinistra il ritratto del committente a cavallo con stivali e spada, probabilmente uno stradiota (fig. 39 e cat. no. 59).¹⁸²

Come si è già detto, il Bellini ebbe il merito di diventare uno dei maggiori esponenti di tale tendenza, tanto per quanto riguardava il genere del ritratto quanto per quello dell'effigie devozionale. I suoi quadri a soggetto religioso godevano di enorme fama per le loro qualità devote e il loro stile "all'antica", che combinava le nuove scoperte della ritrattistica "dal naturale" con gli stilemi tradizionali delle icone bizantine. Allo stesso modo, i ritratti della bottega del pittore riprendevano il formato iconico, attribuendo alle figure rappresentate una maestà quasi sacrale.¹⁸³ In tal modo il soggetto secolare acquistava l'aura dell'immagine di culto. Basti guardare il ritratto del doge Loredan realizzato dal pittore nel 1501. Il doge viene raffigurato a mezzo busto, su uno sfondo monocromo, con una fisionomia fissa e severa.¹⁸⁴ Sembra qui poter cogliere ancora una volta le parole del Paleotti che consigliava di usare una grande discrezione nella scelta del soggetto di cui effettuare il ritratto, e soprattutto di realizzarlo «con la gravità e il decoro che conviene alla condizione loro, e non con cagnuoli o fiori o ventarole in mano e [...] non in altre maniere poco degne di persone mature et esemplari».¹⁸⁵ La fusione tra i generi del ritratto e del dipinto religioso nella pittura belliniana fornì una nuova dimensione a entrambi che facilitò il loro progressivo accostamento anche al di fuori dei dipinti del Bellini. Il pubblico cominciò ad apprendere e ad apprezzare i nuovi codici visivi che gli venivano forniti, integrandoli progressivamente anche nel proprio spazio domestico e (ri)creando delle associazioni in grado di fornire nuovi significati. Uniti in un dipinto solo, oppure accostati in dipinti separati, il ritratto e l'effigie di devozione servivano gli stessi scopi: stimolare la memoria, accendere la devozione ed emulare le virtù delle figure rappresentate.¹⁸⁶

¹⁷⁹ Sulla pala del Tiziano si vedano: Hans Aurenhammer, «Tizians "Pala Pesaro": Genese und historischer Kontext», in *Tiziano Vecellio* (Merano: Accademia di Studi Italo-Tedeschi, 1991); Staale Sinding-Larsen, «La Pala dei Pesaro e la tradizione dell'immagine liturgica», in *Tiziano e Venezia* (Venezia: Neri Pozza, 1980), 201-6; Rona Goffen, *Piety and patronage in Renaissance Venice* (New Haven, CT: Yale University Press, 1986), 107 e segg.

¹⁸⁰ Francesco Antonio Benoffi, *Compendio di storia minoritica: opera postuma* (Pesaro: A. Nobili, 1829), 179.

¹⁸¹ Helen C. Evans, a c. di, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* (New Haven, CT: Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2004), 216, n. 127; Sull'iconografia della Vergine Eleousa si veda anche: Victor Lazarev, «Studies in the Iconography of the Virgin», *The Art Bulletin* 20, n. 1 (1938): 36 e seguenti.

¹⁸² Alberto Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», *Θησαυρισματα* 9 (1972): n. 39. Tav. K2.

¹⁸³ Stefan Weppelmann, «Some Thoughts on Likeness in Italian Early Renaissance Portraits», in *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, a c. di Patricia Lee Rubin (New York: Metropolitan Museum of Art, 2011), 65.

¹⁸⁴ Humfrey, Rubin, e Brown, «The portrait in Fifteenth-Century Venice», 52; Per ulteriori esempi del genere si veda anche: Morse, «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith», spec. 128-131.

¹⁸⁵ Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», 340.

¹⁸⁶ Wright, «The Memory of Faces: Representational Choices in fifteenth-century Florentine Portraiture», 88; Morse, «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith», 132.

Dalla fine del XV secolo cominciò a diffondersi con grande velocità anche l'idea che la pittura potesse avere l'effetto di rendere presente l'assenza.¹⁸⁷ Nel caso della ritrattistica, la figura rappresentata assumeva così un'ipostasi reale nonostante la sua effettiva mancanza dovuta ad una lontananza geografica oppure alla morte della persona.¹⁸⁸ Tale percezione è chiarissima quando l'Alberti scriveva che «Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono».¹⁸⁹ Sulla medesima linea, a proposito del ritratto del poeta Alessandro Campesano realizzato dal Bassano, il poeta Marco Stecchini riportava «[...] e se per farti eterno ed immortale, brami del tuo valor dar chiaro segno, questo sia il più gradito, e bel disegno, che tu possi formar d'alcun mortale. Meraviglia è veder l'effigie espressa, con modo tal che quasi vita spira, onde stupisce la natura istessa».¹⁹⁰

Il potere del ritratto di rendere presente la persona defunta lo pose sempre più vicino alla sfera devozionale.¹⁹¹ Gli amici e i famigliari del morto potevano usare il quadro del loro amato per comunicare con lui ma anche per poter pregare in favore della sua anima. La diffusione della credenza nel purgatorio e la popolarità dell'*Ars moriendi* rendevano sempre più pressante il bisogno di assicurarsi di lasciare una buona impressione di sé che potesse non solo accrescere il proprio prestigio ma anche far sì che i posteri continuassero a pregare in favore del defunto, contribuendo così al miglior destino della sua anima.¹⁹² Si è già visto come nei testamenti spesso si usava lasciare in dono delle icone con la richiesta che i beneficiari pregassero di fronte ad essa anche per il destino dell'anima del defunto. La diffusione a Venezia, della credenza che la commemorazione del morto avrebbe giovato alla sua anima è evidente dalle pressoché onnipresenti richieste di preghiere a loro favore fatte nei testamenti.¹⁹³ La *pietas* Quattro- e Cinquecentesca suggeriva che tali preghiere sarebbero state ancora più efficienti se nella mente del devoto si poteva formare l'immagine della persona verso la quale la preghiera era rivolta (Cristo, la Vergine e i santi), o quella per cui la preghiera veniva effettuata (il defunto).¹⁹⁴ Evidentemente il compito sarebbe stato semplificato di molto se colui che pregava avesse potuto avere effettivamente di fronte a sé l'immagine del defunto nonché quella della figura sacra.

Come si è visto, il luogo dove venivano perlopiù posizionate le icone e i ritratti era la stanza da letto, dove il devoto poteva ritirarsi per meditare e pregare in solitudine. A volte la disposizione dei vari dipinti e oggetti religiosi all'interno della camera creava quasi una piccola cappella come nel caso di Giacomo Barbaro nel cui inventario (1551) vengono riportati in camera da letto un dipinto della flagellazione, un'icona della Madonna, un piccolo crocifisso ligneo, una bacinella d'acqua santa

¹⁸⁷ Hans Belting, «The Invisible Icon and the Icon of the Invisible: Antonello and New Paradigms in Renaissance Painting», in *Watching Art: Writing in Honor of James Beck*, a c. di Lynn Catterson e Mark Zucker (Todi: Ediert, 2006), 73–84; Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*.

¹⁸⁸ Il Paleotti, discutendo relativamente alle cause «oneste» per cui qualcuno potesse avere un ritratto nella propria abitazione scrisse «l'una (causa) serà quando il padre, la madre, la moglie, o altre persone strette di lecita benevolenza chiedessero altrui in grazia il suo ritratto, per potere con questo mezzo della presenza della pittura ristorare i danni dell'assenza di lui»: Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», 337.

¹⁸⁹ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, a c. di Cecil Grayson (Bari: Laterza, 1980), II, 25.

¹⁹⁰ Giambatista Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere d'è pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano* (Appresso Giovanni Gatti, con licenza de' super., 1775), 147.

¹⁹¹ Richard D. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento* (Abbiategrosso: Unicopli, 1995), 137.

¹⁹² Wright, «The Memory of Faces: Representational Choices in fifteenth-century Florentine Portraiture», 87; Syson, «Witnessing Faces, Remembering Souls», 16–21.

¹⁹³ Federica Ambrosini, «Ortodossia cattolica e tracce di eterodossia nei testamenti veneziani del Cinquecento», *Archivio Veneto* 171 (1991): 5–64; Si vedano anche: Diana Newall, «Cultural Interaction in Candia. Case Studies in a developing early modern multi-ethnic community», in *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean is Anyway?* (New York: Routledge, 2018), spec. 25; Sally McKee, *Wills from late medieval Venetian Crete: 1312-1420* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1998), 20-21, no. 17; 602-4, no. 469; 96-7, no. 73.

¹⁹⁴ Karnes, *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages*.

e un ritratto di un membro della famiglia di nome Andrea.¹⁹⁵ Giacomo aveva praticamente assemblato lo spazio perfetto per la meditazione e la preghiera, assistito dal supporto visuale delle effigi sacre.

La qualità mnemonica condivisa dal ritratto e dall'effigie di devozione li pose spesso sullo stesso piano per quanto riguardava la loro funzione come *exempla* di virtù, soprattutto nel compito di educare i propri figli. Il Paleotti consigliava *in primis* di ottenere dei ritratti per i giusti fini e «i mezzi convenienti alla prudenza e onestà cristiana». La legittimazione per il possesso dei ritratti veniva fornita dal fatto che questi potessero fungere da esempi per il beneficio di colui che li guardava.¹⁹⁶ L'uso dei ritratti era dunque consigliato solamente se i parenti o le persone illustri ritratte fossero «veramente dotate di meriti e virtù, talchè se ne possa degnamente conservare nelle case onorata memoria per esempio a' discendenti e sprone de' figlioli all'imitazione delle virtù».¹⁹⁷ Numerosi trattati rinascimentali concordavano sul fatto che il coinvolgimento di figure paterne era un aspetto critico nel crescere un figlio come membro utile della società.¹⁹⁸ Come scriveva nello stesso periodo Francisco de Hollanda «è giusto che i bambini tengano memoria dei loro padri e madri e nonni tramite i ritratti fatti dal naturale, in modo da averli sempre presenti, per l'aumento della loro virtù e della loro consolazione, imitando i loro antenati quanto possono in bontà».¹⁹⁹

Nei casi in cui i ritratti venivano esposti nelle stanze dei bambini il loro significato come *exempla* diventava chiaro. Nel già citato inventario di Antonio Roda, redatto nel 1537, vengono descritti gli oggetti che si trovavano nella camera del figlio, ossia un quadro della Madonna «alla grecha», un dipinto dorato di Cristo, una lampada, sei scene della Passione, un ritratto del padre di famiglia e un crocifisso ligneo.²⁰⁰ La figura della Vergine e le scene della Passione costituivano due delle raffigurazioni maggiormente utilizzate per la meditazione religiosa. L'accostamento a queste della figura del padre di famiglia innalzava lo stesso ad *exemplum* per il figlio. La vicinanza del ritratto alle scene della Passione e al Crocifisso poneva sul medesimo piano ontologico i tre oggetti sacri, allineandoli nella percezione dello spettatore come equivalenti di significato.

La non accidentalità delle scelte attuate in materia di dipinti da esporre in vicinanza si può osservare da vicino nel caso di Francesco dell'Oca, il cui inventario rivela i soggetti dei quadri che aveva esposto nel suo *portego*: un ritratto del padre insieme a un dipinto di Cristo e i quattro evangelisti, e un grande quadro del figliol prodigo, soggetto trattato principalmente dai pittori nordici.²⁰¹ Il contenuto della parabola del figliol prodigo presenta dei chiari riferimenti alla figura paterna e si prestava perfettamente ad affiancare il ritratto del padre, sottolineando il peso della guida paterna nella crescita dei figli e l'importanza della compassione e del perdono all'interno del rapporto padre-figlio. In più, la collocazione stessa dei dipinti nello spazio del *portego* suggerisce un'intenzionalità più legata alla rappresentanza della famiglia che non alla preghiera individuale, come accadeva invece solitamente quando li si collocava in spazi di carattere più privato come la stanza da letto o lo studiolo.

Il cosciente accostamento di dipinti religiosi a ritratti di membri della famiglia è evidente anche nell'abitazione del già citato Gasparo Segizzi, residente nella parrocchia di San Barnaba. Nel *portego* della casa si trovavano, nel 1576, ben nove quadri: due con la Vergine a sfondo dorato, una grande e antica e una più piccola, i ritratti di Gasparo e del suo defunto fratello Vinicio, un dipinto

¹⁹⁵ Morse, «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith», 125.

¹⁹⁶ Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», 339.

¹⁹⁷ Paleotti, 341.

¹⁹⁸ Si vedano a riguardo: Miller, «Parenting in the Palazzo: Images and Artifacts of Children in the Italian Renaissance Home», 78; di Dio, *Decor puellarum*; Francesco Tommasi, *Reggimento del padre di famiglia, di m. Francesco Tommasi da Colle di Val d'Elsa toscano: medico, e filosofo, all'illustre sig. Giulio Pallauicino gentilhuomo genouese* (nella stamperia di Giorgio Marescotti, 1580); Dominici, *Regola del governo famigliare (1403)*; Alberti, *I libri della famiglia*.

¹⁹⁹ Riportato in: Morse, «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith», 132.

²⁰⁰ ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 36, n. 52, 8–18 aprile 1537. Riportato in: Morse, 123–25 e nota 20.

²⁰¹ ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 41, n. 32 (1566). Riportato in: Morse, 136; Sulla diffusione nel Rinascimento della parabola del Figlio Prodigo si veda anche: Pietro Delcorno, *In the Mirror of the Prodigal Son: The Pastoral Uses of a Biblical Narrative (c. 1200-1550)*, Brill (Leida: Brill, 2017); Un quadro dello stesso soggetto, probabilmente fiammingo, si riscontra anche nel portego di Domenico Capello (1532), in prossimità ad un ritratto del figlio, Nicolò: Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 127.

con l'effigie di un imperatore antico, una rappresentazione della Carità romana e tre personaggi femminili.²⁰² Nonostante il rischio di cedere ad un atteggiamento vanitoso, fortemente criticato dai codici comportamentali dell'epoca, il Segizzi decise di esporre il proprio ritratto nella zona di ricevimento, in vicinanza di quello del fratello e delle effigi mariane.²⁰³ Il carattere semipubblico dello spazio del *portego* fa pensare che l'intento del proprietario non fosse tanto quello di dedicarsi alla preghiera per il fratello defunto, e nemmeno di lasciare delle testimonianze postume di sé stesso, quanto di illustrare a chi fosse ammesso nell'abitazione il carattere morale e virtuoso di sé e del fratello. Ciò si evince anche dall'accostamento ai ritratti famigliari di quello dell'imperatore antico, da sempre simbolo di intelligenza e virtù.²⁰⁴ Se da un lato le effigi di Maria evidenziavano i valori religiosi dei fratelli, dall'altro l'imperatore ne sottolineava quelli civici.²⁰⁵ Diverso era probabilmente lo scopo e l'uso del ritratto della madre che ritroviamo nella camera da letto, affiancato a una Madonna «alla greca antica». In questo caso il carattere privato della stanza, dove ci si poteva dedicare alla preghiera per l'anima della defunta madre facendo ricorso all'intercessione di Maria tramite la sua immagine, suggerisce una relazione più intima tra il proprietario e i dipinti esposti.

²⁰² ASV, Canc. Inf., Not. Div., b. 42, n. 32, notaio G. Gentile, 15 maggio 1576, inventario dei beni del fu Gasparo Segizzi. Riportato in: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 299.

²⁰³ Scriveva a proposito il Paleotti: «quando vediamo ch'uno ha fatto ritrarre sé stesso, pare che in conseguenza venghi a dare un tacito giudizio di sé medesimo, di essere persona onorata, virtuosa o bella, il che non gli accresce, ma gli sminuisce il credito, parendo sciochezza ridicola che uno presuma tanto di sé stesso, che si reputi degno, per servizio del mondo, di stare in prospettiva degli altri per essere veduto et ammirato». E ancora «questi non si dovriano mettere in mostra né anco nelle case proprie, se non dopo la vita loro, non solo per allontanarsi da ogni ombra di vanità, ma ancora perché, dovendo servire questi ritratti solo per istimolo al bene operare, fuori di tempo è il volersene valere mentre che vive il proprio autore, la cui vita et azioni ci sono il vero esemplare, onde non accade ricorrere al ritratto o dipinto»: Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», 333, 341; Simile fu il caso di Leonardo Albrizi, pittore, il quale conservava il proprio ritratto a fianco di una semplice Madonna: ASV, Canc. Inf., Not. Div., b. 42, n. 33, notaio G. Faccio, 17 novembre 1575, inventario dei beni del fu Leonardo Albrizzi. Riportato in: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 57.

²⁰⁴ Sull'uso del ritratto imperiale si veda: André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient* (Parigi: Les Belles lettres, 1936); Sul valore apotropaico e protettivo, condiviso da ritratti ed effigi imperiali si veda: Goffen, «Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas», 494–95.

²⁰⁵ L'accostamento dei propri ritratti a quelli di uomini illustri fu un'attitudine molto diffusa nella Venezia del Seicento. Si vede l'illustre esempio di Antonio Barbaro il quale aveva disposto dei suoi ritratti in ogni ambiente della casa, attornati da ben trentadue ritratti di uomini illustri, principi e cavalieri: Linda Borean, «Il collezionismo e la fortuna dei generi», in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento* (Venezia: Marsilio, 2007), spec. 79.

4. La vita delle icone nello spazio domestico



Figura 36: Gentile Bellini, *Madonna con il Bambino e donatori*, 1460, Staatliche Museen, Berlino.



Figura 37: Giovanni Bellini, *Pala Barbarigo*, 1488, Chiesa di San Pietro martire, Murano. Immagine nel pubblico dominio

4. La vita delle icone nello spazio domestico



Figura 38: Giovanni Buora, *Vergine con il Bambino, santi e i committenti Jacopo Surian e sua moglie*, 1488 ca., Chiesa di Santo Stefano, Venezia

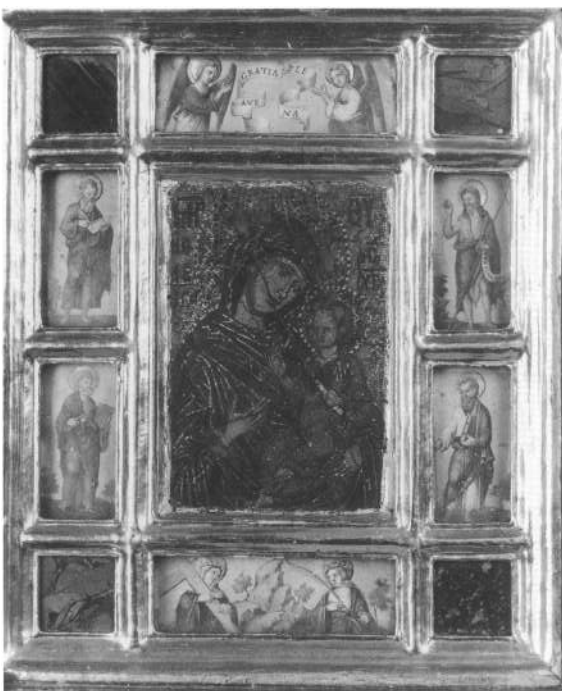


Figura 39: icona della Vergine Eleousa, chiesa di Santa Maria della Salute, Venezia. A) Fronte, B) Retro

Icone, pittura narrativa e dipinti di paesaggio

Altri due generi pittorici che si ritrovano associati alle icone sono quelli dei dipinti a soggetto narrativo e i paesaggi.²⁰⁶ Quelli a soggetto narrativo potevano rappresentare le imprese di qualche membro della casa, come nel caso di Girolamo Foscarini di San Cassiano il quale aveva disposto insieme delle «Madonne dipinte alla greca ed un quadro col disegno in carta dell'assedio di Candia da parte dei turchi coll'arma Foscarini».²⁰⁷ In questo caso, più che la ricerca di un beneficio divino, l'accostamento suggerisce un insieme narrativo atto a dimostrare il supporto mariano nelle imprese dell'avo.²⁰⁸ Nonostante i cambiamenti che stavano avvenendo nella società veneziana, ormai più attenta a valori come l'ospitalità, il benessere, l'educazione e il buon gusto, nel caso delle famiglie coinvolte nelle imprese militari della Serenissima perduravano gli ideali di virilità, abilità militare e di combattimento e il sentimento di onore per il loro impegno.²⁰⁹ Nel contesto veneziano il sostegno mariano fu un *topos* ampiamente utilizzato dalla classe dirigente ed era entrato a far parte della narrativa ideologica popolare.²¹⁰ La protezione di Maria nobilitava la città, così come avrebbe certamente nobilitato la famiglia che ne aveva giovato.

Sempre legati alle imprese di famiglia erano i quadri presenti nel palazzo di Nicolò Corner, procuratore di San Marco. Secondo quanto riportato dal Sansovino, nelle mura del suo palazzo a San Maurizio, si trovavano tantissimi dipinti, tra cui l'imbarco di Caterina Cornaro, regina di Cipro, da Famagosta a Venezia del Tintoretto; la cessione del governo e della corona di Cipro dalla Repubblica a Pietro Mocenigo, di Palma il vecchio e la stessa cessione raffigurante il Regno in mano al doge Agostino Barbarigo, del Veronese. A questi facevano seguito «numerosi dipinti a soggetto religioso».²¹¹ Questi, affiancati alle raffigurazioni degli avvenimenti ciprioti, gli conferivano l'aura sacrale in grado di legittimare, se non nobilitare, gli specifici eventi. Arte devozionale e rappresentanza andavano sempre più verso la medesima direzione.²¹²

Differente era il caso in cui le icone venivano accostate a soggetti che non riguardavano eventi collegati alle imprese di famiglia, dove si possono più facilmente captare i nuovi ideali repubblicani discussi da P. Fortini-Brown.²¹³ Nel corridoio della casa di Alvise da Ponte ritroviamo «un quadro de nostra donna soazado d'oro alla grecha, doi quadreti de paesi»,²¹⁴ mentre nel *portego* della famiglia Zon, insieme ad un'icona della Vergine col Bambino erano esposti un dipinto dell'Ultima cena e uno che rappresentava delle figure nude in acqua, di scuola fiamminga.²¹⁵ La collocazione stessa dei dipinti nella zona liminale del *portego* suggerisce la volontà del proprietario di esporli alla quasi-

²⁰⁶ Per la diffusione della pittura narrativa nella Venezia rinascimentale si veda: Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven, CT: Yale University Press, 1990).

²⁰⁷ Inventario del 11 agosto 1679, in: Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni*, LXXVII-LXXVIII.

²⁰⁸ Per ulteriori esempi di dipinti che rimandavano alle imprese militari della famiglia si veda: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 225.

²⁰⁹ Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice*.

²¹⁰ Solo pochi anni prima, nel 1618, il Tiepolo scriveva: «qual altra Città fù mai di cui più Maria compiacer si dovesse, che Vinegia?»: Giovanni Tiepolo, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conservata già molti secoli nella ducal Chiesa di San Marco della città di Venetia* (Venezia: Alessandro Polo, 1618), 28.

²¹¹ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa* (Venezia: Altobello Salicato, 1604), 374-75.

²¹² Consavari, «Il Mare Di Pittura: Domestic Pictures and Sociability in the Late Sixteenth-Century Venetian Interior», 152; Peta Motture e Luke Syson, «Art in the casa», in *At home in Renaissance Italy*, a c. di Marta Ajmar-Wollheim e Flora Dennis (Londra: Victoria & Albert Museum, 2006), 283: Gli autori propongono una divisione in tre fasi del processo che portò le immagini devozionali da oggetti strettamente legati alla sfera della devozione a oggetti di un insieme utilitario per la rappresentanza della famiglia.

²¹³ Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice*.

²¹⁴ ASV GdP b. 345/10, n. 47, 1613, 21 agosto, fol. 1v. Riportato in: Genevieve Carlton, *Worldly Consumers: The Demand for Maps in Renaissance Italy* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 153 e nota 52.

²¹⁵ ASV, Canc. Inf., Misc. Not. Div., b. 37, n. 49. Riportato in: Morse, «The Venetian Portego», 103; Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 99; Hochmann, «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle», 119.

pubblica vista. La scena dell'Ultima cena fu uno dei soggetti maggiormente presenti nei *porteghi* veneziani.²¹⁶ Luogo ove spesso si svolgevano i banchetti tra amici e famigliari, il *portego* si prestava bene come spazio dove esporre la scena dell'ultima cena di Cristo, seguendo un'usanza in voga anche nei refettori dei monasteri.²¹⁷ Il soggetto sacro dell'Ultima cena conferiva così maggiore dignità e contenuto morale alla cena dei commensali che si ritrovavano nel *portego*.

Se la scena dell'Ultima cena e l'icona greca avevano la funzione di sottolineare la virtù del proprietario e accrescerne il prestigio morale, la presenza di quadri come quello dei bagnanti di casa Zon o i «doi quadreti de paesi» di da Ponte, in vicinanza ai dipinti religiosi, poteva permettere di illustrare che le virtù religiose dei proprietari potevano essere abbinate ad esperienze di vita dilettevole senza che queste compromettessero le qualità della persona. È stato infatti dimostrato che a partire dal Cinquecento le tematiche legate alla vita all'aperto, in paesaggi campestri e armonici erano divenute molto popolari nella poesia veneziana.²¹⁸ In autori dell'epoca come Filenio Gallo, Giovanni Badoer, Pizio da Montevarchi ritroviamo una poesia sensuale, dove il paesaggio veniva concepito come luogo pastorale in cui le emozioni venivano enfatizzate.

La moda bucolica si rifletteva allo stesso modo nelle opere pittoriche.²¹⁹ A Venezia il genere paesaggistico era principalmente in mano ai pittori fiamminghi che ivi operavano e che introdussero il genere in laguna. Nella casa veneziana il paesaggio trovava posto principalmente nello spazio di rappresentanza del *portego*, abbinato con altri quadri dello stesso soggetto oppure a soggetto religioso.²²⁰ Scorci paesaggistici si inserirono progressivamente anche in numerosi dipinti di soggetto religioso, come le Madonne del Bellini e di Cima da Conegliano, dove fungevano da sfondo alle figure sacre e offrivano degli spazi per il pellegrinaggio mentale e visivo.²²¹ Nella pittura belliniana, il paesaggio, a volte abitato da figure, comparve *in primis* in dipinti a soggetto religioso destinati alla devozione privata, prima di occupare il suo posto nelle pale pubbliche.²²² In queste opere il paesaggio assunse probabilmente un significato affine a quello del soggetto religioso, diventando la

²¹⁶ A differenza di altri soggetti, quello della «cena di Cristo» è presente quasi esclusivamente nello spazio domestico del portego. Si veda: Morse, «The Venetian Portego», 96–97; Per fare solo un esempio riportiamo il quadro con «Una cena di Nostro Signor alla fiamengha vecchio» insieme a «Una Madonna vecchia» e «Doi quadretti piccoli di Nostra Donna perfiladi d'oro», dentro una cassa nel portego di Gaspare de Zanchi: Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 118.

²¹⁷ Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 107; Schmitter, «The Quadro Da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art», 709–11; Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice*, 71; Morse, «The Venetian Portego», 98.

²¹⁸ Mauro Lucco, «Sacred Stories», in *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian painting* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006), 104; Già dal tardo Quattrocento il Manuzio aveva pubblicato libri di letteratura pastorale, tra cui l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna nel 1499 e l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro nel 1504. Si veda: E. Cl Consavari, «Il Mare Di Pittura: Domestic Pictures and Sociability in the Late Sixteenth-Century Venetian Interior», in *The Early Modern Italian Interior: Objects, People, Domesticities 1400-1700* (Farnham: Ashgate, 2013), 147; Deborah Howard, «Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the Context of the Cambrai Wars», *Art History* 8, n. 3 (1985): 271–89. La Howard fornì una lettura in senso patriottico di alcuni dipinti con elementi paesaggistici. Secondo l'autrice, nel periodo della Lega di Cambrai, i temi di genere, mitologici e bucolici e paesaggistici assunsero un carattere patriottico.

²¹⁹ Consavari, «Il Mare Di Pittura: Domestic Pictures and Sociability in the Late Sixteenth-Century Venetian Interior», 147.

²²⁰ Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 156–57.

²²¹ Patricia Lee Rubin, a c. di, *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2011), schede no. 145, 152, 330-331; Brundin, Howard, e Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy*, 193–94; Paola Rossi, «Jacopo Tintoretto: disegni respinti, precisazioni attributive», *Arte Veneta* 64 (2007); Giovanni Carlo Federico Villa, «Cima da Conegliano, o il godimento dell'armonia», in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio* (Venezia: Marsilio, 2010), 3–12; Nel Seicento si sviluppa anche il genere dei cabinet paintings, dipinti di piccolo formato che integravano vari soggetti, tra cui immagini sacre, con il genere paesaggistico: T. Fusenig, «Cabinet paintings: nascita di una tipologia pittorica intorno al 1600», in *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, a c. di Bernard Aikema e Carlo Corsato (Treviso: Zel, 2013), 73–88.

²²² Davide Gasparotto, «Giovanni Bellini and Landscape», in *Giovanni Bellini: Landscapes of Faith in Renaissance Venice*, a c. di Hans Belting e Davide Gasparotto (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2017), 12.

manifestazione fisica della presenza divina in natura.²²³ L'intenzione finale era quella di creare un'interazione intima e personale, volta a stimolare la risposta emotiva di un pubblico sofisticato ed erudito.²²⁴ La visione religiosa del periodo percepiva infatti la natura del cosmo come *imago* di Dio stesso, così come un dipinto era l'immagine del modello al quale si riferiva. Il mondo rifletteva la perfezione del suo creatore e il paradiso celeste.²²⁵ La poesia arcadica, l'introduzione della pittura di paesaggio grazie ai pittori fiamminghi che lavoravano a Venezia e la sua integrazione in dipinti devozionali portarono l'immaginario bucolico alla moda e crearono un evidente dialogo tra i vari generi. Tramite questa integrazione il pubblico veneziano cominciò ad abituarsi all'accostamento tra soggetti sacri e paesaggi anche al di fuori dello stesso quadro, come si è visto per i ritratti. Un esempio viene riportato dal Michiel, il quale attesta che nella casa di Michele Contarini, proprietario anche del quadro della Tempesta del Giorgione, si trovava nel 1543, vicino a un piccolo dipinto mariano a mezzo busto di Leonardo da Vinci, un ritratto di Alvise Contarini e insieme uno di una monaca di San Secondo. Sulla coperta di questi ritratti era rappresentato un paesaggio.²²⁶ A questo seguiva un dipinto del Mantegna raffigurante la storia di San Cristoforo. Il Contarini possedeva nella sua collezione anche due corniole e un disegno con figure nude.²²⁷ Nonostante il Michiel non fornisca indicazioni precise relativamente alla collocazione esatta delle opere, è possibile ipotizzare che queste fossero esposte secondo l'ordine in cui vennero descritte dall'autore. Il pubblico erudito, come certamente lo era il Contarini, sicuramente attuò delle scelte coscienti nell'accostamento dei quadri da esporre nella propria casa. La vicinanza dell'immagine mariana al ritratto di Alvise Contarini contribuiva, come si è visto, alla migliore riuscita della preghiera per il parente ed evidenziava le sue virtù religiose, mentre il paesaggio nella coperta poteva evidenziare la natura erudita del proprietario in linea con le tendenze del momento.

In alcuni casi i quadri a soggetto paesaggistico potevano offrire un'occasione anche educativa. Lo stesso Paleotti, noto critico delle immagini profane, giustificava l'uso di dipinti raffiguranti mappe, città e paesaggi nella misura in cui potessero servire all'educazione dei cittadini, allo stesso modo in cui potevano essere utili i trattati che affrontavano le medesime questioni e che si insegnavano presso le varie Accademie.²²⁸ Vedere raffigurati i paesaggi e le mappe poteva contribuire alla conoscenza delle persone relativamente a luoghi ed eventi a loro lontani. Una certa tolleranza rispetto al genere paesaggistico aveva espresso anche il Gilio il quale, una volta stabilito che fu un genere usato anche dagli antichi, concesse il suo uso anche da parte dei fedeli cristiani.²²⁹

Icone e mappe

Nel Cinquecento cominciarono ad avere una notevole circolazione anche i mappamondi, soprattutto nelle case delle famiglie più agiate.²³⁰ G. Carlton ha dimostrato che molto spesso le mappe che venivano appese nelle case veneziane erano appositamente accompagnate da effigi devozionali,

²²³ Gasparotto, 18; Rona Goffen, *Giovanni Bellini* (New Haven, CT: Yale University Press, 1989), 106–18; Sulla natura liminale del rapporto tra iconicità e narrazione si veda anche: David Alan Brown, Sylvia Ferino Pagden, e Jaynie Anderson, *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006), spec. 102.

²²⁴ Gasparotto, «Giovanni Bellini and Landscape», 20.

²²⁵ Boudewijn Bakker, *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt* (Routledge, 2017), 23.

²²⁶ Marcantonio Michel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia (1520-1543)*, a c. di Iacopo Morelli (Bassano del Grappa: tipografia Remondini, 1800), 84.

²²⁷ Michel, 85.

²²⁸ Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», 356.

²²⁹ Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (Camerino 1564)*, a c. di Paola Barocchi, vol. II (Bari: Laterza, 1961), 23.

²³⁰ Palumbo Fossati, «L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento», 147–49; Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 110; Per la diffusione delle mappe nelle case private nel secolo successivo si veda: Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento*, 46–49.

solitamente raffiguranti la Vergine, come nella stanza da letto di Gasparo Segizzi dove ritroviamo un quadro con il mappamondo affiancato all'icona greca della Vergine.²³¹ In casi come questo si può dedurre che l'intento era quello di evidenziare la devozione della famiglia e al contempo sottolineare il suo legame con il luogo geografico riportato nella mappa che veniva esposta.²³² L'attribuzione di significato religioso alle mappe fu un'attitudine già presente nel XIII secolo, ma sarà solamente a partire dal XV che tali associazioni diventeranno un luogo comune e si inseriranno nel codice visuale degli italiani.²³³

A differenza di quanto si è visto per le icone e i ritratti, le mappe si ritrovano con maggiore frequenza nello spazio del *portego*, evidentemente a causa del carattere principalmente profano della mappa, che si abbinava meglio con la zona liminale del *portego* piuttosto che con gli spazi più intimi della casa che erano più adatti alla preghiera. Nell'inventario di Cornelia Bellon, redatto nel 1538, vengono riportati i quadri che erano appesi nel *portego* della sua abitazione: «uno quadro de nostra dona intaglado con l'arma, uno quadro de tella depenta la italia, uno christo passo de tella».²³⁴ La presenza dello stemma di famiglia nella mappa potrebbe suggerire in questo caso l'intento di sottolineare il legame patriottico della famiglia con un specifico luogo geografico, mentre l'accostamento con le icone della Vergine e di Cristo evidenziavano la *pietas* religiosa della regione di appartenenza.²³⁵

L'intento di creare un legame esplicito tra la mappa esposta e i propri rapporti con un determinato territorio geografico è evidente anche nel caso di Alvise Bon. Nel 1535, Alvise era residente a Venezia ma possedeva una proprietà immobiliare anche a Piove di Sacco, vicino a Padova. Dal suo inventario si apprende che egli aveva solamente due quadri esposti nel suo *portego*: un dipinto della città di Padova e un'antica immagine dorata della Madonna.²³⁶ Anche se in molti di questi casi non viene riportata con esattezza la fattezze dell'immagine, si può facilmente supporre che spesso si trattasse di piccole icone greche, come lo era certamente quella di Segizzi.²³⁷

L'orgoglio patriottico affiancava spesso la volontà di illustrare i legami con un determinato territorio. È ormai ben noto il frequente parallelismo che si faceva tra la città di Venezia e la Vergine Maria, entrambe vergini, pure, immacolate e dominatrici del mondo. Il montaggio scenografico di mappe del mondo in prossimità di immagini mariane rendeva evidente allo spettatore questo legame intrinseco tra Venezia e la sua protettrice divina, al fianco della quale aveva creato il suo impero. Non mancano infatti nella letteratura veneziana casi in cui la Vergine è direttamente chiamata «Imperatrice dell'Universo».²³⁸

Scenografie iconiche tra pubblico e privato: l'icona di Santa Maria Maggiore

Il consapevole montaggio di rappresentazioni visive intorno alle icone di devozione non fu certo una prerogativa dell'ambiente domestico. Complessi programmi decorativi che avevano come fulcro icone sacre furono promossi da privati laici, ecclesiastici e dagli ambienti monacali. Tramite nuove

²³¹ Genevieve Carlton, «Making an Impression: The Display of Maps in Sixteenth-Century Venetian Homes», *Imago Mundi* 64, n. 1 (2012): 28–40; Genevieve Carlton, «Viewing the World: Women, Religion, and the Audience for Maps in Early Modern Venice», *Terrae Incognitae* 48, n. 1 (2016): 15–36; Palumbo Fossati, *Dentro le case*, 299.

²³² Carlton, «Viewing the World: Women, Religion, and the Audience for Maps in Early Modern Venice», 32.

²³³ Carlton, *Worldly Consumers*, 83.

²³⁴ ASV, Canc. Inf., Not. Div., b. 34, n. 51, fol. 2r. Riportato in: Carlton, «Viewing the World: Women, Religion, and the Audience for Maps in Early Modern Venice», 31, nota 70.

²³⁵ Carlton, *Worldly Consumers*, 153–54.

²³⁶ ASV, Canc. Inf., Not. Div., b. 36, n. 27, fol. 3r. Riportato in: Carlton, «Viewing the World: Women, Religion, and the Audience for Maps in Early Modern Venice», 32, nota 74.

²³⁷ L'inventario riporta la descrizione dell'immagine come «antica greca»: ASV, Canc. Inf., Not. Div., b. 42, n. 32, 1v-2r. Riportato in: Carlton, 32, nota 77.

²³⁸ Lucrezia Marinella, *La vita di Maria Vergine Imperatrice dell'Universo* (Venezia: Barezzo Barezzi, 1602); Arcangela Tarabotti, *La semplicità ingannata*, a c. di Letizia Panizza (Chicago: University of Chicago Press, 2004); Carlton, «Viewing the World: Women, Religion, and the Audience for Maps in Early Modern Venice», 34.

committenze artistiche le icone venivano fornite di un apparato scenografico che comunicava allo spettatore determinati messaggi che potevano variare dalla messa in scena del valore intrinseco di un certo ordine monastico, al prestigio di una certa famiglia, alla salvezza accordata alla popolazione dalla figura di Maria in periodi di crisi. L'effigie veniva affiancata da nuovi oggetti e dipinti che evidenziano di volta in volta determinati strati di significato dell'immagine. Si è già visto il caso dell'icona miracolosa che fu donata all'oratorio di Santa Maria Maggiore nel sestiere di Santa Croce. L'apporto privato nell'esposizione pubblica dell'immagine si intensificò nel 1503, quando il patrizio Luigi Malipiero, attirato dalla fama che aveva ormai acquisito l'icona, decise di finanziare l'edificazione di un nuovo tempio sul modello di quello della chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma. Sulla facciata dell'edificio venne posto immediatamente lo stemma della famiglia, per comunicare a tutti i meriti della costruzione del nuovo edificio.²³⁹

Verso la fine del XVI secolo venne intrapresa una campagna decorativa della cappella maggiore della chiesa, dove era collocata l'icona miracolosa, sostenuta con ogni probabilità dalle suore stesse intenzionate a promuovere la fama dell'icona, da loro considerata come opera autografa di san Luca. Attorno al 1584 le suore commissionarono al Veronese il dipinto della Vergine Assunta da esporre sopra l'altar maggiore (fig. 40). A questo si aggiunsero altri dipinti, tutti a soggetto direttamente o indirettamente mariano. Questi raffiguravano l'espulsione di Gioacchino dal tempio, l'Adorazione dei magi, lo Sposalizio della Vergine e la Vergine con gli apostoli (quest'ultimo perduto).²⁴⁰ Verso la fine degli anni '90 del Cinquecento si aggiunsero altri due pannelli, questa volta realizzati da Palma il Giovane, con l'arcangelo Gabriele e la Vergine (l'Annunciazione), da appendere uno su ogni lato dell'altare maggiore.

L'intero programma decorativo presentava episodi legati alla miracolosità mariana. Partendo dal miracolo del suo concepimento da parte dell'ormai anziana madre (Espulsione di Gioacchino), passando per l'Annunciazione e culminando nell'evento dell'Assunzione che inaugurava la vita celeste di Maria, posto proprio al di sopra dell'icona bizantina miracolosa, tramite la quale la Vergine continuava ad esprimere i suoi poteri taumaturgici. L'ultima aggiunta del Palma, raffigurante l'Annunciazione, contribuiva inoltre a sottolineare il legame ombelicale che della città con la Vergine in riferimento alla leggendaria fondazione della Serenissima lo stesso giorno dell'Annunciazione di Maria.

Il programma di decorazione mariana non si limitò allo spazio della cappella maggiore. Verso gli anni '20-'30 del secolo successivo, in concomitanza con l'epidemia di peste che stava decimando la popolazione veneziana, il pittore veneziano Matteo Ponzzone realizzò sei tele a soggetto mariano da collocarsi sulla navata sinistra della chiesa (tutte perdute). Di particolare interesse risulta uno dei dipinti, raffigurante la processione del papa Gregorio Magno. L'evento si riferisce alla leggendaria processione che il papa fece a Roma nel 590 con la famosa icona della Vergine *Salus Populi* per implorare l'intervento mariano per la cessazione della peste che stava dilagando in città. Il legame del pannello con l'icona greca dell'altare maggiore risulta esplicito, e potrebbe farci proporre una datazione del quadro del Ponzzone proprio intorno al 1630, momento in cui Venezia si liberò dalla peste. Così come l'immagine romana aveva assistito Gregorio Magno per combattere l'epidemia, anche l'effigie veneziana vegliava sulla città lagunare infestata.

Negli stessi anni vediamo iniziative affini in giro per la città, come nel caso dell'icona nella chiesa di San Fantin, dove si promosse una simile messa in scena dell'icona miracolosa in rapporto alla salvezza della città dalla pestilenza grazie all'intervento mariano.²⁴¹ Nonostante l'impegno prestato al programma decorativo della chiesa, sembrerebbe che entro la fine del secolo il complesso di Santa Maria Maggiore non incontrasse più particolare attenzione da parte del pubblico. La visita

²³⁹ Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5, vol. III, 417.

²⁴⁰ Deborah Walberg, «Una Galleria Compiuta Di Pitture Veneziane: The Church of S. Maria Maggiore in Venice», *Studi Veneziani* 48 (2004): 287.

²⁴¹ Vedi *supra*, «Nuove abitazioni per le icone»

pastorale del 1693 rivelava infatti «Vedendosi ridotto il monastero in lacrimevole angustie».²⁴² Una volta compiuto il suo compito protettivo, l'icona, e con lei l'intero complesso monastico, sembra non siano stati più in grado di mantenere il legame con la popolazione.

Gli episodi legati alla vita dell'icona di Santa Maria Maggiore ci aiutano a comprendere come gli ambienti più privati, come quello della casa, e quelli di carattere maggiormente pubblico e collettivo, come quello della chiesa, non rappresentavano delle realtà isolate ma adottavano i medesimi percorsi e le stesse strategie che si diffondevano in un determinato luogo in un certo periodo storico. Certamente lo spazio della casa poteva offrire più opportunità di un culto "personale" e "personalizzato", ma anche in questi luoghi la proiezione di sé stessi e delle proprie virtù verso chi avrebbe visitato la casa era un fattore determinante per le modalità espositive che si sarebbero adottate.



Figura 40: Veronese, *Assunzione della Vergine*, 1584 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia

²⁴² ASPV, Curia Patriarcale di Venezia. Archivio segreto, visite pastorali a monasteri femminili, busta 1, «Visite ai monasteri femminili» 1452-1730, Fasc. segnato 22 (17 marzo 1693) fol. 10r-11v. Visita al monastero di Santa Maria Maggiore.

4.2.6 La provenienza delle icone domestiche

Le icone raggiungevano le abitazioni veneziane tramite numerose vie. Come lasciti testamentari di amici, parenti o patroni, come regali di nozze, o semplicemente come acquisti fatti da qualche membro della famiglia. Le icone della Vergine con il Bambino detenevano il primo posto nelle preferenze dei cittadini, che le donavano per mantenere la protezione mariana all'interno della famiglia, per assicurarsi la preghiera per la loro anima o anche come doni nunziali che alludevano alla responsabilità della sposa di agire in modo virtuoso seguendo l'esempio di Maria e di avere presto un figlio. Una volta che fosse nato il figlio, la donna avrebbe ancora potuto fare uso dell'esempio della Vergine per la sua educazione e per crescerlo secondo i dettami del buon cristiano.²⁴³

Con l'applicazione delle disposizioni testamentarie le icone domestiche passavano agli eredi e agli amici, alla servitù, oppure a qualche istituto ecclesiastico. La scelta di donare dei beni ai propri domestici si riallacciava alla concezione religiosa medievale che riconosceva nella povertà la virtù dei giusti.²⁴⁴ Secondo tale pensiero le persone più povere mantenevano pura la loro anima rimanendo staccate dalle tentazioni della mondanità alle quali erano invece quotidianamente esposti i loro padroni. La preghiera degli umili acquistava così un valore aggiuntivo, che poteva essere sfruttato dalla classe più alta a vantaggio del destino della propria anima. Per dirla con le parole di san Bernardino «I ricchi sono necessari per le repubbliche e i poveri sono necessari per i ricchi».²⁴⁵ Guidate quindi dalla volontà di assicurare un destino benigno per l'anima propria e dei famigliari, molte nobildonne decidevano di donare icone mariane alle proprie domestiche che con le loro preghiere avrebbero vegliato sul destino dell'anima della padrona. Tale era il caso di Beata Malipiero, vedova di Marco Malipiero, la quale nel 1414 lasciava alla sua serva Clara «unam anchonam in qua picta est ymago beate virginis Marie [...] pro anima mea».²⁴⁶ Ancora, nel 1513 Agnesina dall'Oro lasciava alla sua domestica di nome Orsa «una Madonna che e in la mia camera [...] per la mia anima e i suoi meriti».²⁴⁷ Sempre con la richiesta che si prendesse cura della sua anima, la nobildonna Lucia, moglie di Zorzi da Zara, lasciava nel 1557 «un quadro della Madonna» alla sua domestica Stana.²⁴⁸

Bisogna qui prendere in considerazione anche la grande diffusione che aveva al momento conosciuto la letteratura meditativa, particolarmente incentivata dagli ordini mendicanti. Questi incoraggiavano anche delle modalità “scientifiche” per poter accedere ad uno stato meditativo superiore. Le tecniche promosse suggerivano di rivisitare tutti i momenti evangelici salienti con la propria mente, traendo aiuto dal personale contesto famigliare. Immaginando luoghi e persone famigliari nelle vesti delle figure sacre si facilitava l'immedesimazione nel dramma della Passione. In questo contesto le nobildonne che donavano l'icona devozionale alla propria serva contemplavano la possibilità che questa dedicasse del tempo alla meditazione dinanzi all'icona e possibilmente rievocasse la padrona nelle vesti di qualche personaggio evangelico, assistendo ulteriormente in tal

²⁴³ Corry, *Madonnas & Miracles*, 14.

²⁴⁴ Sul ruolo dei poveri anche in relazione alle visioni e i miracoli: Megan Holmes, «Visions and “Popular” Visual Experience», in *Voir l'au-Delà: L'expérience Visionnaire et Sa Représentation Dans l'art Italien de La Renaissance: Actes Du Colloque International (Paris, 3-5 Juin 2013)* (Turnhout: Brepols, 2017), 27–44; La rivalutazione della povertà e della carità a vantaggio dei meno abbienti aveva assunto un ruolo preminente anche nei rituali civici e religiosi di Venezia: Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), 162, 255; Sulle azioni caritative a beneficio pubblico come ospedali e case per le vedove e le donne povere si veda anche: Brian Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice: the social institutions of a catholic state, to 1620* (Oxford: Blackwell, 1971); Per la rappresentazione di atti di carità a favore della popolazione povera a Venezia: Tom Nichols, «Secular Charity, Sacred Poverty: Picturing the Poor in Renaissance Venice», *Art History* 30, n. 2 (2007): 139–69.

²⁴⁵ Amleto Spicciani, «La povertà “involontaria” e le sue cause economiche nel pensiero e nella predicazione di Bernardino da Siena», in *Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano (Siena, 17-20 Aprile 1980)*, a c. di Domenico Maffei e Paolo Nardi (Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1982), 829; cfr. Dennis Romano, «Aspects of Patronage in Fifteenth- and Sixteenth-Century Venice», *Renaissance Quarterly* 46, n. 4 (1993): 719.

²⁴⁶ Romano, «Aspects of Patronage in Fifteenth- and Sixteenth-Century Venice», 718 e nota 24.

²⁴⁷ Kasl, «Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice», 83.

²⁴⁸ Romano, «Aspects of Patronage in Fifteenth- and Sixteenth-Century Venice», 719–20 e nota 28.

modo alla pace dell'anima sua.²⁴⁹ Nel *Zardino de Oration*, composto nel 1454, e poco dopo stampato a Venezia, venivano chiaramente indicate queste tecniche devozionali relativamente alla meditazione sulla Passione: «è necessario fissare nella mente luoghi e persone conosciute. Devi formare nella tua mente alcune persone, persone ben conosciute a te, che rappresenteranno per te le persone coinvolte nella Passione. Dopo aver fatto tutto questo devi andare nella tua camera e in solitudine ripensare alla Passione dall'inizio alla fine».²⁵⁰

Oltre alle donazioni al personale domestico, il percorso dell'icona veniva spesso stabilito in base ai legami famigliari. Si è già visto nel caso dei veneziani cretesi come spesso le icone di famiglia venissero tramandate da generazione a generazione. Lo stesso accadeva nelle famiglie di stabile residenza veneziana, come era quella di Francesco Zorzi residente a Murano il quale lasciò a sua nipote Elena Bon un piccolo quadretto della Madonna «fatto alla Crecha» e a suo nipote Leonardo Bon un piccolo dipinto dorato con la Madonna, ancora una volta fatto «alla Crecha».²⁵¹

Il contributo dei greci

La presenza di un notevole numero di greci sull'isola facilitò il processo di appropriazione dell'icona da parte delle famiglie veneziane. Grazie allo studio degli inventari dei greci residenti a Venezia possiamo ormai avere un'immagine complessiva del loro arredo domestico. Le icone costituivano un inscindibile elemento della vita familiare quotidiana, dal momento che la loro presenza si segnala anche tra gli oggetti appartenenti ai più umili proprietari.²⁵² Queste icone potevano appartenere ai beni famigliari trasportati dal luogo di origine a Venezia durante il trasferimento della famiglia, oppure era possibile commissionarle a qualche pittore greco attivo nell'isola, come nel caso di Giorgio Vrahimis di Cipro che nel 1672 commissionò al pittore Teodoro Poulakis un'icona di san Giovanni Evangelista con scene della sua vita.²⁵³

Molti dei greci che vivevano a Venezia donarono delle icone alla chiesa ortodossa di San Giorgio. Spesso questi lasciavano anche delle disposizioni testamentarie relative all'uso che di queste immagini si doveva fare, e fornivano indicazioni sulla propria sepoltura nella chiesa, sullo svolgimento del funerale e sulla celebrazione di messe di suffragio. Così, Maria Zachari nel suo testamento redatto nel 1628, chiedeva che il suo corpo venisse sepolto «nella chiesa di San Zorzi dei Greci avanti l'immagine della Madonna et per ciò lascio ducati duecento». Risulta del tutto comprensibile che gli immigrati greci prediligessero la propria chiesa ortodossa come riferimento religioso. Più peculiare risulta invece il fatto che molti di questi manifestavano la volontà di essere sepolti in chiese cattoliche, alle quali spesso lasciavano anche delle donazioni. Così come era già accaduto per i veneziani abitanti a Creta, i greci di Venezia si avvicinarono alle modalità di culto cattolico e, soprattutto al momento della propria morte, non badavano più alle possibili differenze dogmatiche. Alle chiese cattoliche si usava lasciare in donazione delle icone, oppure destinare una somma di denaro per celebrare delle messe *pro animae* di fronte a qualche icona. Così Maria Caticora chiedeva di essere sepolta nella chiesa di San Severo e Maria Cagiani, verso la fine del XVII secolo lasciava un «cesendolo d'argento alla Madonna dell'Arsenale acciò lo accendino nanti quella Beata

²⁴⁹ H. N. Ridderbos, R. M. Schlusemann, e A. A. MacDonald, a c. di, *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture* (Groningen: John Benjamins Publishing Co, 1998); Parshall, «The Art of Memory and the Passion»; Frugoni, «Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi».

²⁵⁰ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, II (Oxford: Oxford University Press, 1988), 46.

²⁵¹ ASV, Atti Notarile, Testamenti, b. 125 (Bianco), n. 344. Riportato in: Morse, «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice», 356 e nota 49.

²⁵² Ourania Karagianni, «Εικόνες, πίνακες και έργα μικροτεχνίας σε καταγραφές κινητής περιουσίας Ελλήνων της Βενετίας: β' μισό 16ου - 17ος αι.», *Θησαυρίσματα* 36 (2006): 287-308.

²⁵³ Ourania Karagianni, «Κοινωνία και πολιτισμός του ελληνορθόδοξου κόσμου της Βενετίας τον 17ο αιώνα: έργα τέχνης και αντικείμενα υλικού βίου από αρχειακές πηγές» (Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014), 39-41.

Vergine». In fine stabiliva uno stipendio di 90 ducati per il cappellano della chiesa di San Giovanni in Bragora affinché celebrasse una messa di suffragio per la sua anima, del marito e di tutti i suoi defunti sull'altare di San Giovanni Elemosinario.²⁵⁴

La chiesa della Bragora dovette infatti rappresentare un importante punto di riferimento per la comunità. L'edificio era posizionato in un punto della città con grande concentrazione di residenti greci a causa della vicinanza al luogo di approdo delle imbarcazioni commerciali e all'arsenale, spazi lavorativi nei quali i greci erano particolarmente coinvolti. Nella zona si trovava inoltre la chiesa greco-ortodossa che sicuramente attirò ulteriormente questi cittadini. Se la volontà di assicurare un destino il più possibile benefico alla propria anima determinò la scelta di istituzioni tanto cattoliche quanto ortodosse per la destinazione delle proprie donazioni, un ruolo altresì decisivo doveva avere lo svolgimento della vita religiosa quotidiana. Spesso l'abitazione si trovava vicino a qualche chiesa cattolica che quindi risultava più facilmente raggiungibile rispetto a quella ortodossa. La presenza di icone greche in molti di questi edifici latini, li rendeva del tutto accessibili e famigliari anche ai residenti greci che potevano visitare l'icona e dedicarsi alla preghiera individuale davanti a questa. Nella chiesa della Bragora si trovava infatti dal 1638 almeno un'immagine della Vergine.²⁵⁵ Del rapporto dei greci con questa chiesa ci dà ulteriore testimonianza una seconda icona, raffigurante san Nicola con scene della sua vita e miracoli, che si trovava in origine appesa nella cappella di San Giovanni Elemosinario nella medesima chiesa. L'effigie era stata commissionata dalla famiglia dei Ruggeri e in seguito passata a quella dei Zanchi per essere infine donata alla chiesa della Bragora nel 1727. Nel testamento di Zanchi si indicava la predilezione per l'altare di San Giovanni Elemosinario dove l'immagine avrebbe dovuto essere collocata per disposizione testamentaria.²⁵⁶ Ad ulteriore conferma della predilezione greca per la chiesa in questione, il Coronelli riportava che ogni 12 novembre, in occasione della festa di san Giovanni Elemosinario «Li greci vi vano a cantar vespero».²⁵⁷ Cittadini greci avevano inoltre degli incarichi nella scuola e nella fraterna de' Poveri che aveva sede nella chiesa.²⁵⁸

Adiacente a quella di San Giovanni in Bragora si trova la chiesa di Sant'Antonin, dove ancora una volta ritroviamo un'icona donata da una famiglia greca residente in città. L'immagine, raffigurante la Vergine *Odegetria*, era in possesso della famiglia dei Milonopoulo almeno dal XVII secolo. Fu donata alla chiesa solamente verso la metà del XIX secolo perché fosse esposta alla pubblica venerazione. Non è da escludere che la donazione fosse stata influenzata anche dalla presenza nella chiesa della confraternita di San Spiridione fondata nel 1708.²⁵⁹ Anche se probabilmente la confraternita cessò di esistere verso il 1810 la sua precedente esistenza e la presenza nella chiesa di una reliquia del santo furono degli elementi che favorirono l'avvicinamento di fedeli greci.

I casi dei Ruggero e dei Milonopoulo costituiscono degli esempi piuttosto tardi, ma possono essere utilizzati come testimonianze della prolungata permanenza delle icone nelle case greche e dell'interazione che questi cittadini avevano con edifici di culto cattolici ancora nei secoli XVIII-XIX. Inoltre, pongono in evidenza lo stretto rapporto che era andato creandosi tra greci e chiese cattoliche nel sestiere di Castello. Dalle icone ancora oggi superstiti non risultano donazioni greche a edifici di culto al di fuori di questo sestiere. Un tale legame era con ogni probabilità dovuto al semplice fatto che questo fu il sestiere con maggiore concentrazione di cittadini greci, per i motivi

²⁵⁴ Vlasi, «Le ricchezze delle donne. Pratica testamentaria in seno alle famiglie greche di Venezia», spec. 95.

²⁵⁵ Gaetano Andreis, *Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di s. Gio. Battista in Bragora* (Venezia: Antonio Filippi, 1885), 16-17.

²⁵⁶ Franca Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia» (Venezia, Ca' Foscari, tesi di laurea, 1982), 244: riporta l'atto notarile di Nicolò Arduini, ASPV b. 35, Pr. 171, copia dell'atto e ricevuta del Parroco D. Colledoni.

²⁵⁷ Vincenzo Maria Coronelli, *Protogiornale veneto perpetuo* (Venezia: Girolamo Albrizzi, 1690), 162.

²⁵⁸ AIEV., b. 2 Θ 6, reg. 3, Ταφές, Νεκροταφείο, 1629-1951, n. 16, Documenti riguardanti l'esercizio dei sacramenti e funzioni della Chiesa S. Giorgio, Documenti n. VII - X, 22-27 luglio 1797: Mathieu Grenet, *La fabrique communautaire : les Grecs à Venise, Livourne et Marseille 1770-1840* (Roma: École française de Rome, 2016), 282.

²⁵⁹ Giorgos Ploumidis, «La confraternita greco - cattolica di Santo Spiridione a Venezia (1708)», *Bollettino della badia greca di Grottaferrata* 26 (1972): 52-56.

già elencati. Risulta verosimile che sia stata proprio tale notevole presenza a far sì che Castello diventasse anche la zona della città con la più alta concentrazione di icone greche, rappresentando il territorio urbano dove si trova il 30% del totale delle icone presenti in chiese veneziane.

Come le famiglie veneziane, anche quelle greche potevano decidere di lasciare le loro care icone ad amici e famigliari e non mancarono casi in cui questi furono dei cittadini veneziani. Tale fu il caso di Betta Valerianou, la quale lasciava a una suora di nome Amabilia «una Madonna greca con il nostro signore in braccio».²⁶⁰ Certamente tale attitudine era ancora più frequente all'interno della famiglia stessa, dove le immagini passavano di generazione in generazione, oppure tra individui che avevano un legame particolare con il *medium*, come per il pittore greco Bathas, il quale lasciava al suo studente Emmanuele Tzafournaris «tutti i miei disegni, così grechi come all'italiana». Il lascito di Bathas, oltre a denotare la capacità dell'artista di disegnare in entrambe le maniere, offre testimonianza dello spostamento delle icone all'interno della comunità greca.²⁶¹

Tra greci e latini esisteva un mutuo dialogo culturale per quanto riguardava il confronto con la morte. Così come i greci fecero proprio l'atteggiamento disinvolto e utilitaristico che i latini erano soliti adottare di fronte alla prospettiva della salvezza individuale, anche i latini si appropriarono di alcune pratiche greche come la sepoltura o la celebrazione di messe di fronte alle icone. A favorire questi fenomeni era sicuramente il fatto che spesso, fuori dai centri maggiori, le due comunità si trovavano a condividere gli stessi spazi sacri, fenomeno che, come si è visto, era molto frequente nei domini latini del Levante.²⁶²

Collezioni private: l'icona tra identità, devozione e bene commerciale

Tra le vie tramite cui l'icona fece il suo ingresso nella casa veneziana riscontriamo anche quella del collezionismo. A causa dell'ingente patrimonio che era richiesto per formare una collezione, tale attività rimase una prerogativa della classe patrizia che la attuò per motivi che potevano spaziare dalla reputazione all'investimento, dalla religione al piacere e alla semplice curiosità.²⁶³ Se per i patrizi di vecchia data la collezione di oggetti artistici fu un'attività per lo più volta all'aumento del loro prestigio, per la classe dei nuovi aggregati al patriziato questa rappresentava un'occasione per legittimare la loro posizione sociale. Come scrive D. Raines: «le famiglie aggregate cercavano la distinzione ad ogni costo».²⁶⁴ Per raggiungere tale traguardo la via principale era quella dell'esposizione della propria erudizione e virtù morale. E se l'erudizione di una persona poteva portarle fama a titolo personale, doveva però essere confermata costantemente. Una raccolta d'altro canto poteva colpire l'immaginazione di molte persone in una volta e rimanere impressa nella memoria.²⁶⁵ Scriveva il veneziano Sabba da Castiglione che «strumenti musicali, sculture, antichità, medaglie, immagini, tutti testimoniano dell'intelligenza, civiltà e educazione del proprietario». Questi oggetti, tra cui ritroviamo le icone *alla greca*, uscivano in questo contesto dalla zona della pietà

²⁶⁰ Vlasi, «Le ricchezze delle donne. Pratica testamentaria in seno alle famiglie greche di Venezia», 97.

²⁶¹ Maria Kazanaki-Lappa, «Testamenti di pittori cretesi, XV-XVII secolo», in *Oltre la morte. Testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, a c. di Chryssa A. Maltezou (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008), 119–29.

²⁶² Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo* (Roma: Laterza, 2003), 143.

²⁶³ Bernard Aikema, Rosella Lauber, e Max Seidel, *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* (Venezia: Marsilio, 2005), 30.

²⁶⁴ Dorit Raines, «La biblioteca-museo patrizia e il suo “capitale sociale” - modelli illuministici veneziani e l'imitazione dei nuovi aggregati», in *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo. Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 19-20 dicembre 1996)* (Udine: Forum Edizioni, 1998), 24.

²⁶⁵ Raines, 1.

religiosa per diventare dei beni atti a mettere in evidenza lo *status* sociale e culturale del proprietario.²⁶⁶

Per quanto riguardava l'acquisto di icone, tanto a scopo devozionale quanto collezionistico, Venezia costituiva un punto di riferimento per l'intera penisola. Almeno per quanto concerne i secoli XV e XVI, quasi tutti i possessori di icone documentati in Italia avevano dei legami con Venezia. Cosimo de' Medici, che fu tra i maggiori collezionisti del periodo, aveva passato un anno in esilio a Venezia nel 1433-34. Il cardinale Gonzaga aveva ordinato da Mantova degli oggetti a Venezia. Tra i collezionisti veneziani spicca la figura di Pietro Barbo, futuro cardinale e papa col nome di Paolo II, mentre tra quelli minori va ricordato anche il cardinale Ludovico Trevisan (1401-1465).²⁶⁷ In una lettera del 1468, nella quale si riferiva sulle modalità del collezionismo di Pietro Barbo, il cardinale Jacopo Ammanati scriveva di «*imagines sanctorum operis antiqui ex Graecia allatis, quas illi iconas vocant*». ²⁶⁸ L'interesse del Barbo per i manufatti antichi, tra cui le icone bizantine, è evidente se si prende in considerazione il suo inventario redatto nel 1457 e aggiornato nel 1460. Tra gli oggetti bizantini della collezione la maggioranza era rappresentata dalle icone: se ne potevano contare ben ventiquattro a mosaico e dodici dipinte. Tra tutti i dipinti della collezione la maggior parte consisteva in icone.²⁶⁹

Il caso di Barbo risulta di grande interesse non solo per la ricchezza della sua collezione, ma anche perché condensa molti degli elementi che furono alla base del culto delle icone a Venezia alla fine del Cinquecento. Pietro era nato e cresciuto in una casa nella parrocchia di San Giovanni in Bragora, una delle zone della città che conobbe la più alta concentrazione di individui di etnia greca a partire dal Quattrocento. Egli prese parte al Concilio di Firenze-Ferrara e quindi poté conoscere da vicino la delegazione bizantina e osservarne gli usi e costumi, nonché stringere amicizia con personaggi di spicco del mondo intellettuale bizantino come il cardinale Bessarione. Il suo interesse per i manufatti di origine bizantina crebbe proprio negli anni che seguirono la caduta di Costantinopoli e si intensificò nel periodo della perdita delle colonie veneziane della Morea, come dimostrano le aggiunte fatte nel 1460 all'inventario originale.²⁷⁰ Il Barbo aveva inoltre un manifesto interesse per le traduzioni latine dei testi patristici greci che denota il substrato umanistico del personaggio. Nonostante abbia passato la maggior parte della sua vita al di fuori di Venezia, il futuro papa tenne sempre viva la sua identità di patrizio veneziano. La volontà di identificazione personale con la Serenissima ci viene testimoniata anche grazie ad alcuni oggetti presenti nella sua collezione. Nel reliquiario che oggi si trova a Montalto, si legge l'iscrizione «*PETRVS HERVS. MEVS. EST. VENETIS. GENEROSVS. ALVMNVS*» e sul dittico Querini si ripete la formula secondo cui il manufatto afferma la sua appartenenza a «*PETRVS [...] VENET*». ²⁷¹ In entrambe le iscrizioni si fa dunque esplicito riferimento alla nazionalità veneziana del Barbo. Non è da escludere che anche il possesso delle icone servisse allo stesso scopo di autopromozione come nobile veneziano. Un ultimo aspetto che rende la collezione del Barbo un caso di notevole interesse, consiste nell'evidente consapevolezza dimostrata -nella disposizione dei manufatti da lui posseduti. Egli scelse attentamente quali oggetti tenere, spostare o combinare con altri manufatti della collezione. Come scrive Salomon: «The cardinal must have considered his collection as an active process of acquiring and modifying,

²⁶⁶ S. da Castiglione, *Ricordi ovvero ammestramenti* (Venezia, 1555), cap. 109, citato da: Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995), 249; Anthony Cutler, «From loot to scholarship», *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 249.

²⁶⁷ Rembrandt Duits, «Byzantine Icons in the Medici Collection», in *Byzantine Art and Renaissance Europe* (Burlington: Ashgate, 2013), 173.

²⁶⁸ Roberto Weiss, *Un umanista veneziano, papa Paolo II* (Venezia: Istituto per la collaborazione culturale, 1958), 28 n. 4; cfr. Cutler, «From loot to scholarship», 251.

²⁶⁹ X. F. Salomon, «Cardinal Pietro Barbo's Collection and Its Inventory Reconsidered», *Journal of the History of Collections* 15, n. 1 (2003): 6 e Appendice, 15; Rembrandt Duits, «Una icona pulcra». The Byzantine Icons of Cardinal Pietro Barbo», in *Mantova e il Rinascimento italiano: studi in onore di David S. Chambers* (Mantova: Sometti, 2011), 127-42.

²⁷⁰ Salomon, «Cardinal Pietro Barbo's Collection and Its Inventory Reconsidered», 6-7.

²⁷¹ Salomon, 11.

and sometimes seems to have used objects as practical means to cement friendships and diplomatic connections, and for the acquisition of instant cash».²⁷²

La svolta devozionale che coinvolse la religiosità medievale e rinascimentale si rispecchia nell'aumento della presenza di icone all'interno delle case veneziane. L'immagine sacra poteva assistere il fedele nei momenti della devozione privata e facilitare la trasmissione delle sue preghiere o l'identificazione con i personaggi evangelici. L'invenzione della stampa facilitò l'ingresso delle immagini nelle case e fornì la possibilità per un culto più "personalizzato", dove ogni fedele poteva interagire con la sua icona, utilizzarla per la preghiera e decorarla come e quando voleva. L'aumento dell'offerta di effigi di devozione e il conseguente incremento del loro numero nelle abitazioni private, produssero un rinnovato repertorio di codici visuali. Colui che possedeva l'icona poteva esporla in una delle stanze della casa, ma anche creare dei complessi allestimenti, in grado di modificare il messaggio che sarebbe stato trasmesso allo spettatore. Contemporaneamente a questi fenomeni di culto "domestico", si svilupparono simili dinamiche anche nel contesto della devozione praticata negli spazi pubblici della città. Le calli, i campi, le mura esterne delle case, le chiese e i conventi si riempirono di immagini di culto creando una città che appariva "quasi sacra".

²⁷² Salomon, 10.

5. LA VITA DELLE ICONE NELLO SPAZIO PUBBLICO

5.1 Icone nelle strade: capitelli, feste e processioni tra pietas popolare e controllo istituzionale

Venezia era la città santa per eccellenza. La sua stessa topografia, con numerose isolette, piena di canali e chiese, offriva allo spettatore una visione quasi trascendentale. Fondata il giorno dell'Annunciazione di Maria, con la miriade di chiese a questa dedicata, reliquie e icone che arricchivano le strade, le chiese e le abitazioni, essa costituiva la manifestazione visibile del miracoloso. La Vergine e altri santi, usavano spesso apparire ai cittadini in sogni e visioni, inondando lo spazio della loro presenza sacrale. Scuole e confraternite promuovevano attività quotidiane in sostegno dei cittadini e invocavano l'assistenza di Maria e dei santi per il bene della città. Il miracoloso era onnipresente e lo si teneva vivo con frequenti manifestazioni. D. Howard ha calcolato che almeno ogni cinque giorni Venezia era impegnata in elaborati rituali pubblici che riguardavano tutti gli strati della popolazione.¹ In molti di questi venivano coinvolte anche icone e reliquie, portate in processione dal clero o dalle confraternite.

Le feste non erano però una prerogativa indispensabile perché delle icone fossero viste dalla popolazione. Nelle calli della città era esposta una pleora di immagini di devozione, note come capitelli, che accompagnavano i veneziani nelle loro attività quotidiane creando quasi delle «processioni involontarie» per le vie di Venezia.² I capitelli erano coinvolti anche nelle processioni ufficiali. In occasione della festa dell'Ascensione si tenevano festeggiamenti della durata di tre giorni durante i quali il parroco deambulava fra le calli e i campi cantando litanie e sostando presso i capitelli.³ La presenza di queste immagini, in bassorilievi o tavole, accrebbe la devozione e modificò i limiti urbani del sacro, creando una rete ininterrotta di comunicazione sacrale.⁴ L'imponente presenza del divino nelle calli urbane determinò anche l'evoluzione del sentimento religioso della popolazione. La dimostrazione pubblica della devozione inseriva il fedele nella comunità spirituale cristiana, contribuendo alla definizione della sua fisionomia identitaria.⁵ Le emanazioni invisibili che provenivano dalle immagini sacre situate nelle calli veneziane, creavano delle zone spirituali che sacralizzavano la vita sociale della città.⁶

L'origine dei capitelli rimane tuttora incerta, ma risulta plausibile che si siano evoluti nel contesto dell'intervento statale per l'illuminazione della città. Il Gallicciolli, citando una cronaca anonima del XII secolo, riportava che tale usanza era stata inaugurata dalla necessità di porre delle lampade nelle contrade meno sicure. Tali illuminazioni dovevano ardere tutta la notte per scoraggiare attività di tipo illecito. Per dare ulteriore peso all'iniziativa vennero poste al loro interno delle

¹ Deborah Howard, «Ritual Space in Renaissance Venice», *Scroope, Cambridge Architecture Journal* 5 (1994 1993): spec. 4.

² Edward W. Muir, «Le vie sacre e le vie profane di Venezia», in *San Marco: aspetti storici e agiografici. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)*, a c. di Antonio Niero (Venezia: Marsilio, 1996), 81; Il Niero ha individuato ben 406 capitelli della Vergine a Venezia, molti dei quali sono visibili ancora oggi: Silvio Tramontin, a c. di, *Culto dei santi a Venezia* (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965), 264–85.

³ Antonio Niero, *Tradizioni popolari veneziane e venete: i mesi dell'anno, le feste religiose*, a c. di Andrea Gallo, Sara Giacomelli Scalabrin (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1990), 7.

⁴ Élisabeth Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise: des eaux salées au miracle de pierres* (Parigi: Albin Michel, 2015), 484.

⁵ Richard C. Trexler, *Public life in Renaissance Florence* (New York: Academic press, 1980), 45–128; Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981).

⁶ Muir, «Le vie sacre e le vie profane di Venezia», 87.

«ancone» nella speranza che lo sguardo sacro avrebbe ulteriormente disincentivato i malfattori.⁷ Della presenza di capitelli, nonché del rischio di possibili incidenti, dà testimonianza il Sanudo, riportando un episodio accaduto nel 1364: un orefice di nome Giovanni Majori andava per la città distruggendo immagini di Maria. Una volta arrestato dalle autorità venne frustato con sentenza nei vari luoghi dove aveva commesso il reato.⁸ Il danneggiamento dei capitelli costituiva una duplice offesa: *in primis* poiché si trattava di beni pubblici, gestiti e controllati direttamente dallo stato. In secondo luogo, la loro distruzione era considerata blasfema, trattandosi di oggetti sacri. Dava testimonianza dello spettacolo luminoso delle calli veneziane anche il pellegrino Felix Fabri, che aveva visitato Venezia tra il 1480 e il 1483, dichiarando il suo stupore davanti ai tanti lumini e candele accesi «in calli strette e curve, innanzi ad un'immagine della Madonna».⁹

L'imponente presenza di icone devozionali nello spazio urbano contribuì significativamente alla definizione del volto sacro della città. Questi capitelli urbani assumevano infatti spesso anche delle caratteristiche miracolose. La traiettoria del percorso miracoloso seguiva piuttosto fedelmente lo schema proposto da R. Trexler per le effigi fiorentine: il primo passo è un evento taumaturgico, solitamente avvenuto in qualche luogo poco frequentato in presenza di un pio fedele il quale, di conseguenza, spostava a volte l'icona nella propria abitazione per poterla venerare adeguatamente. Se la reputazione dell'immagine come miracolosa continuava ad aumentare allora la si spostava in un edificio di culto pubblico, in modo che l'intera comunità ne potesse beneficiare.¹⁰ Verificata quindi la popolarità del culto intervenivano le autorità, civiche o ecclesiastiche, oppure dei cittadini benestanti, ponendo l'immagine all'interno di un'istituzione ufficiale.

Tra le icone attestate all'interno degli edifici di culto, almeno dieci cominciarono il loro percorso taumaturgico tra le calli della città: quella della chiesa della Carità, l'Anconetta, quella di Mater Domini, quella della Fava, una a Santa Maria Formosa, due icone che furono poi collocate in San Giovanni in Bragora, una che venne spostata nella chiesa di Sant'Antonio, un'altra in quella dei Miracoli e infine la Madonna dell'Arsenale (cat. no. 6, 22, 27, 80, 89, 90, 91, 95). Dei cittadini benestanti furono i promotori di almeno quattro di queste, ossia quelle delle chiese della Fava, dei Miracoli, della Carità e di Mater Domini (cat. no. 80, 95, 6, 26). Il nobile Marco Giuliani promosse il capitello della chiesa della Carità, tra le prime effigi a trovare collocazione all'interno di una chiesa lagunare, nel primo XII secolo. Egli commissionò anche la costruzione di un santuario *ad hoc* per ospitare l'effigie, mentre nel corso del Quattrocento fu un'iniziativa dogale ad accrescere ulteriormente il culto (cat. no. 6). Gli Amadi, *cittadini* benestanti, patrocinarono, negli anni '80 del Quattrocento, le icone delle chiese di Santa Maria della Fava e dei Miracoli che inizialmente si trovavano appese sui muri esterni di abitazioni private (cat. no. 80, 95). Per iniziativa nobiliare venne costruita una cappella per esporre il capitello che si trovava appeso al muro di una casa appartenente alla famiglia Pisani. Attorno all'immagine, tra il 1584 e il 1597, avvennero numerosi prodigi cosicché

⁷ Giambattista Galliccioli, *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche* (Venezia: Domenico Fracasso, 1795), Libro I, 305-6; Antonio Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», in *I capitelli e la società religiosa veneta. Atti del convegno tenutosi a Vicenza dal 17 al 19 marzo 1978*, a c. di Alba Lazzaretto Zanolo e Ermenegildo Reato (Vicenza: Neri Pozza, 1979), 23; Il Niero fa risalire l'origine dei capitelli all'usanza precristiana di erigere altari all'aperto: Antonio Niero, «Per la storia della pietà popolare veneziana: Capitelli e immagini di santi a Venezia», *Ateneo Veneto* 8 (1970): 262-67; Per il fine di ispirare venerazione i passanti per indurli a non commettere reati: M. Nani Mocenigo, «I capitelli veneziani», *Le Tre Venezie* 17 (1942): 224-27.

⁸ Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, vol. 2 (Venezia: Premiata tipografia di Gio. Cecchini, 1863), 303; Per ulteriori casi di danneggiamento di capitelli e per le pene inflitte ai responsabili: Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», 26.

⁹ Felix Fabri, *Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, a c. di Cunradus Dietericus (Stoccarda: Sumtibus Societatis Litterariae Stuttgardiensis, 1843), 427; cfr. Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», 23.

¹⁰ Richard C. Trexler, «Being and non-being. Parametrs of the Miraculous in the Traditional Religious Image», in *The miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Atti di convegno (Accademia di Danimarca in collaborazione con la Bibliotheca Hertziana; Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, 31 maggio-2 giugno 2003)* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004), 16.

la nobildonna Dieda Diedo Querini dispose nel suo testamento che fosse trasferita nella vicina chiesa di Santa Maria Mater Domini e che si fabbricasse in suo onore una cappella (cat. no. 27).¹¹

Un esempio emblematico di promozione intrapresa dalle autorità ecclesiastiche è invece rappresentato da un'icona che era stata esposta nella chiesa di San Giovanni in Bragora (cat. no. 90). Come di consueto, il capitello, inizialmente collocato sul muro esterno di una casa privata presso il ponte della Pietà, iniziò a compiere dei miracoli. Verificatosi l'aumento di popolarità dell'immagine il patriarca Trevisan decise di spostarla all'interno dell'adiacente chiesa della Bragora e collocarla su un altare dedicato alla Vergine Annunciata. Un percorso analogo seguì anche il capitello mariano che si trovava appeso in prossimità della chiesa di Santa Maria Formosa, spostato nel 1612 all'interno dell'edificio di culto per iniziativa del patriarca Francesco Vendramin.¹² Di carattere prettamente popolare fu invece il culto e la gestione del capitello dell'Anconetta (cat. no. 22) per il quale venne fatto costruire, da parte di un gruppo di giovani veneziani, un oratorio nel XVII secolo (demolito nel 1855).¹³

Mentre la maggioranza dei capitelli che presentavano qualità taumaturgiche furono inglobati in edifici di culto, alcuni rimasero nelle calli della città per servire i cittadini in molteplici aspetti della loro vita. Tra i ruoli preminenti che queste immagini assunsero fu quello di «ricordare ai vivi di pregare per i morti». ¹⁴ In quest'ottica, verso la fine del XVII secolo, un veneziano di nome Pasquino Carlotti donò, per lascito testamentario, la sua casa alla confraternita dell'Anconetta, ponendo come unico vincolo la celebrazione quotidiana di «messa da morto per l'anima mia in perpetuo». ¹⁵ Altre volte i capitelli assumevano un carattere più pratico, fungendo da sostituti dell'altare ecclesiastico per le donne impossibilitate per motivi personali a recarsi in chiesa per seguire la messa quotidiana. ¹⁶ In tali circostanze la donna poteva fermarsi davanti al capitello e dedicarsi alla preghiera personale. Nei capitelli, slegati dallo stretto controllo delle istituzioni, si può osservare anche il percorso dell'istintiva *pietas* popolare. Non a caso si nota una crescita esponenziale di queste icone urbane nei periodi di crisi politiche, sanitarie e climatiche. ¹⁷ Si può citare a proposito il capitello di Corte Nuova, costruito nel 1630 da una pia giovinetta di nome Giovanna, nel pieno dell'epidemia di peste. La giovane esortò tutti gli abitanti della città a non temere la malattia e a ricorrere alla protezione di Maria visitando il suo capitello che li avrebbe assistiti. ¹⁸

5.1.1 La diffidenza della Chiesa

Il posizionamento di icone in uno spazio pubblico della città rendeva difficile il loro monitoraggio da parte delle autorità rischiando così di provocare dei fenomeni di culto incontrollati. Non appena un'immagine guadagnava il favore popolare le istituzioni della repubblica dovevano intervenire prontamente e collocarla all'interno di uno spazio limitato in modo da facilitarne la sorveglianza. «Catturare» l'immagine non significava solamente impossessarsi della promozione della sua «miracolosità» ma ne comportava anche il controllo, in modo che non potesse risultare dannosa per

¹¹ Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», 43; Flaminio Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae* (Venezia: Pasquali Giovanni Battista, 1749), II, 301.

¹² Le vicende di questo capitello rimangono comunque poco chiare. Non si può escludere che nel suo spostamento abbiano giocato un ruolo anche i membri della famiglia Donato. Si veda il catalogo per ulteriori approfondimenti.

¹³ Antonio Niero, a c. di, *Santità a Venezia* (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1972), 86.

¹⁴ Niero, «Per la storia della pietà popolare veneziana: Capitelli e immagini di santi a Venezia», 262–67; Antonio Niero, «Il culto dei santi nell'arte popolare», in *Santità a Venezia*, a c. di Silvio Tramontin e Antonio Niero (Venezia: Studium cattolico veneziano, 1972), 237–40; Mocenigo, «I capitelli veneziani», 224–27.

¹⁵ Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2:26.

¹⁶ Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, vol. 1: La grandezza (Trieste: LINT, 1973), III, 165; Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», 41.

¹⁷ Gallicciolli, *Delle memorie venete*, 209; Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», 41.

¹⁸ Niero, «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana», 45–46.

l'ordine pubblico.¹⁹ Tale miracolosità incontrollata rappresentava dai tempi più antichi un motivo di preoccupazione per le autorità religiose che da un lato temevano una deviazione profana e idolatra del culto e dall'altro si vedevano esclusi dal potere che il controllo della materia sacra poteva offrire.

Per monitorare simili fenomeni diventò prassi comune l'istituzione di processi atti a determinare l'autenticità o meno di icone, solitamente capitelli, che stavano acquisendo fama di essere miracolose. La necessità dell'intervento delle autorità mette in evidenza il potere che detenevano le immagini. Le circostanze in cui le autorità intervenivano per verificare l'autenticità o meno di un'icona taumaturgica erano principalmente due. La prima riguardava icone collocate nelle calli cittadine e quindi al di fuori del controllo ecclesiastico. La seconda concerneva fenomeni di devozione popolare verso immagini già collocate in edifici di culto ma che acquisivano improvvisamente maggiore popolarità a causa di miracoli a favore di qualche fedele, principalmente manifestati tramite visioni ierofaniche.

Alla prima categoria, ossia quella dei capitelli, appartengono le icone della Fava e dell'Anconetta (cat. no. 80, 22). La prima, manifestata tramite un'apparizione miracolosa alla moglie di Francesco Amadi, ottenne grande favore popolare cosicché dovette essere immediatamente trasportata in un edificio costruito *ad hoc*. Con il trasporto dell'icona della Fava all'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie (poi nota come della Fava), il patriarca riconobbe, tramite un processo ufficiale, la natura taumaturgica dell'immagine, la quale entrava in tal modo all'interno della rete di edifici religiosi della città. Un esito positivo ebbe anche il processo istruito nel 1610 per definire l'autenticità del capitello di Santa Maria Formosa. Simile fu il caso dell'immagine della Madonna di San Vito a Pellestrina per la quale si istruì un processo per verificare la natura sacra delle apparizioni nel 1716. All'immagine venne in seguito attribuita ufficialmente la vittoria sui turchi a Corfù e la vittoria dell'Ungheria.²⁰ Un caso per certi versi opposto fu invece quello dell'Anconetta. L'effigie venne in un primo momento collocata in un piccolo altare nella chiesa dei Santi Ermagora e Fortunato da un gruppo di giovani veneziani all'inizio del XVII secolo. L'ingresso dell'icona incontrò però l'opposizione del clero fatto che, di conseguenza, portò il gruppo di veneziani alla decisione di collocare l'icona in un oratorio da questi appositamente fabbricato e denominato "dell'Anconetta".²¹

Alla seconda categoria, ossia quella dell'intervento delle autorità per immagini già poste all'interno di chiese, appartiene l'icona bizantina che si trovava nella chiesa di Santa Trinità, oggi perduta. Attorno al 1668 una povera donna di nome Cecilia, moglie di Pietro Bevilacqua, donò alla chiesa un trittico dopo aver avuto un'apparizione divina. Il parroco della chiesa, Francesco Vincenzi, collocò inizialmente l'icona nella sacrestia finché, pochi anni dopo, una certa Antonia Peseti gli consigliò di spostarla nella chiesa dove, secondo la donna, avrebbe operato dei miracoli. Il parroco seguì il suggerimento ed esposé l'immagine sull'altare che si trovava vicino alla sagrestia. Antonia, in compagnia di altre donne, entrava spesso in *trance* di fronte all'immagine e solo il parroco riusciva a destarla dal suo stato estatico. Attratti dal fenomeno, immediatamente un gran numero di fedeli iniziò a visitare l'icona nella speranza di ricevere qualche grazia. A questi venivano distribuiti garofani, olio della lampada adiacente l'immagine e riproduzioni dell'icona, insieme a reliquie (pezzi di veste) di Antonia che veniva promossa essa stessa come santa. La notizia raggiunse l'inquisitore Agapito Ugoni il quale mosse delle accuse al parroco e alla donna di promuovere delle false credenze. Di conseguenza, nel 1669, vennero entrambi condannati per eresia e l'icona fu immediatamente

¹⁹ Richard C. Trexler, «Being and non-being. Params of the Miraculous in the Traditional Religious Image», in *The miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Atti di convegno (Accademia di Danimarca in collaborazione con la Bibliotheca Hertziana; Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, 31 maggio-2 giugno 2003)* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004), 22; Erik Thuno e Gerhard Wolf, a c. di, *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Atti di del colloquio tenuto all'Accademia di Danimarca in collaborazione con la Bibliotheca Hertziana (Roma, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, 31 maggio-2 giugno 2003)* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004), spec. 13-20.

²⁰ Giovanni Battista Maria Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina* (Venezia, 1745), 49.

²¹ Per l'opposizione del clero e il riflesso della devozione nella toponomastica vedi: Niero, *Santità a Venezia*, 86.

rimossa dalla chiesa e portata nella residenza patriarcale, dove non avrebbe più potuto generare simili fenomeni di culto incontrollato.²²

Il capitello veneziano costituiva una parte integrante della fisionomia sacrale urbana della città. Questi oggetti creavano dei percorsi sacri, quasi dei pellegrinaggi, che i cittadini potevano percorrere volontariamente o meno. Essendo posti in spazi pubblici e quindi non strettamente vigilati dalle autorità, i capitelli diventarono spesso il fulcro di fenomeni di devozione popolare che preoccuparono il governo, il quale intervenne con mezzi legali per regolamentarne il culto, solitamente ponendoli all'interno di chiese urbane. Dal momento del loro inserimento nell'edificio di culto le icone venivano in un certo senso "consacrate" alla devozione ufficiale e la loro venerazione strettamente monitorata. Portate sotto il controllo delle autorità, le icone diventavano parte dell'apparato scenografico del rituale cittadino. Venivano esposte negli altari delle chiese in modalità continuative oppure nelle occasioni festive, si portavano nelle processioni e si visitavano nei giorni festivi ad esse dedicate.

5.1.2 Feste e processioni

Oltre alle icone stabilmente collocate per le calli di Venezia, come nel caso dei capitelli, le effigi si potevano incontrare nello spazio pubblico urbano in occasione delle processioni organizzate in concomitanza con le feste civiche e religiose. L'Enciclopedia di Oxford fornisce la seguente definizione della parola "processione": «Processions are an extremely common feature of Greek and Roman religious practice. It is above all in the procession that a group may ritually display its cohesion and power to itself and others. And the route taken may express the control of space. The group may embody the whole community».²³ Coesione, potere, controllo dello spazio e comunità sono gli elementi che definiscono l'ontologia della processione anche a Venezia. Durante questi cerimoniali il doge, il clero, i membri delle confraternite e i semplici cittadini avevano occasione di riunirsi come una *communitas* ed esperire lo spazio sacro della città come gruppo coeso. La natura stessa della processione, momento festivo e collettivo, creava un "effetto-domino" di devozione diffusa. Scriveva nel 1616 il Vittorelli a proposito di una processione svoltasi a Venezia: «Vogliono gli Ecclesiastici con molta divozione e con molto frutto portarla (l'icona della *Nicopeia*) e viene seguita da numerosa schiera di senatori che, con la modestia e la pietà che dimostrano accendono altri al desiderio di seguire bene a Dio».²⁴

I cortei celebrativi erano onnipresenti. E. Muir ha contato almeno 86 diverse processioni che venivano organizzate annualmente nella Serenissima entro la fine del XVI secolo, relativamente alle quali si può facilmente immaginare il coinvolgimento di icone, croci miracolose e reliquie.²⁵ Lo svolgimento di processioni nello spazio urbano diventò talmente frequente che queste entrarono a fare parte della vita quotidiana dei veneziani, che potevano imbattersi in un corteo mentre andavano a sbrigare i propri affari. Così come le icone, anche le processioni costituivano un rischio per le autorità. La grande partecipazione popolare e il sentimento di appartenenza combinati con il fervore religioso erano elementi difficilmente controllabili. Basti ricordare l'intervento statale in occasione della processione organizzata dal movimento dei Bianchi nel 1399. La repubblica, contraria al movimento, interruppe il corteo e ne castigò i promotori, Giovanni Dominici e Antonio Soranzo, con

²² Margarita Voulgaropoulou, «From Domestic Devotion to the Church», *Religions* 10 (2019): 30; Anne Jacobson Schutte, *Aspiring Saints: Pretense of Holiness, Inquisition, and Gender in the Republic of Venice, 1618-1750* (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 2001), 15–16; Christopher F. Black, *Church, Religion, and Society in Early Modern Italy*, European Studies Series (Londra: Palgrave Macmillan, 2004), 170.

²³ Richard Seaford, «Processions», *Oxford Research Encyclopedia of Classics*, 2016. Versione online (consultata 3/11/2020).

²⁴ Andrea Vittorelli, *Gloriose memorie della B.ma Vergine madre de Dio* (Roma: G. Facciotto, 1616), 391–93. Corsivo aggiunto.

²⁵ Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, 78, n. 35.

la pena dell'esilio.²⁶ Bisognava dunque monitorare da vicino tali eventi e i loro promotori dovevano conformarsi alle regole politiche e civili della Serenissima.

Il coinvolgimento di icone nei rituali collettivi non è documentato dettagliatamente. Sembra che per tali occasioni, come ad esempio per la festa delle Marie, si preferissero delle statue lignee.²⁷ Per converso, durante la cerimonia dello Sposalizio del mare, l'abate e i monaci di San Nicolò del Lido accoglievano il doge sulla riva con l'incenso, l'acqua santa e un'*ancona*, in cui è probabile fosse raffigurato Cristo dato che una volta giunti nella chiesa veniva utilizzata per praticare il bacio della pace.²⁸

Le processioni potevano essere pianificate dal potere dogale o ecclesiastico, dalle parrocchie, dalle scuole e dalle confraternite della città. Come è noto, le sei scuole grandi mantenevano una posizione significativa nell'orchestrazione del cerimoniale urbano. Queste organizzavano festeggiamenti in occasione della festa del loro santo patrono, per la prima domenica di ogni mese, per le domeniche della quaresima, durante la settimana santa e per i funerali dei loro confratelli.²⁹ J. Glixton ha calcolato che i cerimoniali delle scuole grandi raggiungevano circa cinquanta giornate nella durata di un anno.³⁰ Per citare un solo esempio, gli statuti quattrocenteschi della scuola di San Giovanni Evangelista prevedevano che 12 giorni all'anno i fratelli dovevano ascoltare la messa, distribuire elemosine e seguire la croce accompagnata da candele accese attraverso la città. Nei secoli successivi il numero delle processioni accrebbe ulteriormente e diventarono sempre più degli strumenti di glorificazione della città, della Vergine e dei santi.³¹ Le scuole partecipavano inoltre ai cerimoniali civici e religiosi della repubblica che si tenevano nella piazza di San Marco.

Anche le scuole piccole partecipavano all'orchestrazione cerimoniale della città, seppur con minor sfarzo e in zone generalmente più limitate.³² A partire dal XIV secolo cominciarono ad essere fondate delle scuole con l'obiettivo principale di custodire, mantenere ed esporre l'immagine cultuale di riferimento. Tra queste si possono citare le scuole piccole fondate per le effigi di San Marziale, dei Santi Apostoli, della Maddalena, di Santa Maria Mater Domini, di Santa Maria Maggiore, dell'Anconetta, di San Marcuola e la scuola grande di Santa Maria della Misericordia (istituita nel 1261). Purtroppo, le fonti risultano piuttosto sibilline sul coinvolgimento delle icone nelle processioni alle quali partecipavano queste scuole, ma da alcune attestazioni possiamo dedurre che la loro inclusione nei cortei fosse un fenomeno comune. Certamente partecipava alle processioni della scuola della Carità l'immagine mariana che veniva custodita nella chiesa omonima.³³ Bisogna considerare che tali cortei, oltre al loro carattere indubbiamente religioso, offrivano alle scuole e alle confraternite l'occasione di esibire pubblicamente la loro virtù e magnificenza. A tal fine ogni istituzione tendeva a portare nello spazio pubblico della processione gli oggetti più prestigiosi in suo

²⁶ Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2:335–36.

²⁷ Per la festa delle Marie e la sua evoluzione nel tempo si vedano: Pace del Friuli e Emmnuele Cicogna, *La festa delle Marie descritta in un poemetto elegiaco latino* (Venezia: G. Cecchini, 1843), spec. 17; Giustina Renier Michiel, *Origine delle feste veneziane di Giustina Renier Michiel volume primo -quinto ed ultimo* (Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1817), vol. I, 91–108; Giuseppe Tassini, *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani* (Venezia: M. Fontana, 1890), 9–14; Lina Urban, *Tra sacro e profano - La festa delle marie* (Venezia: Centro internazionale della grafica, 1988).

²⁸ Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, XII, 104; cfr. Michele Bacci, «Venezia e l'icona», in *Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a c. di Gianmatteo Caputo, Giovanni Gentili (Venezia: Marsilio, 2009), 101.

²⁹ Jonathan Glixon, *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807, Honoring God and the City* (Oxford: Oxford University Press, 2003); Jonathan Glixon, «Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian Scuole Grandi», in *Essays on Italian music in the Cinquecento*, a c. di Richard Charteris (Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1990), 250: Le scuole sponsorizzavano eventi circa trecento giorni all'anno, in più di cento chiese. Brian Pullan, *Le scuole grandi, l'assistenza e le leggi sui poveri*, vol. 1 (Roma: Il veltro, 1982), spec. 56.

³⁰ Glixon, *Honoring God and the City*, 255–60.

³¹ ASV, SSGE, Registro 3, Mariogola, f. 7. Riportato in: Glixon, «Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian Scuole Grandi», 191 e nota 5.

³² Per le processioni delle scuole piccole si veda: Glixon, *Honoring God and the City*, 200–206.

³³ Niero, *Santità a Venezia*, 207.

possesso. Labari, icone e reliquie appartenenti alla scuola venivano portati in giro per la città dai confratelli più prestigiosi, suscitando così l'ammirazione e il rispetto dei fedeli.

Certamente prevedevano la presenza di icone le processioni orchestrate per il loro trasferimento da un luogo ad un altro, come nei casi dei capitelli che venivano inseriti all'interno di una chiesa, cappella od oratorio. Nel 1480, in occasione della traslazione dell'icona dei Miracoli dal cortile della famiglia Amadi alla nuova chiesa appositamente costruita, venne organizzata una processione maestosa, accompagnata da musiche e canti, alla quale partecipò anche il patriarca (cat. no. 95). Alla processione organizzata nel 1532 per il trasferimento dell'icona di Santa Maria Maggiore dall'oratorio di San Vincenzo alla nuova chiesa, parteciparono, oltre al gran numero di gente comune, anche il doge e i membri del senato.

Differente si presenta il caso dell'icona "statale" della Vergine *Nicopeia* (cat. no. 44). Questa, a partire dal XVI secolo, veniva coinvolta in un elevato numero di eventi cerimoniali dentro e fuori dalla basilica marciana. Veniva portata in processione ogni primo sabato del mese, nella festa dell'Assunzione il 15 agosto, nella festa della Presentazione al tempio (fino al 1670) e nei periodi di gravi crisi causate da eventi come guerre ed epidemie. Un caso particolare risulta essere anche quello dell'icona della Vergine della Pace (cat. no. 78). Sembra che l'effigie non venisse mai spostata dal suo altare ma che al suo posto si portasse nelle processioni il *pennello* della scuola, decorato con una fedele riproduzione dell'icona stessa.

Nel corso dei secoli vennero ad aggiungersi alle cerimonie consolidate anche nuove processioni, solitamente dovute a qualche miracolo appena manifestato. In questo ambito, dal 1615 venne istituita una nuova processione annua intorno al simulacro della Madonna dell'Asinello, da svolgersi la prima domenica di luglio, nell'ora in cui padre cappuccino di nome Adamo «ne fu favorito».³⁴ Icone potevano essere portate nei cortei cittadini anche su iniziativa dei singoli. Secondo una cronaca anonima del primo Settecento, nella chiesa di San Geremia era conservata dal XVI secolo un'immagine del Crocifisso considerata miracolosa, donata da un padre cappuccino il quale ne era anche l'autore. Egli la portava nei cortei festivi e la esponeva nelle occorrenze urgenti.³⁵

Il luogo della processione per definizione era la piazza marciana. Il libro dei cerimoniali marciani fornisce una prima testimonianza dell'avvenimento di otto processioni in piazza, probabilmente annuali, a partire dal 1546. Le occasioni festive erano le seguenti: festa di sant'Isidoro (21 aprile), *Corpus Cristi*, festa di sant'Antonio da Padova (13 giugno), di san Vito (15 giugno), apparizione di san Marco (25 giugno), Redentore (terza domenica di luglio), Santa Marina (17 luglio), santa Giustina (7 ottobre) e la Presentazione al Tempio (21 novembre). Si può presumere che almeno altre due processioni avessero luogo regolarmente, una la prima domenica di ogni mese e un'altra ogni mercoledì.³⁶ La piazza fu il *locus* privilegiato anche per i cortei organizzati allo scopo di richiedere l'assistenza divina in momenti di crisi come guerre, siccità e terremoti, come nel caso di quello organizzato nel 1474, nel quale fu portata l'immagine della Vergine *Nicopeia* per invocare l'intercessione mariana contro il dilagare della peste.³⁷ Iniziative simili si sarebbero poi riproposte in occasione delle pesti del 1575 e del 1630-31. Quando l'intero popolo si trovava dolorosamente riunito nel dover affrontare la crisi e la malattia, tale cerimonia poteva addolcire gli animi e donare speranza. Altre occorrenze speciali si potevano presentare in occasione delle visite di delegazioni internazionali, come di quella bizantina nel 1438, o di quella giapponese nel 1582.³⁸

Si riscontrano infine delle occasioni in cui le icone costituivano il punto di arrivo delle processioni. Rimanendo ancorate sul loro altare partecipavano al corteo come traguardo finale dei

³⁴ Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina*, 35.

³⁵ Anonimo, *Notizia distinta dell'immenso tesoro spirituale* (Venezia: Pinelli, Pietro, 1701), 4-6.

³⁶ Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies* (New York: Cambridge University Press, 2001), 238.

³⁷ Iain Fenlon, «Piazza San Marco: Theatre of the senses, market place of the world», in *Religion and the Senses in Early Modern Europe* (Leida: Brill, 2013), 357 e nota 65.

³⁸ Tassini, *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani*, 81.

partecipanti. Basti ricordare le processioni annuali nelle quali si visitava la Vergine della Salute,³⁹ o quelle effettuate ogni 17 luglio per rendere omaggio all'icona di Santa Maria delle Grazie.⁴⁰ Queste ricorrenze illustrano solitamente lo stretto legame che si era venuto a creare tra icona miracolosa ed edificio di appartenenza. L'icona della Salute rappresentava l'essenza dell'intero complesso ecclesiastico, incorporando la salvezza concessa da Maria in occasione della peste del 1630. L'icona delle Grazie era invece corredata da una leggenda che faceva leva sulla sua volontà di essere esposta in quel determinato edificio di culto sull'isola delle Grazie. Probabilmente l'insistenza della leggenda su questo aspetto stabilì anche la sua permanenza ininterrotta nel luogo dove era stata esposta.

5.2 Vite di icone nelle chiese veneziane

L'edificio ecclesiastico veneziano aprì le proprie porte alle icone greche principalmente a partire dalla seconda metà del XV secolo. Alcuni esemplari precoci risalgono al XIII secolo, come nel caso della *Nicopeia*, ma non sembrano aver avuto un ruolo particolarmente rilevante nella devozione popolare prima dei secoli XV-XVI.⁴¹ Le motivazioni di tale improvvisa manifestazione di interesse verso questi *media* appartenenti alla tradizione bizantina vanno ricercate, oltre che nella plurisecolare relazione di Venezia con il mondo greco, in alcuni fattori di natura geopolitica nonché ambientale. Non bisogna dimenticare che nel Quattrocento, Venezia, compiva ben due secoli di stabile presenza nel Mediterraneo grazie alle sue colonie levantine. Come si è visto nei capitoli 2 e 3, l'esperienza coloniale ebbe un enorme impatto sull'identità personale e collettiva dei veneziani che con il passare del tempo seguì a rafforzarsi a tal punto che molti coloni finivano per identificarsi con la popolazione greca più che con quella veneziana. La lunga convivenza strutturò il gusto e le attitudini dei veneziani di Creta che al loro ritorno in patria – fenomeno che registrò un certo aumento proprio nella seconda metà del XV secolo – importarono non solo i nuovi usi e costumi acquisiti, ma anche gli oggetti materiali attorno ai quali queste nuove attitudini si formavano e si esprimevano.

Uno degli eventi cardinali che contrassegnò il Quattrocento fu il Concilio convocato a Firenze nel 1431, durante il quale venne formulato il decreto di unione tra la chiesa orientale e quella latina. La divisione dogmatica aveva infatti provocato non pochi problemi ai greci che risiedevano nella Serenissima, i quali diventavano spesso oggetto di discriminazione da parte della popolazione e soprattutto del clero latino che non gradiva la loro presenza all'interno degli edifici sacri veneziani.⁴² Nonostante la divisione dogmatica non sembri aver avuto un particolare peso sulla coscienza popolare, il riconoscimento ufficiale della legalità della fede ortodossa diede maggiore libertà di movimento ai greci all'interno delle chiese latine, cui cominciarono a donare le proprie immagini sacre. I lasciti di greci a chiese latine dimostrano come questi stessero iniziando a sentirsi inclusi all'interno della chiesa locale.

³⁹ Per le processioni organizzate anche prima dell'arrivo dell'icona della Mesopanditissa, nelle quali si usava portare l'icona della Nicopeia: Lina Urban, *Processioni e feste doganali: «Venetia est mundus»*, a c. di Antonio Niero (Vicenza: Neri Pozza, 1998), 144–149.

⁴⁰ Tassini, *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani*, 84.

⁴¹ Altri esempi furono quelli dell'immagine della carità per la quale Marco Giuliano fondò la chiesa nel 1119 e l'immagine marmorea della Celestia collocata nell'edificio il 2 agosto 1341: Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* (Venezia: Domenico Farri, 1581), 95; Per l'immagine della Celestia: Marco Antonio Sabellico, *Del sito di Vinegia: la più antica guida di Venezia (1502)* (Venezia: Venipedia, 2016), 62; Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa* (Venezia: Altobello Salicato, 1604), 129r–30; Un precoce esempio di donazione di un'icona bizantina in un edificio di culto fu anche quello della veneziana Nicoletta da Grioni la quale nel 1394 donò un'immagine greca al battistero fiorentino di San Giovanni. Si veda: Anthony Cutler, «From loot to scholarship», *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 245.

⁴² Vedi *supra*: «Premesse per il culto delle icone a Venezia»

Pochi anni dopo la conclusione del Concilio fiorentino, la caduta dell'impero bizantino comportò un ulteriore rafforzamento del legame tra Venezia e il mondo greco. La conquista ottomana della capitale creò un'ingente ondata migratoria verso i territori sotto dominazione veneziana che presentavano il vantaggio di essere ancora cristiani. In più, la Serenissima poteva presentare delle opportunità lavorative per questi profughi. I territori veneziani maggiormente coinvolti dall'ondata migratoria furono Creta e Venezia stessa, dove già viveva e lavorava una consistente comunità di greci. I nuovi arrivati introdussero in laguna un cospicuo numero di manufatti religiosi, tra cui numerose icone.⁴³ La perdita di Bisanzio coinvolse il corpo politico veneziano anche sotto un altro aspetto: spianò la strada affinché Venezia si proponesse a tutti gli effetti come l'erede dell'impero Bizantino e la custode dei valori della cristianità. Tentativi simili erano già stati intrapresi dalla Serenissima, culminando nella creazione dell'impero latino dal 1204 al 1261, ma presentavano sempre la problematica della giustificazione della violenza attuata nei confronti di una popolazione comunque cristiana. La definitiva perdita del mondo bizantino lasciava un vuoto facilmente colmabile dalla potenza veneziana, senza più presentare il problema di giustificare e legittimare le proprie azioni. Allo stesso tempo la scomparsa bizantina provocò un maggior sentimento di ammirazione e rispetto per la cultura orientale, ormai percepita con un'attitudine di romanticismo nostalgico che ebbe l'effetto di accrescere la domanda di manufatti legati allo stile bizantino.⁴⁴

Un importante contributo per l'introduzione di icone nelle chiese, nonché nelle case dei fedeli veneziani, ebbero inoltre le congregazioni del clero, le scuole e le confraternite che conobbero un grande sviluppo nel XV secolo e portarono ad una dimensione più intima il rapporto tra fedeli e religione. Le scuole rappresentavano degli spazi autonomi, liberi dalle regole istituzionali che vigevano negli ambienti ecclesiastici e statali. Tra i confratelli si sviluppò una notevole attenzione verso la materia sacra, concepita come supporto per la migliore riuscita della devozione individuale. Icone, croci, libretti di preghiera divennero oggetti indispensabili per il giusto funzionamento delle istituzioni.

Una volta inserite nella chiesa, le icone venivano collocate in determinati spazi dell'edificio a seconda della loro precedente biografia. Se l'immagine proveniva da una residenza patrizia si poteva collocare sopra l'altare familiare (cat. no: 82, 89). Se invece il donatore non poteva contare su uno spazio "privato" nella chiesa, si fornivano precise disposizioni su come e dove l'icona avrebbe dovuto essere esposta. Certamente il luogo dove si trovava la più fitta esposizione di immagini all'interno delle chiese era quello dell'altare.⁴⁵ Nei casi in cui era proprio l'immagine ad aver dato vita alla chiesa, la si poneva perlopiù sull'altare maggiore. Così fu per le icone delle chiese della Fava e dei Miracoli, di Santa Maria Maggiore, di Santa Maria di Nazareth, di Santa Maria Mater Domini e anche per quella della Salute, nonostante in quest'ultimo caso la costruzione della chiesa era stata decisa prima dell'arrivo dell'icona a Venezia (cat. no.: 2, 24, 26, 28, 80, 95)

Il posizionamento di una effigie sacra in un determinato ambiente ne definiva inequivocabilmente la fisionomia.⁴⁶ Un'immagine posta sopra l'altare principale della chiesa

⁴³ Ioannis Veloudos, *Ελλήνων ορθόδοξων αποικία εν Βενετία* (Venezia: Phoinix, 1893), 9; Niki G. Tselenti-Papadopoulou, *Οι Εικόνες τις Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας απο το 16ο εως το Πρώτο Μισό του 20ού Αιώνα* (Atene: Εκδοση του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 2002), 374, 379, e schede: 1, 2, 4, 7.

⁴⁴ Drandraki 2009, 16.

⁴⁵ Un uso più diffuso di immagini sugli altari viene testimoniato a partire dal XIII secolo, dopo che il Concilio Laterano IV decretò la Transustanziazione. La rinnovata enfasi posta sul momento eucaristico fornisce l'interpretazione della predilezione delle immagini di Maria con il Bambino da collocarsi negli altari. Il rapporto madre-figlio non solo evidenziava la natura umana di Cristo ma alludeva alla sua nascita e rinascita nell'eucaristia. Si vedano: Kees Van der Ploeg, «How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?», *Studies in the History of Art* 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (2002) (2002): 102–21; Beth Williamson, «Altarpieces, Liturgy, and Devotion», *Speculum* 79, n. 2 (2004): spec. 175 per il dogma della Transustanziazione.

⁴⁶ Sulla centralità della mise-en-scène per la percezione dell'icona all'interno dello spazio della chiesa si veda la parte introduttiva in: Sulamith Brodbeck e Anne-Orange Poilpré, *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial: Byzance et Moyen Âge occidental*, *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial: Byzance et Moyen Âge occidental* (Parigi: Éditions de la Sorbonne, 2019), 7–27; Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima* (Roma-Bari: Laterza, 2005).

catturava immediatamente l'attenzione dei presenti e trasmetteva *ipso facto* il suo valore.⁴⁷ Era per tale motivo che spesso il donatore, se glielo permettevano le sue finanze, provvedeva non solo a donare l'immagine ma anche ad offrirle un'adeguata esposizione, come nel caso dell'effigie della Celestia, per la quale i Contarini eressero un nuovo altare e proprie spese (cat. no. 94). Anche i devoti meno abbienti potevano contribuire alla costruzione dell'altare, come nel caso dei marinai che donarono l'icona della Vergine delle Grazie e per la quale costruirono una nuova cappella (cat. no. 100). In altri casi intervenivano direttamente i membri dell'istituzione ecclesiastica, come la suora Serafica Buontempo che nel 1597 eresse un nuovo altare in marmo per collocare l'icona della Vergine *Ortocosta* (cat. no. 38). Un caso simile fu quello del piovano Giovanni Pomelli il quale nel 1632 eresse un nuovo altare per esporre l'icona della Vergine della Passione che si trovava nella chiesa di San Fantin (cat. no. 42). Quando l'icona non veniva esposta sull'altare principale la si poteva vedere sugli altari secondari. Queste immagini non avevano un ruolo prettamente liturgico ma servivano per incitare la devozione dei fedeli nei momenti al di fuori della liturgia, quando ci si dedicava alla preghiera e alle richieste di sostegno per sé e per i propri amici e famigliari. Le icone degli altari secondari erano spesso collegate a qualche scuola o confraternita, come nel caso dell'icona della Vergine a San Moisè o di quella posta sull'altare dell'Annunciata nella chiesa della Bragora (cat. no. 43, 90).

Per la *mise-en-scène* delle icone di culto venivano impiegati anche altri elementi, come elaborate cornici, veli, porticelle, gioielli e rivestimenti metallici (per i rivestimenti metallici: cat. no. 2, 8, 38, 41, 44, 73, 82, 84, 98).⁴⁸ Non sono rari i casi in cui le icone venivano inserite in cornici marmoree, usanza che era probabilmente dovuta alla contrapposizione che si veniva a creare tra i due materiali: il legno dell'icona e il marmo della cornice. L'accostamento dei due materiali contribuiva a mettere in evidenza l'unicità dell'immagine sacrale.⁴⁹ L'icona della Vergine *Odegetria* della chiesa di San Pietro Martire a Murano offre un buon esempio dell'accostamento di più materiali che contribuiscono a far risaltare le figure sacre (cat. no. 98). L'icona, rivestita da una riza metallica, è stata inserita in un elaborato capitello marmoreo, sormontato dalla imponente figura di Dio. In altri casi si impiegavano cornici lignee, solitamente dorate. A differenza delle cornici marmoree, quelle lignee presentano solitamente una maggiore attenzione alla sontuosità delle sue forme, molto più vistose che nei casi dei capitelli marmorei, probabilmente a causa della minore vistosità del materiale stesso, che riproponeva quello dell'icona (cat. no. 25, 76, 78, 79). Un ulteriore elemento di rilievo era quello dei dipinti che venivano esposti in prossimità dell'immagine di devozione. Per le icone per le quali si aveva a disposizione una leggenda miracolosa spesso si optava per dipinti che ne avrebbero riproposto gli episodi taumaturgici. Altre volte si volevano trasmettere messaggi salvifici, per cui l'icona veniva inserita in un insieme narrativo che ne sottolineava il valore apotropaico e protettivo (cat. no. 28, 42).

Un parametro importante era infine quello dell'illuminazione. L'atto di devozione più comune consisteva (e consiste ancora oggi nelle chiese ortodosse), nell'accenderle una o più candele davanti all'icona.⁵⁰ Colore, brillantezza, riflesso e luminosità donavano alle figure sacre una dimensione "reale", quasi che fossero delle entità animate.⁵¹ L'icona meglio illuminata era considerata come quella più importante e sacra.⁵² A tal fine venivano spesso usate cornici con un supporto dove porre la candela, come nel caso dell'effigie di san Nicola nella chiesa di San Giovanni in Bragora (cat. no. 73). Tra le indicazioni più frequenti quando si donava un'icona era infatti quella di mantenere sempre

⁴⁷ Michele Bacci, «Images à la grecque et agentivité miraculeuse», in *L'image miraculeuse dans le christianisme occidental* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2020), 136.

⁴⁸ Sui rivestimenti che si usavano per coprire le icone si veda: André Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge* (Venezia: Stamperia di Venezia, 1975).

⁴⁹ Bacci, «Images à la grecque et agentivité miraculeuse», 136.

⁵⁰ Bacci, *Lo spazio dell'anima*, 115.

⁵¹ Bissera V. Pentcheva, *The Sensual Icon* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2010); Bissera Pentcheva, «Moving Eyes: Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 55/56 (2009).

⁵² Bacci, *Lo spazio dell'anima*, 116.

accese delle lampade davanti a questa, come nel caso di Bianca Briani che dispose per testamento la donazione di un'effigie mariana alla chiesa di San Nicola da Tolentino, corredata da dieci ducati all'anno, da spendere per «tenerla sempre di continuo et in perpetuo accesa una lampada avanti il quadro che come sopra in detta chiesa lasso» (cat. no. 25). Simile fu il caso di Lucrezia Pinardi la quale donò un'icona mariana alla chiesa dei Santi Marco e Andrea insieme a «37 oncie e 500 ducati per far ardere una lampada» (cat. no. 104). L'incidenza che l'illuminazione poteva avere per l'icona si coglie infine anche dai voti di alcuni fedeli. Per esempio, la suora Raffaella Scaramella, che abitava nel convento dei Santi Rocco e Margherita, essendo gravemente malata, aveva fatto voto alla Vergine, promettendo che se l'avesse guarita avrebbe tenuta sempre accesa una lampada davanti all'immagine della Vergine Ortocosta (cat. no. 38).

Dal censimento delle icone (vedi catalogo) si possono trarre i seguenti dati:

Distribuzione per sestiere e isole

Burano: 1

Isola delle Grazie: 1

Isola dello Spirito Santo: 1

Isola di San Francesco nel Deserto: 1

Murano: 4

Santa Croce: 4

San Polo: 7

San Marco: 37, di cui 28 si trovano oggi custodite negli uffici della Procuratoria di San Marco (cat. no. 45-72)

Cannaregio: 11

Dorsoduro e Giudecca: 13

Castello: 25

Distribuzione per istituzione

Cattedrale: 1

Chiesa ducale: 1 (e le 28 iconette "dello scrigno, cat. no. 45-72)

Istituzioni penitenziali: 3

Ospizi: 1

Scuole: 2

Canonici regolari: 5

Conventi di frati francescani: 6 (di cui quattro nella chiesa del Redentore dell'ordine cappuccino)

Conventi di suore francescane: 3

Monasteri di monache benedettine: 6 (di cui 2 in istituzioni dell'ordine dei cistercensi)

Conventi di frati carmelitani: 2 (di cui 1 dell'ordine Scalzo)

Conventi di frati domenicani: 2

Conventi di frati agostiniani: 2

Conventi di suore agostiniane: 2

Chiese parrocchiali: 39

Iconografia

Cristologica: 10

Santi: 14

Mariologica: 81

Di cui:

Iconografia sconosciuta: 22

Odegetria: 34, di cui 10 nella variante della Vergine della Passione, 7 della Consolazione (di cui una nella variante della *Galaktotrofousa*)

Galaktotrofousa: 3

Glykofilousa: 5

Scopiotissa: 2

Della Pietà: 3

Nicopeia: 3

Diciannove delle sessantacinque chiese che contenevano icone erano dedicate alla Vergine.

Dai dati forniti emerge chiaramente la notevole concentrazione di icone nelle chiese parrocchiali. Queste rappresentavano uno spazio urbano dove gli uomini, e più raramente anche le donne, svolgevano gran parte della loro vita pubblica. Lo spazio parrocchiale era un essenziale punto di riferimento per la vita sociale del cittadino veneziano. Oltre alla funzione religiosa che, tramite lo svolgimento della liturgia, costituiva un momento quotidiano di incontro, la parrocchia andava assumendo progressivamente anche il ruolo di divisione civica, creando in tal modo un intenso sentimento di appartenenza e di identificazione nei cittadini. Il clero parrocchiale, oltre a svolgere le usuali funzioni liturgiche, assumeva il ruolo di intermediario sociale, contribuendo a risolvere i problemi sorti tra i membri della parrocchia. I sacerdoti erano incaricati a svolgere funzioni notarili, essere esecutori testamentari, ricevere una procura dai loro parrocchiani, oppure fornire dei piccoli prestiti ai cittadini della parrocchia.⁵³ Un ruolo centrale per il funzionamento della parrocchia era delegato all'edificio ecclesiastico la cui sacralità doveva far sì che i cittadini ne venissero attratti. Tale percezione dipendeva in primo luogo dagli oggetti sacri che venivano custoditi al suo interno, principalmente reliquie e icone. A volte erano gli stessi parrocchiani ad occuparsi della traslazione di reliquie o immagini da collocare nella propria chiesa per accrescerne il prestigio. Più di frequente l'arredo sacro proveniva da donazioni o lasciti testamentari dei fedeli che frequentavano la chiesa, come nel caso di Marietta che nel suo testamento, redatto nel 1566, lasciava «un quadro de madonna dorado all'antigua con la sua cortina» alla chiesa di San Salvador,⁵⁴ e quello di Suor Paola De Cavalli la quale offrì una Madonna bizantina, il 29 giugno del 1594, alla chiesa di San Benetto.⁵⁵ Essendo lo spazio della parrocchia il luogo dove si consolidavano i rapporti sociali, spesso le famiglie competevano tra di loro in fatto di donazioni e committenze. Essere il promotore di una donazione significava acquistare maggiore visibilità e prestigio all'interno del gruppo sociale della contrada. Oltre al movente della visibilità pubblica, spesso i fedeli cedevano dei beni per esprimere la loro pura devozione ed appartenenza ad un certo edificio di culto. Questo è il caso dell'icona della Vergine *Glykofilousa* custodita presso la chiesa del Redentore in Giudecca (cat. no. 8). Il donatore, tramite l'iscrizione presente nella parte inferiore dell'immagine, afferma di averla lasciata al convento «per mia particolar divotione, con conditione che non possa esser mai trasmessa in altro luoco». Molte delle icone bizantine ancora custodite all'interno delle chiese veneziane provengono da donazioni di privati che, per motivi di prestigio, di devozione o di convenienza escatologica, decidevano di lasciare questi oggetti sacri alla loro chiesa di appartenenza.

Un secondo dato rilevante che emerge dai dati statistici è l'ingente concentrazione di icone nel sestiere di Castello. Questa potrebbe essere interpretata come dovuta da un lato alla posizione decentrata del sestiere e dall'altro alla presenza notevole di esuli greci. Inoltre, a Castello si trovava l'industria nautica nonché il punto di scarico delle navi commerciali, entrambe attività che vedevano

⁵³ Nicholas S. Davidson, «The Clergy of Venice in the Sixteenth Century», *Bulletin of the Society of Renaissance Studies* 2 (1978): 22; Brian Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice: the social institutions of a catholic state, to 1620* (Oxford: Blackwell, 1971), 297–300.; Muir, «Le vie sacre e le vie profane di Venezia», 89; Dennis Romano, *Patricians and popolani: the social foundations of the Venetian Renaissance State* (Baltimora: John Hopkins university press, 1987), 102–18.

⁵⁴ Abigail Brundin, Deborah Howard, e Mary Laven, *The Sacred Home in Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 175, nota 1.

⁵⁵ Rodolfo Gallo, «La chiesa di San Benedetto», *Rivista della città di Venezia* VII (1928): 11.

impiegati numerosi cittadini di classe bassa e media, ossia la fascia della popolazione più incline ad un culto di tipo passionale. Non ultima, la presenza di un elevato numero di stranieri che approdava a Venezia dalla zona dell'arsenale contribuì alla creazione di reti religiose.⁵⁶ I viaggiatori, pellegrini, mercanti, militari, che si fermavano a Venezia per un breve periodo, usavano infatti andare in cerca di santuari dotati di icone e reliquie preziose, per poter pregare durante il loro breve soggiorno veneziano.

Per quanto concerne l'aspetto iconografico delle icone conservate nelle chiese della città, non sorprende notare l'assoluta preminenza di icone a soggetto mariano. La Vergine era la figura più rappresentata nelle icone bizantine e l'archetipo dell'*Odegetria* veniva considerato autografo dell'apostolo Luca. La svolta devozionale che caratterizzò il XV secolo deve aver influito a determinare tale prevalenza iconografica. Maria diventava la figura intermedia tra realtà terrestre e celeste, ricettrice delle preghiere umane e trasmittitrice dei loro contenuti a Dio. La Vergine era inoltre promossa come patrona e protettrice della Serenissima, con la quale veniva a volte anche identificata. Entrambe vergini, pure e immacolate, condividevano la qualità di non essere mai state contaminate dal mondo impuro che le circondava.

5.2.1 Tipologie di fenomeni di culto

Icone di san Luca a Venezia

Dall'XI-XII secolo cominciarono a circolare leggende che individuavano nella figura dell'apostolo Luca l'artefice di immagini raffiguranti la Vergine, sola o con il Bambino.⁵⁷ In confronto con altre città della penisola, prima tra tutte Roma, la leggenda approdò in laguna con un relativo ritardo. L'icona simbolo della città di Venezia, la Vergine *Nicopeia*, presente nella basilica marciana già dal XIII secolo, venne attribuita a san Luca solamente intorno al 1470. A questa si aggiunsero poi almeno altre nove immagini bizantine (cat. no. 2, 6, 13, 16, 28, 38, 78, 100).⁵⁸ Di queste, la quasi totalità non si limitò al solo titolo di opera dell'evangelista. A ulteriore conferma della loro natura sovranaturale, continuarono ad operare una serie di azioni miracolose, tanto dirette (parlavano, emanavano luce, si muovevano e mostravano le loro emozioni) quanto a vantaggio di terzi (guarigioni, assistenza nei problemi personali e famigliari). Solamente due delle icone "di Luca", quella di San Giobbe e quella dei Santi Apostoli, non lasciarono ulteriori testimonianze della loro miracolosità.

Le icone dell'apostolo erano distribuite tra gli edifici ecclesiastici della città come segue:

- Tre in chiese appartenenti all'ordine francescano: San Giobbe,⁵⁹ Santa Maria delle Grazie (ramo femminile), Santa Maria Maggiore (ramo femminile), (cat. no. 100, 28);
- due in chiese parrocchiali: San Samuele, Santi Apostoli (cat. no. 38, 16);
- due in chiese di canonici regolari: Santa Maria della Carità, Santa Maria della Salute (cat. no. 6, 2);
- una in chiesa benedettina: Santa Croce alla Giudecca (ramo femminile), (cat. no. 13);
- una in chiesa domenicana: Madonna della Pace (cat. no. 78);
- una nella chiesa ducale: *Nicopeia* (cat. no. 44);

⁵⁶ Michele Bacci, «Portolano Sacro. Santuari e Immagini Sacre Lungo Le Rotte Di Navigazione Del Mediterraneo Tra Tardo Medioevo e Prima Età Moderna», in *The Miraculous Image In the Late Middle Ages and Renaissance* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004).

⁵⁷ Michele Bacci, *Il pennello dell'evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: GISEM-ETS, 1998), 124.

⁵⁸ Queste sono le icone di Santa Croce, di San Giobbe, di San Samuele (Ortocosta), della Carità, della Salute (Mesopanditissa), delle Grazie, di Santa Maria Maggiore, dei Santi Apostoli e dei Santi Giovanni e Paolo (Madonna della Pace).

⁵⁹ Vincenzo Maria Coronelli, *Protogiornale veneto perpetuo* (Venezia: Girolamo Albrizzi, 1690), 152.

- Tre si trovavano in edifici situati nel sestiere di Dorsoduro (Santa Croce, chiesa della Carità, chiesa della Salute: cat. no. 13, 6, 2);
- due a Cannaregio (Santi Apostoli, San Giobbe: cat. no. 16);
- due a San Marco (*Nicopeia*, *Ortocosta*: cat. no. 38, 44);
- una a Santa Croce (Santa Maria Maggiore: cat. no. 28);
- una sull'isola delle Grazie (cat. no. 100).

Un'ulteriore caratteristica che accomunava alcune delle icone veneziane dell'apostolo fu quella di una – vera o presunta – provenienza costantinopolitana. Questa fu attribuita all'icona della *Nicopeia* nella basilica marciana, alla Vergine *Mesopanditissa* della chiesa della Salute, all'icona della chiesa delle Grazie e a quella della Pace nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Le icone di Luca costituiscono una categoria distinta, in quanto non simulano atteggiamenti e attributi umani ma al contrario mettono in evidenza la loro natura e origine al di sopra della sfera umana. Queste sono di origine quasi divina, motivo per cui a volte vennero percepite come delle vere e proprie reliquie.⁶⁰ Il Sanudo si riferiva infatti all'icona della *Mesopanditissa* come se fosse una reliquia vera e propria. In un documento del 1697 veniva riportato che la repubblica aveva deciso di «esporre sopra l'altare maggiore di San Marco l'icona dipinta da san Luca insieme ad *altre* reliquie per otto giorni a partire dal giorno della Santa Concezione, l'8 Xbre».⁶¹

Icone animate

Oltre a operare miracoli, alcune icone veneziane presentavano caratteristiche di vere e proprie entità animate. Nella collezione di miracoli mariani pubblicata a Venezia nel 1587 si riportano numerosi esempi di immagini viventi. Talmente reale era la “vivacità” dell'oggetto che a volte si arrivava ad avere con questo dei veri e propri litigi. Si narra ad esempio di una donna che, avendo il figlio in prigione, pregò per giorni un'immagine di Maria con il Bambino perché questa liberasse il ragazzo. Un giorno, non vedendo alcun riscontro alle sue preghiere, la donna entrò infuriata in chiesa e rubò la figura del Bambino dalle braccia della Madre, dicendo alla Vergine che se non le avesse restituito il proprio figlio allora lei si sarebbe tenuta il piccolo Gesù. Maria, commossa dal dolore e dall'insistenza della donna, decise allora di acconsentire alle preghiere e fece sì che il ragazzo fosse liberato dalla prigionia.⁶² In altri casi il miracolo consiste nell'intervento della Vergine a sostegno delle attività del pittore che dipingeva immagini mariane: un pittore stava realizzando una «Madonna bella quanto il più sapeva». Un demone si avvicinò e gli fece cadere il quadro, ma la Vergine (uscendo dall'immagine) lo afferrò con grande velocità, salvandolo dalla distruzione.⁶³ Seguono

⁶⁰ Bacci, *Il pennello dell'evangelista*, 124.

⁶¹ Luigi Picchini, *La Repubblica di Venezia e l'immacolata* (Venezia: Libreria Emiliana, 1935), 11; Il Corner attribuiva lo status di reliquia anche all'immagine della scuola della Misericordia alla quale non veniva invece attribuita una realizzazione apostolica: «Deve annoverarata fra le più riguardevoli Reliquie anche una divotissima Imagine della Madre di Dio, dipinta [...] già in Gerusalemme nell'anno 421» Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane* (Padova: Giovanni Manfre, 1758), 342.

⁶² Silvano Razzi, *Miracoli della gloriosa Vergine Maria nostra signora* (Venezia, 1587), 12–13.

⁶³ Razzi, 73–74, un simile miracolo in 111–112; Un simile miracolo viene riportato nel ms Douche 374, ff. 92v–93r della Bodleian Library e nel ms. fr. 9199 f. 95v della BNF. In questi casi la Vergine interviene per impedire al demone di distruggere una raffigurazione del demone stesso, inserito nella rappresentazione del Giudizio Universale. È interessante notare che in tutte le versioni del miracolo si ha un'insistenza ancor maggiore del solito sull'aspetto estetico dell'immagine. Se nel caso veneziano il pittore fece la Madonna «bella quanto il più sapeva», l'esemplare della Bodleian riporta che il dipinto era così bello che «la gente spesso si fermava a guardarlo», mentre il diavolo era «odioso e brutto»; anche qui l'artista «si diede una gran pena» nel realizzare l'opera. Si veda: David Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (Torino: Einaudi, 2009), 452 e nota 50 con bibliografia.

icone mariane che sudano,⁶⁴ salvano dalla peste,⁶⁵ puniscono i blasfemi⁶⁶ e si salvano dagli incendi.⁶⁷ L'immagine di Pellestrina, tra gli altri miracoli, muoveva gli occhi e parlava.⁶⁸ Nel 1716 lo avrebbe fatto per ben 15 minuti.⁶⁹

Segni dell'animazione delle icone si riscontrano anche in casi dove avviene quello che C. Bynum chiamò "miracolo di trasformazione", ossia quando l'evento miracoloso lascia dei segni nella materia dell'icona.⁷⁰ Un tale esempio ci viene riportato nell'episodio di un'icona della Vergine nella chiesa di Santa Chiara a Murano (cat. no. 105). Dopo che l'effigie fu colpita da un malvivente cominciò a sanguinare. In seguito allo sfortunato evento l'immagine portò per sempre il segno della cicatrice prodotta dal vile attacco.

Anche la presenza di *ex-voto* denota la percezione dell'icona come qualcosa di vivo, al quale bisognava manifestare, materialmente, la propria riconoscenza. La medesima percezione denotano usanze come quella di vestirle o coprirle, come si usava fare nella quinta domenica della Passione quando «In tutte le chiese si cuoprono a lutto le sacre immagini».⁷¹ Le immagini, come i fedeli, esibivano il loro lutto per il sacrificio del Signore.

Icone volanti e nuotatrici

Non sono rari i casi in cui le icone acquistavano la capacità di muoversi autonomamente nello spazio, spesso effettuando degli spostamenti anche piuttosto lunghi. Le motivazioni per cui un'icona decideva di attuare tali azioni potevano variare da una situazione di pericolo, alla volontà di trovare luoghi dove avrebbe ricevuto maggiori onori, a preferenze di tipo urbanistico-naturalistico, come nel caso dell'immagine di Malamocco che voleva essere posizionata in un luogo in prossimità del mare.⁷² Dal pericolo fuggiva invece, secondo la versione padovana della leggenda, l'icona dell'*Odegetria* costantinopolitana la quale si era messa a "nuotare" per scampare dalle distruzioni iconoclaste. Tra i casi più eclatanti di tale pratica, campeggia ovviamente il trasporto non di una immagine, ma di una intera casa, ossia la Casa Santa di Loreto.

A differenza delle restanti caratteristiche delle immagini "vive", quella dell'autotrasporto trascende il comportamento umano per esprimere ancora più chiaramente la sua natura divina. Le immagini che parlano, lacrimano, sanguinano e castigano riproducono degli atteggiamenti umani, mentre quelle che si trasportano miracolosamente compiendo delle enormi distanze si pongono su un gradino superiore della scala del miracoloso.⁷³ A Venezia sono poche le icone che autonomamente abbiano compiuto dei notevoli autotrasporti. Tra queste si possono citare l'*Ortocosta* nella chiesa di San Samuele (cat. no. 38) e il simulacro di San Marziale (cat. no. 23). La prima si spostò miracolosamente da Prastos a Zachonia per proteggersi dalle incursioni dei pirati. Il secondo attuò un autotrasporto per raggiungere Venezia dalla città pontificia di Rimini dove in origine si trovava.

⁶⁴ Razzi, *Miracoli della gloriosa Vergine Maria nostra signora*, 104.

⁶⁵ Razzi, 168–69.

⁶⁶ Razzi, 116–17.

⁶⁷ Razzi, 179.

⁶⁸ Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina*, 42.

⁶⁹ Contarini, 45–49.

⁷⁰ Caroline Walker Bynum, *Christian materiality: an essay on religion in late medieval Europe* (New York: Zone Books, 2011), 128.

⁷¹ Pietro Contarini, *Venezia religiosa o guida per tutte le sacre funzioni che si praticano nelle chiese di Venezia* (Venezia: G. Cecchini, 1853), 41.

⁷² Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina*, 36–37.

⁷³ Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (New York: Cornell University Press, 2001), 50: «Legends of icons that fell into the sea but reached the land by themselves reinforce the impression of these images as autonomous forces».

La limitata presenza di icone “mobili” a Venezia è probabilmente dovuta alla volontà della Serenissima di porre in evidenza l’apporto dei suoi cittadini nella salvezza di questi oggetti sacri.⁷⁴ Più frequenti sono infatti i casi in cui l’icona, dopo aver deciso di voler essere spostata, piuttosto che attuare autonomamente il trasporto, emetteva dei segnali cosicché qualche pio fedele veneziano provvedesse al posto suo. L’icona esprimeva la sua volontà tramite tre principali segnali: emanava dei raggi di luce, provocava dei fenomeni meteorologici, oppure si rivolgeva direttamente al fedele chiedendogli di trasportarla nel luogo desiderato. Non furono rari anche casi in cui l’effigie emise più di un segnale per far valere la sua volontà. Secondo la leggenda, l’icona delle Grazie avrebbe provocato l’illuminazione dell’omonima isola, nonché di sé stessa, per indicare ai marinai che la stavano trasportando, il luogo dove desiderava essere esposta (cat. no. 100). La succitata icona dell’*Ortocosta*, dopo che fu miracolosamente trasportata a Zachonia, venne ritrovata da una fanciulla «per divin volere» grazie ai luminosi raggi che stava emanando. Sempre tramite segni luminosi esprimeva il suo volere anche l’immagine della chiesa di Ognissanti (cat. no. 7), per la quale venne utilizzato anche il *topos* di una originale collocazione in un «luogo angusto», dove non le era permesso di ricevere i dovuti onori. Pochi anni dopo la sua nuova ubicazione in un’area più visibile all’interno della chiesa, l’immagine manifestò ancora una volta la sua volontà tramite un’apparizione. Presentandosi in sogno a una donna, le chiese di portarla in processione per far sì che potesse assistere Venezia nei combattimenti contro la Lega di Cambrai. Il *topos* del «luogo angusto» è presente anche nella leggenda dell’icona di Santa Maria Maggiore. Trovandosi questa custodita presso l’abitazione di un certo Agostino che non le prestava le dovute attenzioni, gli rivolse la parola chiedendogli per ben tre volte di essere «trasportata in luogo dove io sia in onorevole maniera venerata».

I Prodigii di luce, e in generale tutti quelli che facevano leva sulla scarsa accessibilità all’immagine, rivelavano il soprannaturale desiderio di vedere riconosciuto dal culto pubblico il valore dell’effigie.⁷⁵ L’aggiunta del *topos* del luogo angusto metteva ulteriormente in evidenza la precedente non-riconoscenza e la necessità di un rinnovato interesse nei confronti dell’oggetto sacro.

5.2.2 Forme di culto salvifico tra XV e XVI secolo

Icone e risveglio apostolico: San Giorgio in Alga, Lorenzo Giustiniani e l’icona di Santa Croce

Il primo Quattrocento fu caratterizzato da una generale volontà di riforma della chiesa, testimoniata anche dall’elevato numero di sinodi diocesani, segni indubitabili di un desiderio di rinnovamento.⁷⁶ Eventi come la fine dell’impero bizantino fecero emergere la convinzione che Dio si stesse vendicando della condotta amorale del clero. In questo programma di rinnovamento veniva compreso anche il tentativo di fornire strumenti più adatti ai fedeli con il fine di avvicinarli alla chiesa e istruirli secondo le regole. Allo scopo di raggiungere tal fine, l’uso dell’immagine diventò un mezzo centrale, riconoscendole la capacità di una trasmissione conoscitiva più semplice ed immediata rispetto a quella che poteva essere fornita dai libri di testo.⁷⁷ Oltre al suo fine educativo, l’icona greca poteva fungere da manifesto della rinascita della *recta pietas*, che si ispirava ai modelli del primo cristianesimo antico, di cui le *ancone* erano considerate la testimonianza materiale.

L’attitudine verso una più marcata spiritualità ed una riforma del mondo ecclesiastico si rileva con chiarezza nelle iniziative del circolo che si venne a formare attorno a Ludovico Barbo (1381-1443), fondatore della congregazione di San Giorgio in Alga. Gli stessi ideali verranno poi propagati

⁷⁴ Bacci, *Il pennello dell’evangelista*, 391.

⁷⁵ Alberto Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari* (Firenze: Olschki, 1968), 28.

⁷⁶ Giorgio Cracco, «Aspetti della religiosità italiana del Tre-Quattrocento: costanti e mutamenti», in *Italia 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo: convegno di studi: Pistoia, 10-13 maggio 1991* (Pistoia: presso la sede del Centro, 1993), 377.

⁷⁷ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, II (Oxford: Oxford University Press, 1988).

da Lorenzo Giustiniani, che diventerà il primo patriarca con sede a Venezia, nel 1451.⁷⁸ All'interno di questo movimento, spesso considerato come l'antecedente delle tendenze riformiste di fine secolo, si attuava una profonda riflessione sulle possibili vie da seguire per purificare le pratiche religiose dalle attitudini mondane che le stavano contaminando. Particolare attenzione era riservata alla preghiera e alla responsabilità individuale, in una variante locale dell'evangelismo medievale.⁷⁹ In questo contesto assunsero grande peso le riflessioni sulla natura e il corretto uso delle immagini religiose. In vista della generale tendenza alla semplicità, alla preghiera e all'ideale apostolico, il supporto visivo che avrebbe potuto rispondere alle necessità devozionali dei veneziani non poteva certamente essere individuato nelle tendenze pittoriche locali, permeate da una ricchezza di novità stilistiche e formali che l'allontanavano dalla sfera prettamente religiosa. L'ideale di fruizione dell'immagine da parte del fedele veniva espresso con chiarezza da Lorenzo Giustiniani, che nel sermone composto per il giorno della Purificazione della Vergine scriveva:

«Dalle figure si cavi la verità in esse adombrata, e colla mente si passi dalle cose visibili alle invisibili: in fine con sincero affetto di purità si prenda tra le braccia spirituali del proprio cuore il piangente Bambino e col Profeta si dica: io ho ottenuta [...] la tua misericordia [...] la destra tua è piena di giustizia».⁸⁰

Nel passo sembra di leggere la trasposizione letteraria delle icone delle Vergini della Passione candote, dove la Madre tiene in braccio il Figliolo, già cosciente e preoccupato alla vista degli strumenti della sua futura Passione. Viene inoltre ribadita la funzione che le immagini dovevano svolgere, ossia fornire il supporto alla mente perché questa riuscisse a passare dalle cose visibili a quelle invisibili. Seguendo il percorso indicato dal Giustiniani, il fedele avrebbe avuto la possibilità di raggiungere una posizione di immedesimazione con la Vergine e con lei struggersi per la Passione del Signore. Il Giustiniani potrebbe avere avuto un ruolo attivo nella diffusione del culto di una delle prime immagini devozionali bizantine che trovarono posto in chiese latine, oggi perduta ma originariamente situata presso il monastero di Santa Croce nell'isola della Giudecca.

La famiglia Giustiniani manteneva uno stretto rapporto con il monastero di Santa Croce, all'interno del quale possedeva una cappella privata dedicata a san Marco⁸¹ e dove dal 1444 ricopriva il ruolo di badessa la nipote di Lorenzo, Eufemia Giustiniani.⁸² Durante il suo patriarcato, il Giustiniani utilizzava il monastero come luogo dove inviare le fanciulle poco obbedienti, affinché

⁷⁸ William James Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation* (Berkeley, L.A.: University of California Press, 1968), 82; Roberto Cessi, *Paolinismo preluterano* (G. Bardi, 1957), 7–8; Hubert Jedin, *Gasparo Contarini e il contributo veneziano alla riforma cattolica* (Firenze: Sansoni, 1958), 107; Cracco, «Aspetti della religiosità italiana del Tre-Quattrocento», 382–84; Giorgio Cracco, «“Angelica societates”: alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga», in *Tra Venezia e Terraferma. Per la storia del Veneto regione del mondo*, a c. di Franco Scarmoncin e Davide Scotto (Roma: Viella, 2009), 246–64; Silvio Tramontin, «Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga», in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto* (Cesena: Badia di Santa Maria del Monte, 1984).

⁷⁹ Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty*, 82; Per lo sviluppo di tendenze evangelistiche nel secolo XVI si veda: John Jeffries Martin, «Salvation and Society in Sixteenth-Century Venice: Popular Evangelism in a Renaissance City», *The Journal of Modern History* 60, n. 2 (1988): 205–33.

⁸⁰ Lorenzo Giustiniani, *Sermoni di S. Lorenzo Giustiniani (1430-1431)* (Padova: Stamperia del Seminario, 1750), tomo I, 85-86.

⁸¹ I Giustiniani rinunciarono alla loro cappella nel 1528 in cambio di un'area nell'attiguo cimitero monastico. La natura della relazione tra il monastero e la famiglia Giustiniani si coglie anche dal contributo portato dalle monache per la canonizzazione di Lorenzo Giustiniani nel XVII secolo, il quale aveva lasciato loro per testamento alcuni paramenti sacerdotali: Maria Pia Pedani, «La chiesa di Santa Croce alla Giudecca in Venezia: notizie storiche e documenti», *Bollettino d'arte* 5 (1983): 66.

⁸² Sul peso politico dell'incarico delle badesse si veda: Kate Lowe, «Power and Institutional Identity in Renaissance Venice», *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 2 (2007): spec. 143-147; Kate Lowe, «Elections of Abbesses and Notions of Identity in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy, with Special Reference to Venice», *Renaissance Quarterly* 54, n. 2 (2001): 389–429.

fossero rieducate dalle monache. Evidentemente, la struttura monacale veniva considerata un luogo pio e virtuoso e le sue monache le promotrici di tali valori.

Lorenzo Giustiniani fu anche il principale promotore del trasferimento nella chiesa del monastero delle reliquie di sant'Atanasio, portate da Costantinopoli a Venezia da Domenico Zottarello nel 1454, un anno dopo la caduta della capitale bizantina.⁸³ Le reliquie furono prima portate al palazzo patriarcale e in seguito trasferite segretamente nel monastero della Croce per volere di Giustiniani che infine indisse il regolare processo per il riconoscimento ufficiale del santo corpo, definendole l'autenticità e quindi la possibilità di esporlo al culto pubblico.⁸⁴ La traslazione delle reliquie accrebbe la fama del monastero. La presenza del corpo del vescovo della prima cristianità aveva attirato anche il pubblico dei fedeli greci che da quel momento usavano recarsi nella chiesa ogni anno il 12 marzo, ricorrenza della traslazione, portando in dono 12 ceri e mazzetti di fiori.⁸⁵ Inoltre, sant'Atanasio incarnava magistralmente i principi promossi dalla congregazione cui faceva capo Lorenzo Giustiniani. Membro del concilio niceno che consolidò le basi della teologia cristiana e combattente contro le eresie del IV secolo, sant'Atanasio rappresentava certamente un santo di riferimento per il Giustiniani e i suoi seguaci.

L'arrivo di un'icona nello stesso periodo, andrebbe interpretato proprio alla luce di questo contesto storico e ideologico. Le fonti, purtroppo posteriori, ci informano che l'immagine fu donata al monastero da un mercante veneziano nel periodo in cui era badessa Eufemia Giustiniani.⁸⁶ Questa, secondo la leggenda, avendo presentito che sarebbe avvenuta la donazione dell'icona, aveva disposto le sue monache all'interno del monastero, in fila, con ceri accesi in attesa dell'arrivo dell'effigie sacra. Una volta che le monache entrarono in possesso dell'immagine, la collocarono all'interno del loro oratorio, in una posizione non accessibile al pubblico dei fedeli. Ciò nonostante i poteri taumaturgici dell'immagine, manifestatisi principalmente a vantaggio delle monache, fecero in modo che presto la sua fama si diffondesse anche tra il resto della popolazione che la identificò come opera autografa dell'apostolo Luca.⁸⁷

Nonostante non si abbiano testimonianze certe sul coinvolgimento diretto di Lorenzo Giustiniani con il trasporto e la nuova collocazione dell'immagine sacra, il rapporto che egli manteneva con il monastero e le attività di promozione e orchestrazione del culto suggeriscono un suo contributo, mentre certo risulta invece il coinvolgimento della nipote Eufemia.⁸⁸ Le reliquie di sant'Atanasio, insieme all'icona mariana considerata dipinta da san Luca, trasformavano l'interno del monastero in un manifesto visivo degli ideali religiosi promossi dal Giustiniani e dalla congregazione dell'Alga nel suo complesso. Riuscire a creare delle diramazioni dei propri ideali non significava solamente rimanere fedeli ai propri credo religiosi ma anche creare delle relazioni di potere e influenza politica all'interno di potenti istituzioni della città.

⁸³ Antonio Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», in *I greci a Venezia. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia 5-7 novembre 1998)*, a c. di Maria Francesca Tiepolo e Eurigio Tonetti (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002), 349.

⁸⁴ Angelo Regazzi, *Notizie storiche edite ed inedite di San Lorenzo Gustiniani primo patriarca di Venezia* (Venezia: Grimaldo, 1836), 19; Le reliquie rimasero al monastero di Santa Croce fino al 1808, momento in cui vennero spostate nella chiesa di San Zaccaria: Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5 (Venezia: Giuseppe Molinari, 1842), vol. II, 142-143.

⁸⁵ Pedani, «La chiesa di Santa Croce alla Giudecca in Venezia: notizie storiche e documenti»; Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», 346.

⁸⁶ Guillaume Gumpfenberg, *Atlante Mariano (1657)* (Verona: Sanvido, 1839), 582-83; Flaminio Corner, *Venezia favorita da Maria. Relazione delle immagini miracolose di Maria conservate in Venezia* (Padova: Giovanni Manfre, 1758), 124.

⁸⁷ Giovanni Tiepolo, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conseruata già molti secoli nella ducal Chiesa di San Marco della città di Venetia. Di mons. Gio. Thiepolo primicerio di San Marco* (Venezia: Alessandro Polo, 1618), 14; Vincenzo Maria Coronelli, *Protogiornale veneto perpetuo* (Venezia: Girolamo Albrizzi, 1690), 152; Giovanni-Maria Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'esposizione dell'istoria, e traslazioni della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiestro de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia* (Venezia: Scaluinoni, 1675), 69.

⁸⁸ Sul ruolo della committenza femminile dei monasteri veneziani si veda: Gary M. Radke, «Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice», *Renaissance Quarterly* 54, n. 2 (2001): 430-59.

Il fascino che le immagini dipinte “alla greca” esercitavano su questi religiosi si esprimeva ancora quasi un secolo dopo, nel *Libellus ad Leonem X* scritto nel 1513 da due membri della congregazione dell’Alga, Paolo Giustiniani e Pietro Querini.⁸⁹ Il pamphlet, concepito come una riflessione sulle possibilità di riforma della chiesa, fu inviato al papa Leone X nella speranza di ottenere anche il consenso papale. Nel testo, i due autori designavano chiaramente i greci come modello da seguire per quanto concerneva la realizzazione e l’uso delle immagini devozionali. Scrivevano a proposito «Hi christiani sunt, nos vero semipagani» illustrando chiaramente la percezione di una superiorità greca nell’ambito della pratica religiosa.⁹⁰

L’icona del monastero di Santa Croce rappresenta uno degli esempi più antichi di icone greche in edifici di culto veneziani. Il suo ingresso nel monastero benedettino nel 1454 si inseriva nel clima di ricerca pre-riformista che individuava nella semplicità e nella modestia le virtù indispensabili per il buon cristiano. L’icona bizantina, con le sue caratteristiche formali nette e definite, a mezzo busto, severa e dogmatica, si inseriva alla perfezione in tale contesto. La perdita di Costantinopoli nel 1453 giocò probabilmente un ruolo importante nella scelta di collocare le reliquie di sant’Atanasio e l’icona all’interno del monastero, essendo entrambi degli oggetti religiosi strettamente legati all’ormai perduto impero, le cui virtù cristiane venivano prese come modello da gran parte dell’*élite* religiosa del periodo. L’icona, oltre a essere attribuita all’apostolo Luca non venne dotata di ulteriori leggende miracolose, forse a causa della data stessa del suo inserimento nel complesso monastico. Bisognerà infatti attendere l’ultimo ventennio del Quattrocento perché le icone venissero inserite in elaborate cornici narrative che ne giustificavano e ne contestualizzavano il culto.

Si salvi chi può. Profezie, catastrofi e strategie di salvezza

In seguito alla prima ondata di evangelismo che si manifestò nella congregazione dell’Alga, una serie di uomini, religiosi e non, intrapresero dei percorsi volti a rilevare la necessità di una generale riforma della vita religiosa. Come si è già detto, il periodo storico fu caratterizzato da grandi crisi sociopolitiche e naturali che spinsero la popolazione alla ricerca di comportamenti ed azioni che avrebbero potuto placare l’ira divina, considerata la causa prima delle sciagure. A Venezia, insieme alle istituzioni ecclesiastiche, un ruolo attivo nella riformulazione del volto della città fu giocato da alcune famiglie benestanti che si fecero promotrici del culto di immagini greche. Prima di passare all’esposizione delle effigi in questione, sarà utile soffermarsi velocemente sul generale clima di ansia e angoscia escatologica che stava travolgendo l’Occidente e su come questo si sia tradotto nella *pietas* veneziana.

A partire dalla fine del XIV secolo cominciarono a diffondersi in Occidente, e Venezia non fece eccezione, le profezie catastrofiche che arrivarono ad invadere la realtà quotidiana sul finire del secolo successivo.⁹¹ Scriveva a proposito J. Huizinga, che l'impressione generale era che «l'annientamento universale si avvicina».⁹² Religiosi e predicatori consigliavano «di raggomitolarsi

⁸⁹ Sul *Libellus* si vedano: Silvio Tramontin, «Un programma di riforma della Chiesa per il Concilio Lateranense V: il *Libellus ad Leonem X* dei Veneziani Paolo Giustiniani e Piero Querini», in *Venezia e i Concili* (Venezia: Quaderni del Laurentianum, 1962); Silvio Tramontin, «Il problema delle chiese separate nel “*Libellus ad Leonem X*” dei Veneziani Paolo Giustiniani e Pietro Querini (1513)», *Studia Patavina* 11 (1964): 275–82.

⁹⁰ André Chastel, «“*Medietas imaginis*”. Le prestige durable de l’icône en Occident», *Cahiers archéologiques. Fin de l’antiquité et Moyen Âge* 36 (1988): 99; Giovanni Benedetto Mittarelli, *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti*, vol. IX (Venezia: Battista Pasquali, 1773), 662–63.

⁹¹ «La tensione escatologica e apocalittica sali brutalmente negli ultimi due decenni, proprio alla vigilia della grande crisi di fine secolo, in un susseguirsi di episodi e di testi che illuminano, insieme, uno stato crescente di timore e di smarrimento»: Cesare Vasoli, *Civitas mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1996), 21–22; Sulle profezie apocalittiche in generale si veda anche: Eugen Weber, *Apocalypses. Prophecies, Cults and Millennial Beliefs Through the Ages* (Toronto: Vintage Canada, 1999); Per il contesto specifico dell’Italia Medievale si vedano anche i contributi raccolti nel volume: AA. VV., *L’attesa dell’età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo. Atti del convegno (16-19 ottobre 1960)* (Todi: Presso l’Accademia Tudertina, 1962).

⁹² Johan Huizinga, *Autunno del Medioevo* (Milano: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 1998).

nel proprio angolo e di cacciare la testa in un pertugio, cercando di seguire i comandamenti di Dio e di praticare il bene per guadagnare la salvezza eterna».⁹³ Per H. Zarnt «È senza dubbio incontestabile che la folla di coloro che credono di aver udito la tromba dell'ultimo giorno non è mai stata così gigantesca come tra il 1430 e 1530».⁹⁴ Tale e tanta fu la preoccupazione legata alla catastrofe finale che si organizzavano dibattiti pubblici per discutere sui segni della fine dei tempi e su come interpretarli. Girolamo Savonarola, guida spirituale della vita fiorentina, condivideva con molti altri suoi contemporanei la convinzione secondo la quale la fine dei tempi fosse imminente. In un testo del 1472, scriveva «ch'è forse appresso, e tu l'aspetti, l'estremo di che fa tremar l'inferno». Nei sermoni pronunciati a Firenze nel 1490 e nel 1491 predicava che le innumerevoli deviazioni della Chiesa annunciavano l'imminenza del Giudizio universale, elencando dieci motivi per credere a questo, ormai prossimo, avvenimento.⁹⁵

Si è già accennato ad alcuni dei fattori che portarono all'emergere della pressante ansia escatologica, come le epidemie pestifere del XIV secolo, lo scisma, le incessanti guerre, la scomparsa di Bisanzio, i fenomeni naturali come diluvi e terremoti.⁹⁶ Negli anni intorno al 1482-1483 le numerose preoccupazioni trovarono conferma nei particolari fenomeni astrologici che si stavano verificando. L'imminenza della congiunzione astrologica di Saturno e Giove del 1484 e l'eclissi solare nel 1485 fornirono forti spunti ai pronosticatori che li interpretarono come il segno della fine dei tempi.⁹⁷ L'astrologo tedesco Giovanni di Lichtenberger spiegò tali fenomeni astrologici come profezie di guerre, rovine e disgrazie imminenti.⁹⁸ Nella stessa Venezia, alla fine del XV secolo, videro la luce numerosi testi profetici. La stamperia di Paolo Danza pubblicò sul tema delle catastrofi imminenti diverse opere che, grazie alla loro composizione semplice e comprensibile, in volgare e senza i simbolismi complessi delle opere precedenti, ebbero un notevole impatto sulla popolazione.⁹⁹

In questo clima di generale paura per i castighi divini, assunse una posizione preminente la battaglia contro qualsiasi tipo di atteggiamento che poteva rischiare di risultare poco ortodosso: possibili eresie, atteggiamenti profani e stregonerie entrarono nel mirino delle autorità ecclesiastiche. Individuando nella condotta immorale degli esseri umani la principale causa dell'ira divina, diventò urgente fronteggiare ed eliminare tali comportamenti. Il papa Innocenzo nel 1484 emise la bolla *Summis desiderantes* attraverso la quale incitava i prelati a rafforzare la repressione della stregoneria, identificandola come una forma di eresia.¹⁰⁰ Qualsiasi deviazione da quella che veniva identificata come la retta via della vita religiosa andava perseguita e sradicata, per evitare la recrudescenza dei castighi celesti.

In un tale contesto di diffusa angoscia escatologica e di paura generata dal rischio di provocare l'ira divina e quindi contribuire tramite il proprio comportamento all'arrivo della fine del mondo, si

⁹³ Jean Delumeau, *La paura in Occidente* (Milano: Il saggiatore, 2018), 793; Per i predicatori a Venezia si veda anche: Fernanda Sorelli, «Predicatori a Venezia (fine secolo 14-metà secolo 15.)», *Le Venezie francescane* 6, n. 1 (1989): 131-58.

⁹⁴ Delumeau, 794.

⁹⁵ Delumeau, 800.

⁹⁶ Lo straripare del Tevere nel 1495 e il terremoto di Napoli nel 1475 furono alcuni dei fenomeni naturali che provocarono una generale ansia catastrofica: Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 499; Ottavia Niccoli, *Prophecy and People in Renaissance Italy* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1990), 12-13.

⁹⁷ Vasoli, *Civitas mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, 21-22; Cesare Vasoli, «L'attesa della nuova era in ambienti e gruppi fiorentini del Quattrocento. Atti dei convegni del centro italiano di studi sul basso medioevo (Todi 16-19 ottobre 1960)», in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo* (Todi: Presso l'Accademia Tudertina, 1962), spec. 373-376; Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 498-504.

⁹⁸ La *Pronosticatio* di Giovanni di Lichtenberger fu stampata non meno di dieci volte in Germania tra il 1480 e il 1490: Delumeau, *La paura in Occidente*, 806; Ottavia Niccoli, «Profezie in piazza. Note sul profetismo popolare nell'Italia del primo Cinquecento», *Quaderni storici* 14, n. 41 (2) (1979): 500-539; Giancarlo Petrella, *La «Pronosticatio» di Johannes Lichtenberger. Un testo profetico nell'Italia del Rinascimento* (Udine: Forum Edizioni, 2010).

⁹⁹ Niccoli, *Prophecy and People in Renaissance Italy*, 17; Vasoli, *Civitas mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, 25; Marie-Cécile Van Hasselt, «Les livres de sorts en Italie de 1482 a 1551: l'imaginaire astrologique, les systèmes de causalité et la marge de liberté accordée à l'individu» (Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1997).

¹⁰⁰ Per il testo della bolla si veda: *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum Romanorum pontificum Taurinensis editio*, vol. V (Roma: Seb. Franco, 1860), 296-98.

manifestò a Venezia un rinnovato interesse verso la gestione del sacro e la sua promozione, nella speranza di raggiungere la redenzione.¹⁰¹ Tale interesse veniva accompagnato da una severa autocritica e da un'intensa attività di ricerca sulle possibili soluzioni. Centri spirituali come quello di San Giorgio all'Alga contribuirono alla promozione di una nuova religiosità riformata, ma tale tendenza non si limitò agli ambienti religiosi. A metà Quattrocento l'umanista Francesco Barbaro comparava il declino attuale della chiesa alla santità della chiesa delle origini, indicando quest'ultima come l'esempio da seguire per riconquistare la benevolenza di Dio. Ma in questo delirio escatologico fu individuata una via d'uscita: l'attuazione di riforme che avrebbero rafforzato la pietà popolare e avrebbero portato a compimento le antiche (!) profezie che individuavano in Venezia la nuova Gerusalemme, la salvatrice della cristianità e di tutto l'Occidente.¹⁰² Il frate Bernardino Occhino (1487-1564) esprimeva a proposito, nei suoi *Dialoghi*, la speranza che Venezia «sarà la porta» dalla quale Cristo entrerà in Italia.¹⁰³ In un testo di fra' Laurentio del Monte, redatto nel 1480, Venezia veniva ancora una volta identificata come la potenza che avrebbe realizzato la riforma della chiesa. Fra Laurentio spiegava infatti che il potere ecclesiastico della nuova *ecclesia* riformata si sarebbe realizzato «dentro questo santo stato *con molti segni e miracoli*».¹⁰⁴ La nuova retorica salvifica trovò espressione anche in una *renovatio* materiale del volto sacrale della città. Una grande quantità di edifici religiosi vide la luce in questo periodo.¹⁰⁵ Il culto mariano divenne onnipresente. Alla Vergine furono dedicate le chiese di Santa Maria della Consolazione (cominciata nel 1481 e completata nel 1496) e dei Miracoli (1481), quella di Santa Maria Formosa (1492) e le scuole della Misericordia (1493) e della Carità (1496).¹⁰⁶ Il sacro aveva inondato la città lagunare. In tale cornice vanno inserite le icone della famiglia veneziana degli Amadi, committenti di due edifici ecclesiastici veneziani: la chiesa di Santa Maria della Consolazione (in seguito dedicata a Santa Maria della Fava) e quella di Santa Maria dei Miracoli.

Dalla visione immateriale alla materializzazione del sacro

Con gli eventi della caduta di Costantinopoli ancora freschi nella memoria i veneziani dovettero quindi affrontare anche il rischio della punizione divina, causata dalla loro condotta. Guardando da

¹⁰¹ Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachimism* (Oxford: Clarendon Press, 1969); Per le preoccupazioni escatologiche presenti già in Lorenzo Giustinian si veda: Giorgio Cracco, «Momenti escatologici nella formazione di Lorenzo Giustiniani», in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo. Atti di convegno (16-19 ottobre 1960)* (Todi: Presso l'Accademia Tudertina, 1962), 217-31 Il Giustinian comunque manteneva un approccio ancora positivo relativamente alla seconda venuta, vista come momento in cui il genere umano si sarebbe finalmente preparato a ricevere il Messia.

¹⁰² Sulla percezione di Venezia come nuova Gerusalemme si vedano: Lionello Puppi, «Venezia come Gerusalemme nella cultura figurativa del Rinascimento», in *Die italienische Stadt der Renaissance im Spannungsfeld von Utopie und Wirklichkeit* (Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1984), 117-36; Lionello Puppi, «Venezia tra Quattrocento e Cinquecento: da "nuova Costantinopoli" a "Roma altera" nel sogno di Gerusalemme», in *Le città capitali*, a c. di Cesare De Seta (Roma: Laterza, 1985); Silvia Rapisarda, «Venezia e Gerusalemme», in *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed Età Moderna*, a c. di Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti (Firenze: Sismel, 2013), 468-88.

¹⁰³ Il passo viene riportato in: Paolo Simoncelli, «In margine a una edizione di scritti ochiniani», *Critica storica* 22, n. 4 (1985): 477; cfr. Marion Leathers Kuntz, *Anointment of Dionisio: Prophecy and Politics in Renaissance Italy* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010), 103 e nota 26 con bibliografia.

¹⁰⁴ Venezia, Biblioteca nazionale di Marciana, mss latini, Cl. XIV, Cod. II (=4590). Il testo, ancora inedito, viene citato in: Marion Leathers Kuntz, *Anointment of Dionisio: Prophecy and Politics in Renaissance Italy* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010), 103 e nota 28. Corsivo aggiunto.

¹⁰⁵ Deborah Howard, *The architectural history of Venice* (New Haven, CT: Yale University Press, 2017).

¹⁰⁶ Sullo sorgere di santuari mariani nel Quattrocento si veda anche: Cracco, «Aspetti della religiosità italiana del Tre-Quattrocento», spec. 379-381; e Giorgio Cracco, «Des saints aux sanctuaires: hypothèse d'une évolution en terre vénitienne», *Publications de l'École Française de Rome* 51, n. 1 (1981): 279-97; Giorgio Cracco, «La grande stagione dei santuari mariani (XIV-XVI secolo)», in *I santuari cristiani d'Italia. Bilancio del censimento e proposte interpretative* (Roma: École Française de Rome, 2008), 17-44.

vicino le vicende che accompagnarono i primi ingressi di icone in chiese veneziane emerge con chiarezza la necessità esplicita di dare un volto sacro alla città. Tra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi del secolo successivo quattro icone furono introdotte in chiese veneziane. Di queste, tre cominciarono il loro percorso sacrale in seguito a visioni profetiche che preannunciavano la costruzione di edifici di culto che le avrebbero poi contenute, mentre una, sempre utilizzando il processo della visione ierofanica, riuscì ad assicurarsi una collocazione più visibile all'interno dell'edificio sacro nel quale già si trovava.¹⁰⁷ La sorprendente condivisione tra tutte le icone della *narratio* di una visione iniziale che ne legittimasse l'esposizione in un contesto ecclesiastico può essere interpretata facendo ricorso alla necessità di dare forma e rendere materico il sentimento religioso dei veneziani. La visione iniziale, individuale, immateriale e miracolosa, dava avvio a tutto un processo di azioni che avrebbero contribuito a inondare la città di riferimenti divini solidi, proiettati nella costruzione di edifici ecclesiastici.

Tra le famiglie che si fecero promotrici di icone alla fine del Quattrocento va senz'altro annoverata quella degli Amadi. La famiglia Amadi, appartenente al rango dei *cittadini* originari, era venuta in possesso di un'icona greca raffigurante la Vergine della Passione (cat. no. 80). L'effigie si trovava inizialmente posizionata sul muro esterno di una casa appartenente alla famiglia dei Dolce, probabilmente per garantirle un'adeguata visibilità da parte dei passanti. A quest'epoca l'icona non presentava nulla di diverso rispetto ai numerosi capitelli che si potevano trovare tra le calli e i campi veneziani. Il destino dell'effigie cambiò però radicalmente nel 1480, in seguito ad una visione apparsa alla moglie di Francesco Amadi.¹⁰⁸ La visione, manifestata per mezzo del capitello, preannunciava alla donna la costruzione di un edificio di culto che avrebbe dovuto custodire l'immagine in questione.¹⁰⁹ Dopo un processo svoltosi per verificarne l'autenticità, il patriarca Maffio Gerardo concesse, il 10 novembre dello stesso anno, il permesso di erigere una cappella per l'icona, confermando che i fenomeni verificatisi non erano espressioni di fanatismo ma vere e proprie miracolose guarigioni.¹¹⁰ L'effigie, divenuta strumento del miracolo, necessitava di essere canonizzata da parte delle istituzioni ecclesiastiche ufficiali per poter accedere all'edificio di culto, ma anche per renderne pubblica e concreta l'autenticità e conservarne la memoria. Il pubblico riconoscimento delle qualità taumaturgiche e l'inserimento dell'oggetto sacro nel quadro d'influenza ecclesiastica significava anche il suo controllo da parte delle istituzioni del clero, che rimanevano sempre particolarmente attente a non lasciar sfuggire alla loro supervisione fenomeni di culto che guadagnavano un forte sostegno popolare.¹¹¹ Grazie alle elemosine di molti fedeli si poté subito

¹⁰⁷ Sul ruolo delle visioni per la legittimazione di nuovi culti si veda: Jean-Claude Schmitt, «Rituels de l'image et récits de vision», in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, vol. 1, 1994, spec. 459.

¹⁰⁸ Sul rapporto tra oggetti materiali e visioni esiste un'ampissima bibliografia. Si vedano tra gli altri: Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York: Zone Books, 1998); Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet, a c. di, *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Atti del VI colloquio internazionale sulle società medievali (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicilia, 17-23 ottobre 1992)* (Parigi: Le Léopard d'or, 1996); Jeffrey Hamburger, «Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion», in *Imagination Und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Mentalen Und Realen Bildern in Der Kunst Der Frühen Neuzeit*, a c. di Klaus Krüger e Alessandro Nova (Mainz: Von Zabern, 2000), 47-69; Schmitt, «Rituels de l'image et récits de vision»; Per le visioni e le opera fiaminghe: Craig Harbison, «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», *Simiolus* 15 (1985): 87-188.

¹⁰⁹ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 509; Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14 libri da m. Francesco Sansouino*, 98r: «l'oratorio fu prima un capitello nel quale una immagine di Maria Vergine dipinta, operando miracoli, per rivelazione della moglie di un Francesco Amadi che visse nel 1480 fu cagione che si edificasse questo luogo».

¹¹⁰ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 497; Sulla pratica di stabilire dei casi giudiziari per le immagini miracolose si veda: Robert Maniura, «Agency and Miraculous Images», in *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, a c. di Grazyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkiewicz, e Zuzanna Sarnecka (New York: Routledge, 2018), spec. 64.

¹¹¹ Sul processo di canonizzazione di fenomeni miracolosi nel Medioevo si vedano: Sofia Boesch Gajano, «La certificazione del miracolo nel Medioevo: fonti e problemi», in *Notai, miracoli e culto dei santi. Pubblicità e autenticazione del sacro tra XII e XV secolo. Atti del Seminario internazionale (Roma, 5-7 dicembre 2002)* (Milano: Giuffrè, 2004), 33-53; Giulio Sodano, «Miracolo e canonizzazione: Processi napoletani tra XVI e XVIII secolo»,

realizzare una cappella di modeste dimensioni per l'icona che venne posta sotto il diretto controllo della famiglia Amadi. La nuova scenografia espositiva dell'effigie accrebbe di molto la sua popolarità tra i fedeli, come dimostra la frequente menzione dell'edificio nei lasciti testamentari.¹¹²

Sempre gli Amadi si fecero promotori anche di un'altra immagine di Maria, questa volta di fattura locale, commissionata appositamente dalla famiglia a un pittore veneziano di nome Nicolò (cat. no. 95). La nuova effigie cominciò il suo percorso taumaturgico in modalità analoghe a quella della Fava. Inizialmente impiegata da Francesco Amadi per la devozione privata, fu in seguito collocata come capitello sul muro esterno di una casa appartenente alla famiglia Barocci, nella parrocchia di Santa Marina. La scelta della nuova collocazione fu dettata dal fatto che la casa dei Barocci «era più vicina alla Calle publica, e perciò più esposta alla vista de Passeggieri» e quindi poteva essere «da tutti honorata, e salutata la Vergine da Passaggieri con un Ave Maria».¹¹³ Nonostante l'immagine non avesse operato subito dei miracoli, alcuni cittadini, primo fra tutti un certo Marco de Rasti, cominciarono a mostrare particolare devozione al capitello, accendendo lampade e decorandolo con fiori e ghirlande.¹¹⁴ Secondo quanto riportato dalla cronaca, Marco ebbe una visione profetica, per la quale però non ci viene fornita una data esatta. Durante la visione gli apparve un anziano il quale, indicando il luogo dove sarebbe sorta la chiesa dei Miracoli un anno dopo, ne profetizzò la costruzione.¹¹⁵ Il primo vero e proprio miracolo dell'icona ha invece una data precisa. Secondo le cronache, il 23 agosto del 1480 una donna si fermò di fronte all'immagine, come usava fare quotidianamente, per pregare davanti al capitello. Mentre era assorta nella preghiera alla Vergine, per richiederne l'intercessione per un problema familiare riguardante il suo fratellastro, quest'ultimo la vide e la aggredì. In quel momento la Vergine fece il suo primo intervento miracoloso proteggendo la donna disperata dai colpi del fratellastro. Il giorno seguente, mossa dalla pietà e dalla riconoscenza per l'aiuto ricevuto, la donna offrì i suoi vestiti, ancora insanguinati a causa dell'aggressione del giorno precedente, al capitello. La pubblica dimostrazione di riconoscimento del miracolo avvenuto richiamò l'attenzione di altri fedeli, a loro volta attratti dal capitello taumaturgico, da allora noto come la Madonna dei Miracoli.¹¹⁶ Tanto era efficace l'immagine, che in una sola settimana aveva operato ben dieci miracoli in favore dei fedeli.¹¹⁷ Vista la popolarità che l'effigie andava acquisendo, le famiglie coinvolte nella sua gestione, ossia gli Amadi che possedevano l'icona

Miracolo e canonizzazione, 1999, 1000–1025; Sofia Boesch-Gajano, «Uso e abuso del miracolo nella cultura altomedioevale», in *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle) Atti del colloquio tenuto all'École Française di Roma (27-29 ottobre 1988)* (Roma: Publications de l'École française de Rome, 1991), spec. 114–115; Per il processo di canonizzazione relativamente ai miracoli operati da santi: André Vauchez, *La santità nel Medioevo*, trad. da A. Prandi (Bologna: Il Mulino, 2009); Paolo Mariani, «Racconto spontaneo o memoria costruita? Testi a confronto in alcuni processi di canonizzazione del secolo decimoquarto», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes* 108, n. 1 (1996): 259–319; Nicola Occhioni, a c. di, *Il Processo per la canonizzazione di S. Nicola da Tolentino*, Collection de l'École française de Rome 74 (Roma: Padri Agostiniani di Tolentino: École française de Rome, 1984).

¹¹² Leggende simili emersero nello stesso periodo anche in altre province veneziane. Tra le più popolari fu quella dell'immagine miracolosa di Desenzano. Secondo la leggenda l'icona aveva miracolosamente guarito una fanciulla da una malattia nel 1440. Durante la notte, la madre della fanciulla vide delle luci dentro la propria casa, dalle quali apparve la Vergine la quale le chiese in cambio della guarigione della figlia che le fosse eretto un apposito oratorio nel quale avrebbe dovuto essere collocata la sua immagine, con il piccolo Gesù in braccio: Anonimo, *Notizie storiche della beata Vergine Maria del Miracolo venerata nella terra di Desenzano diocesi di Bergamo* (Venezia: Simone Occhi, 1758), 5–6.

¹¹³ Le cronache che raccontano le vicende della chiesa dei Miracoli riprendono la cronaca di famiglia redatta da Angelo Amadi a partire dal 1483. Il manoscritto è conservato presso la biblioteca del museo Correr di Venezia (ms. Gradenigo 119 = 56). Le edizioni a stampa del testo sono: Anonimo, *Cronichetta dell'origine, principio, e fondazione della chiesa, & monasterio della Madonna de Miracoli di Venetia. Dedicata all'illustriss.mo & eccellentiss.mo signor Daniel Bragadin procurator di S. Marco* (Venezia: Baba, Francesco eredi, 1664); Pietro Chechia, *Croniche dell'origine, e fondazione del monastero, e chiesa della Beata Vergine de Miracoli* (Venezia: Pinelli, 1742), per il testo citato: 4.

¹¹⁴ Chechia, *Croniche dell'origine, e fondazione del monastero, e chiesa della Beata Vergine de Miracoli*, 4–5.

¹¹⁵ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 500; Chechia, *Croniche dell'origine, e fondazione del monastero, e chiesa della Beata Vergine de Miracoli*, 6–7.

¹¹⁶ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 482.

¹¹⁷ Crouzet-Pavan, 485.

e i Barocchi che l'avevano "ospitata" sul muro esterno della loro casa, entrarono in una lunga contesa dalla quale uscirono vincitori i primi, che provvidero a spostare subito l'immagine nella loro corte privata, su un altare ligneo decorato, di fronte al quale officiò da allora quotidianamente il clero parrocchiale di Santa Marina. In seguito, visto il numero crescente dei fedeli che andavano a visitare l'immagine, gli Amadi decisero di costruire un tempio per ospitarla.¹¹⁸

Analogamente al percorso nell'icona della Fava, l'inserimento dell'evento della visione denota anche qui il tentativo da parte della famiglia di evitare che il culto che si andava sviluppando potesse sfuggire dal quadro della devozione istituzionale e quindi essere giudicato poco ortodosso. La visione serviva ad inserire il culto già evoluto entro una cronologia miracolosa che ne giustificava la pratica e allo stesso momento forniva il pretesto per la costruzione dell'edificio sacro in seguito ad un annuncio divino.

Le icone della Fava e dei Miracoli rappresentano due tra i più precoci esemplari di icone ad essere introdotte in edifici della città, i quali perlopiù furono costruiti appositamente a tal fine. Le leggende miracolose che si formarono attorno a queste effigi ponevano in una posizione centrale l'evento della visione profetica che preannunciava la costruzione di un edificio di culto. A differenza di altre icone le quali si lamentavano di essere collocate in luoghi bui e angusti, i due capitelli della Fava e dei Miracoli erano invece esposti in spazi scelti proprio per potergli garantire la migliore possibile visibilità. Il problema da risolvere non era quindi certamente quello di rendere le immagini più accessibili. La necessità che queste icone, tramite le visioni, andavano a colmare era invece quella della costruzione dell'edificio ecclesiastico.¹¹⁹ L'icona – tramite la visione – forniva il pretesto che nobilitava la costruzione della chiesa e forniva il quadro cronologico della profezia miracolosa nella quale la costruzione dell'edificio rappresentava l'ultima tappa.

Un secondo elemento d'interesse che emerge dalle vicende degli Amadi è quello del valore della committenza nel contesto della Venezia di fine Quattrocento. Numerosi studiosi si sono occupati del rapporto dialogico tra arte e committenza e della relazione tra questo e coloro che ne avrebbero usufruito.¹²⁰ Il committente aveva sempre l'obbiettivo di comunicare un messaggio, e di conseguenza necessitava di un pubblico in grado di ricevere e decodificare il messaggio trasmesso. Quale era dunque l'obbiettivo degli Amadi, come lo raggiunsero, e verso chi era rivolto?

Si è già detto che la famiglia Amadi faceva parte della classe dei *cittadini* originari. Arrivati da Lucca a Venezia nel XIII secolo, questi erano stati impegnati principalmente in attività di tipo mercantile. A differenza della classe dei patrizi, quella dei *cittadini* aveva una maggiore libertà nella selezione ed esposizione delle forme di autopromozione. Mentre il patriziato si trovava legato ad un *modus operandi* piuttosto codificato sotto il valore della *mediocritas*, i *cittadini* erano liberi da tali restrizioni e potevano operare con maggiore autonomia nell'ambito della loro auto-rappresentazione e promozione.¹²¹ Il Quattrocento era stato caratterizzato da un progressivo irrigidimento riguardo

¹¹⁸ Ralph Eric Lieberman, «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice : New York University, 1972» (New York, New York University, 1972), 47–48; Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 491.

¹¹⁹ Sull'importanza dell'edificio di culto per l'evolversi della devozione verso le icone miracolose si veda: Trexler, «Being and non-being. Parameters of the Miraculous in the Traditional Religious Image», spec. 17.

¹²⁰ Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, vol. 155 (Roma: École Française de Rome, 1992); Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995); Jonathan K. Nelson e Richard Zeckhauser, *The patron's payoff: conspicuous commissions in Italian Renaissance art* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 2008).

¹²¹ Sul concetto di *Mediocritas* si vedano: Manfredo Tafuri, *Venice and the Renaissance* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 1–13; Patricia Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice : art, architecture, and the family* (New Haven, CT: Yale University Press, 2004); Per la classe dei cittadini: De Maria Blake, *Becoming Venetian: Immigrants and the Arts in Early Modern Venice* (New Haven, CT: Yale University Press, 2010); Brian Pullan, «'Three Orders of Inhabitants': Social Hierarchies in the Republic of Venice», in *Orders And Hierarchies In Late Medieval And Renaissance Europe*, a c. di Jeffrey Denton, Problems in Focus: Manchester (Londra: Macmillan Education UK, 1999), 147–68; Monika Schmitter, «'Virtuous Riches': The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice», *Renaissance Quarterly* 57, n. 3 (2004): 908–69; Per la famiglia Amadi: Allison Sherman, «'Soli Deo honor et gloria'? Cittadino Lay Procurator Patronage and the Art of Identity Formation in Renaissance Venice», in *Architetue, Art and*

l'acquisizione e il mantenimento dei titoli nobiliari. Un fenomeno analogo si andava verificando anche per la classe dei *cittadini*.¹²² Dalla fine del XV secolo, criteri sempre più selettivi condizionarono molte delle azioni di questi veneziani, impegnati nel mantenimento e nell'ascesa del loro *status* sociale. Grazie alla cronaca della famiglia Amadi, cominciata a redigere da Angelo Amadi nel 1483, possiamo ricostruire le ambizioni di ascesa sociale che determinarono le azioni dei membri della famiglia.¹²³ La partecipazione a prestigiose scuole, le cariche laiche nelle confraternite e i matrimoni strategici costituivano il loro *modus operandi*.¹²⁴ La costruzione delle chiese della Fava e dei Miracoli a partire dalle visioni miracolose avvenute di fronte alle icone, rientra probabilmente nella medesima ottica di autopromozione. In un periodo di crescente necessità di sacralizzazione dello spazio pubblico la promozione di due edifici di culto, per di più forniti di immagini sacre taumaturgiche, attribuiva agli Amadi la reputazione di sostenitori alla beatificazione della città, percepita come una necessità imminente per la salvezza di tutta la popolazione.

La costruzione di entrambe le chiese degli Amadi forniva inoltre alla famiglia la possibilità di avere la carica di procuratori, ufficio particolarmente appetibile per i *cittadini* in ascesa sociale, poiché offriva l'opportunità di acquisire capacità di gestione e ottenere una certa reputazione.¹²⁵ Oltre al figlio e al nipote di Francesco, furono nominati procuratori della chiesa dei Miracoli altri tre patrizi: Francesco Diedo, Marco Soranzo e Francesco Zen.¹²⁶ Lo stesso Francesco Diedo era stato anche il principale promotore della costruzione della scuola di San Rocco nel 1470. Dieci anni dopo, in contemporanea quindi alle vicende delle icone della Fava e dei Miracoli, la scuola veniva dotata, per iniziativa del suo guardian grande, di un'icona greca. Nulla suggerisce un diretto coinvolgimento del Diedo nell'introduzione di questa icona mariana, ma risulta notevole come questa prima ondata di culto iconico si muovesse all'interno di ambiti in qualche modo legati tra di loro, che potevano spaziare dal patriziato, ai *cittadini*, alle istituzioni ecclesiastiche e a quelle laiche.¹²⁷

Essendo l'edificazione della chiesa il fine ultimo per il quale vennero impiegate queste immagini, sarebbe utile soffermarsi brevemente sulle possibili ispirazioni visive che possano aver influenzato le scelte estetiche degli Amadi nel progettare le loro chiese. Una possibile fonte di ispirazione è rappresentata dalla basilica marciana. Le caratteristiche formali e architettoniche della chiesa dei Miracoli riprendevano infatti lo stile della "venezianità antica", con un *bricolage* di elementi all'antica e marmi policromi.¹²⁸ Non è da escludere che anche la narrazione relativa all'icona miracolosa emulasse l'esempio dell'immagine della *Nicopeia* della cappella ducale.

Per quanto concerne la costruzione delle leggende miracolose, le ispirazioni potevano invece provenire dalle esperienze di Francesco Amadi, primo possessore delle due immagini, all'interno delle scuole di cui era membro, tra cui quella di San Giovanni Evangelista. Sulle pareti della scuola erano stati realizzati, nel 1414, degli affreschi raffiguranti una serie di miracoli che si erano avverati nelle calli e nei campi della città.¹²⁹ I confratelli avevano inoltre guadagnato una grandissima fama in

Identity in Venice and its Territories, 1450-1750, a c. di Nebahat Avcioglu e Emma Jones (Farnham: Ashgate, 2008), 15–32.

¹²² Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 506.

¹²³ Lieberman, «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice».

¹²⁴ Sherman, «“Soli Deo honor et gloria”? Cittadino Lay Procurator Patronage and the Art of Identity Formation in Renaissance Venice».

¹²⁵ Sherman, 16.

¹²⁶ Sherman, 18.

¹²⁷ È interessante notare che il Diedo aveva nelle proprie dipendenze una donna greca di nome Kali, proveniente da Corone la quale nel suo testamento lasciò tutti i suoi beni alla famiglia Diedo: Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration* (Turnhout: Brepols, 2016), 165.

¹²⁸ Patricia Fortini Brown, *Venice & antiquity: the Venetian sense of the past* (New Haven, CT: Yale University Press, 1996), 163–79; Sulla chiesa dei Miracoli si veda anche: Mario Piana e Wolfgang Wolters, a c. di, *Santa Maria dei Miracoli a Venezia: la storia, la fabbrica, i restauri* (Venezia: Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2003); Sul culto: Antonio Niero, «La Madonna dei Miracoli nella storia della pietà veneziana: breve profilo», *Studi Veneziani*, 2000, 179–206.

¹²⁹ Il ciclo fu poi sostituito, sempre con raffigurazioni di miracoli relativi alla Vera Croce: Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 502 e nota 125.

città grazie ai numerosi miracoli operati dalla reliquia della croce che custodivano presso il loro oratorio. L'adesione alla scuola suggerisce una familiarità con la diffusa narrativa del miracoloso nello spazio urbano della Serenissima, come questo veniva rappresentato dagli affreschi presenti nell'edificio. A partire dal 1459 Francesco era diventato anche membro della Compagnia della Vergine Maria e dei Santi del Paradiso, fatto che sottolinea la pietà mariana entro la quale usava muoversi.

Il clima apocalittico, la necessità di sacralizzare lo spazio urbano e le aspirazioni di ascesa sociale furono i fattori principali che determinarono il culto delle icone degli Amadi e la costruzione dei loro edifici.¹³⁰ Assecondando la necessità di arricchire la città con solidi riferimenti sacrali, la famiglia intraprese delle azioni di autopromozione ben calcolate. Già in possesso di un'icona mariana greca, gli Amadi seppero inserirla coerentemente nella devozione popolare dei loro concittadini, catalizzandone l'ansia escatologica, sentimento che garantiva *a priori* la buona riuscita dell'operazione. L'icona fungeva da mediatrice tramite cui poteva verificarsi l'apparizione divina. Questa, a sua volta, inseriva l'edificazione della chiesa all'interno di una cronologia profetica e miracolosa, presentando la committenza della famiglia come l'ultima tappa che completava quanto preannunciato. La commissione della chiesa servì di fatto a sostenere il culto pubblico, affermare l'autorità degli Amadi su tale devozione, e a rafforzare il loro *status* come una delle famiglie più autorevoli di Venezia.¹³¹

La visione, la chiesa e l'icona di Santa Maria Maggiore

Una terza icona evidenzia chiaramente l'accento che veniva posto, sul finire del XV secolo, sulla sacralizzazione dello spazio urbano tramite la manifestazione di una visione profetica, l'edificazione di un luogo di culto e la collocazione in questo di un'effigie taumaturgica.¹³² Come le precedenti, anche questa si inserisce in un complesso rapporto di visioni, gestione familiare e culto popolare. Secondo la leggenda, nel 1433, un eremita di nome Pietro Romito ebbe la visione di una donna che, tenendo in braccio un bimbo, misurava il terreno dove in seguito sarebbe sorta la chiesa di Santa Maria Maggiore. Dando continuità alla visione, Bernardino da Feltre la interpretò come profezia per l'edificazione di un convento da dedicarsi alla Vergine. La profezia si materializzò nel 1497 per iniziativa di una suora di nome Caterina la quale chiese ed ottenne il permesso di edificare nel luogo indicato dalla profezia un piccolo convento francescano, dedicato a Santa Maria Maggiore e San Vincenzo. Una volta completata la costruzione, un'icona mariana che si trovava presso l'abitazione di un frate francescano di nome Agostino manifestò il suo primo miracolo parlando al padre e ripetendo per ben tre volte il suo desiderio: «Agostino, non voglio rimanere qui, voglio essere collocata in un posto dove verrò adorata».¹³³ In seguito alla manifestazione miracolosa, il padre decise di trasportare, con solenne processione, l'icona dalla propria casa all'oratorio di San Vincenzo, dove venne posta sopra un altare. In onore dell'immagine l'oratorio venne consacrato a Santa Maria. La nuova collocazione dell'icona accrebbe di molto il prestigio dell'edificio, attirando un gran numero di fedeli che giungevano per ammirare l'icona taumaturgica. La fama dell'icona richiamò l'interesse del nobile Alvise Malipiero che, nel 1503, decise di edificare a proprie spese un nuovo edificio sul modello di quello di Santa Maria Maggiore a Roma, più adatto ad ospitare l'immagine. Nella chiesa romana si trovava infatti una delle più antiche e venerate icone mariane, nota come *Salus Populi*

¹³⁰ Sul rapporto tra apparizioni divine a partire da figurazioni religiose e momenti di crisi nel contesto dell'entroterra veneto della metà del Cinquecento si veda: Andrea Savio, «Di fronte al soprannaturale: apparizioni, miracoli e misteri nell'estate del 1559», *Acta Historiae* 17 (2009): 227–38.

¹³¹ Margaret A. Morse, «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa», *Renaissance Studies* 21, n. 2 (2007): 182–83.

¹³² Ennio Concina, *Le chiese di Venezia: l'arte e la storia* (Udine: Magnus, 1995), 90.

¹³³ Deborah Walberg, «Una Galleria Compiuta Di Pitture Veneziane: The Church of S. Maria Maggiore in Venice», *Studi Veneziani* 48 (2004): 262.

Romani.¹³⁴ La rinnovata scenografia nella quale l'effigie fu inserita faceva risaltare le affinità taumaturgiche tra l'icona veneziana e quella romana, contribuendo alla diffusione della fama della prima. Questa venne posta in posizione preminente, sopra l'altare maggiore, protetta da una grata dorata. Testimonia del prestigio dell'edificio il fatto che entro la fine del XVI un gran numero di membri di famiglie influenti di Venezia aveva provveduto a fondare delle cappelle private: Vincenzo Polani, Antonio Marcello Donato capitano di Candia, Marco Ballarino, Pietro Mocenigo, i fratelli Francesco e Matteo Marini, e vari membri della famiglia Tron. La *pietas* popolare ci è invece tramandata dal Sanudo, che includeva il convento tra gli edifici maggiormente frequentati dai veneziani, dove «avvengono miracoli quotidianamente». Tra questi ritroviamo – nella testimonianza sanudiana – anche quelli di San Fantin e delle Grazie, anche essi in possesso di icone greche taumaturgiche.¹³⁵

L'immagine di Santa Maria Maggiore illustra ancora una volta l'enfasi posta sulla costruzione dell'edificio di culto. Come nel caso degli Amadi, la visione dell'eremita forniva il punto d'avvio per la cronologia miracolosa nonostante non vi fosse coinvolta nessuna icona. La successiva conferma della validità profetica, fornita da Bernardino da Feltre, promuoveva l'edificazione della chiesa, che venne arricchita dall'icona miracolosa solamente dopo il suo completamento. Questa, da canto suo, esordiva nel suo percorso miracoloso proprio esprimendo la volontà di essere trasferita in un luogo dove avrebbe potuto essere più accessibile e quindi godere di maggiore visibilità e ricevere più onori. L'icona, posta inizialmente nella casa di Agostino, non poteva avere nessun impatto sulla devozione popolare. Per poter esprimere le sue potenzialità era indispensabile che le venisse fornito un contesto spaziale adatto come quello della chiesa. Oltre ad incrementare il culto verso l'immagine, la collocazione all'interno della chiesa accrebbe enormemente la popolarità dell'istituzione. Evidentemente la sola visione non era efficace quanto lo poteva essere l'icona materiale. Mentre gli Amadi avevano inserito immediatamente le loro icone in un tessuto narrativo di visioni e miracoli, le suore dovettero farlo in un secondo momento per guadagnare più visibilità nella comunità dei devoti. Come si vede dalle successive vicende del complesso monastico, la strategia delle suore ottenne il desiderato successo e l'icona si inserì nel gruppo di immagini «devotissime per li miracoli quotidiani».¹³⁶

Icone e pubbliche dimostrazioni di penitenza collettiva: la politicizzazione del sacro nel periodo della Lega di Cambrai

Nella chiesa di Ognissanti si trovava, almeno dai primissimi anni del Cinquecento, un'icona che, secondo le fonti dell'epoca, era stata inizialmente posta in un luogo poco illuminato e nascosto all'interno del monastero benedettino. Secondo la leggenda, nella notte della vigilia della festa della Visitazione del 1504, l'immagine cominciò ad emanare una luce intensissima.¹³⁷ Le monache interpretarono il miracolo come l'espressione della volontà dell'icona di essere trasferita in un luogo più adatto e visibile, dove avrebbe potuto ricevere maggiori onori. Da quel momento l'effigie sacra

¹³⁴ Sull'icona romana si vedano: Gerhard Wolf, *Salus populi romani : die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter* (Weinheim: VCH, 1990); Gerhard Wolf, «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome», in *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a c. di Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), 23–49; Serena Romano e Maria Andaloro, a c. di, *La pittura medievale a Roma, 312-1431 : corpus e atlante* (Milano: Jaca book, 2006), 269–294; Maria Andaloro, «L'Icona della Vergine Salus Populi Romani», in *La Basilica Romana di Santa Maria Maggiore*, a c. di C. Pietrangeli (Firenze: Nardini, 1987), 124–27.

¹³⁵ Marino Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)* (Milano: Cisalpino-La goliardica, 1980), 168; cfr. Walberg, «Una Galleria Compiuta Di Pitture Veneziane», 263 e nota 15.

¹³⁶ Marin Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)* (Venezia: Centro di studi medievali e rinascimentali E. A. Cicogna, 2011), 46.

¹³⁷ Da notare che anche per l'icona della Fava fu costruita una relazione con la festa della Visitazione: Domenico Grandis, *Vite e memorie de' santi spettanti alle chiese della diocesi di Venezia con una storia succinta della fondazione delle medesime. Opera d'unpadre dell'Oratorio di Venezia* (Venezia: Marcellino Piotto, 1761), 176–81.

cominciò ad operare un grande numero di miracoli diventando molto popolare tra i fedeli.¹³⁸ Anche se in questo caso sembrerebbe che l'immagine si trovasse già all'interno dell'edificio, ancora una volta il miracolo faceva riferimento alla collocazione dell'icona all'interno dell'edificio e sul suo desiderio di acquisire maggiore visibilità.

Pochi anni dopo, il 20 giugno del 1509, ebbe luogo un altro evento miracoloso, manifestato ancora una volta tramite una visione. Il momento storico si colloca all'interno di un periodo di estrema tensione per Venezia, dovuta alle molteplici pressioni subite dalla Lega di Cambrai. Solo 15 giorni prima del miracolo, Venezia, sconfitta nell'assedio di Padova, aveva dovuto arrendersi alle forze della Lega. Il miracolo del 20 giugno viene riportato dal Sanudo: una povera vedova, madre di tre figli, che abitava nella contrada di San Trovaso sentì qualcuno bussare alla porta all'una del mattino. Quando aprì vide una donna vestita di bianco che le disse di andare dal prete e di dirgli di fare una processione entro il giorno di san Zuanne (23 giugno) con la «Madonna di Ognissanti», cosicché «questa terra haverà vittoria contra i soi inimici». Poi aggiunse «cussi ho fatto far a la Madonna di San Zuane Paolo», forse riferendosi all'icona della Vergine della Pace, che era stata da poco collocata all'interno di una cappella del convento dei Santi Giovanni e Paolo.¹³⁹ Il giorno seguente la donna si recò immediatamente a trovare il parroco e fu fatta la processione come indicato dalla visione.

A differenza delle visioni sin ora analizzate, quella di Ognissanti non aveva un carattere profetico e non faceva nessun riferimento all'edificio ecclesiastico. Il peso viene qui posto sulle qualità salvifiche che l'immagine avrebbe potuto avere per la popolazione veneziana se questa avesse saputo dimostrare adeguatamente la sua venerazione tramite l'organizzazione della processione. In questo caso, pur rimanendo all'interno di un periodo di intense preoccupazioni per il futuro, sembrerebbe che l'immagine avesse assunto un ruolo maggiormente salvifico, penitenziale e politico. Organizzare la processione significava esprimere pubblicamente agli occhi di Dio l'obbedienza e la penitenza della popolazione veneziana. Dopo i turbolenti eventi della seconda metà del XV secolo, nei primi anni del Cinquecento Venezia dovette infatti affrontare un'ulteriore sfida, rispondendo alle offensive della Lega di Cambrai.¹⁴⁰ Già indebolita dalle guerre nel Mediterraneo, la Serenissima dovette affrontare la perdita dei suoi possedimenti sulla terraferma. La coalizione guidata dal papa turbò profondamente gli animi dei veneziani di tutte le classi, che si trovarono di fronte ad una possibile catastrofe. Come nel secolo precedente, la tendenza generale fu ancora una volta quella di attribuire gli eventi catastrofici alla collera divina. Dio, deluso dalla vita immorale dei veneziani, e soprattutto dei patrizi, li stava punendo.¹⁴¹ Il doge Loredan (1501-1521) aveva ripetutamente criticato l'immoralità dei veneziani e la loro lussuria sottolineando l'urgenza di una maggiore pietà tra i cittadini.¹⁴² Lo stesso atteggiamento critico venne adottato da Girolamo Priuli. Nel 1509, subito dopo le perdite dei possedimenti della terraferma, egli esprimeva la convinzione che la decadenza politica rappresentava la conseguenza del decadimento morale che stava caratterizzando il popolo veneziano. Bisognava quindi superare la crisi morale ed etica per poter riassumere e mantenere il ruolo di rappresentanti della *ecclesia* di Dio in terra.¹⁴³ In un documento redatto in occasione del terremoto del 1511, si faceva ancora una volta esplicito riferimento all'atteggiamento irresponsabile che i veneziani avevano avuto nel 1509 e si ammoniva la popolazione di non commettere gli stessi errori che avrebbero causato ancora una volta gravi conseguenze. Il documento si concludeva ricordando

¹³⁸ Mary Margaret Newett, *Canon Pietro Casola's pilgrimage to Jerusalem in the year 1494* (Manchester: Manchester University Press, 1907), 398, nota 98; Gumpfenberg, *Atlante Mariano*, 579.

¹³⁹ Marino Sanudo, *I diarii (1496-1533) : pagine scelte*, a c. di Paolo Margaroli (Vicenza: Neri Pozza, 1997), 154; Marin Sanudo, *I diarii di Marino Sanudo: (MCCCXCVI-MDXXXIII)*, vol. VIII (Venezia: F. Visentini, 1882), colls. 419-420.

¹⁴⁰ Sulle conseguenze della battaglia di Agnadello, soprattutto in rapporto alle arti, si veda: Krystina Stermole, «Venetian Art and the War of the League of Cambrai (1509 - 1517)» (Kingston, Ont., Queen's University, 2007), spec. capitolo 6.

¹⁴¹ Mentre il comportamento immorale veniva identificato nella classe patrizia, quella dei cittadini veniva esaltata come esempio di moralità Felix Gilbert, «Venice in the Crisis of the League of Cambrai», in *Renaissance Venice*, a c. di J. R. Hale (Londra: Faber, 1973), spec. 274-275; Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio* (New Haven, CT: Yale University Press, 1990), 224-225.

¹⁴² Kuntz, *Anointment of Dionisio*, 104.

¹⁴³ Gilbert, «Venice in the Crisis of the League of Cambrai», 274; Kuntz, *Anointment of Dionisio*, 106.

che Venezia doveva ritrovare l'antica giustizia e rimanere fedele a Cristo diventando la perpetratrice della fede cattolica difendendo la chiesa.¹⁴⁴ Forse anche a causa di queste critiche interne, nel 1512 il senato deliberò che era necessario placare l'ira divina ed emanò a tal fine un decreto suntuario contro ogni tipo di lussuria.¹⁴⁵ Il doge inoltre chiese al patriarca di organizzare preghiere in tutte le chiese cosicché «Dio assisterà questa repubblica contro i suoi nemici».¹⁴⁶ La stessa posizione era condivisa anche da Gasparo Contarini. Questi – totalmente convinto della necessità imminente di iscrivere tutte le attività secolari all'interno di una cornice cristiana – invitava a riordinare il prima possibile la vita sociale in modo che gli uomini potessero essere pronti a ricevere la salvezza offerta da Dio.¹⁴⁷ Nel *De magistratibus* forniva la base teoretica delle sue convinzioni. Pur riconoscendo l'importanza della ricchezza e della bellezza della città, sosteneva che affinché un luogo potesse definirsi una repubblica, era necessario che fosse organizzato in modo da poter assicurare al proprio popolo una «beata vita».¹⁴⁸ Il tentativo dell'opera Contariniana si iscriveva all'interno della volontà di posizionare il corpo politico veneziano entro un'ispirazione divina.

Dagli scritti dei Loredan, Priuli e Contarini possiamo apprendere la diffusa preoccupazione dei veneziani di recuperare il favore divino tramite una riforma morale e religiosa della popolazione. Le attività cittadine dovevano essere inserite all'interno di un quadro di matrice religiosa per dimostrare la propria dedizione a Dio. Come ha già illustrato E. Crouzet-Pavan, il periodo intorno alla battaglia di Agnadello perpetuò l'atteggiamento verso una sacralizzazione dello spazio, aggiungendovi l'elemento della penitenza. La studiosa, riportando i casi delle apparizioni mariane di Padova (1500) e Chioggia (1508) ha sottolineato gli aspetti relativi alla necessità della popolazione di pentirsi per poter ricevere la grazia divina.¹⁴⁹ Nel caso chioggiotto, l'invito fatto dalla Vergine attraverso la sua apparizione includeva delle vere e proprie minacce in caso la popolazione non si fosse pentita dei propri atteggiamenti e non avesse provveduto a celebrare la messa in suo onore.¹⁵⁰ Il miracolo dell'icona di Ognissanti si inserisce nella medesima corrente. Il primo miracolo (1504) ne garantiva la visibilità, mentre la visione successiva (1509) incitava alla manifestazione pubblica del culto tramite la processione, che avrebbe garantito che «questa terra haverà vittoria contra i soi inimici».¹⁵¹ L'assistenza «contro i suoi nemici»¹⁵² era stato il desiderio espresso anche dal doge

¹⁴⁴ Il testo viene riportato in inglese da: David Chambers e Brian Pullan, a c. di, *Venice. A Documentary History, 1450-1630* (Oxford: Blackwell, 1993), 188–89: «Some took it as an omen that Prudence had fallen, and through that if the auguries were taken now they would say "Venice beware, and learn to be wise in these times, which are days of evil; take no false step as you did two years ago, for if you fail to rule yourselves with prudence this commonwealth may suffer great loss; And just as St Mark stayed intact above the palace, even so will this city remain faithful to Jesus Christ, and be the preserver of the Catholic faith and the defender of the Church. You used to love justice; if it has fallen, restore it».

¹⁴⁵ Kuntz, *Anointment of Dionisio*, 106; Sulle leggi suntuarie a Venezia: Gina Fasoli, «Lusso approvato e lusso riprovato», in *Memorial per Gina Fasoli: bibliografia ed alcuni inediti* (Bologna, 1993), 123–43; Piergiorgio Mometto, «“Vizi privati, pubbliche virtù”: aspetti e problemi della questione del lusso nella repubblica di Venezia», in *Crimine, giustizia e società veneta in età moderna*, a c. di Luigi Berlinguer e Giovanna Colao (Milano: Giuffrè, 1989), 237–70; Mary Margaret Newett, *The sumptuary laws of Venice in the fourteenth and fifteenth centuries* (Londra: Longmans, 1902); Giorgio Riello e Ulinka Rublack, *The Right to Dress: Sumptuary Laws in a Global Perspective, c. 1200–1800* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), spec. 213–220, dove si prendono in considerazione anche le rispettive leggi padovane.

¹⁴⁶ Gilbert, «Venice in the Crisis of the League of Cambrai», 279–80; cfr. Kuntz, *Anointment of Dionisio*, 106.

¹⁴⁷ Felix Gilbert, «Religion and Politics in the Thought of Gasparo Contarini», in *Action and Conviction in Early Modern Europe: Essays in Memory of E. H. Harbison*, a c. di Theodore K. Rabb e Jerrold E. Seigel (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1969), 101: «He had become deeply convinced that all secular activities had to be placed in a Christian framework and that social life had to be ordered in such a way that man would be ready to receive what only God could give the salvation of man's soul». cfr. Kuntz, *Anointment of Dionisio*, 107.

¹⁴⁸ Gilbert, «Religion and Politics in the Thought of Gasparo Contarini», 111 e nota 71; Gasparo Contarini, *De Magistratibus et republica Venetorum Libri quinque, authore Gaspare Contareno Patricio Veneto* (Parigi: Ex officina Michaëlis Vascosani, 1543), 4.

¹⁴⁹ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 501.

¹⁵⁰ Per il miracolo di Chioggia si vedano le cronache: Contarini, *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina*, spec. 25–26; Anonimo, *Breve storia della apparizione della Madonna detta di Marina, o della Navicella avvenuta in sul Lido di Chioggia* (Venezia: Tramontin, Felice, 1767).

¹⁵¹ Sanudo, *I diarii (1496-1533)*, 154; Sanudo, *I diarii di Marino Sanuto*, VIII: colls. 419–420.

¹⁵² Gilbert, «Venice in the Crisis of the League of Cambrai», 279–80; cfr. Kuntz, *Anointment of Dionisio*, 106.

quando incitava il patriarca ad organizzare numerose preghiere nelle chiese. La processione andava ad assumere il ruolo di una preghiera cittadina e collettiva a favore della Repubblica. Per accrescere l'interesse della popolazione si fece uso della visione e dell'icona.

Oltre al generico clima di angoscia e paura che la popolazione veneziana poteva esperire in un momento così critico della propria storia, sarebbe utile considerare qui alcuni ulteriori aspetti delle dinamiche del periodo che possono aver influito sulla creazione della fisionomia culturale dell'icona di Ognissanti. Le potenze della Lega giustificavano la coalizione anti-veneziana nell'ottica di una crociata antiturca.¹⁵³ La politica estera della Serenissima aveva provocato il malcontento degli altri stati che la accusavano di essere "amica degli infedeli".¹⁵⁴ Assicurarsi la perdita del potere veneziano equivaleva a infliggere una sconfitta indiretta ai turchi che rappresentavano, secondo i contemporanei, uno dei motivi per i quali Dio stava punendo tutto l'Occidente. Tornando ai racconti profetici, si ritrova in un gran numero di questi il *topos* di un ritorno alla pace in terra solamente dopo che gli ottomani si fossero convertiti. Venezia ne usciva quindi doppiamente sconfitta, sia a livello territoriale, sia a livello di reputazione. Da protettrice della Cristianità quale si proponeva di essere, soprattutto dopo la caduta di Costantinopoli, veniva ora presentata quasi come complice degli Ottomani.¹⁵⁵ A peggiorare la situazione contribuiva l'antagonismo con Roma, la quale, approfittando dalla situazione geopolitica, aspirava ad assumere il ruolo di vera liberatrice dell'Occidente. Nel 1509, Tommaso di Silvestro, canonico di Orvieto, annotava nei suoi diari la sua personale versione della profezia: egli prevedeva che le sciagure sarebbero durate fino alla conversione dei turchi, che sarebbe avvenuta nello stesso anno, ossia il 1509, dopo di che sotto il governo di «un pastor romano [...] tucto lo mondo sarà pacificato». ¹⁵⁶ Il testo appoggiava così in modo esplicito le politiche del papa Giulio II, promotore della scomunica della Repubblica nello stesso anno.

Il caso dell'icona di Ognissanti fornisce la controparte veneziana alle aspettative romane. L'effigie mariana evidenziava il sostegno della Vergine a favore di Venezia contribuendo al programma di sacralizzazione dello spazio lagunare. Maria, ancora una volta manifestava il suo sostegno alla causa della Serenissima, incitando a prestare ulteriore attenzione alla *mise-en-scène* della sua immagine, prima collocandola in un luogo più visibile all'interno della chiesa, e in seguito realizzando una processione che avrebbe contribuito all'esito positivo delle battaglie in corso. Per Venezia era essenziale dimostrare la propria ortodossia per compensare le accuse mosse dai nemici che le attribuivano degli atteggiamenti filoturchi e riguadagnare così il suo rango di erede e perpetratrice della vera cristianità, titolo che si sosteneva avesse ereditato direttamente da Bisanzio stessa. Inoltre, l'uso dell'icona come *medium* ortodosso per eccellenza si adattava bene all'interno

¹⁵³ Niccoli, «Profezie in piazza. Note sul profetismo popolare nell'Italia del primo Cinquecento», 524; Innocenzo Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello stato veneziano*, Esperienze. Guida (Napoli: Guida, 1974), 160–63.

¹⁵⁴ Sui rapporti tra Venezia e l'impero ottomano si vedano: Maria Pia Pedani, *In nome del Gran Signore: inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia* (Venezia: Deputazione Editrice, 1994); Marie Viallon, «Venezia ottomana nel Cinquecento», *Epirotica chronica Ioannina* 42 (2008): 41–60.

¹⁵⁵ Il *topos* di Venezia come potenza che avrebbe garantito il regno cristiano continuò a circolare ancora per tutto il Cinquecento. Si vedano: Letizia Pierozzi, «La vittoria di Lepanto nell'escatologia e nella profezia», *Rinascimento* XXXIV (1994): 317–63; Paolo Preto, *Venezia e i turchi* (Firenze: Sansoni, 1975), 67–91; Tra le fonti dirette si vedano: Francesco Sansovino, *Lettera o vero discorso sopra le predittioni fatte in diversi tempi da diverse persone le quali pronosticano la nostra futura felicità, per la guerra del turco l'anno 1570. Con un pienissimo albero della casa othomana tratto dalle scritture greche & turchesche* (Venezia, 1570); Giovanni Battista Nazari, *Discorso della futura et sperata vittoria contra il Turco; estratto da i sacri profeti, & da altre profetie, prodigij, & pronostici & di nuouo dato in luce; per Gio. Battista Nazari bresciano* (Venezia: appresso Sigismondo Bordogna, 1570); Bartol Đurđević, *Profetia de i Turchi della loro rovina... il lamento delli Christiani che vivono sotto l'imperio del gran Turcho. La essortatione contra li Turchi alli Rettori della Repu. Christiana... composte e divulgate per Bartolomeo Georgievitz...* (Roma: M.A. Blaco, 1553); Gregorio Giordano, *Misteriosa figura et breve discorso sopra la cometa apparsa alli VIII novembre MDLXXVII. Di monsignor Gregorio Giordano da Venetia* (Venezia, 1577).

¹⁵⁶ Niccoli, «Profezie in piazza. Note sul profetismo popolare nell'Italia del primo Cinquecento», 523–24; Niccoli, *Prophecy and People in Renaissance Italy*, 27–28; Su simili visioni si veda anche: Marjorie Reeves, *Prophetic Rome in the High Renaissance Period: Essays* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1992), spec. 94–95; Roberto Rusconi, «An angelic pope: Petrus Galatinus», in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period* (Oxford: Clarendon Press, 1992), spec. 182.

del discorso della necessità di promuovere la conversione degli infedeli per poter finalmente raggiungere la pace in terra. Non furono infatti rari altri casi in cui icone greche divennero l'espressione materiale della battaglia veneziana contro gli ottomani anche nei secoli successivi.¹⁵⁷ Le icone di Santa Maria delle Grazie, l'*Ortocosta*, quella di San Francesco nel Deserto, della Misericordia, di San Martino e dello Spirito Santo, furono tutte fornite di narrazioni che le presentavano come effigi miracolose salvate dalle distruzioni ottomane grazie al contributo veneziano (cat. no. 100, 38, 103, 21, 82, 101)

A ulteriore conferma dell'ondata devozionale che caratterizzò la seconda metà del Quattrocento sarà utile prendere in considerazione una delle icone più popolari di Venezia, ancora oggi punto di riferimento per i residenti della città, ossia la Vergine *Nicopeia* della basilica marciana. L'icona mariana, portata a Venezia da Costantinopoli attorno al 1230, era custodita all'interno della sacrestia della basilica di San Marco. Nonostante l'immagine si trovasse in città già dal XIII secolo, il primo momento per cui possiamo attestare una fisionomia culturale più definita arriva nella seconda metà del Quattrocento. Risale al 1463 la prima menzione dell'attribuzione di questa icona alla mano dell'evangelista Luca,¹⁵⁸ mentre è del 1474 la prima testimonianza a nostra disposizione di un suo coinvolgimento in una processione pubblica, organizzata dal senato per evocare l'intercessione mariana contro alcuni casi di peste in città.¹⁵⁹ In questo caso, certamente non era necessario promuovere la costruzione di un nuovo edificio, considerato che l'icona si trovava già nel luogo più prestigioso della realtà religiosa veneziana. La sua promozione si rese manifesta piuttosto nell'uscita dallo spazio della chiesa e nella sua presenza tra la popolazione radunata per la processione.

Mentre per le restanti immagini la visione costituiva il mezzo indispensabile per la costruzione di templi e per il loro coinvolgimento nelle processioni, nel caso della *Nicopeia*, icona sotto il controllo statale, estraneo invece alle icone sin qui analizzate, la visione diventava un mezzo obsoleto. La legittimità dell'icona era già garantita grazie alla sua provenienza nonché al riconoscimento da parte delle istituzioni statali, il cui contributo stava nell'inserirla all'interno del cerimoniale civico, rendendola partecipe alle sciagure della popolazione e innalzandola a *medium* tramite il quale si poteva sperare di giungere alla salvezza.

Già a partire dal XII secolo Venezia veniva dotata di un esteso apparato sacrale che interessava le strade della città attraverso l'imponente presenza di capitelli. Anche accettando che l'iniziativa della collocazione di capitelli sia stata dovuta a motivazioni di vigilanza dell'ordine pubblico, queste immagini, con la loro iconografia solitamente mariana e i lumini che le trasformavano in presenze luminose notturne, attrassero la popolazione che, a partire dagli ultimi anni del Quattrocento, cominciò ad esprimere un fervore religioso incontrollato a loro favore. L'iniziale *pietas* popolare si tradusse in estesi fenomeni di culto che provocarono l'immediato interesse dei cittadini benestanti in cerca di riconoscimento, ma anche la preoccupazione delle istituzioni. I primi intervennero ponendo queste sacre immagini, ormai considerate miracolose, sotto il proprio controllo, mentre le seconde agirono istruendo dei processi per verificare attraverso modalità ufficiali la loro presunta natura taumaturgica. Entrambe le azioni (dei cittadini e dello stato) ebbero l'effetto immediato di porre codeste effigi in contesti spaziali più limitati e di conseguenza di più facile monitoraggio.

Con l'emergere del culto verso le icone nacquero anche dei *topoi* di fenomeni miracolosi che si ripeterono più volte attuando delle lievi modifiche di volta in volta a seconda del fine che l'icona era chiamata a raggiungere. Icone di san Luca, icone che parlavano, lacrimavano, sudavano e chiedevano favori divennero un fenomeno pressoché quotidiano.

¹⁵⁷ Ennio Concina, «Venezia e l'icona», in *Venezia e Creta: atti del Convegno internazionale di studi, Iraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998), 530–31.

¹⁵⁸ Michele Bacci, «A power of relative importance: San Marco and the holy icons», *Convivium. Exchanges and interactions* 2 (2015): 140.

¹⁵⁹ Iain Fenlon, «Piazza San Marco: Theatre of the senses, market place of the world», in *Religion and the Senses in Early Modern Europe* (Leida ; Boston: Brill, 2013), 357 e nota 65.

Le grandi crisi religiose, geopolitiche e naturali del Quattrocento portarono in superficie la necessità di arricchire ulteriormente il volto sacro della città. I cittadini benestanti contribuirono, dando voce ad un desiderio diffuso, con la costruzione di chiese e la collocazione in queste di immagini taumaturgiche (come nei casi degli Amadi e dei Malipiero: cat. no. 28, 80, 95). Le autorità ecclesiastiche promossero parimenti la costruzione e il rinnovo di edifici sacri provvisti di icone (cat. no. 7, 13). Lo stato utilizzò l'icona costantinopolitana della *Nicopeia* come punto focale della processione eseguita per richiedere l'assistenza mariana contro la peste. Stato, chiesa e cittadini si ritrovarono uniti nel medesimo tentativo di rafforzamento della presenza divina nel territorio della Serenissima. Evidentemente ognuno di questi era mosso anche da interessi personali. Le famiglie eminenti rafforzavano la loro posizione sociale, il clero attirava un maggior numero di fedeli e quindi si assicurava maggiori entrate per la propria istituzione accrescendone la ricchezza e la fama. Con l'inizio del XVI secolo si intensificò il percorso iniziato negli anni '80 del secolo precedente, aggiungendo un'ulteriore carica penitenziale e un uso più marcatamente politico del sacro, atto a sottolineare l'ortodossia veneziana e riscattare la città dalla punizione divina e dalle accuse a lei mosse dalle altre città (cat. no. 7). Le visioni miracolose fornirono uno strumento funzionale alla strutturazione dell'edificio intorno ad un miracolo profetico. La presenza dell'icona, assicurava una continuità del culto fondata sulla ripetizione dei miracoli da questa effettuati.

Un ultimo aspetto rilevante di questi primi siti di culto di icone mariane consiste nel loro sorgere in luoghi della città piuttosto decentrati. Per le due icone degli Amadi furono costruiti templi nel sestiere di Castello. Anche la chiesa di Santa Maria Maggiore nel sestiere di Santa Croce e quella di Ognissanti a Dorsoduro si inserivano in un contesto distante dalla vita politica, caratterizzato da una concentrazione popolare e di classe media. Seguendo le linee interpretative di G. Cracco e di P. Chiesa, si potrebbe vedere nello sviluppo di questa topografia sacra una volontà di culto decentrato, che risponderebbe al bisogno di una più marcata differenziazione delle parrocchie e dei monasteri veneziani nei confronti del patriarcato e dei suoi santi.¹⁶⁰ Icone e reliquie contribuivano infatti a nobilitare la propria parrocchia di appartenenza come dimostra anche il litigio Amadi-Barozzi, dove entrambe le parti insistevano perché l'immagine fosse collocata nella chiesa della loro parrocchia d'appartenenza.¹⁶¹ Rispetto alla chiesa centrale, l'ambiente parrocchiale offriva una realtà alternativa, entro la quale i fedeli potevano creare un legame più intimo con gli oggetti di culto, icone o reliquie che fossero e dove i miracoli diventavano esperienza quotidiana.¹⁶²

I fenomeni delle apparizioni divine cessarono a Venezia dopo il secondo Cinquecento. Nessuna chiesa sarà più costruita in seguito a visioni profetiche realizzate col tramite di icone. Questo dato rafforza l'ipotesi che l'enfasi posta sull'evento della visione fosse un elemento necessario per dare legittimità ai primi culti verso le effigi greche, oltretutto per inserire l'edificazione della chiesa nel contesto del miracolo attribuendole così una più intensa aura sacrale.

¹⁶⁰ Cracco, «Aspetti della religiosità italiana del Tre-Quattrocento», spec. 379-380; Paolo Chiesa, «Santità d'importazione a Venezia», in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, a c. di Sebastiano Gentile (Milano: Centro Tibaldi, 1998), spec. 115; Sulla questione della collocazione dei santuari con immagini nel rapporto tra centro e periferie anche al di fuori di Venezia si veda: M. Lee Nolan, Sofia Boesch Gajano, e L. Scaraffia, «Shrine Locations: Ideals and Relivities in Continental Europe», in *Luoghi sacri e spazi sella santità* (Torino: Rosenberg & Sellier, 1990), 75-84.

¹⁶¹ Chiesa, «Santità d'importazione a Venezia», spec. 115.

¹⁶² Cracco, «Des saints aux sanctuaires», 296-97.

5.3 Gestori del culto: gli ordini monastici e mendicanti

Nel XIII secolo assistiamo all'emergere degli ordini mendicanti, che andarono ad affiancare i monasteri benedettini già presenti nel territorio lagunare.¹⁶³ La presenza dei frati contribuì alla perdita della centralità della parrocchia che doveva ormai condividere le sue funzioni con i grandi monasteri e fare i conti con un nuovo tipo di pietà religiosa che si stava evolvendo.¹⁶⁴ Mentre la parrocchia assumeva il ruolo di polo civico oltre che religioso, gli spazi sacri per eccellenza furono individuati nei monasteri e nei conventi. La regola degli ordini mendicanti, ispirata all'ideale di vita dedicata all'osservazione della fede, costituiva il massimo esempio di condotta religiosa. A differenza delle parrocchie e delle confraternite, questi luoghi si posizionavano spesso al di fuori della vita civica e sociale della città. Come conseguenza anche di questa collocazione "lontana", gli veniva attribuita una maggiore aura di sacralità, che li innalzò a luoghi prediletti per i fedeli che cercavano di dare sfogo al loro *pathos* devozionale.¹⁶⁵ Di tale percezione danno testimonianza la grande quantità di donazioni che i cittadini indirizzavano a queste istituzioni sia conventuali che monastiche. Molti nobili veneziani disponevano nel loro testamento che venisse donata a un certo monastero una quantità di denaro a beneficenza dell'istituzione oppure in cambio di suffragi per la propria anima. Spesso questi donavano anche dei beni, come icone, candele e altre suppellettili liturgiche.

L'ordine maggiormente coinvolto nella venerazione di immagini devozionali fu senza ombra di dubbio quello dei francescani. Almeno 13 delle icone testimoniate in chiese veneziane appartenevano all'ordine francescano. Di queste, cinque appartenevano al ramo femminile e sei ai cappuccini (di cui una al ramo femminile). Con l'eccezione di due sole icone, tutte raffigurano la Vergine, da sola o con il Bambino. Almeno due arrivarono a Venezia da Candia dopo la conquista ottomana dell'isola (San Francesco del Deserto, Spirito Santo, cat. no: 103, 101). Tre furono considerate dipinte da san Luca (San Giobbe, Santa Maria delle Grazie, Santa Maria Maggiore, cat. no. 100, 28), mentre altre quattro avevano manifestato delle qualità taumaturgiche (San Francesco del Deserto, Santa Chiara, Santa Chiara di Murano, Spirito Santo, cat. no. 103, 105, 101). Le cause di una così grande concentrazione di icone nelle mani dell'ordine vanno individuate principalmente nella particolare attenzione che questo poneva al supporto materiale per la crescita spirituale individuale e nella presenza missionaria dei francescani nel Levante già dal XIII secolo.¹⁶⁶ La religiosità francescana, come si è visto nei capitoli precedenti, individuava nelle immagini un *medium* di grande importanza per la divulgazione dei propri ideali religiosi, attribuendole nelle funzionalità anche didattiche.

Il rispetto e l'ammirazione per le istituzioni monastiche da parte dei veneziani si possono cogliere anche nel sorgere di alcuni culti, rivolti ad oggetti custoditi all'interno del convento e di conseguenza non visibili al pubblico. Tale fu il caso dell'icona della Vergine custodita presso il monastero di monache benedettine di Santa Croce alla Giudecca (cat. no. 13). Nonostante i fedeli non avessero la possibilità di osservare da vicino l'immagine miracolosa, data la natura del convento dedicato alla vita di clausura, la sua collocazione all'interno dello spazio monastico fece sì che questa diventasse molto celebre tra la popolazione. Lo spazio del monastero o del convento divenne anche

¹⁶³ Fernanda Sorelli, «Gli ordini mendicanti», in *Storia di Venezia*, vol. 2: L'età del Comune (Roma, 1995), 905–27; Gabriele Mazzucco, «Ordini monastici, mendicanti e predicatori in diocesi di Venezia nel Medioevo», in *Patriarcato di Venezia* (Venezia: Gregoriana libreria editrice, 1991), 225–78; Gianfranco Levorato e Franco Tonon, a c. di, *Ordini religiosi cattolici a Venezia: i primi secoli*, Quaderni delle Scuole di Venezia, n. 3 (Venezia: Marcianum Press, 2010).

¹⁶⁴ Muir, «Le vie sacre e le vie profane di Venezia», 91.

¹⁶⁵ L'aura di sacralità e lontananza veniva spesso compensata dal ruolo dei monasteri come luoghi di coesione sociale. A tal proposito si può vedere il ben documentato caso del monastero di San Zaccaria Anna Rapetti, «La formazione di un'aristocrazia: monache e monasteri femminili a Venezia tra IX e XIII secolo», *Anuario de Estudios Medievales* 44, n. 1 (2014): 215–38; Silvia Carraro, «Il Monastero Di San Zaccaria, i Dogi e Venezia (Secoli IX-XII)», in *La Chiesa e Il Monastero Di San Zaccaria. Atti Del Convegno (Venezia 27-29 Novembre 2014)*, a c. di Bernard Aikema, Massimo Mancini, e Paola Modesti (Venezia: Marcianum Press, 2016), 9–12.

luogo prediletto per la sepoltura dei veneziani facoltosi, al di fuori della propria parrocchia, considerando quei luoghi carichi di una maggiore sacralità.¹⁶⁷

5.3.1 Carmelitani Scalzi

Tra gli ordini che entrarono in possesso di icone “alla greca” ritroviamo quello dei carmelitani Scalzi. Di origine eremitana, questi frati si distinsero per la promozione dei valori della vita eremitica e per la loro provenienza dai luoghi orientali della prima cristianità.¹⁶⁸ Posizione centrale della loro retorica era quella che li identificava come il più antico ordine monastico, discendente direttamente dai primi eremiti orientali. L’antichità fungeva da documento di autenticità. La centralità che la nozione di antichità aveva assunto per la promozione dell’ordine è chiaramente espressa nelle manovre che questo intraprese in uno dei primi territori della penisola italiana dove trovò accoglienza, ossia quello senese. A Siena, nella chiesa dell’ordine dedicata a San Nicolò al Carmine, era stata esposta, su iniziativa dei frati, un’antica icona bizantina a soggetto mariano, promossa dall’ordine come autografa dell’apostolo Luca.¹⁶⁹ Il valore delle origini apostoliche fornì un forte impulso al culto e l’immagine divenne un focolare devozionale per i fedeli della città. La coscienza politica amministrativa del sacro che veniva promossa dall’ordine ci viene testimoniata anche dalla gestione che fecero di un’altra icona mariana, nota come Madonna dei Mantellini, collocata all’interno della stessa chiesa.¹⁷⁰ L’immagine viene nominata per prima volta soltanto nel 1585, quando fu commissionato al pittore Francesco Vanni di dipingere una pala che l’avrebbe inglobata. Tra i primi esempi di uso di antichi pannelli per una rinnovata *mise-en-scène* post-riformista, il caso Mantellini illustra l’uso sapiente che l’ordine seppe attuare nella gestione della materia sacra. (fig. 41).¹⁷¹ Le due icone suggeriscono inoltre che i carmelitani fossero dei veri esperti nell’estrarre il meglio dalle loro icone per ottenere la massima riuscita della propaganda. L’icona bizantina, antica e di san Luca, poneva in evidenza le origini remote dell’ordine, mentre l’icona Mantellini gli donava legittimità, in un periodo in cui si stava avverando un sempre più severo giudizio riguardo ai canoni rappresentativi moderni.¹⁷²

¹⁶⁷ Romano, *Patricians and popolani*, 102–18; Pullan, *Rich and poor in Renaissance Venice*, 33–196.

¹⁶⁸ Sulle origini dell’ordine si veda: Elias Friedman, *I primi Carmelitani del Monte Carmelo* (Roma: Edizioni O.C.D., 1987); Carlo Cicconetti, *La Regola del Carmelo: origine, natura, significato* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1973), spec. 331–356.

¹⁶⁹ Hendrik Willem van Os, *Sieneese Altarpieces: 1215-1460: Form, Content, Function* (Groningen: E. Forsten, 1988), 37; Jaroslav Folda e Lucy J. Wrapson, *Byzantine Art and Italian Panel Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), tav. 27; Sulla promozione del culto di oggetti che richiamavano delle icone orientali da parte dei carmelitani si veda anche: Bacci, *Il pennello dell’evangelista*, 300.

¹⁷⁰ Su questa e altre icone possedute dai carmelitani a Siena si veda: Folda e Wrapson, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*, 185–90, tavv. 27, 37; e Joanna Cannon, «Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987): spec. 20–21; Sul coinvolgimento dell’immagine Mantellini in occasioni festive si veda: G. Bassi, *Origine della solenne processione solita farsi ogni anno per la città di Siena nella Domenica in Albis e Notizie delle sacre immagini e reliquie che in tale occasione sono state portate processionalmente fino al presente anno 1806* (Siena: Stamperia del Magistrato civico, 1806), spec. 25, 33.

¹⁷¹ Os, *Sieneese Altarpieces*, 37–38.

¹⁷² Gilbert Creighton, «Some Special Images for Carmelites, c. 1330-1430», in *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, a c. di T. Verdon e J. Henderson (Syracuse N.Y.: Syracuse University Press, 1990), 161–207; Emanuele Boaga, «S. Maria dei Carmelitani. Note di iconografia», in *Confraternite, chiesa e società. Aspetti e problemi e problemi dell’associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a c. di L. Bertoldi (Fasano: Schena Editore, 1994), 655–716; Bacci, «Images à la grecque et agentivité miraculeuse», spec. 138–139.



Figura 41: Francesco Vanni, *Santi con la Madonna dei Mantellini*, Siena, proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Carmine, 1595 e 1270. Oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena.

Il ramo Scalzo a Venezia: l'icona di Santa Maria di Nazareth tra realtà e finzione

I carmelitani Scalzi arrivarono a Venezia nel 1633, circa 40 anni dopo che l'ordine era stato ufficialmente approvato nel 1593.¹⁷³ Il loro approdo in laguna provocò delle tensioni con gli altri ordini della città i quali, già in competizione tra loro, avrebbero dovuto affrontare anche i rapporti con i nuovi arrivati. Il legame dell'ordine con Roma non dovette certamente facilitare la sua integrazione nel tessuto della Serenissima. Al loro arrivo, gli Scalzi si insediarono in più punti della città, fino ad ottenere, nel 1646, il permesso del senato per la costruzione di un oratorio nella zona di Santa Lucia al sestiere di Cannaregio.

A soli quattro anni dall'inizio della costruzione i frati vennero in possesso di un'icona mariana. Questa, secondo le fonti, fu donata loro dalle monache di Sant'Anna che a loro volta l'avevano avuta in donazione, nel primo Quattrocento, dai padri eremitani dell'isola di Santa Maria di Nazareth (fig. 46).¹⁷⁴ L'azione delle monache non fu un atto di pura pietà. Secondo quanto riportato dal Pacifico nel 1736, queste erano più che altro preoccupate che i frati potessero utilizzare un'altra immagine, raffigurante la Vergine e sant'Anna, di cui erano già in possesso, per promuovere il loro

¹⁷³ Giacomo Bettini e Martina Frank, a c. di, *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, Chiese di Venezia 2 (Venezia: Marcianum, 2014); Carlo Favero e Giorgia Favero, *I carmelitani scalzi a Venezia: la Chiesa di Santa Maria di Nazareth e il brolo del convento* (Cittadella: Biblos, 2015); Sugli Scalzi a Venezia e sull'edificazione della loro chiesa: Elisabetta Marchetti, «Venezia e Santa Maria di Nazareth: tappe significative nello sviluppo culturale e nella diffusione della realtà scalza», in *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, a c. di Martina Frank e Giacomo Bettini (Venezia: Marcianum Press, 2014), 101–12.

¹⁷⁴ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 282–83.

ordine.¹⁷⁵ Essendo sant'Anna la loro santa patrona, le monache erano interessate ad entrare in possesso della sua icona e proposero quindi di scambiarla con quella di Nazareth. I carmelitani accettarono l'offerta e così vennero in possesso dell'antica effigie. Lo stesso anno, il 10 dicembre (commemorazione del trasporto della casa di Loreto), venne consacrata la prima chiesa che in onore all'icona fu dedicata a Santa Maria di Nazareth. L'immagine fu collocata in una posizione d'onore, sopra il tabernacolo dell'altare maggiore. Sul muro posteriore venne disposto il dipinto della Vergine con il Bambino della bottega di Giovanni Bellini (fig. 45).¹⁷⁶ I lati dell'altare furono decorati con raffigurazioni della Vergine con santi da una parte e santa Teresa d'Avila dall'altra.

Circa un secolo dopo, nel 1743-1744, i frati commissionarono al pittore Gianbattista Tiepolo la realizzazione dell'episodio del miracoloso trasporto della Santa Casa di Loreto per la decorazione del soffitto della chiesa (fig. 47).¹⁷⁷ Come è noto la leggenda narra del trasferimento della casa natale della Vergine al momento dell'invasione saracena della Terra Santa nel 1291. Per salvare la sacra casa dalla distruzione gli angeli la trasportarono in vari luoghi finché non trovarono un posto sicuro nel 1295 in territorio marchigiano, dove poi sorse la città di Loreto.¹⁷⁸ Il sito scelto dagli angeli divenne presto luogo di grande devozione e Loreto si elevò ad uno dei culti più diffusi dell'intera penisola.¹⁷⁹ La resa figurativa che il Tiepolo diede della leggenda riprendeva in gran parte un'iconografia già consolidata: un corteo angelico trasporta sulle proprie spalle la sacra casa, sopra il tetto della quale siede la Vergine Maria con il Bambino in braccio. Le figure del Tiepolo sono caratterizzate da un'estrema vivacità, tipica della sua maniera e da un ampio uso della prospettiva che rende l'intera figurazione del soffitto sommamente naturalistica. Il posizionamento stesso della rappresentazione sullo spazio architettonico del soffitto della chiesa creava in coloro che la guardavano dallo spazio della navata la sensazione di assistere in persona all'evento miracoloso vero e proprio.

La verità del miracolo e l'autorità della rappresentazione iconica

Come si è visto, l'ordine carmelitano aveva già da tempo formulato la retorica delle proprie origini intorno alla narrazione della sua presenza sin dai tempi antichi nei luoghi della prima cristianità. Secondo la leggenda, diffusasi nel XIII secolo, sarebbero stati dei frati carmelitani a custodire giorno e notte la casa di Maria a Nazareth abbandonando tale incarico d'onore nel momento in cui avvenne il miracoloso trasferimento della casa in Occidente.¹⁸⁰ L'arrivo dell'icona mariana dall'isola

¹⁷⁵ Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra E Profana, O Sia Un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche Della Città Di Venezia* (Venezia: Francesco Pitteri, 1736), 329–31.

¹⁷⁶ Ermolao Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, vol. II (Venezia: Tommaso Fontana, 1839), 43: «Tuttavolta sull'altarino, dietro l'altar maggiore, è mirabilissima l'immagine di N. D. col Bambino di Giambellino». Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* (Venezia: Albrizzi, 1771), 55: Nella chiesa degli Scalzi «dietro l'altar maggiore evvene un'altra (Madonna di Gian Bellino), e forse più bella (di quella in Santa Maria dell'Orto)». Bernard Berenson, *Pictures of the Renaissance*, vol. I: Venetian School (Londra: Phaidon, 1957), 35; Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, vol. 1, Saggi e studi di storia dell'arte (Venezia: Neri Pozza, 1959), 10.

¹⁷⁷ Sulla commissione degli affreschi: George Knox, «Tiepolo and the ceiling of the Scalzi», *Burlington Magazine* 110 (1968): 394–98; William Barcham, «Giambattista Tiepolo's Ceiling for S. Maria Di Nazareth in Venice: Legend, Traditions, and Devotions», *The Art Bulletin* 61, n. 3 (1979): 430–47; William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo: piety and tradition in eighteenth century Venice* (Oxford: Clarendon press, 1989), 137–41.

¹⁷⁸ Floriano Grimaldi, *La Chiesa di S. Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV* (Ancona: Archivio di Stato, 1984), 161-164, dove viene riportata la tradizione italiana del miracolo di Loreto redatta nel 1495.

¹⁷⁹ Per le complicate vicende della leggenda di Loreto: Karin Vélez, *The Miraculous Flying House of Loreto: Spreading Catholicism in the Early Modern World* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 2018).

¹⁸⁰ Sul legame tra l'ordine carmelitano e la loro origine orientale si veda: Alexandra Dodson, «Mount Carmel in the Commune. Promoting the Holy Land in Central Italy in the 13th and 14th Centuries» (Tesi di dottorato, Duke University, 2016); Saverio Sturm, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca* (Roma: Gangemi, 2006); Andrew Jotischky, *The Carmelites and Antiquity: Mendicants and their Pasts in the Middle Ages, The Carmelites and Antiquity* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

veneziana di Santa Maria di Nazareth nelle mani degli Scalzi nel 1650, forniva di conseguenza un preziosissimo oggetto per la continuazione di tale leggenda e rappresentava un riferimento concreto al miracolo lauretano. La stessa intitolazione della chiesa a Santa Maria di Nazareth e la consacrazione dell'edificio il giorno della commemorazione del miracoloso trasporto (10 dicembre del 1650) illustrano come i frati avessero sin dall'inizio ben chiaro il riferimento che si poteva creare tra icona mariana, leggenda lauretana e propaganda. Ponendo la loro effigie all'interno della *narratio* del miracolo di Loreto gli Scalzi espongono il loro coinvolgimento negli avvenimenti miracolosi e affermano ancora una volta l'antichità del loro ordine, nello stesso modo dei loro predecessori senesi secoli prima. I riferimenti lauretani troveranno in seguito il loro definitivo compimento nelle decorazioni del soffitto dove il Tiepolo raffigurò l'intera vicenda del trasporto taumaturgico. L'icona veniva così ad inserirsi in un quadro narrativo che la inglobava ed entro il quale assumeva anche una posizione funzionale: essa rappresentava la vera presenza della Vergine. Per meglio cogliere questo duplice livello di lettura bisogna considerare alcuni avvenimenti di carattere politico, religioso e figurativo che ebbero luogo nei secoli precedenti.

Negli anni che seguirono il concilio di Trento, il culto di Loreto, insieme a molti altri, venne duramente criticato dai riformisti i quali vi scorgevano delle credenze ingenuie nonché dannose per la fede cattolica. La risposta della Controriforma si espresse con una maggiore insistenza sulla realtà del miracolo e quindi sulla sua legittimità. A partire dalla fine del Cinquecento furono messe in circolazione numerose stampe che riproducevano l'originale simulacro della Vergine di Loreto (perduto nell'incendio del 1921), corredate da iscrizioni come "vero ritratto" oppure "effigies S. Mariae Lauretanae".¹⁸¹ Le didascalie servivano a porre in evidenza la verità della rappresentazione come "vero ritratto" di Maria, e quindi confermare la liceità del miracolo e del suo culto. Sullo stesso filone vanno interpretate anche le opere di alcuni pittori del Cinquecento i quali composero opere a soggetto lauretano. In una serie di esempi analizzati da K. Krüger emerge chiaramente come la resa iconica – ossia poco naturalistica, a mo' di icona – della Vergine, servisse lo scopo di autenticare l'intera leggenda di Loreto.¹⁸² Come si è visto, a partire dal XV secolo, il contributo delle immagini per la comunicazione con la sfera del sacro era considerato essenziale. Uomini di chiesa, mistici e mistiche sottolineavano ripetutamente l'interrelazione tra immagini e apparizioni divine, convinzione che si rafforzò ulteriormente in seguito ai decreti tridentini.¹⁸³ In tale contesto la visione fungeva da documento di autenticazione del sacro. Una volta manifestata, l'*apparitio* testimoniava della presenza sacrale. Alcuni pittori del XVI e XVII secolo utilizzarono questa dialettica per rendere figurativamente la verità del miracolo di Loreto, e non solo. Le opere di questi artisti, nonostante riprendessero uno stile naturalistico nella resa delle forme, rappresentavano la figura mariana in modalità che riproponevano quella di un simulacro, di un'icona, o di una statua (figg. 42-44). In questi casi, le raffigurazioni della Vergine di Loreto nelle sue sembianze iconiche, proprio grazie alle loro caratteristiche formali che alludevano alla visione divina (mediante il supporto dell'immagine), assumevano il compito di autenticare l'intera leggenda lauretana. La riproduzione mariana serviva così a dimostrare l'autenticità della leggenda e a proteggere il culto dalle accuse riformiste. In questo

¹⁸¹ Klaus Krüger, «Authenticity and Fiction: on the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy», in *Image and Imagination* (Turnhout: Brepols, 2007), 47; Floriano Grimaldi, *La historia della Chiesa di Santa Maria de Loreto* (Loreto: Carilo, 1993); Cinzia Ammannato, «L'immagine lauretana nell'età della Riforma», in *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, a c. di Ferdinando Citterio e Luciano Vaccaro (Brescia: Morcelliana, 1997), 349–62.

¹⁸² Krüger, «Authenticity and Fiction: on the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy»; Per un simile approccio relativamente al dipinto della Madonna dei Pellegrini del Caravaggio si veda anche: Ralph Dekoninck, «Figuring the Threshold of Incarnation: Caravaggio's Incarnate Image of the Madonna of Loreto», in *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, a c. di Walter S. Melion e Lee Palmer Wandel (Leida: Brill, 2015).

¹⁸³ Sixten Ringbom, «Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety», *Gazette des Beaux-Arts* 6, n. 73 (1969): 159–70.

percorso l'icona della Vergine di Loreto andava a sovrapporsi all'originale, quasi a sostituirlo, come se fosse la Madonna del Miracolo di Loreto stessa.¹⁸⁴

L'accostamento funzionale tra figurazione iconica e resa naturalistica si coglie in modo ancora più esplicito nelle occorrenze in cui ad assumere la parte dell'iconicità è un'icona vera e propria. Tali furono i numerosi casi in cui si eseguirono dipinti *ad hoc* perché ospitassero al proprio interno icone antiche. Si è visto poc' anzi l'esempio della Madonna dei Mantellini a Siena. A Venezia, casi analoghi si riscontrarono nella chiesa di San Martino, in quella di San Pietro (cat. no. 82, 84), e nell'opera di Gaspare Diziani oggi nel museo di Ca' Rezzonico. I dipinti naturalistici dei maestri rinascimentali inglobavano le icone "autentiche" di Maria, le quali a loro volta attribuivano legittimità all'intera opera figurativa.¹⁸⁵ L'originale autenticità veniva garantita, anche in questi casi, dall'icona mariana. I santi e le restanti figure del quadro provocavano un'impressione di verosimiglianza animata in contrapposizione alla presenza "autentica" dell'icona che, grazie alle sue qualità formali, rimandava alla *immaginaria visio*.¹⁸⁶ Ritornando alla chiesa degli Scalzi a Venezia, ritroviamo ancora una volta la stessa dialettica tra le figure naturalistiche del soffitto e l'icona antica posta nel tabernacolo. Anche se in questo caso il dialogo tra resa naturalistica e iconicità non si pone all'interno della stessa opera, l'insieme visivo riproponeva le medesime varianti. L'evento del miracoloso trasporto della casa dipinto dal Tiepolo veniva autenticato dalla presenza della "vera immagine" nel tabernacolo, mentre in un secondo livello di lettura l'apparizione celeste del soffitto confermava il potere dell'icona.

A Venezia, il ruolo dell'immagine come *medium* in grado di autenticare il miracolo lauretano si coglie anche dall'immane presenza di effigi mariane nelle occasioni processionali in onore del miracoloso trasporto. Nella Serenissima si trovavano due repliche della Santa Casa. La prima fu commissionata da Francesco Lazzaroni negli anni '40 del Seicento, per la chiesa di San Clemente, come *ex-voto* per la salvezza dalla peste. Nel 1646, venne organizzata una processione per il trasporto di un'effigie mariana dalla chiesa della Carità alla Santa Casa di San Clemente. Fu in tale occasione che il Lazzaroni venne in possesso dell'icona, ritrovata casualmente proprio durante la processione e che donò in seguito agli Scalzi i quali poi la scambiarono con l'icona delle monache di Sant'Anna.¹⁸⁷ Similmente, una replica della casa fu costruita nel 1744 nella chiesa di San Pantaleon nel sestiere di Dorsoduro. Nella ricorrenza dell'anniversario della festa dell'Annunciazione (25 marzo) del 1745, venne organizzata un'altra processione dove, ancora una volta, il posto preminente fu riservato ad un'immagine di Maria.¹⁸⁸ Anche in questi casi si può vedere una trasposizione della consolidata iconografia lauretana tra le calli. Il popolo e il clero, in processione con l'immagine, riproponevano la rappresentazione del coro angelico che aveva trasportato la sacra reliquia da Nazareth a Loreto.

¹⁸⁴ Il medesimo processo viene descritto dal Kruger in riferimento al miracolo di San Celso e la statua dell'Annunciata di Annibale Fontana: Kruger, «Authenticity and Fiction: on the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy», spec. 61.

¹⁸⁵ Per casi simili a Roma si veda: Kirstin Noreen, «The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome», *Memoirs of the American Academy in Rome* 53 (2008): 99–128; Per Genova: Laura Stagno, «Embedding Byzantine Icons in Post-Tridentine and Baroque Splendor. Reception and Celebration of Eastern Cult Images in the Republic of Genoa in 16th-18th Centuries», *Ikona* 9 (2016): 283–98.

¹⁸⁶ Kruger, «Authenticity and Fiction: on the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy», 62; Sull'autenticazione del culto col tramite delle visioni si veda anche: J. Van Run, «Imaginaria visione. Over kunst en visioenen in de Middeleeuwen», *Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek* 6 (1986): 122–50.

¹⁸⁷ Pacifico, *Cronica Veneta Sacra E Profana, O Sia Un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche Della Città Di Venezia*, 329–31.

¹⁸⁸ Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo*, 138.



Figura 42: Giovanni Battista Crespi, *La Vergine con San Francesco e Carlo Borromeo*, 1610

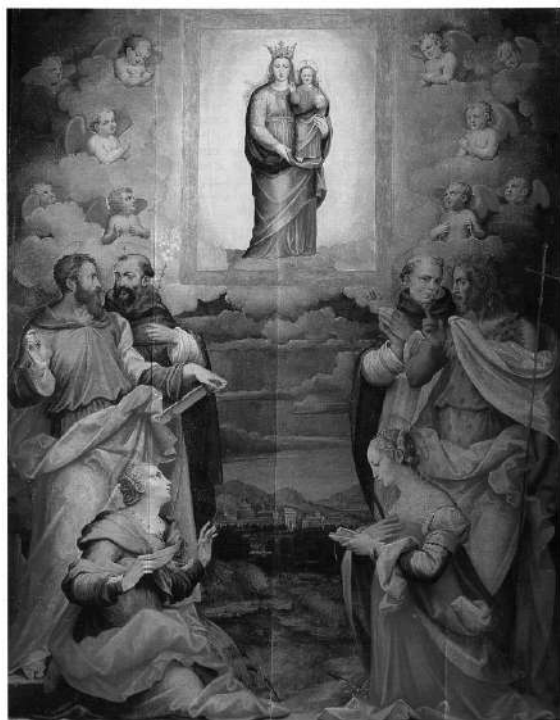


Figura 43: Michele Tosini, *Visione della Madonna di Loreto*, San Vincenzo, Prato



Figura 44: Antonio Amorosi, *Visione della Madonna di Loreto con santi e le anime del Purgatorio*, Comunanza, Chiesa di Santa Caterica, 1685 ca.



Figura 45: Giovanni Bellini (bottega?), *Vergine con il Bambino*, chiesa di Santa Maria di Nazareth (oggi l'opera risulta perduta)



Figura 46: a) Icona di Nazareth, XV secolo, Chiesa di Santa Maria di Nazareth, Venezia; b) Altare dell'icona di Santa Maria di Nazareth



Figura 47: Giovanni Battista Tiepolo, *Il trasporto della casa di Loreto*, affresco dalla chiesa di Santa Maria di Nazareth, 1743-1744 (distrutto nel 1915)

Un ultimo aspetto che andrebbe approfondito riguarda i possibili legami della legenda lauretana e dell'icona mariana di Nazareth con la retorica antiturca che era stata adottata tanto da Venezia quanto dall'ordine degli Scalzi. Come si è già visto, la leggenda di Loreto narrava che la casa era già stata salvata una volta dalla distruzione dei mamelucchi grazie al suo trasporto miracoloso.¹⁸⁹ Non sorprende quindi notare come nei secoli successivi la Vergine Lauretana venisse spesso invocata nelle battaglie contro gli ottomani, come si vede anche grazie alle numerose stampe popolari raffiguranti i poteri apotropaci della Vergine di Loreto, nelle quali la sua abilità di «allontanare i Turchi» divenne un tema ricorrente.¹⁹⁰ La Madonna di Loreto fungeva dunque come punto di riferimento per la retorica sviluppata attorno alle battaglie contro gli infedeli, combattute per assicurare la salvezza della cristianità, soprattutto in un momento in cui le guerre contro gli ottomani nel Mediterraneo stavano richiedendo ingenti sforzi da parte della repubblica.¹⁹¹ Nel territorio della Serenissima si trovavano infatti già alcune immagini greche che erano state investite di poteri risolutivi contro l'esercito turco, mentre altre servivano a mettere in evidenza il contributo della repubblica nella salvezza e nella perpetuazione della cristianità contro il predominio ottomano. È verosimile che gli Scalzi, così attenti alle dinamiche sociali che avrebbero garantito visibilità, abbiano usato la loro icona al fine di riproporre tale retorica di lotta per la perpetuazione della cristianità, emulando una prassi già popolare

¹⁸⁹ Grimaldi, *La Chiesa di S. Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*, 162.

¹⁹⁰ Adrienne Hamilton, «Translating the sacred: Piety, Politics and the Changing Image of the Holy House of Loreto» (Tesi di laurea magistrale, Oregon, University of Oregon, 2008), 39.

¹⁹¹ Sul rapporto tra il culto di Loreto e la retorica antiturca: Bernard Hamilton, «The Ottomans, the humanists and the holy house of Loreto», *Renaissance and Modern Studies* 31, n. 1 (1987): 1-19; Vélez, *The Miraculous Flying House of Loreto*, spec. 63-64; Ruth Chavasse, «Latin lay piety and vernacular lay piety in word and image: Venice, 1471-early 1500s», *Renaissance Studies* 10, n. 3 (1996): 330.

nel territorio veneziano. Così come i veneziani avevano salvato le reliquie-icone dalle distruzioni operate dai turchi nel Levante, anche gli Scalzi avrebbero protetto il culto mariano dagli infedeli, nello stesso modo in cui avevano agito secoli prima a Nazareth.

Strategie visuali alla ricerca di fruitori

Come si è detto, nonostante nella Serenissima fossero presenti correnti evangeliche già dal XV secolo, il primo impatto dell'ordine con la realtà veneziana non fu privo di attriti. Gli Scalzi dovevano guadagnarsi la fiducia e stimolare l'avvicinamento dei fedeli veneziani, nonché riuscire ad inserirsi ed affermarsi in una rete di relazioni sociali urbane già consolidate. Come ha scritto di recente D. Raines:

«urgenza [...] seguire una strategia mirata ad individuare gli anelli deboli del sistema sociale attuale, ovvero coloro che per diversi motivi potevano trovare potenzialmente interessante allacciare un rapporto con un nuovo ordine, non avendo stretti legami con altri ordini o anche vivendo all'interno di un reticolo di scambi sociali di minor intensità».¹⁹²

Per perseguire tale scopo i frati dovettero quindi investire sull'appoggio di un nuovo pubblico che avrebbe potuto avere interesse a sostenerli. Secondo gli studi condotti dalla Raines i carmelitani individuarono quattro gruppi di potenziali sostenitori: i patrizi della Giudecca, le famiglie benestanti delle vicine parrocchie di San Geremia, San Marcuola e San Giobbe, le donne, e le famiglie aggregate al patriziato durante la guerra candiota le quali, così come i carmelitani, erano impegnate nella ricerca di spazi sociali e urbani entro i quali costruire la propria identità.¹⁹³ Per i primi due casi l'interesse del pubblico era indotto principalmente dalla vicinanza delle loro abitazioni allo spazio d'azione dei carmelitani e dai legami famigliari che facilitarono il diffondersi delle loro idee ai vari rami delle famiglie patrizie.

Differente fu la dinamica nei due casi del nuovo patriziato e delle donne. Per quanto riguarda il gruppo dei patrizi risulta interessante notare che molti di questi appartenevano a famiglie che mantenevano dei legami con Candia. Ritroviamo tra i patrizi che istituirono alcune delle primissime mansonerie nella chiesa membri delle famiglie Corner (1656), Contarini-Morosini (1658), Venier (1668), Dolfin (1697) e Foscarini (1708). Come si è già visto i membri di queste famiglie spesso mantenevano dei rapporti con i famigliari residenti a Candia, motivo per cui mostravano una più spiccata famigliarità e competenza circa le modalità culturali greche e di conseguenza verso le icone. Andrea Morosini custodiva nella propria abitazione veneziana due Madonne greche «antiche dorate» e Daniele Dolfin aveva nella sua Gesiola «una madonna maniera greca».¹⁹⁴ In più, queste famiglie potevano approfittare della retorica mariana e antiturca promossa dall'ordine, nel pieno della guerra di Candia. Andrea Corner, che istituì la prima mansoneria nel 1656, apparteneva al ramo dei Corner della Regina, tra i più influenti della Serenissima. Dello stesso ramo faceva parte anche l'Andrea Corner che rivestì la carica di provveditore generale di Candia e morì mentre difendeva la città di Rethymno dai turchi nel 1646.¹⁹⁵ Con lui si trovava allora anche il figlio Caterino che fece ritorno a Venezia dopo la morte del padre. Negli anni a seguire Caterino sarebbe stato più volte incaricato con posizioni diplomatiche nella colonia candiota, dove troverà la morte, come il padre, nel 1669. Nella mansoneria del 1657 si legge infatti: «Zorzi [...] Cattarin [...] Ferigo, et S Girolamo [...] tutti quattro Fratelli Cornari q[uonda]m S Andrea Nipoti parimente, et Heredi [...] hanno accordato di prender,

¹⁹² Dorit Raines, «La lobby cittadina dei carmelitani scalzi nella Venezia secentesca», in *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, a c. di Giacomo Bettini e Martina Frank (Venezia: Marcianum, 2014), 81.

¹⁹³ Raines, 77.

¹⁹⁴ Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni* (Venezia: F. Ongania, 1900), 56–57, 70–71.

¹⁹⁵ Vedi *supra*: capitolo Colonialismo e trasposizione culturale

com' in effetto è seguito una sepoltura nella predetta Chiesa, et è quella nel Pilastro, fra la Cappella maggiore, et quella dell' Ecc. mo S Venier». ¹⁹⁶ Il Cattarin a cui si riferisce la mansoneria è senza dubbio lo stesso che si impegnò a Candia. ¹⁹⁷ Simili legami si possono ricostruire per la maggior parte dei patrizi che decisero di istituire le mansonerie nella chiesa degli Scalzi durante i primi anni della sua esistenza. La famiglia Corner aveva inoltre dei legami di parentela anche con i Contarini, i Morosini e i Dolfin-Foscarini, che ritroviamo riportati nei documenti delle mansonerie della chiesa.

Passando al secondo gruppo di nostro interesse, individuato dalla Raines come possibile "target group" per l'ordine degli Scalzi, notiamo una ricchissima adesione di donne. La maggior parte delle mansonerie furono infatti istituite da donne, provenienti da ogni rango. Tra queste ritroviamo Vienna Contarini Morosini, Lucrezia Lando Foscarini, Bianca Valier Mocenigo, Sareta Benzon Capello. Tra le primissime mansonerie troviamo quella istituita nel 1654 da Maria Flangini, appartenente alla famiglia di origini cipriote dei Flangini, scappati dall'isola di Cipro dopo la sua conquista ottomana. La presenza dell'icona mariana deve aver giocato un ruolo significativo nell'attrazione del pubblico femminile che, come si è visto, manteneva un legame privilegiato con le immagini devozionali, soprattutto quelle che rappresentavano la *Theotokos*. A vantaggio della loro adesione può aver contribuito anche l'enfasi data dall'ordine alla figura di Santa Teresa d'Avila, figura che sembra avesse un forte richiamo per il sesso femminile. ¹⁹⁸

L'icona «lavorata alla greca»

Prima di concludere sarà utile soffermarsi su alcune questioni riguardanti le caratteristiche stilistiche, formali e socioculturali dell'icona mariana che diede origine alla fabbrica devozionale degli Scalzi nella chiesa di Santa Maria di Nazareth. Nonostante nella *Cronica Veneta* (1736) la si descriva come «alla greca», l'immagine in questione potrebbe essere identificata con quella ancora *in loco* nel tabernacolo della chiesa. Questa rappresenta la Vergine incoronata, con il Bambino in mandorla, entrambi in posizione frontale, circondati da profeti nello schema iconografico della radice di Jesse. Se si accetta tale attribuzione, potrebbe emergere un dato interessante, ossia l'utilizzo di un'immagine devozionale di fattezze "alla latina" con le medesime strategie che si usavano per le icone "alla greca": la costruzione e la dedica dell'edificio a partire dall'immagine, l'accostamento con le Madonne Belliniane, il fascino che poteva esercitare sull'*élite* veneto-cretese e sui loro circoli, la vicinanza alla sfera femminile, l'utilizzo funzionale per la promozione del culto mariano, sono tutti elementi che accomunano quest'opera alle icone di "maniera greca" almeno per quanto riguarda la loro percezione e la loro esposizione pubblica. Anche le parole della *Cronica*, dove l'immagine viene descritta come «Immagine della B. V. antichissima, dipinta in sulla tavola alla greca» potrebbero non essere accidentali. ¹⁹⁹ Se l'icona a cui si riferisce il testo del 1736 è quella che ancora oggi si può vedere nella chiesa, si possono avanzare due possibili spiegazioni: in primo luogo si può intravedere una promozione cosciente dell'effigie come "greca", con l'obbiettivo di accrescerne il valore culturale. La voluta "falsificazione" si può interpretare come l'espressione della volontà di aggiungere valore all'immagine posseduta dai frati. La greicità dell'icona comunicava il suo valore autentico, mentre l'iconografia della radice di Jesse illustrava il dogma dell'Incarnazione, tanto caro agli Scalzi. Una seconda possibilità potrebbe essere quella di un'onesta confusione dell'autore, che denoterebbe la sovrapposizione che a volte si poteva verificare tra icone "alla greca" e icone "alla latina".

¹⁹⁶ ASV, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, b. 1, fasc. n. 6 F, c. 1, mansionaria datata 30 ottobre 1658. Riportato in: Raines, «La lobby cittadina dei carmelitani scalzi nella Venezia secentesca», 94 e nota 64.

¹⁹⁷ Questo aveva infatti tre fratelli: Giorgio, Girolamo e Federico; Renzo Derosas, «Corner, Caterino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29 (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1983).

¹⁹⁸ Federica Ambrosini, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500* (Milano: Franco Angeli, 1999), 273–324; cfr. Raines, «La lobby cittadina dei carmelitani scalzi nella Venezia secentesca», 98.

¹⁹⁹ Pacifico, *Cronica Veneta Sacra E Profana, O Sia Un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche Della Città Di Venezia*, 330.

Al momento del suo ingresso nell'edificio di culto l'immagine mariana assunse dunque la funzione di sottolineare l'antichità dell'ordine, strategia che era già stata attuata dai carmelitani in territorio senese con l'uso di altre icone mariane. Allo stesso tempo la provenienza dell'effigie veneziana dall'isola di Nazareth fornì il pretesto per porre in evidenza il legame dell'ordine non solo con la figura di Maria ma anche con il miracoloso trasporto della sua casa da Nazareth a Loreto. Tale *narratio* fu alla base dei successivi programmi decorativi promossi nel Settecento e realizzati dal Tiepolo dove l'icona, come una vera e propria visione mariana, diventava il fulcro del programma decorativo che prendeva vita sul soffitto. Come nelle opere dei pittori del Cinquecento, la presenza iconica della Vergine diventava la sua *Vera Icon*, manifestazione reale del sacro, mentre il resto del programma offriva la cornice narrativa entro la quale si inseriva e operava. Allo stesso tempo l'uso strumentale dell'immagine viene evidenziato dalla natura del pubblico dei primi fedeli che fecero adesione alla chiesa dell'ordine, per la maggior parte membri di famiglie legate a Candia e donne. L'icona mariana fu il *medium* adatto per attirare questa porzione della popolazione che condivideva con gli Scalzi l'impegno antiturco e la dedizione alla Vergine e il suo culto.²⁰⁰ L'utilizzo dell'icona contribuiva a rendere lo spazio più familiare per questi fedeli.

5.3.2 Benedettini: pietà femminile e promozione patrizia

L'ordine dei benedettini ebbe un minore interesse riguardo alle immagini, se comparato a quello dei restanti ordini. A Venezia gli unici monasteri benedettini a possedere icone greche furono quelli del ramo femminile (monasteri di Ognissanti, di Santa Croce, della Celestia, di Sant'Anna e di San Marco e Andrea: cat. no. 7, 13, 94, 102, 104).²⁰¹ Tra le primissime icone testimoniate entro chiese veneziane fu quella di Santa Croce in Giudecca, arrivata al monastero come dono di un mercante nel 1454. Dal 1341 erano in possesso di un'immagine marmorea di Maria anche le monache della Celestia, potendo così vantare uno dei primissimi siti di culto di effigi mariane miracolose a Venezia. Promotori dell'immagine taumaturgica furono i membri della famiglia Contariniana. Secondo la leggenda, presente già negli scritti del Sabellico, due monache della famiglia Contarini, che vivevano nel monastero della Celestia, implorarono i loro fratelli che stavano per partire per Costantinopoli di portare a Venezia una statua della Madonna conservata in una località in prossimità della capitale. Giunti a destinazione, i fratelli riuscirono senza nessuna difficoltà a trovare e a togliere dalla sua collocazione l'immagine in questione, mentre altri che si erano precedentemente cimentati nell'impresa avevano fallito.²⁰² Mentre viaggiavano per ritornare in patria si scatenò una terribile tempesta durante la quale si udì una voce, la quale gli consigliò di offrire l'immagine alla chiesa che sarebbe stata più gradita alla volontà divina. L'evento miracoloso cambiò i piani dei fratelli che avevano inizialmente pensato di portare l'effigie mariana nella chiesa della loro parrocchia dei Santi Apostoli. Individuando il monastero della Celestia come località di maggiore virtù decisero quindi di portare la statua alle loro sorelle. Arrivata alla destinazione finale, la statua fu posta in posizione preminente sull'altare della chiesa il primo agosto del 1341, con solenne processione. Entro la seconda metà del XVII, ma con ogni probabilità già da prima, l'altare dell'immagine fu corredato da

²⁰⁰ I carmelitani alimentarono anche dei cenacoli di pietà mariana nella chiesa che aumentarono ulteriormente l'adesione popolare all'ordine: Tramontin, *Culto dei santi a Venezia*, 242.

²⁰¹ Per i monasteri femminili benedettini a Venezia: Victoria Jane Primhak, «Women in Religious Communities: The Benedictine Convents in Venice, 1400-1550» (Tesi di dottorato, Londra, Warburg Institute, 1991); Fernanda Sorelli, «Vita religiosa delle donne nel medioevo veneziano: indicazioni delle fonti dei secoli 12.-14.», in *Italia Sacra: studi e documenti di storia ecclesiastica* (Roma: Herder, 2005), 613-30; Sul monachesimo femminile veneziano in generale: Silvia Carraro, *La laguna delle donne: il monachesimo femminile a Venezia tra IX e XIV secolo* (Pisa: Pisa University Press, 2015); Anna Rapetti, «La formazione di un'aristocrazia: monache e monasteri femminili a Venezia tra IX e XIII secolo», *Anuario de Estudios Medievales* 44, n. 1 (2014): 215-38.

²⁰² Il racconto sottolinea ancora una volta la volontà divina di vedere posizionata l'effigie in un edificio della Serenissima.

dipinti raffiguranti la sua leggenda miracolosa.²⁰³ La *mise-en-scène* dell'immagine prevedeva che questa rimanesse coperta da un velo e rivelata solamente nelle occasioni festive.²⁰⁴ L'immagine acquisì una grande popolarità, come attesta la sua immancabile menzione in tutte le guide della città a partire dal Cinquecento. Il favore popolare dovette avere un ruolo decisivo nell'adozione di immagini mariane anche da parte delle restanti istituzioni monastiche femminili benedettine della città.

Per tutto il Quattrocento l'unica altra effigie a trovare collocazione stabile in un monastero dell'ordine fu quella del monastero di Santa Croce. Nel secolo successivo solamente un'altra icona seguì un percorso simile: entro il 1505 l'immagine mariana che, secondo la leggenda, si trovava già in un «luogo angusto» del monastero di Ognissanti nel sestiere di Dorsoduro, fu spostata in seguito ad un evento miracoloso in un luogo più visibile della chiesa. Nel secondo Seicento altre due icone furono inserite negli edifici benedettini. Nel 1650 le monache di Sant'Anna, seguendo un'attenta strategia promozionale, entrarono in possesso di un'immagine raffigurante la Vergine con sant'Anna.²⁰⁵ La narrazione della vita di questa immagine illustra bene il fatto che ormai il possesso di un'immagine devozionale veniva percepito come un elemento di potere nelle mani di chi lo controllava.

L'ultima testimonianza dell'ingresso di un'icona in istituzioni monastiche benedettine data al 1660, quando il fratello di Lucrezia Pinardi, seguendo la volontà della sorella, lasciò alla chiesa del monastero dei Santi Marco e Andrea a Murano un «Quadro depento in tavola con la imagine della Beatissima Vergine chonforme quella di San Marcho». Accompagnavano l'icona anche due corone d'argento e del denaro per far ardere una lampada di fronte all'icona.²⁰⁶ Purtroppo l'immagine risulta oggi perduta, ma l'indicazione che la descrive come «chonforme quella di San Marcho» fa pensare a una copia della *Nicopeia* marciana. Il secondo Seicento fu infatti un periodo particolarmente ardente per quanto riguarda il culto dell'immagine della basilica ducale. Nel 1618 l'icona era stata spostata sull'altare di San Giovanni Evangelista nel transetto della basilica, provocando un'esponentiale crescita della sua venerazione da parte della popolazione,²⁰⁷ mentre nel 1645 fu stampato il trattato del Querini dedicato all'immagine, dove per prima volta venne riferita anche la denominazione di *Nicopeia*.²⁰⁸

Non sorprende notare che tutte le immagini delle monache benedettine fossero a soggetto mariano, a causa sia della generale prevalenza di tale iconografia tra le immagini devozionali, sia del più stretto rapporto che il genere femminile manteneva con la figura della Vergine. Un'ulteriore osservazione è possibile relativamente all'influenza della classe patrizia nella formazione della realtà cultuale anche in ambito monasteriale. Come si è visto, la famiglia Giustiniani ebbe un ruolo attivo nell'introduzione e successiva esposizione e promozione dell'immagine del monastero della Croce alla Giudecca, e lo stesso si può osservare per quanto riguarda l'effigie della Celestia, importata direttamente dai due fratelli della famiglia Contarini. In entrambi i casi il nesso che collegava i patrizi al monastero era la presenza in questo di monache appartenenti alla stessa famiglia. Lorenzo Giustinian aveva più volte sottolineato la virtù che caratterizzava il monastero in cui la nipote rivestiva il ruolo di badessa. Allo stesso modo la leggenda dell'immagine del monastero della Celestia poneva l'accento sull'evento miracoloso durante il quale la voce divina aveva indirizzato i due fratelli

²⁰³ Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana* (Venezia: Francesco Nicolini, 1674), 39.

²⁰⁴ Alessandro Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine Gran Madre di Dio, & riverite dalle quattro parti del mondo* (Parma, 1692), 201.

²⁰⁵ Pacifico, *Cronica Veneta Sacra E Profana, O Sia Un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche Della Città Di Venezia*, 329–31; Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 487.

²⁰⁶ Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 6 (Venezia: Giuseppe Molinari, 1842), 453.

²⁰⁷ Per la devozione verso la Nicopeia nei secoli XVII-XVIII: Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo*, 101–62.

²⁰⁸ Carlo Querini, *Relatione dell'immagine Nicopea, che si ritrova in Venetia nella ducale di San Marco. Fatica dell'abate Carlo Querini* (Venezia: Pinelli, 1645).

a donare il simulacro al detto monastero, perché sarebbe stato il luogo gradito da Dio, evidenziando ancora una volta le qualità pie dell'istituzione alla quale le sorelle appartenevano.

L'usanza veneziana di promuovere la partecipazione di figlie, sorelle e nipoti nella vita monastica fu antica quanto il monachesimo lagunare stesso. Già nei casi delle prime istituzioni monastiche femminili si può vedere un'intensa rete di rapporti politici e di potere che si esprimevano nel reclutamento di monache appartenenti ad alcune delle famiglie più potenti della città, le quali spesso avevano dei rapporti di patronato con il monastero stesso.²⁰⁹ È utile considerare che nel periodo in questione non era raro che i monasteri femminili venissero accusati a causa della loro condotta immorale. Di frequente, le fanciulle veneziane venivano mandate in convento contro la propria volontà, seguendo il volere paterno, solitamente guidato da criteri atti a preservare l'eredità familiare e a migliorare il proprio *status* sociale. Di conseguenza spesso si verificavano scandali dovuti alla condotta di vita di queste ragazze, desiderose di esperire la vita mondana della città.²¹⁰ Le famiglie che avevano contatti con determinati monasteri avevano dunque tutto l'interesse ad accrescere il prestigio dell'istituzione e di conseguenza quello della loro famiglia e in misura ancora più estesa quello dell'intera classe patrizia alla quale appartenevano. Sotto tale lente, il possesso di reliquie e Vergini miracolose aveva un'evidente influenza positiva nell'aumentare la popolarità dell'istituzione monastica.²¹¹

Nonostante in seguito alle riforme gregoriane nei secoli XI-XII fossero stati riformulati i diritti dei proprietari laici, che si videro progressivamente esclusi dal diritto di possedere le istituzioni monastiche, la loro influenza rimase pressoché inalterata e si incanalò tramite le vie della partecipazione familiare e delle committenze. Anche così il patrizio poteva mantenere numerosi privilegi, come le preghiere per la sua anima e l'influenza indiretta nella formazione della vita ecclesiastica.²¹² I risultati delle iniziative dei Giustinian e dei Contarini sono evidenti. Il primo venne santificato, in gran parte grazie all'intervento delle monache del convento di Santa Croce, e il suo nome, tramite quello della nipote, fu immortalato in tutte le fonti contemporanee che fecero riferimento all'immagine mariana. La stessa dinamica fu messa in atto nel caso Contariniano che ancora oggi viene ricordato in collegamento alla sacra immagine della chiesa della Celestia.

Per le icone dei monasteri di Ognissanti e di Sant'Anna, nessuna menzione viene fatta nelle fonti sull'originale possessore. Tutti i testi che si riferiscono all'effigie di Ognissanti cominciano la loro narrazione dall'evento miracoloso secondo cui l'icona emanò una luce spendente in segno della volontà di essere esposta in un luogo maggiormente visibile e potere di conseguenza godere di una devozione più ardente. Nel caso del monastero di Sant'Anna nessun miracolo viene riportato in relazione all'icona da loro acquisita dai frati Scalzi. In entrambe le occorrenze, successive a quelle dei Giustinian e dei Contarini, è verosimile che la venuta dell'immagine antica, e in quanto tale autorevole, sia servita ad accrescere il prestigio del monastero, proprio ad imitazione di quanto era accaduto negli anni precedenti per i monasteri rinomati di Santa Croce e della Celestia.

Per ultimo, il caso di Lucrezia Pinardi evidenzia ancora una volta come una delle modalità più frequenti perché un'icona giungesse nelle istituzioni ecclesiastiche fosse quella della pietà di privati che donavano questi oggetti sacri alla loro chiesa di preferenza. Da quel momento in poi la vita dell'icona dipendeva tanto dalle disposizioni del donatore (nel caso della Pinardi l'indicazione di far ardere delle lampade di fronte all'immagine) quanto dal sapiente uso che le monache avrebbero saputo farne.

²⁰⁹ Rapetti, «La formazione di un'aristocrazia», spec. 221-222; Lowe, «Power and Institutional Identity in Renaissance Venice».

²¹⁰ Mary Laven, *Virgins of Venice: Broken Vows and Cloistered Lives in the Renaissance Convent*, 1st edition edizione (New York: Viking Press, 2003); Carraro, «Il Monastero Di San Zaccaria, i Dogi e Venezia (Secoli IX-XII)», spec. 10.

²¹¹ Lowe, «Power and Institutional Identity in Renaissance Venice», spec. 142.

²¹² Clifford Hugh Lawrence, *Il monachesimo medievale: forme di vita religiosa in Occidente*, Storia della Chiesa. Sussidi (Cinisello Balsamo: San Paolo, 1995), 182.

5.3.3 Agostiniani e la Civitas Dei

A Venezia, tre istituzioni monastiche appartenenti all'ordine agostiniano entrarono in possesso di immagini mariane: la chiesa del convento di Santa Maria della Misericordia a Cannaregio, quella del convento delle Vergini a Castello e quella del convento dei Santi Rocco e Margherita a San Marco. Purtroppo, le informazioni relative all'immagine della chiesa della Misericordia sono estremamente lacunose e non permettono un'identificazione certa dell'icona. Un'effigie di probabile fattura bizantina era presente anche all'interno della scuola della Misericordia che si trovava in prossimità del convento. Secondo la leggenda, riportata dal Corner, l'immagine era stata realizzata a Gerusalemme nello stesso anno della fondazione di Venezia (421). Dopo aver operato vari miracoli, soprattutto a favore degli iconofili, la si ritrova a Costantinopoli da dove fu trasferita a Corone dopo la conquista della capitale bizantina da parte degli ottomani nel 1453. Da lì venne portata a Venezia da un certo Domenico Lugli quando anche la Morea cadde in mano turca nel 1665.

Più generose sono le fonti a riguardo dell'effigie del convento femminile delle Vergini. L'istituzione monastica, tra le più antiche e prestigiose della città, venne fondata nel 1177 dal doge Sebastiano Ziani. Nonostante molteplici studi siano stati dedicati alle dinamiche interne ed esterne che riguardarono il convento, poco interesse fu prestato alla presenza delle due immagini mariane in suo possesso. G. M. Radke ha messo in evidenza come ogni convento poteva seguire delle politiche personalizzate per la propria promozione e quindi per la decisione e messa in pratica dei propri programmi artistici. Mentre istituzioni come quella di San Zaccaria adottarono una politica maggiormente centrata su committenze artistiche atte a evidenziare legami specifici tra il convento e il mondo imperiale, le Vergini si concentrarono sulla promozione delle loro immagini mariane miracolose.²¹³ Entrambe le effigi furono legate alla famiglia fondatrice degli Ziani. Una, originata a Venezia, fu sempre accessibile al pubblico in quanto collocata nella chiesa del convento. Secondo la cronaca, il Zilio dovette persuadere la moglie per donare questa immagine, che si trovava nella loro abitazione. Da allora la moglie, che aveva fatto un voto alla Madonna, visitava quotidianamente la chiesa per pregare davanti all'effigie.²¹⁴ La leggenda riporta che la seconda icona sarebbe pervenuta da Gerusalemme e che fosse normalmente inaccessibile al pubblico.²¹⁵ Secondo la cronaca, il promotore della *translatio* fu un cavaliere di nome Carlo da Diem che la portò da un monastero di Gerusalemme e la donò alle Vergini, su consiglio divino, al tempo in cui ricopriva il ruolo di badessa Zilia Ziani.²¹⁶ Come per i casi dei monasteri benedettini, anche qui si nota immediatamente il tentativo di nobilitare il proprio convento di appartenenza, tramite la promozione di immagini mariane miracolose. L'autenticità della natura taumaturgica venne identificata *in primis* dalla visione di Carlo da Diem durante la quale la Madonna lo sollecitò a donare l'icona a questo specifico convento. Da quel momento in poi i miracoli furono all'ordine del giorno, non solo a favore delle suore, ma di tutti coloro che la visitavano.²¹⁷ La creazione della fisionomia culturale dell'immagine diede ulteriore prestigio al convento, che già godeva di particolare fama, e contribuì a rafforzare il potere politico della famiglia Ziani. Entro i primi anni del Cinquecento si potevano annoverare tra le

²¹³ Radke, «Nuns and Their Art».

²¹⁴ Kate Lowe, *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 334.

²¹⁵ Lowe, «Power and Institutional Identity in Renaissance Venice», 142.

²¹⁶ Lowe, *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, 334; Altre cronache riportano che l'immagine fu invece donata da Zilio Ziani, discendente del fondatore Pietro: Giovanni Felice Astolfi, *Historia universale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio* (Venezia: Sessa, 1624), 252; Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine*, 120; Corner, *Venezia favorita da Maria*, 125.

²¹⁷ Giovanni Felice Astolfi, *Historia vniuersale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio riuerite in tutte le parti del mondo: et delle cose marauigliose, operate da Dio Signor nostro in gratia di lei, ... descritta in 15. libri. da Don Felice Astolfi canonico del Salvatore. ..* (Venezia: Sessa, 1624), 252.

suore nomi appartenenti ad alcune delle più potenti famiglie veneziane: Donato, Pisani, Canal, Marcello, Gradenigo, Loredan, Giustiniani, Venier, Valier, Foscarini, Badoer e Zorzi.²¹⁸

Analoghe risultano anche le vicende dell'icona della Vergine *Ortocosta* (cat. no. 38), sottratta ai turchi durante la guerra della Morea e donata, nel 1541, da Francesco Barbaro, provveditore di quella città, alla chiesa dei Santi Rocco e Margherita dove era suora sua sorella, Cassandra Barbaro. Oltre all'usale *topos* della salvezza dell'oggetto sacro dalle distruzioni ottomane, risalta ancora una volta la volontà di donare effigi miracolose a edifici di culto dove vivevano le parenti.

È inoltre interessante notare che le immagini della Misericordia (scuola) e delle Vergini sono le uniche effigi presenti in edifici veneziani a godere di una leggendaria provenienza gerosolimitana. È plausibile che la diffusione di racconti che attribuivano un'originaria collocazione delle icone a Gerusalemme fosse dovuta al rapporto dell'ordine con la città santa. Nel pensiero agostiniano Gerusalemme rappresentava, oltre che il luogo geografico dove si verificò e si evolse il primo cristianesimo, la città ideale di Dio. Nel *De Civitate Dei* Agostino si occupava estensivamente della contrapposizione Gerusalemme - Babilonia, esaltando la prima (città di Dio) in contrapposizione alla seconda (città pagana).²¹⁹ La Gerusalemme agostiniana è investita di valori escatologici e celesti: «civitas in terra peregrina, in coelo fundata».²²⁰ Venezia, d'altro canto, stava nel frattempo formando la sua immagine urbana sul tema della Gerusalemme terrestre e celeste.²²¹ Già nel *Chronicon altinate* l'anonimo autore dichiarava che la basilica di San Marco era stata costruita seguendo il modello del tempio di Nostro Signore a Gerusalemme.²²² Inoltre, nel 1485 il pellegrino Felix Fabri paragonava Venezia alla Gerusalemme celeste,²²³ mentre nel secolo successivo il Sansovino scriveva che Venezia stava «rappresentando così sulla terra, quanto al suo potere, quasi una Gerusalemme celeste».²²⁴

Il *topos* di una Venezia - Nuova Gerusalemme si manifesta anche nelle arti figurative. Basti pensare ai lavori di pittori che proponevano scene narrative ambientate in un paesaggio ibrido con architetture veneziane e orientali. Si veda ad esempio il quadro del Carpaccio che rappresenta la Presentazione della Vergine al tempio, in un paesaggio urbanistico che richiama chiaramente Venezia (fig. 48).²²⁵ Non sorprende, pertanto, che per le loro immagini gli agostiniani abbiano elaborato, o almeno promosso, delle leggendarie origini gerosolimitane. In tal modo le icone si inserivano armoniosamente nel reticolo di iniziative che la repubblica promuoveva allo scopo di costruire

²¹⁸ BCV, cod. Correr 317, fol. 54v. Riportato in: Lowe, «Elections of Abbesses and Notions of Identity in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy, with Special Reference to Venice», 400 e nota 46.

²¹⁹ Johannes Van Oort, *Jerusalem and Babylon: A Study Into Augustine's City of God and the Sources of His Doctrine of the Two Cities* (Leida: BRILL, 1991), spec. 93-154 per la dottrina della contrapposizione tra le due città.

²²⁰ Valeria De Fraja, «Da Gerusalemme a Babilonia. La tipologia della contrapposizione e della decadenza tra XII e XIII secolo», *Rivista di storia del cristianesimo* 1, n. 1 (2004): 43; In particolare per i valori investiti dalla città di Gerusalemme nel pensiero agostiniano si veda anche: Matteo Zoppi, «Gerusalemme nella riflessione di Agostino d'Ipbona sulla "Civitas Dei"», in *Come a Gerusalemme*, a c. di Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti (Firenze: SISMEL, 2013); Gustave Bardy, «La formation du concept de "Cité de Dieu" dans l'oeuvre de saint Augustin», *Année théologique augustiniennne* 12 (1952): 5-19.

²²¹ Sul tema dell'identificazione di Venezia con Gerusalemme si vedano: Puppi, «Venezia come Gerusalemme nella cultura figurativa del Rinascimento»; Puppi, «Venezia tra Quattrocento e Cinquecento: da "nuova Costantinopoli" a "Roma altera" nel sogno di Gerusalemme»; Rapisarda, «Venezia e Gerusalemme»; Sulla trasformazione dello spazio urbanistico come Nuova Gerusalemme nelle occasioni festive: Fenlon, «Piazza San Marco: Theatre of the senses, market place of the world», spec. 352.

²²² Il passo viene riportato in: Staale Sinding-Larsen, «St. Peter's Chair in Venice», in *Studies H. W. Janson*, a c. di Mosche Barasch, Lucy Freeman Sandler, e Patricia Egan (New York: H.N. Abrams, 1981), 42-43; cfr. Patricia Fortini Brown, «Renovatio or Conciliatio?: How Renaissances Happened in Venice», in *Language and Images of Renaissance Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 139.

²²³ Aristide Salvatici, *Venezia sempre* (Milano: Mursia, 2016), 15.

²²⁴ Francesco Sansovino, *Delle orationi recitate a Principi di Venetia nella loro creatione da gli Ambasciatori di diverse città* (Venezia, 1562), 69; André Jean-Marc Loechel, «L'immagine dell'evangelista e i meccanismi della formulazione del mito urbano», in *San Marco: aspetti storici e agiografici: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)* (Venezia: Marsilio, 1996), 485, nota 3.

²²⁵ Brown, «Renovatio or Conciliatio?: How Renaissances Happened in Venice», 151.

un'immagine di sé come nuova Gerusalemme e contemporaneamente richiamavano l'ideale agostiniano della *Civitas Dei*.



Figura 48: Carpaccio, *Presentazione della Verine al Tempio di Gerusalemme*, 1502-8, Pinacoteca di Brera, Milano

5.3.4 Domenicani: iconofilia e unitas

Tra i domenicani era diffusa una generale tendenza a privilegiare le immagini sobrie, classiche, prive di *curiositas* che potevano distogliere l'attenzione, considerate come più adatte alla preghiera.²²⁶ Va ricordato che i domenicani di Roma erano in possesso di una delle più antiche e venerate immagini dell'*urbe*, considerata dipinta da san Luca: l'icona bizantina della Vergine custodita presso la chiesa di San Sisto.²²⁷ La prevalenza di un gusto conservatore relativamente alle immagini ci viene attestata anche dagli scritti di alcuni dei più influenti domenicani del Quattrocento: il Dominici raccomandava delle immagini «vecchie affumate»,²²⁸ mentre Tommaso Caffarini (1350-1434, a Venezia dal 1394 e priore ai Santi Giovanni e Paolo dal 1409 al 1411) commissionava delle immagini con le figure sante rappresentate frontalmente, cosicché potessero incitare lo spettatore alla preghiera.²²⁹ Nella *Vita di Maria da Venezia*, redatta dallo stesso, la funzione dell'immagine per l'incremento della devozione è chiara: Maria, già devota a san Domenico, acquisì un'icona di Santa Caterina da un pittore che

²²⁶ Denise Zaru, *Art and observance in Renaissance Venice: the Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)* (Roma: Viella, 2014), 67-72.

²²⁷ Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 314-21; Wolf, «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome», 39-41.

²²⁸ Giovanni Dominici, *Regola del governo familiare (1403)* (Firenze: Angiolo Garinei, 1860), 133.

²²⁹ Zaru, *Art and observance in Renaissance Venice*, 68-69.

lavorava nella parrocchia di San Luca. Dopo l'acquisto la sua devozione crebbe ulteriormente, tanto che cominciò a vestirsi con gli abiti di san Domenico.²³⁰

Nonostante la predilezione per le immagini all'antica e il riconoscimento della loro efficacia per accrescere la devozione dei fedeli, solamente due chiese dell'ordine entrarono in possesso di icone. La prima, per la quale le fonti risultano alquanto lacunose, si trova nella chiesa di San Pietro a Murano e raffigura una Vergine *Odegetria* (cat. no. 98). La seconda, molto più famosa, si trova nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo nel sestiere di Castello (cat. no. 78). Come si è potuto constatare per le icone appartenenti ai restanti ordini, anche quella dei domenicani di San Giovanni e Paolo divenne strumento di propaganda in mano ai frati. Giunta nelle loro mani come dono del patrizio Paolo Morosini nel 1349, l'immagine venne strumentalizzata e resa pubblica ben due secoli dopo, quando nel 1503 fu esposta in una cappella appositamente costruita per incitare una «maggior devotion» dei fedeli.²³¹ Le leggende createsi in seguito alla sua novella collocazione espositiva la definirono come autografa di san Luca e la identificarono come l'immagine che aveva restituito la mano a san Giovanni Damasceno, leggenda che ricorda quella dell'icona della Misericordia, considerata come responsabile della restituzione delle mani al monaco iconofilo Lazzaro (cat. no. 21). Con l'obbiettivo di fornire maggiore visibilità alle leggende i frati commissionarono, in una data imprecisata nel corso del XVI secolo, un dipinto raffigurante la vicenda Damascena che venne collocato nella cappella della Pace, adiacente all'icona bizantina. Vicino a questo fu esposto un dipinto che rappresentava san Luca mentre dipinge la Vergine. Entrambi gli episodi venivano richiamati anche dall'iscrizione presente sopra la porta.²³² Entro la metà del secolo l'immagine godeva già di una certa popolarità come attesta la fondazione di una confraternita in suo onore nel 1546.

Dalla *mise-en-scène* dell'icona emerge con chiarezza la volontà dei frati di promuovere le due leggende dell'immagine, ossia la realizzazione da parte dell'apostolo Luca e l'intervento taumaturgico a favore del Damasceno. Entrambi gli episodi leggendari fanno riferimento alla legittimità del culto delle icone. La leggenda di Luca fu uno degli argomenti maggiormente impiegati dal partito iconofilo durante le dispute sulla validità del culto delle immagini nei secoli VIII-IX. Al Damasceno d'altro canto era stata amputata la mano perché si era opposto ai divieti iconoclasti. Verso la metà del Cinquecento, momento in cui le narrazioni leggendarie delle icone cominciarono ad avere una certa diffusione, il pensiero riformista aveva raggiunto anche la Serenissima. In tale contesto i frati si ripararono da possibili accuse facendo ricorso alla loro icona che, dipinta da san Luca e miracolosa, non rischiava di essere criticata dai riformisti.

Bisogna inoltre considerare che ci troviamo negli anni in cui si manifestò una crescita esponenziale delle icone nelle chiese e nelle case della città e l'attribuzione ad esse di poteri taumaturgici fecero sì che godettero di grande favore popolare. La dialettica domenicana tentava di raggiungere il maggior numero possibile di fedeli e, in contrasto ai loro omologhi francescani, si rivolgevano principalmente alla classe media, ossia quella più interessata da fenomeni di culto popolari provocati dalle icone miracolose.²³³ Il miracoloso fu sempre caratterizzato da un pubblico

²³⁰ Tommaso Caffarini, «Legend of Maria of Venice», in *Dominican Penitent Women* (New York: Paulist Press, 2005), 139; Sulle immagini possedute dallo stesso Caffarini e sulla loro promozione si vedano anche: Tommaso Caffarini, *Libellus de supplemento legende prolixae virginis beate Catherine de Senis* (Roma: I. Foralosso, 1974), 407; Gaudenz Freuler, «Andrea di Bartolo, Fra Tommaso d'Antonio Caffarini, and Siene Dominican in Venice», *The Art Bulletin* 69, n. 4 (1987): 570–86; In generale sulle immagini utilizzate dai domenicani: Henri Saffrey, *Les images populaires de saints dominicains à Venise au XVe siècle et l'édition par Alde Manuce des «Epistole» de sainte Catherine de Siene* (Padova: Antenore, 1982).

²³¹ Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 124–26.

²³² L'iscrizione riportava: «QUESTA IMMAGINE DI MARIA VERGINE FU FATTA DA SAN LUCA EVANGELISTA: ET E' LA MEDESIMA, CHE RESTITUI LA MANO A SAN GIOVANNI DAMASCENO».

²³³ Denise Zaru, *Art and observance in Renaissance Venice: the Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)* (Roma: Viella, 2014), 245; Deborah Walberg, «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace», *IKON* 9 (2016): 6; Per un confronto tra l'arte devozionale domenicana e quella francescana si vedano anche i contributi in: Trinita Kennedy e Frist Center for the Visual Arts (Nashville, Tenn.), a c. di, *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy* (Nashville: Frist Center for the Visual Arts, 2014).

popolare e laico, che aveva ormai stabilito dei codici visuali che identificavano l'icona come oggetto taumaturgico. L'icona della Pace diventò infatti un punto di riferimento per quanto riguardava la risoluzione miracolosa di problematiche legate all'ambito familiare: dai problemi di concepimento della coppia alle difficoltà legate al matrimonio o alla crescita dei figli, la Vergine dei domenicani sembra fosse la referente iconica privilegiata del popolo dei fedeli.²³⁴ Le leggende dell'icona contribuivano a sottolinearne l'antichità, miracolosità e provenienza da luoghi lontani ed esotici, ormai associati inequivocabilmente alla *recta pietas* nella percezione popolare e che assicuravano in tal modo la numerosa adesione di devoti.

Un'ultima caratteristica del culto dell'immagine della Pace fu la sua adorazione da parte di un pubblico sia latino che greco. Il rapporto della comunità greca con l'istituzione domenicana datava almeno dagli anni '70 del Quattrocento, quando i greci erano entrati in trattative per avere in concessione una cappella all'interno della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo per celebrare secondo il proprio rito.²³⁵ Nonostante infine non si fosse raggiunto un accordo, la comunità greca continuò a frequentare la chiesa, anche successivamente alla costruzione della chiesa ortodossa di San Giorgio. Scriveva nel 1646 il Tagliapietra che «molti greci riverenti e devoti vengono continuamente a visitar questa sacra figura»²³⁶ e, almeno dal 1670, il metropolita greco andava ogni martedì a cantare litanie di fronte all'icona.²³⁷ Secondo D. Walberg sarebbero stati i frati stessi a promuovere l'adesione dei greci al culto dell'immagine, come risposta alle disposizioni papali per l'integrazione delle comunità ortodosse nell'*ecclesia* cattolica.²³⁸ Certamente la presenza greca attribuiva valore alle leggende dell'icona della Pace. In più, l'edificio si trovava nel sestiere a più alta densità di greci, per cui risulta facile immaginare il loro afflusso per la venerazione dell'icona che, secondo la leggenda, fu dipinta da san Luca, aveva assistito il Damasceno e proveniva dalla capitale dell'impero bizantino.

Non è da escludere che il possesso di un elevato numero di effigi miracolose da parte dei frati francescani abbia rappresentato un ulteriore incentivo a favore della promozione del culto della Madonna della Pace.²³⁹ Al momento dell'esposizione pubblica dell'icona, i francescani possedevano già da tre secoli un miracoloso crocifisso, molto venerato, nella chiesa di Santa Maria dei Frari. Nel 1445 era stata donata alla chiesa delle Grazie un'icona taumaturgica proveniente da Costantinopoli e dal 1497 veniva esposta nella chiesa di Santa Maria Maggiore un'altra effigie mariana di grande popolarità. Per entrambe le icone era stata diffusa la leggenda secondo cui erano degli autografi dell'apostolo Luca, mentre la prima poteva vantare anche una provenienza costantinopolitana. All'interno delle frequenti dinamiche competitive che si potevano creare tra i conventi della città, risulta plausibile che i domenicani avessero promosso l'icona già in loro possesso anche per far fronte alla concorrenza francescana.²⁴⁰

A partire dall'ultimo ventennio del XIV secolo, Venezia si trasformò in un luogo sacro. La Nuova Gerusalemme, la città sacra, voluta e nata dalla Vergine, offriva ai suoi cittadini uno spazio urbano colmo di materia e spiritualità sacra. Gran parte di questa trasformazione fu raggiunta tramite l'uso di icone greche – o falsamente promosse come tali – che vennero importate in grandi quantità dalle colonie levantine attraverso le rotte marittime controllate dalla Serenissima. I fenomeni di devozione popolare che spesso coinvolgevano queste effigi sacre e “antiche” provocò l'interesse ma anche la diffidenza delle autorità, che tentarono in ogni modo di porle sotto il proprio controllo. Il potere

²³⁴ Walberg, «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace», 8.

²³⁵ Nikos G. Moschonas, «I Greci a Venezia e la loro posizione religiosa nel XV secolo», *O Epavistής* 5 (1967): 117.

²³⁶ P. M. Tagliapietra, *Historia del tempio della Pace posta in SS. Gio. e Paolo* (Venezia: Valvasense, 1646).

²³⁷ Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'esposizione dell'istoria, e traslationi della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiostrò de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia*, 48.

²³⁸ Walberg, «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace».

²³⁹ Walberg, 5–6.

²⁴⁰ Il caso ricorda quello dell'icona di San Sisto per la quale si creò la dinamica inversa, ossia i francescani promossero un'effigie mariana da poco acquisita per poter competere con la famosa icona di San Sisto, in mano all'ordine domenicano: Belting, *Likeness and presence*, 320–23; Wolf, «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome», 39–41.

dell'icona divenne tale che rese necessaria l'istituzione di processi volti a dichiarare l'autenticità o meno dell'effigie, e provocò più volte delle lunghe dispute relative alla persona o l'istituzione che avrebbe dovuto vegliare su di essa. Il sentimento di identificazione che spesso si instaurava tra l'icona e i fedeli si coglie anche dalla notevole presenza di effigi nelle chiese parrocchiali, che rappresentavano l'edificio di appartenenza dei devoti. Tanto nel caso delle effigi dei Miracoli e della Fava (cat. no. 95, 80), quanto in quello della Celestia (cat. no. 94), si coglie la volontà di offrire l'immagine nella chiesa parrocchiale di appartenenza, accrescendo in tal modo tanto il prestigio della famiglia, quanto, appunto, quello della sua parrocchia. Questioni di *prestige* erano in base anche delle scelte di donare icone nelle chiese di conventi e monasteri, dove si possono cogliere le strategie promosse anche dai monaci stessi. Se nel caso degli Scalzi l'icona serviva primariamente a proiettare l'antichità dell'ordine e del suo impegno per la perpetuazione del culto mariano, nel caso degli agostiniani sembrerebbe che le Vergini miracolose servivano primariamente a rafforzare il pensiero agostiniano relativamente all'impegno dell'ordine di instaurare una realtà terrena assimilabile a quella della Gerusalemme celeste. Come nel caso delle icone esposte nelle case, anche quelle delle chiese offrivano ormai nuove possibilità di gestione del sacro. La loro esposizione, la creazione di leggende e il loro coinvolgimento culturale rappresentavano delle occasioni per manipolare la materia sacra a proprio piacimento, utilizzandola come *medium* tramite il quale trasmettere i messaggi desiderati.

CONCLUSIONE

Questa ricerca ha esaminato le icone bizantine e postbizantine nel contesto della Venezia Medievale e Rinascimentale, un periodo caratterizzato da molteplici momenti di crisi, ma che vide per gran parte Venezia come protagonista politica e culturale. Per la migliore riuscita dell'indagine si è voluto cominciare fornendo, nel capitolo 1, una panoramica della formazione e dell'evoluzione dell'identità veneziana nei secoli che precedettero la IV crociata. I legami che già in questo periodo hanno caratterizzato molti degli aspetti della religiosità veneziana sono stati letti e interpretati come fattori determinanti per il successivo ingresso delle icone nelle chiese e nelle case della città nel XV secolo. L'inclusione delle icone nel tessuto rituale veneziano fu probabilmente preceduta, di quasi un secolo, dalla loro appropriazione da parte dei veneziani residenti nelle colonie del Levante. L'orchestrazione di rituali urbani che prevedevano il coinvolgimento di icone nella capitale della colonia di Candia risale probabilmente alla fine del XIII secolo, quando ancora a Venezia non esistono testimonianze di simili iniziative. Come è stato ipotizzato nel capitolo 2, questi rituali prendevano a modello il rituale urbano costantinopolitano, che consisteva nel *reenactment* dell'assedio degli avari della capitale nel 626, durante il quale la Vergine sarebbe intervenuta per salvare la città. L'intervento mariano veniva motivato grazie alla dedicazione della città alla Vergine, leggenda che poco dopo, proprio nello stesso momento in cui il rituale veniva adattato a Candia, venne introdotta anche a Venezia, che promosse la leggenda della sua fondazione il giorno dell'Annunciazione. La centralità di Candia non si esaurisce nell'essere il luogo dove rituale e icona si incontrarono per la prima volta in un contesto veneziano. La convivenza di greci e latini aveva avuto una forte influenza sull'identità culturale dei veneziani che abitavano sull'isola, i quali, come emerso da numerosi documenti, avevano adottato rapidamente usi e costumi greci, tra cui la devozione delle icone, che importarono in seguito nella madrepatria veneziana.

Il periodo storico fu caratterizzato da un generale incremento della materia sacra a disposizione dei devoti, che andò aumentando ancora di più nel secolo successivo. La "materializzazione della pietà" investì anche le icone, che cominciarono ad essere utilizzate per la devozione privata ma anche come oggetti sacri al servizio della comunità. I frequenti avvenimenti storici – come pestilenze e guerre – che minacciarono Venezia, crearono uno scenario in cui le icone non solo assistevano i fedeli ma cambiavano connotati per meglio servire – politicamente, socialmente e devozionalmente – una determinata causa, diventando dei *media* tramite i quali il sacro comunicava con i fedeli, guidandoli attraverso la crisi. La Vergine parlava tramite la sua icona, per incitare i veneziani a tenere una corretta condotta morale, per ravvivare il suo culto attraverso vere e proprie lamentele, per invitare i fedeli a fare processioni e guadagnarsi il favore divino nelle battaglie contro i nemici.

Esaminate, nei primi tre capitoli, le origini e l'evoluzione delle pratiche di culto, nel quarto e nel quinto si è cercato di illustrare le modalità in cui la devozione verso le icone di origine bizantina si manifesta a Venezia, a partire dal XIV secolo. Dall'analisi è emersa una serie di elementi strettamente connessi alla promozione dell'immagine politica e religiosa della città, che hanno favorito la diffusione di tali pratiche. La città sacra, nata il giorno dell'Annunciazione, promuoveva pubblicamente il suo ruolo di prediletta della Vergine. Nonostante le leggende di fondazioni mariane fossero piuttosto comuni tra le città italiane, a Venezia questa assunse l'aspetto di una Ierotopia continua. Le immagini di Maria, distribuite lungo le calli e i campi nei vari sestieri, da Santa Croce a Castello, rendevano il sacro onnipresente, così come le chiese e le icone in esse contenute. Infine, a partire dagli ultimi decenni del XV secolo, la svolta individuale e passionale nei confronti della devozione, dovuta all'emergere delle confraternite e degli ordini mendicanti, ma anche all'ansia di redenzione della popolazione, fecero sì che le icone inondassero gli spazi della città.

Il culto spontaneo della popolazione era però spesso indirizzato dai diversi centri di potere della città. La gestione del sacro negli ambienti ecclesiastici fu guidata tanto dal clero, che identificava l'icona come strumento essenziale per disseminare i fondamenti della chiesa cattolica (capitolo 5) e incitare la devozione dei fedeli nei periodi di crisi, quanto dai *cittadini* e dai patrizi, che spesso utilizzarono le effigi devozionali per accrescere la reputazione delle loro famiglie. Ad esempio, una prassi tipicamente patrizia è stata individuata nella pratica di donare icone a conventi e monasteri dove vivevano parenti strette, in modo da aumentare il credito dell'istituzione legata alla loro famiglia. Anche le autorità statali trovarono nell'icona la materia sacra tramite cui promuovere gli ideali civili e patriottici della repubblica, incentrati sulla fondazione mariana e sul concetto della *translatio imperi*. Come scriveva nel 1618 il patriarca Tiepolo a proposito dell'icona della Vergine *Nicopeia* «Tali sono le testificazioni del conquisto di questo celeste thesoro, ottenuto dagli Avi nostri per divina disposizione, acciò come all'horacol passare di quell'immagine dal campo Greco al campo Latino, ne trapassò da essa a noi la protezione e appoggio della gran Madre di Dio».¹

Le medesime pratiche venivano favorite anche negli ambienti privati, come le case e le botteghe. Patrizi, *cittadini* e popolo minuto usavano esporre icone per fini protettivi, devozionali e autopromozionali. È stato illustrato come l'allestimento delle effigi nelle case potesse assumere molteplici forme e a seconda di queste, trasmettere differenti messaggi. L'esposizione dell'icona in un determinato ambiente della dimora o in prossimità di altri oggetti e quadri definiva la natura del messaggio trasmesso allo spettatore.

Da questa analisi emerge la pervasività e la persistenza dell'icona nella cultura visuale veneziana e la sua posizione centrale nel processo di costruzione identitaria della popolazione. Le icone, anche quelle di minore valore artistico e quelle che non furono incluse nei grandi rituali, accompagnavano la vita dei cittadini passo per passo, dal momento del concepimento al momento della morte.

La presente ricerca vuole essere un primo passo verso la migliore comprensione del ruolo che le icone bizantine e post-bizantine detenevano nella devozione veneziana. Tra gli aspetti di maggiore interesse, da approfondire ulteriormente, è risultato essere quello della loro esposizione e del loro allestimento, negli spazi dove si trovavano. Un'icona esposta in qualche stanza della casa, in prossimità di una mappa poteva significare l'assistenza divina offerta durante la battaglia in quel specifico luogo geografico, mentre l'esposizione vicino al ritratto di un avo sottolineava la devozione della famiglia e facilitava le preghiere di intercessione. Nello spazio della chiesa, l'esposizione dell'immagine sull'altare maggiore o su quelli secondari, l'illuminazione, i rivestimenti metallici, gli *ex-voto* offerti e l'accostamento a dipinti narrativi di vari soggetti, contribuivano altresì a creare, di volta in volta, un insieme narrativo riconoscibile allo spettatore. Interpretare i messaggi che si volevano trasmettere e le dinamiche che li produssero significa entrare più nel profondo nell'animo del cittadino veneziano del passato.

¹ Giovanni Tiepolo, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conservata già molti secoli nella ducal Chiesa di San Marco della città di Venetia* (Venezia: Alessandro Polo, 1618), 20.

CATALOGO DELLE ICONE DELLE CHIESE
DI VENEZIA

ICONE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI DORSODURO

1. Vergine Glykofilousa

Chiesa di Santa Maria Assunta dei Carmini, di frati carmelitani



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia (BeWeb)

Su uno sfondo dorato viene raffigurata la Vergine che tiene il Bambino con la mano sinistra nel diffuso schema iconografico della *Glykofilousa*, atto a sottolineare la tenerezza umana tra la Madre e il Figlio. La *Theotokos* poggia la sua guancia su quella del Figlio, in un atteggiamento di profonda coscienza silenziosa sul suo inevitabile futuro.¹ Il *maphorion* della Vergine è rosso, copre tutto il corpo e non presenta la solita decorazione a tre stelle, diffusa invece nella maggior parte delle immagini preservate a Venezia. Il piccolo Cristo porta sotto l'*hymation* di color arancione-oro, un chitone bianco stretto in vita da una cintura rossa e tiene in mano il rotolo chiuso. I nimbi di entrambi i personaggi sacri sono incisi con decorazioni.

Ambito culturale:

Icona a carattere misto

Cronologia:

XVI secolo; pesanti ridipinture del XVIII secolo

¹ Leonid Uspenskij, *La Théologie de l'icône* (Parigi: Les Éditions du Cerf, 1980), 36.

Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	59x47 cm.
Collocazione attuale:	Appesa al muro della parete destra della sacrestia, senza cornice.
Data di ingresso:	Non si conosce la precisa data d'ingresso. L'icona si trovava nella sacrestia della chiesa almeno dal 1719-1725, come testimoniato dagli inventari della chiesa. ²
Modalità espositiva:	Attualmente senza cornice.
Iscrizioni:	\overline{MH} ΘV, [IC] \overline{XC} ³
Stato di conservazione:	Discreto. Ridipinta totalmente nelle parti nude (visi, mani) e parzialmente nelle vesti.
Restauro:	L'icona è stata restaurata negli anni successivi alla seconda guerra mondiale. In questa occasione vennero realizzate vaste zone d'integrazione. ⁴
Rivestimento:	Non previsto.
Provenienza:	Secondo la leggenda orale, riportata dal Rizzi, ma che non trova nessun riscontro nelle fonti, l'icona fu portata dall'Oriente dai primi frati carmelitani.
Aspetti rituali:	Forse si riferisce a questa immagine il Corner quando parlando dell'altare della Scuola Grande dei Carmini cita una «Deiparae imago colitur antiquo culta» ricordando che il patriarca Giovanni Tiepolo concesse il permesso di coprirla con un velo di seta in data 23 ottobre 1626. ⁵ Se si accettasse l'identificazione con la presente icona, allora questa rientrerebbe nel gruppo di immagini ritenute di alto valore sacrale e di conseguenza tenute lontano dagli occhi dei fedeli, per essere viste solamente nelle occasioni di grandi festività. ⁶

Bibliografia

CORNER, 1749, IX-X, 262. RIZZI 1972, 278, no. 53. SALERNI 1994, 59. ZANON 2010, 17-18. MANNO 2017.

² Antonio Manno, a c. di, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmelo a Venezia: microstorie di famiglie e individui, timor di Dio e carità, arti e culto mariano dal XIII agli inizi del XIX secolo* (Padova: Il Prato, 2017), 185.

³ Alberto Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», *Θησαυρισματα* 9 (1972): 278.

⁴ Rizzi, 278.

⁵ Flaminio Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae* (Venezia: Pasquali Giovanni Battista, 1749), IX-X, 262.

⁶ Sul significato della visibilità/invisibilità delle icone devozionali si vedano i contributi in: Sharon E. J. Gerstel, a c. di, *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006); Per i veli che coprivano le icone a Bisanzio: Valerie Nunn, «The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle-Byzantine Period», *BMGS* 10 (1986): 73–102; Per un esempio dalla Roma Medievale: Claudia Bolgia, «Icons “in the Air”: New Settings for the Sacred in Medieval Rome», in *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500: Southern Europe and Beyond*, a c. di P. Davis, Deborah Howard, e W. Pullan (Aldershot: Ashgate, 2013), 114–42.

2. Vergine Odegetria (Mesopanditissa)

Basilica di Santa Maria della Salute di chierici regolari somaschi (fino alle soppressioni napoleoniche)



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

Emergono dallo sfondo della riza metallica le figure di Maria con il piccolo Gesù in braccio nell'iconografia della *Odegetria*, che rappresenta la raffigurazione mariana più diffusa in assoluto nel mondo bizantino. Oltre alla riza metallica, a impreziosire la presente icona, sono stati inseriti corone e gioielli che decorano le figure. Trattasi di una delle icone più venerate a Venezia, il cui culto continua ad essere sentito ancora oggi. Varie ipotesi sono state presentate per la provenienza del nome. La più consolidata vedrebbe l'origine della denominazione *Mesopanditissa* nel riconoscimento delle qualità di mediatrice della Vergine. Secondo questa ipotesi il nome è stato coniato in seguito all'avvenuta pace tra la popolazione greca e quella veneziana dell'isola.⁷

⁷ Aspasia Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», in *Το Ηράκλειο και η περιοχή του. Διαδρομή στο χρόνο [Heraklion and its area. A journey through time]*

Ambito culturale:	Bizantino
Cronologia:	XII-XIII secolo; ritoccata nel XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	144x92,5 cm.
Collocazione attuale:	Altare maggiore, costruito appositamente dallo scultore fiammingo Just Le Court su disegno di Baldassare Longhena nel 1670-1674. ⁸
Collocazione originale:	A Creta l'icona era posta nella chiesa di San Tito, nella cappella della <i>Mesopanditissa</i> , sopra un altare almeno dal 1501. Nel 1669 fu portata a Venezia e collocata nella sacrestia dei chierici a San Marco. Il 21 novembre 1670 venne spostata da San Marco alla chiesa della Salute. ⁹
Data di ingresso:	21 novembre 1670.
Modalità espositiva:	A Creta l'icona era posta sopra l'altare di una cappella apposita della cattedrale di San Tito. Il 4 maggio del 1573 il vescovo Gaspare Viviani aveva incaricato il pittore Marco Chalkiopoulos di dipingere due grandi raffigurazioni nella cappella; una <i>Natività del Nostro Signore</i> e una <i>Incoronazione della Madonna</i> . ¹⁰ Ai due lati dell'icona erano appesi due quadretti d'ebano con figure in argento. ¹¹ L'altare era arricchito di numerose lampade e candele.
	A Venezia l'icona è esposta in una cornice lignea dorata moderna. L'immagine è sormontata dalla scultura di Venezia che implora la Vergine per far cessare la peste, ed è affiancata dalle sculture di san Marco e san Lorenzo Giustinian, primo patriarca di Venezia (1451-1456). L'immagine rimaneva solitamente nascosta alla vista e mostrata ai fedeli solamente durante le occasioni celebrative.
Iscrizioni:	Sulla camicia: MP ΘV, IC XC, M. Γ. ¹²
Stato di conservazione:	Buono.

(Erakleio: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 2004), 211; Maria S. Theochari, «Περί την χρονολόγησιν της εικόνας Παναγίας της Μεσοπαντίτισσης», in *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* (Atene: Ακαδημία Αθηνών, 1961), 275. Sostiene una provenienza toponomastica. AA. VV., *Venezia e la peste: 1348-1797: Catalogo della Mostra tenuta a Venezia nel 1979-1980* (Venezia: Marsilio, 1979), 299, dove si sostiene un'origine liturgica.

⁸ Maichol Clemente, Marco Furio Magliani, e Mauro Magliani, *White Marble and the Black Death: Giusto Le Court at the Salute* (Venezia: Marsilio, 2019); Giannantonio Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia* (Venezia: G. Antonelli, 1842), 35-36.

⁹ La collocazione dell'icona alla Salute era stata stabilita già nel momento del suo trasferimento da Candia a Venezia. Si veda a proposito: Giuseppe Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», in *Atti dell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati*, vol. IX, III (Rovereto, 1903), 240, e appendice 5.

¹⁰ Aspasia Papadaki, «Κατάλογοι κινητών αντικειμένων δύο σημαντικών λατινικών ναών του Χάνδακα», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 18, n. B (1998): 70, e nota 12; Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 211; Aspasia Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη» (Tesi di dottorato, Rethymno, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 1995), 148.

¹¹ «doi quadreti d'ebano con figure d'argento tacate alle bande della Madonna». Si veda: Papadaki, «Κατάλογοι κινητών αντικειμένων δύο σημαντικών λατινικών ναών του Χάνδακα», 71, 87; dove viene riportato l'inventario del 30 marzo 1622 della chiesa di San Tito.

¹² Antonio Niero, «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche», in *Venezia e la peste* (Venezia: Marsilio, 1979), 294-98; Theochari, «Περί την χρονολόγησιν της εικόνας Παναγίας της Μεσοπαντίτισσης», 271; Maria Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», *The Art Bulletin* 77, n. 3 (1995): 489 e nota 87.

Restauri della tavola:	Nel 1959 venne effettuato un restauro da Antonio Lazzarin. Nel 2016 un secondo restauro venne realizzato da Valentina Piovan. Dagli esami radiografici è emersa una versione sottostante più antica di cui rimane soltanto la parte sinistra del volto della Vergine. La raffigurazione oggi visibile è riconducibile alla fine del XVI. Nel 2018 è stato effettuato un ulteriore restauro della tavola.
Restauri del rivestimento:	Nel 1960 venne effettuato un restauro da Umberto Lacchin. Le lamine per motivi conservativi furono schiodate e fissate su un nuovo supporto. Nel 2016 venne realizzato un secondo restauro da Paolo Belluzzo. ¹³ È stato rimosso lo sporco e i residui utilizzati per i precedenti restauri.
Rivestimento:	Rivestimenti per l'icona erano previsti già durante il suo soggiorno cretese. Nel 1569 l'arcivescovo di Candia Giovanni Querini ordinò che si usasse l'oro del tesoro arcivescovile per completare il rivestimento dell'icona. Alcuni anni dopo, nel 1662, lo stesso arcivescovo ordinò la realizzazione di una corona per la Vergine, mentre il generale Bembo donò in suo onore dei candelabri argentei. ¹⁴ Nel 1670 il rivestimento fu rimosso per essere riutilizzato per i reliquiari che furono portati da Candia a Venezia. ¹⁵ Oggi l'icona si presenta con un rivestimento di trenta lamine in lega d'argento con tracce di oro, mentre l'aureola della Vergine è in argento dorato. Nel 1922 venne applicata una corona, come ringraziamento per i trattati di pace e la liberazione dal colera. ¹⁶
Provenienza:	L'icona proviene dalla cattedrale di San Tito a Candia. Con la cessione dell'isola ai turchi il 6 settembre del 1669, il patriarca Morosini concluse dei patti coi gli ottomani che gli permisero di organizzare il trasporto dell'immagine da Candia a Venezia, insieme ad altre suppellettili liturgiche. ¹⁷ Una volta arrivata a Venezia, l'immagine venne collocata nella sacrestia dei chierici della basilica marciana. Il 26 febbraio del 1670 il senato decretò il suo spostamento nella basilica della Salute ¹⁸ che venne effettuato il 21 novembre dello stesso anno con grande pompa. ¹⁹

¹³ Comunicato Stampa del Patriarcato di Venezia, <http://www.patriarcatovenezia.it/wp-content/uploads/2016/11/Scheda-tecnica-icona-Salute-nov-16.pdf>.

¹⁴ Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», 489.

¹⁵ Georgopoulou, 489; Rodolfo Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Civiltà veneziana. Saggi (Venezia ; Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1967), 127.

¹⁶ Niero, «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche»; Vittorio Piva, *Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica veneta* (Venezia: Libreria Emiliana, 1930), 163.

¹⁷ Il 18 settembre del 1669 il Morosini scriveva che «Faccio tutto il possibile [...] perche niuna cosa habbi a restar addietro». Si veda: Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», 238–39; Piva, *Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica veneta*, 69.

¹⁸ L'icona viene nominata nel documento redatto il 26 febbraio del 1669, riguardante gli oggetti giunti a Venezia da Candia. In questo viene riportato che «Il quadro poi della Beata Vergine, intitolata di S. Tito, come effigie di particoiar devotione e veneratione insieme, dovra esser riposta sopra l'altar maggior della chiesa nostra della Salute, ove dovra esser con pompa e forma decorosa portata il giorno della festività della Presentatione della Beata Vergine, per esser il giorno medesimo da Sua Serenità e dal Senato venerata; et ivi lasciata a splendore di quella chiesa votiva. E li proveditori deputati alla fabrica della chiesa stessa doveran disporre e preparare luoco decente e proprio per la ripositione d'una tanta imagine». Si veda: Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», 263; Moschini, *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia*, 24.

¹⁹ Piva, *Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica veneta*, 69.

Fisionomia culturale:

Mentre l'immagine si trovava ancora a Creta fu delineata la sua fisionomia culturale. Secondo la leggenda questa proveniva da Costantinopoli e arrivò a Creta durante il periodo della controversia iconoclasta, e precisamente durante il regno di Costantino Copronimo, per salvarsi dalle profanazioni iconoclaste. L'icona veniva considerata dipinta da san Luca e quindi miracolosa. La devozione tanto dei greci quanto dei latini è testimoniata dalle numerose copie dell'immagine, dalle processioni e dai miracoli che le venivano attribuiti. Tra questi troviamo il miracolo accorso il 26 ottobre del 1575: il duca Alvise Giustinian informò il doge che grazie all'intervento mariano fu guarita una donna che non camminava dalla nascita. Pochi anni dopo, il 27 aprile del 1599, il duca comunicò al doge la guarigione di un soldato milanese di nome Giovanni Pietro Pagano che era caduto dalle mura della città e da allora non poteva camminare. Grazie all'intervento di Maria la notte tra il 24 e il 15 aprile il soldato riprese a camminare. In seguito a entrambi i miracoli venne organizzata una processione.²⁰ Miracoloso era anche l'evento celebrato nella processione settimanale ogni martedì: l'icona mariana avrebbe agito da intermediaria per porre fine alla rivolta dei cretesi nel 1264.

Con il trasferimento dell'icona a Venezia si mantenne la credenza che questa fosse opera dell'apostolo, come testimonia anche il rilievo dietro l'altare della Salute che ritrae san Luca nell'atto di dipingere la Vergine. Si mantenne anche l'origine costantinopolitana alla quale si aggiunse naturalmente quella cretese.²¹ Entrambi gli spostamenti attestati dalle fonti, da Costantinopoli a Creta durante l'iconoclasmo, e da Creta a Venezia dopo la caduta della prima in mano ottomana, riprendono il diffuso *topos* della fuga di icone da luoghi poco sicuri verso ambienti più accoglienti (ossia Venezia).

Aspetti rituali:

A Creta l'immagine era già venerata dalla popolazione locale prima dell'arrivo dei veneziani.

Durante il dominio veneziano veniva coinvolta in almeno sette occorrenze rituali, nelle quali era richiesta la partecipazione di tutta la popolazione, a prescindere dal rito di appartenenza:

1. Processione settimanale del martedì. La processione partiva da san Tito, passava per San Marco, il palazzo ducale, la chiesa della Vergine degli Angeli e rientrava a San Tito.²²

²⁰ Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», 155.

²¹ Theochari, «Περί την χρονολόγησιν της εικόνας Παναγίας της Μεσοπαντίτισσης», 273; Niero, «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche»; Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», 487 e nota 72.

²² La processione è attestata con certezza solo dal XIV secolo, ma Maria Georgopoulou sostiene che probabilmente venne stabilita poco dopo il ristabilirsi della pace tra veneziani e cretesi dopo la rivolta di questi ultimi nel 1264. Seguendo tale lettura la processione fornirebbe il quadro rituale per sottolineare la qualità dell'immagine come simbolo dell'avenuta unione ed armonia tra le due popolazioni. Si veda: Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage»; La stessa ipotesi viene suggerita da A. Papadaki, la quale però indica come prima data certa per

2. Processione estiva che partiva da San Tito e arrivava al monastero del Salvatore dove si effettuavano preghiere alla Vergine per far sì che piovesse, poi si rientrava a San Tito.²³
3. Processione annuale del *Corpus Domini*
4. Celebrazioni del Venerdì Santo
5. Festa di san Marco
6. Funerali del duca.²⁴
7. Nelle domeniche che precedevano la festa dell'Assunzione venivano cantate litanie di fronte all'immagine.²⁵

A queste si aggiungevano processioni effettuate per celebrare delle occorrenze speciali:

- Dopo l'avvenimento di qualche miracolo (vedi processioni del 1575 e 1599)
- Durante i periodi di guerra o in seguito alla vittoria veneziana: il 18 maggio 1647 si fece una processione per celebrare i nuovi possedimenti di Venezia in Dalmazia. Nel 1656 per celebrare la vittoria della flotta veneziana nei Dardanelli, e nel periodo della guerra di Candia (1645-1669) veniva effettuata una processione ogni martedì e ogni sabato in sostegno alla guerra di Candia.²⁶

Il ricorso all'immagine era previsto anche per le occasioni speciali, come nel caso di grande siccità o quando si verificavano dei terremoti.²⁷ L'icona aveva un ruolo importante anche per la guarigione dei malati grazie ai suoi poteri miracolosi, motivo per cui alcuni fedeli usavano portare i letti dei malati davanti all'icona.²⁸

Il culto dell'*élite* politica veneziana verso l'immagine viene confermato anche la raffigurazione della *Mesopanditissa* sullo stendardo, realizzato dal pittore cretese Viktor nel 1667, che Francesco Morosini portò con sé nella battaglia finale contro i

la processione il 10 giugno 1368: Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 211 e note 152 e 153.

²³ La processione viene riportata da un viaggiatore tedesco del primo XVII secolo. Si veda Chryssa A. Maltezu, «The historical and social context», in *Literature and Society in Renaissance Crete*, a c. di David Holton (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 44.

²⁴ Maria Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies* (New York: Cambridge University Press, 2001), 226.

²⁵ Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», 489; Sapiamo che durante la guerra di Candia fu dato un mutuo al provveditor generale Barbaro dai soldi della Maesopanditissa, il che attesta che ancora nell'ultimo periodo di dominazione veneziana l'immagine godeva di generose elemosine da parte dei fedeli. Si veda: Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 212 e nota 163.; Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», 156; Chryssa A. Maltezu, «“Κ’ εμίσεψες, Παρθένα μου...” Η οικειοποίηση των κρητικών θρησκευτικών συμβόλων από τη Βενετία», *Καθημερινή*, 1998, 12.

²⁶ Papadaki, «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», 145, nota 2; Maltezu, «“Κ’ εμίσεψες, Παρθένα μου...” Η οικειοποίηση των κρητικών θρησκευτικών συμβόλων από τη Βενετία».

²⁷ Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 222.

²⁸ Georgopoulou, «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», 489 e nota 86; Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies*, 223; Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 213: Vengono riportati due miracoli dell'icona nel XVI secolo.

turchi nel quale si vede la Vergine affiancata dalle raffigurazioni di San Tito, il Crocifisso, e il leone alato.²⁹

Poco dopo l'arrivo dell'icona a Venezia, Il 20 novembre del 1670, il senato emanò un decreto che provvedeva che l'immagine venisse protetta da una doppia serratura e posta sotto sorveglianza del procurator cassier. Nello stesso decreto si prevedeva che la coperta dell'icona dovesse rimanere chiusa ad eccezione di quattro giornate festive: la Purificazione della Vergine a febbraio, il giorno dell'Annunciazione durante il mese di marzo, l'Assunzione ad agosto, e la Presentazione il 21 novembre. Durante quest'ultima festività i veneziani ancora oggi visitano la Basilica della Salute per rinnovare il voto emesso dalla repubblica nel 1630, in occasione della peste. Il voto prevedeva una solenne andata dogale, per grazia ricevuta.

L'immagine ebbe un grande impatto nel culto popolare come dimostra l'organizzazione annuale di una festa in suo onore gestita esclusivamente dal popolo.³⁰ Lo stesso valeva per la comunità greca di Venezia, che fu provvista di una copia della *Mesopanditissa* nel 1678, come dono del prete Gregorio Maras alla chiesa greca di San Giorgio.³¹

A livello popolare l'icona divenne il simbolo delle vittorie conseguite a Creta e della alla protezione contro la peste.³²

Icone correlate:

Nicopeia: l'immagine della Vergine *Nicopeia* veniva portata già dal 1630 una volta all'anno alla chiesa della Salute. Dopo la collocazione della *Mesopanditissa* nella stessa chiesa diventò abitudine che le due immagini si incontrassero nell'occasione della visita.³³

Quadro cronologico

n.d. -1669

6 settembre 1669

L'icona si trova a Candia, nella cattedrale di San Tito.

Con la cessione dell'isola agli ottomani l'immagine viene trasferita a Venezia e posta nella sacrestia della basilica di San Marco.

21 novembre 1670-oggi

Collocata nella basilica della Salute.

²⁹ Panagiotis Vokotopoulos, «Το Λάβαρο Του Φραγκίσκου Μοροζίνι Στο Μουσείο Correr Της Βενετίας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981): 268–75; Angeliki Lymberopoulou, «Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icons, and Crete in the Middle», in *A companion to Byzantium*, a c. di Liz James (Oxford: Blackwell, 2008), 367.

³⁰ Niero, «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche».

³¹ Theochari, «Περί την χρονολόγησιν της εικόνας Παναγίας της Μεσοπαντίτισσης», 275; Niki G. Tselenti-Papadopoulou, *Οι Εικόνες τις Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας απο το 16ο εως το Πρώτο Μισό του 20ού Αιώνα* (Atene: Εκδοση του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 2002); Papadaki, «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]», 213; Manolis Chatzidakis, *Icons of Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise* (Venezia: Neri Pozza, 1962), 156, n. 144.

³² Andrew Hopkins, *Santa Maria della Salute: architecture and ceremony in Baroque Venice* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 80–81.

³³ Hans Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (Roma: Carocci, 2001), 253.

Bibliografia

TZANES MPOUNIALIS (1681) 1908, 498, vv. 25-26. PACIFICO 1697, 465. ALBRIZZI 1740, 251, 332 per la processione del 25 marzo. PACIFICO 1751, II, 278. CORNER 1758A, 118. CORNER 1760, 17. CORNER 1761, 24-26. CONTARINI 1853, 151, 235, 283-284. PAOLETTI 1839, II, 132. MOSCHINI 1842, 36. ZANOTTO 1856, 555. GEROLA 1904, II, 302-4. PIVA 1930, 69-72. BETTINI 1933, 21. LORENZETTI 1956, 527. THEOCHARI 1961, 270-82. CHATZIDAKIS 1962, 156. LAZAREV 1967, 338, n. 84. RIZZI 1972, 281-2, no. 64. NIERO 1971. NIERO 1979, 299, scheda a64. CONCINA 1996, 88, 340, 337. URBAN 1998, 144. MALTEZOU 1999, 17. HOPKINS 2000, 75-81, 76 fig. 35, 145. PAPADAKI 2005, 183, 187. TSOKKOU 2008, 163. BURATTI 2019.

3. Vergine della Passione

Chiesa di Sant'Agnese, parrocchiale (oggi Istituto Cavanis)

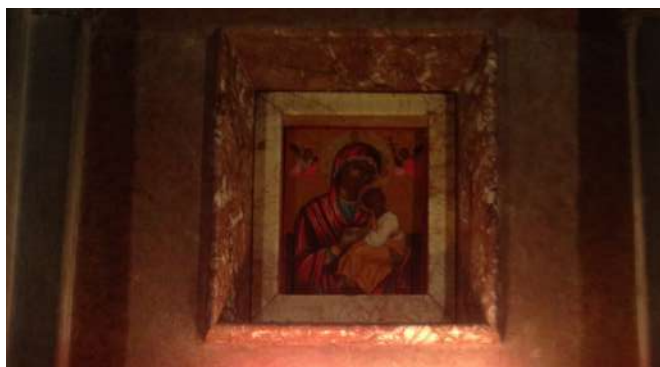


Foto dell'autrice

La Vergine viene raffigurata mentre tiene Gesù con la mano sinistra, nella diffusa iconografia della Vergine della Passione. I due angeli, con in mano gli strumenti della Passione, sono raffigurati alle estremità superiori. Il fondo è bicromo oro-verde, con un listrello rosso ai bordi. Nimbi e girali fogliacei.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	45x35 cm.
Collocazione attuale:	Cappella a destra del presbiterio, altare della Beata Vergine del Soccorso, ex altare di S. Agnese.
Modalità espositiva:	Cornice marmorea.
Iscrizioni:	MP ΘY, IC XC, M, Γ.
Stato di conservazione:	Buono.
Restauri:	Un primo rifacimento è stato realizzato nel Settecento. Durante il restauro l'icona è stata coperta con una lamina d'argento balzato, ad eccezione dei volti e delle mani della Madonna, del Bambino e degli Angeli. Durante il restauro di A. Lazzarin, nel 1963, sono state rimosse le ridipinture Settecentesche e tolta la riza metallica.
Rivestimento:	Originariamente l'immagine si presentava rivestita con una riza argentea sbalzata Settecentesca che riprendeva l'iconografia dell'icona (attualmente conservata nell'archivio dell'Istituto Cavanis di Venezia). A questa sono state applicate corone dorate

- ai capi degli Arcangeli, della Vergine e del Bambino, collanine dorate con perle decorano i vestiti delle figure e orecchini dorati sono stati applicati alla Vergine.
- Iscrizioni sul rivestimento: Sopra le teste degli arcangeli: \overline{M} , $\overline{\Gamma}$.
Ai due lati della Vergine \overline{MP} $\overline{\Theta V}$, a lato del Bambino \overline{IC} \overline{XP} .
Nella parte posteriore: «Mogano. Lamina d'argento balzato del 1700, che copriva il dipinto della Madonna del Soccorso in S. Agnese, 1964».
- Provenienza: Donata probabilmente del conte Giorgio Foscolo nel 1854 a Sebastiano Cesara, discepolo e successore dei fondatori dell'Istituto Cavanis, Antonio Angelo e Mario Cavanis. Sicuramente si trovava nella posizione attuale dal 1854, in occasione della riapertura della chiesa in seguito alla soppressione Napoleonica.³⁴ Secondo il Cattapan l'icona era precedentemente conservata nella cappella privata dei Foscolo.³⁵
- Aspetti rituali: L'unica testimonianza reperibile risale alla data di riapertura della chiesa di Sant'Agnese dopo le soppressioni napoleoniche, il 13 agosto 1854. Per l'occasione viene riportato che "la compiacenza principale" dei fedeli era rivolta alla cappella "la cui immagine destava grande devozione". La copertura metallica indica altresì un certo valore culturale durante il Settecento.

Bibliografia

RIZZI 1972, 263-264, no. 6. CATTAPAN 1963. DIARIO DI CONGREGAZIONE DI S. AGNESE, anni 1850-1854 (Archivio Cavanis).

³⁴ Diario di Congregazione, S. Agnese, 1854.

³⁵ M. Cattapan, «A Venezia, una felice scoperta nella chiesa di S. Agnese. Una vecchia icona», *Charitas*, 1963.

4. Vergine Odegetria

Oratorio dell'Ospizio Priuli a San Sebastiano



Per gentile concessione dalla Fototeca Cini

La Vergine tiene in braccio con la mano sinistra il Bambino benedicente. Il *maphorion* di Maria presenta la decorazione a tre stelle. Tutti i bordi sono decorati con ricchissimi ricami dorati che fanno sembrare il *maphorion* una veste elegante come quelle usate dalle nobildonne veneziane dell'epoca. All'altezza del braccio è inserita una banda con decorazioni pseudocufiche e frange, anche questo dettaglio che rimanda alla moda di vestire veneziana.³⁶ La fattura delle figure è vicina a modalità occidentali.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola

³⁶ L'introduzione di ornamentazioni pseudocufiche fu inizialmente adottata a Siena nella Madonna Rucellai di Duccio e in seguito diffusa da Giotto e i suoi seguaci. Il motivo divenne popolare in laguna dagli anni '30 del Trecento: Michele Bacci, «Greek Madonnas and Venetian Faschion», *Convivium* 7, n. 1 (2020): 157, con bibliografia.

Misure: 22x17 cm.

Collocazione attuale: In deposito presso l'I.R.E., Palazzo Contarini del Bovolo.

Collocazione originale: Oratorio dell'Ospizio Priuli a San Sebastiano

Stato di conservazione: Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 285, no. 74. CATALOGO IRE 1955, 4, no. 19.

ICONE CENSITE DALLE FONTI

NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI DORSODURO

5. Vergine Salus Populi

Casa Professa della compagnia di Gesù dell'ordine dei gesuiti

Secondo le fonti che la nominano si trattava di una copia della famosa icona bizantina custodita presso la basilica di Santa Maria Maggiore a Roma.³⁷ L'icona romana, del VII secolo, ancora oggi *in situ*, era una delle immagini mariane più prestigiose e antiche della città di Roma, e veniva considerata come dipinta da san Luca. Questa veniva coinvolta in numerose feste e processioni, almeno a partire dal XII secolo.³⁸ La Vergine si presenta vestita di un *maphorion* azzurro fregiato d'oro, con il Bambino in braccio. Particolare la posizione delle mani incrociate della Vergine. Gesù viene rappresentato con la mano destra in gesto benedicente, mentre con quella sinistra tiene un libro.

Ambito culturale:	Greco (?)
Cronologia:	Essendo stata donata da Francesco Borgia mentre era in carica come preposito generale dell'ordine della Compagnia del Gesù l'immagine è sicuramente datata prima del 1572, anno della morte del sacerdote.
Materia e tecnica:	Tempera su tavola (?)
Collocazione originale:	Altare dell'oratorio interno della casa.
Data di ingresso:	1568-1572. ³⁹
Provenienza:	Mandata in dono da Francesco Borgia ai padri della compagnia che abitavano a Venezia.
Committenza:	Francesco Borgia, generale della Compagnia del Gesù.
Fisionomia culturale:	Immagine non mostrata pubblicamente.
Aspetti rituali:	Odierni sacrifici celebrati davanti all'icona.

³⁷ Per la chiesa e l'icona di Santa Maria Maggiore a Roma vedi Serena Romano e Maria Andaloro, a c. di, *La pittura medievale a Roma, 312-1431 : corpus e atlante* (Milano: Jaca book, 2006), vol. I, Atlante, 269–294; Gerhard Wolf, *Salus populi romani : die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter* (Weinheim: VCH, 1990); Gerhard Wolf, «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome», in *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a c. di Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), cap. III; Sul riuso dell'icona nel periodo della Controriforma si veda anche: Kirstin Noreen, «The Icon of Santa Maria Maggiore, Rome: An Image and Its Afterlife», *Renaissance Studies* 19, n. 5 (2005): 660–72.

³⁸ Wolf, «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome», 33.

³⁹ La casa professa fu in funzione dal 1568 fino al 1606 e poi riprese nel 1657, quindi dopo la morte di Francesco Borgia. Il generale deve aver inviato quindi l'immagine tra il 1568 e il 1572, anno della sua morte. Per maggiori informazioni sulle attività dei gesuiti a Venezia vedi: Mario Zanardi, a c. di, *I Gesuiti e Venezia: Momenti e Problemi Di Storia Veneziana Della Compagnia Di Gesù. Atti Del Convegno Di Studi (Venezia, 2-5 Ottobre 1990)* (Venezia ; Padova: Giunta regionale del Veneto ; Gregoriana libreria editrice, 1994), 89–180.

Bibliografia

GUMPPENBERG (1657) 1839, 583-584. CORNER 1758A, 124. CORNER 1749. CORNER 1760, 49. CORNER 1761, 66. WOLF 1990.

6. Vergine Della Carità

Chiesa di Santa Maria della Carità di canonici regolari (oggi Gallerie dell'Accademia)

Ambito culturale:	L'attribuzione a san Luca riportata dalle fonti, indica una possibile fattura affine alla maniera greca.
Cronologia:	1117 (ante)
Materia e tecnica:	Tempera su tavola (?)
Data di ingresso:	1119 (?)
Provenienza:	Secondo le fonti fino al 1117 l'icona si trovava in una nicchia nell'area dove in seguito venne costruita la chiesa della Carità.
Fisionomia culturale:	L'icona era ritenuta miracolosa, motivo per il quale fu edificato un tempio a suo onore: nel 1117, anno in cui un forte terremoto colpì Venezia, l'immagine operò molti miracoli cosicché il nobile veneziano Marco Giuliani decise di erigere un tempio a questa dedicato. La nuova chiesa fu completata nel 1119 e intitolata a Santa Maria della Carità. Il Corner definisce l'immagine opera di san Luca. ⁴⁰ Testimonia della diffusione del culto dell'icona l'erezione alla fine del XV secolo, per opera del doge Marco Barbarigo, di un nuovo altare dove collocarla.
Aspetti rituali:	Alle feste pubbliche la scuola della Carità partecipava con «la croce preziosa, reliquie e con la Madonna miracolosa». ⁴¹
Quadro cronologico	
n.d - 1117	Capitello nella zona vicina alla chiesa della Carità.
1119	Costruzione <i>ad hoc</i> della chiesa di Santa Maria della Carità per opera di Marco Giuliani, e collocazione dell'immagine all'interno del nuovo edificio.
XV sec.	Spostamento dell'icona in un nuovo altare commissionato dal doge Marco Barbarigo.
1768	Venne soppresso l'ordine dei canonici.
1807	Chiesa e convento vennero destinati alla costruzione delle gallerie dell'Accademia.
Oggi l'icona risulta dispersa.	

⁴⁰ Flaminio Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella città, e dominio di Venezia* (Venezia: Antonio Zatta, 1761), 64-65; Giovanni-Maria Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'esposizione dell'istoria, e traslationi della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiostro de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia* (Venezia: Scaluinoni, 1675), 68.

⁴¹ Antonio Niero, a c. di, *Santità a Venezia* (Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1972), 207.

Bibliografia

SANSOVINO 1581, 95. SANSOVINO 1604, 185. ASTOLFI 1624, 174-75. GUMPPENBERG (1657) 1839, 580-581. ZILOTTI 1675, 68; MORESINI 1692, 117. PACIFICO 1697, 456. CORNER 1758A, 121. CORNER 1760, 47-48. CORNER 1761, 64-65. NIERO 1972B, 207.

7. Vergine (iconografia ignota)

Chiesa e monastero di Ognissanti, di monache cistercensi benedettine (oggi sede del Distretto Sanitario 01)

Ambito culturale: Bizantino (?)
Cronologia: 1505 (ante)
Materia e tecnica: Tempera su tavola (?)

Collocazione originale: Monastero di Ognissanti, in un “angolo assai oscuro”.⁴²
Data di ingresso: 1505 ca.
Fisionomia culturale: Secondo quanto riportato dalle fonti, nella notte della vigilia della festa della Visitazione del 1505 l'icona, posta in un luogo poco frequentato all'interno del monastero, cominciò ad emanare raggi di luce per cui fu spostata e collocata all'interno della chiesa, in un luogo maggiormente visibile.
È verosimile che si riferisca a questa immagine il Sanudo quando narra della visione di una donna la notte del 20 giugno 1509, nel pieno degli scontri con la lega di Cambai. Questa vide in sogno una donna che le ordinò di organizzare una processione con la immagine di Ognissanti cosicché «questa terra haverà vittoria contra i soi inimici». ⁴³ La donna si recò dal prete il giorno successivo e la processione fu organizzata.
La grande affluenza di devoti che facevano delle elemosine in onore all'icona permise in pochi anni di ricostruire la chiesa e il monastero.

Quadro cronologico

n.d. - 1505 Icona conservata in un luogo poco frequentato all'interno del monastero. Prime manifestazioni di miracoli e spostamento nella chiesa di Ognissanti.
1586 Costruzione di nuovo edificio *ad hoc* per ospitare l'icona.

Bibliografia

CORNER 1758A, 120. CORNER 1761, 42. PAOLETTI 1837, III, 157. GUMPPENBERG (1657) 1839, 579. TASSINI 1863, 510. NEWETT 1907, 398, nota 98. SALERNI 1994. CONCINA 1996, 90. SANUDO 1997, 154.

⁴² Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini più celebri di Maria Vergine santissima nella città, e dominio di Venezia. Tratte da documenti, tradizioni, ed antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate*, 42.

⁴³ Marino Sanudo, *I diarii (1496-1533) : pagine scelte*, a c. di Paolo Margaroli (Vicenza: Neri Pozza, 1997), 154.

ICONE NELLE CHIESE DELL'ISOLA DELLA GIUDECCA

8. Vergine Glykofilousa

Chiesa del Redentore, complesso del convento di frati cappuccini⁴⁴



Foto dell'autrice

La Vergine è raffigurata nell'iconografia della *Glykofilousa*, mentre tiene con entrambe le mani il Cristo sulla sinistra. Il Bambino è rivolto verso la Madre, appoggiando la guancia alla sua. Alla solita iconografia della *Glykofilousa* sono qui aggiunti i due Arcangeli nelle estremità superiori. L'immagine è provvista di una ricca copertura metallica che ripete con ogni probabilità il disegno sottostante, lasciando scoperti solamente i volti della Vergine, di Cristo, e degli Arcangeli. La Vergine è dotata di una aureola con 12 stelle, e poggia i suoi piedi sulla luna, riprendendo il passo apocalittico.⁴⁵

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola

⁴⁴ Per il significato teologico della chiesa del Redentore si veda: Niero, «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche», 294–98, dove viene fornita una lettura della chiesa in chiave antiprotestante, quale trionfo della fede ortodossa.

⁴⁵ Vedi Adolphe Napoléon Didron, *Christian Iconography: Comprising the History of the Nimbus, the Aureole, and the Glory, the History of God the Father, the Son, and the Holy Ghost* (Londra: Henry G. Bohn, 1851), 123. Viene riportato il passo dell'Apocalisse XII,1: Poi apparve un gran segno nel cielo: una donna rivestita del sole con la luna sotto i piedi, e sul capo una corona di dodici stelle.

Misure:	23,5x17 cm.
Collocazione attuale:	Sacrestia, entro armadio.
Collocazione originale:	Sconosciuta.
Data di ingresso:	13 ottobre 1671.
Modalità espositiva:	Entro capitello ligneo sovrastato da due angioletti che sostengono il sole recante l'iscrizione IHS.
Iscrizioni:	Sulla camicia, ai lati della Vergine: $\overline{MP} \overline{\Theta V}$ Sul dipinto: «Io F. Mariano da Venetia Novizzo Capuccino, che nel secolo ero nominato Zorzi Corner K. fu q. Zuane, volendo colla gratia di Nostro Signore, far Professione dimani di 13 Ottobre 1671. Lascio alla chiesa del Redentor di Venetia à Cappuccini, un Immagine miracolosa della B. Vergine, e di Pittura Greca antica, inargentata, e dorata con 12. Stelle sopra il Capo, e la Luna sotto i piedi: e questo per mia particolar divotione, con conditione, che non possa esser mai trasmessa in altro luoco, né data à qualsiasi persona privata, o pubblica, né ad altra Chiesa, ò Oratorio, ò altro etc.; Mà debba restar alla Chiesa per sempre. In fede di che Io F. Mariano soprascritto di mano propria. Estratto fedelmente dall'originale quaderno».
Stato di conservazione:	Abbastanza buono nei volti, il resto non valutabile dato il rivestimento.
Rivestimento:	Riza metallica che lascia scoperti solo i volti della Vergine, del Bambino e dei due Arcangeli.
Provenienza:	L'icona fu donata il 13 ottobre 1671 dal novizio cappuccino fra' Mariano da Venezia, ossia Giovanni Giorgio (Zorzi) Corner, come risulta dalla scritta sottostante. Probabilmente proveniva quindi dalla sua dimora privata e rientrerebbe nel numerosissimo insieme di "anconette" custodite presso la propria abitazione e venerate nell'ambito privato.
Fisionomia culturale:	Il donatore, nell'iscrizione presente sul dipinto, caratterizza la piccola immagine come miracolosa.

Bibliografia

RIZZI 1972, 262, no. 2.

9. Vergine Madre della Consolazione

Chiesa del Redentore, complesso del convento di frati cappuccini



Foto dell'autrice

La Vergine tiene il bambino con il braccio destro su uno sfondo dorato. Il *maphorion* è rosso porpora, decorato con le tre stelle, ha i bordi ornati con decorazioni pseudocufiche e si chiude sul petto con una fibbia dorata, raffigurante una stella. La tunica è blu scuro, anche questa con tratti dorati. Il Bambino veste un'*hymation* di tonalità arancione sopra un chitone blu con bordi rossi e cinturina. I nimbi sono incisi e decorati. L'iconografia della Madre della Consolazione è qui variata, tenendo il Bambino in mano il rotolo anziché l'orbe crociato.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	59x45,5 cm.
Collocazione attuale:	Sacrestia, appesa al muro.
Modalità espositiva:	Cornice lignea, moderna.
Iscrizioni:	Ai lati del capo della Vergine: \overline{MP} $\overline{\Theta V}$, sopra il capo del Bambino \overline{IC} \overline{XC} .
Stato di conservazione:	Discreto (tavola tarlata).
Rivestimento:	Non previsto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 263, no. 3, tav. XIV. CHATZIDAKIS 1993, 114, no. 25.

10. Vergine Threnousa

Chiesa del Redentore, complesso del convento di frati cappuccini



Foto dell'autrice

Su sfondo dorato, la Vergine, con il *maphorion* color porpora, tiene con entrambi le mani un piccolo crocifisso. Il volto della Vergine è reso “alla latina”.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	Fine XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	32x27 cm.
Collocazione attuale:	Sacrestia, appesa al muro. ⁴⁶
Modalità espositiva:	In cornice lignea, moderna.
Iscrizioni:	Non è visibile nessuna iscrizione.
Stato di conservazione:	Discreto.
Rivestimento:	Non previsto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 263, no. 4.

⁴⁶ Nel 1972 Rizzi la vide collocata nel “coretto dei laici”.

11. Vergine Odegetria (Scopiotissa)

Convento del Redentore, di frati cappuccini

La Vergine si presenta su uno sfondo verde-oro a fiorami bianchi e rossi. Le pieghe delle vesti sono incise, elemento caratteristico della tipologia della *Scopiotissa*.

Ambito culturale:	Pittore ionio della fine del XVIII sec. ⁴⁷
Cronologia:	Fine XVIII sec.
Materia e tecnica:	Tempera su tavola con incisioni
Misure:	49x37,5 cm.
Collocazione attuale:	Convento
Iscrizioni:	MP ΘΥ, IC XC, ΙΚΚΟΠΠΙΟΤΙΣΑ.
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 263, no. 5.

12. Vergine della Passione

Oratorio del convento della SS. Trinità alla Giudecca di suore clarisse (francescane)



Per gentile concessione del monastero di Santa Trinità

⁴⁷ Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 263, n. 5.

La Vergine tiene il Bambino benedicente con la mano sinistra, indicandolo con la destra come nello schema iconografico dell'*Odegetria*. Nella parte superiore si vedono i due arcangeli recanti la lancia e la croce, simboli della Passione. Cristo tiene in mano il rotolo chiuso e guarda verso lo spettatore invece che verso l'angelo come di consueto nell'iconografia della Vergine della Passione. Si nota in questa icona una iconografia composita, che riprende elementi dallo schema iconografico della *Odegetria* (postura della Vergine e del Bambino), abbinandoli con gli Arcangeli con simboli della Passione, provenienti dall'iconografia della Passione. I nimbi sono decorati a girali fogliacei. A sinistra c'è lo stemma Corner, entro cornicetta bulinata.

Ambito culturale:	Emanuele Zane
Cronologia:	1645
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	124,5x97 cm.
Collocazione originale:	Collezione privata
Collocazione attuale:	Nel coro della chiesa
Data di ingresso:	L'immagine è stata recentemente donata al monastero con il testamento di una contessa veneziana, rimasta anonima per propria volontà.
Modalità espositiva:	L'icona è inserita in una cornice lignea dorata.
Iscrizioni:	H AMOΛYNTOS, MP ΘV, IC XC, M, Γ; sul bordo inferiore: TIBI IVCVND A JVVAMINA TRADET CORNELI ANDREA PROSPICIETQUE DIV. MDCXLV. EMMANUEL ZANE SACERDOS DEPINXIT.
Stato di Conservazione:	Buono.
Restauri:	Restauro della Sovrintendenza alle Gallerie.
Rivestimento:	Non previsto.
Provenienza:	Probabilmente l'opera fu eseguita a Rethymno dal pittore Emmanuele Zane Mpounialis.
Committenza:	L'Andrea Corner nominato nell'iscrizione è con ogni probabilità da identificarsi con quello che rivestì il ruolo di Provveditore Generale, Inquisitore e Generalissimo di Candia, morto durante l'assedio turco di Rethymno nel 1646. ⁴⁸ Il pittore Emmanuele Zane Mpounialis, compose per la morte del generale un poema epico in suo onore, il che suggerisce che il due si conoscessero. ⁴⁹ Lo stesso Andrea viene nominato in una iscrizione da Sittia, territorio in possesso al ramo della famiglia Corner al quale faceva parte l'Andrea Corner che redò il testamento del 1611. ⁵⁰

Bibliografia

RIZZI 1972, 285, no. 73 e tav. ΚΓ'.

⁴⁸ Manousos Manousakas, «Συμβολή εις την ιστορίαν της κρητικής οικογένειας Χορτάτση» (Atene: Εταιρεία Βυζαντινών Σπουδών, 1956), 246–47, note 1 e 2 con bibliografia; Giuseppe Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, vol. IV (Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1932), 357; Secondo il Rizzi si tratterebbe invece di quel Andrea Corner, dal 1653 eletto provveditore generale e inquisitore delle tre isole del Levante, e dal 1654 eletto provveditore generale delle Armi nel regno di Candia: Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 285.

⁴⁹ Emmanuel Tzanes Mpounialis, *Applausi funebri per la morte dell'illustriss., & eccellentiss. signor Andrea Cornaro* (Venezia: Mortali, Valentino, 1668).

⁵⁰ Stergios Spanakis, «Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611)», 1955.

ICONE CENSITE DALLE FONTI NELLE CHIESE DELL'ISOLA DELLA GIUDECCA

13. Vergine (iconografia ignota)

Monastero di Santa Croce, di monache benedettine (sconsacrato)

Ambito culturale:	Bizantino (?)
Cronologia:	1444 (ante)
Materia e tecnica:	Tempera su tavola (?)
Collocazione originale:	Coro del monastero (?) ⁵¹
Data di ingresso:	1444 ca.
Modalità espositiva:	Data la natura del convento, dedicato alla vita di clausura, l'immagine non era esposta al pubblico.
Provenienza:	Dono di un mercante che la custodiva nella propria casa.
Fisionomia culturale:	L'immagine, nonostante fosse custodita all'interno del monastero e quindi non visibile ai fedeli, godette di grande ammirazione popolare grazie alla sua fama. Forse si riferisce a questa icona il Coronelli quando accenna ad una immagine dipinta dall'evangelista Luca "alla croce". ⁵² La medesima attribuzione evangelica si riscontra anche in altre fonti dell'epoca. ⁵³ Da queste si rende noto anche che l'icona veniva considerata miracolosa e che fece molte grazie alla badessa e alle altre monache.
Aspetti rituali:	Al momento della donazione dell'icona era badessa del monastero Beata Eufemia Giustiniani (badessa dal 1444), nipote del patriarca Lorenzo Giustiniani. Essa avrebbe disposto le monache con ceri accesi, in fila, ad aspettare il donatore dell'icona, in seguito ad una visione/presentimento. È interessante notare la diffusione di questa immagine tra la <i>pietas</i> popolare veneziana nonostante non fosse esposta ai fedeli. Forse la sua popolarità era legata alla grande fama di virtù delle monache di questo convento e all'influenza che aveva Lorenzo Giustiniani nella vita religiosa della città. ⁵⁴

Bibliografia

GUMPPENBERG (1657) 1839, 582-583. CORONELLI 1690, 152. CORNER 1758A, 124. CORNER 1760, 48. CORNER 1761, 65-66. PEDANI 1983, 66.

⁵¹ Nell'Atlante viene indicato che l'immagine fosse collocata nell'oratorio, mentre il Corner (1758 e 1761) la colloca nel coro. Forse era stata inizialmente disposta nel coro e successivamente spostata.

⁵² Vincenzo Maria Coronelli, *Protogiornale veneto perpetuo* (Venezia: Girolamo Albrizzi, 1690), 152.

⁵³ Giovanni Tiepolo, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conseruata già molti secoli nella ducal Chiesa di San Marco della città di Venetia. Di mons. Gio. Thiepolo primicerio di San Marco* (Venezia: Alessandro Polo, 1618), 14; Zilotti, *Il tempio della pace*, 69.

⁵⁴ Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane* (Padova: Giovanni Manfre, 1758), 534-35.

ICONE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI CANNAREGIO

14. Vergine della Pietà tra i santi Giovanni Evangelista e Giuseppe d'Arimatea

Chiesa di Santa Fosca, parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

L'immagine rappresenta l'iconografia della Pietà, sorta in Occidente (la cosiddetta *Vesperbild*), e reinterpretata in ambito postbizantino durante i secoli XV e XVI.⁵⁵ I promotori della nuova

⁵⁵ Per l'iconografia della pietà vedi: Panagiotis L. Vokotopoulos, «Τέσσερις Ιταλοκρητικές εικόνες», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 37 (1997): 81–96; Massimo Bianchi, «L'Iconografia della pietà di Cristo come simbolo di una nuova sensibilità estetica», *Иницијал. Часопис за средњовековне студије*, n. 5 (2017): 41–62; Kalliopi-Faidra Kalafati, «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου», *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 36 (1995): 145.

interpretazione “orientale” sono stati individuati nei pittori cretesi Tzafouris e Pavias. In questa variante si raffigura la Vergine su uno sfondo dorato, seduta su una roccia, che riprende la tipologia della Vergine in trono. Sulle sue ginocchia giace il corpo di Cristo morto. Alla scena centrale assistono san Giovanni in una posizione che ripropone quella tipica della *Deesis*,⁵⁶ oppure della Crocifissione, e Giuseppe di Arimatea, solitamente raffigurato nelle scene della Deposizione.⁵⁷ San Giovanni porta la mano sinistra sul volto mentre con la destra indica i personaggi centrali della Vergine e di Cristo in un gesto di preghiera. La Vergine e san Giovanni portano la tunica nera sotto l'*hymation*, mentre san Giuseppe è vestito completamente di nero e tiene in mano la sindone per coprire il corpo di Cristo. Il modello, poco frequente in laguna, trae probabilmente ispirazione da Gv. 19,25: «Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Clèofa e Maria di Màgdala».⁵⁸ L'interpretazione bizantina dell'iconografia occidentale è visibile soprattutto nella resa dei volti e dei tessuti. La composizione risulta come un sincretismo iconografico tra le scene del Compianto sul Cristo morto, la Crocifissione e la Deposizione dalla croce. Nel presente esemplare la resa della roccia, molto bassa, quasi a reinterpretare un trono naturale, e la mancanza di qualsiasi elemento di vegetazione, seguono gli stilemi tipici dell'arte sviluppata in ambito cretese.

Autore:	Petros Klados ⁵⁹
Cronologia:	Metà del XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	67x67 cm.
Collocazione attuale:	Fino agli anni '70 era collocata nel lato sinistro della chiesa. Oggi la chiesa è chiusa e non risulta possibile verificare la precisa collocazione dell'immagine.
Iscrizioni:	$\overline{MP} \overline{\Theta V} , \overline{IC} \overline{XC}$ O A(ΓΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ O A(ΓΙΟC) ΙΩCΗΦ In basso a destra rispetto allo spettatore la firma ΧΕΙΡ ΠΙΕΤΡΟΥ ΚΛΑΔΑ
Stato di conservazione:	Buono.
Restauro:	L'icona è stata restaurata da G. Manin nel 1993. Sono state rimosse le ridipinture dello sfondo dorato e le iscrizioni.
Rivestimento:	È presente un'aureola metallica applicata sul capo della Madonna.

Bibliografia

LORENZETTI 1956, 437. RIZZI 1972, 258-259, 266-267, no. 14. CHATZIDAKIS 1993, 32, no. 3. KALAFATI 1995, 144. VOKOTOPOULOS 1997, 82. BIANCHI 2017.

⁵⁶ L'aggiunta dei personaggi di san Giovanni e Giuseppe si deve ai pittori cretesi. Vedi: Bianchi, «L'Iconografia della pietà di Cristo come simbolo di una nuova sensibilità estetica», 51.

⁵⁷ Kalafati, «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου», 143-44.

⁵⁸ Bianchi, «L'Iconografia della pietà di Cristo come simbolo di una nuova sensibilità estetica», 42.

⁵⁹ Il Rizzi riporta un'informazione del ASV su un “q. Piri Clado” che risulta già deceduto nel 1552 e propone una sua possibile identificazione col il pittore di questa icona: Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 258-59, 266-67; La Chatzidakis riporta a sua volta la presenza di un certo Teodoros Cladàs tra i membri della comunità greca di Venezia nel 1529, il quale era un ufficiale dell'esercito. Purtroppo, nessun membro della sua famiglia sembra si chiamasse Petros e lui stesso non è indicato come pittore: Nano Chatzidakis, *Da Candia a Venezia : icone greche in Italia : 15.-16. secolo : Venezia, Museo Correr, 17 settembre - 30 ottobre 1993*, Venetiae quasi alterum Byzantium (Atene: Fondazione per la cultura greca, 1993), 32.

15. Vergine Nicopeia

Chiesa della Maddalena, parrocchiale



Immagine da A. Rizzi, *Icone bizantine*, tav. IA, 1

La Vergine, nel tipo della *Nicopeia* a mezza figura e frontale, regge con entrambe le mani il Bambino anche esso in posizione frontale. Alla tradizionale iconografia, visibile invece in tutte le restanti icone di questo tipo conservate a Venezia, si aggiungono in questo caso i due angeli sulla parte superiore del dipinto i quali portano cartigli con iscrizioni.⁶⁰ Il panneggio della Vergine è reso con vistose pieghe, mentre quelle della veste del Gesù si presentano più morbide. Egli tiene con la sinistra l'orbe crociato, mentre alza la mano destra in gesto benedicente.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	52x43 cm.

Collocazione attuale:	Dal 2019 l'icona si trova nuovamente nella chiesa della Maddalena, sopra l'altare.
-----------------------	--

Collocazione originale:	Fino almeno agli anni '90 si trovava nella chiesa della Maddalena, nel settore destro, in una nicchia sotto il pulpito. Fu poi spostata nella chiesa di San Marcuola ed esposta in un altare laterale, fino al 2019.
-------------------------	--

Modalità espositiva:	L'icona è inserita in una cornicetta lignea dorata.
----------------------	---

⁶⁰ La Vergine nello schema della *Nicopeia* è visibile in due esemplari dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, in due copie nel tesoro di San Marco, in un'icona nella Chiesa di San Giovanni in Bragora e una nella chiesa della Maddalena (oggi in San Marcuola). Vedi cat. no. 47, 80.

Iscrizioni: MP ΘΥ; Sui cartigli dei due angeli, a destra: Χαῖρε ὅτι βαστάζεις τον βαστάζοντα πάντα; a sinistra: Χαῖρε δι ἧς νεουργεῖται ἡ κτίσις χαῖρε δι ἧς προσκυνεῖται ὁ πλάστης.
Stato di conservazione: Fondo oro completamente rifatto in epoca recente.
Rivestimento: Sono stati applicati il nimbo argenteo sulla testa del Bambino e la corona su quella della Vergine.

Bibliografia

RIZZI 1972, 262, 1. CONCINA 1995, 395.

16. Vergine Odegetria

Chiesa dei Santi Apostoli, parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

La Vergine indica con la mano destra il Bambino, nella tipica raffigurazione dell'*Odegetria*. Questa china il capo verso il piccolo Gesù che è girato di tre quarti verso destra per guardare la Madre. Le aureole di entrambe le figure sono puntellate e presentano corone metalliche. Sullo sfondo campeggiano dodici stelle dorate.

Ambito culturale: Icona a carattere misto

Cronologia:	XVI - XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola centinata
Misure:	70x48 cm.
Collocazione attuale:	Primo altare della navata destra.
Modalità espositiva:	Cornice lignea dorata. Sfondo blu stellato. Sulla base dell'icona è stata di recente collocata una tabellina in plexiglass con scritto «AVE MARIA». Attualmente affiancano l'icona due lampadari ai lati e due ex-voto del sacro cuore. ⁶¹
Iscrizioni:	Ai lati della testa della Vergine MP ΘY; alla destra del Bambino $\overline{IX} \overline{CX}$
Stato di conservazione:	Buono. Estesa ridipintura con fondo oro rifatto (furono trascritte in modo errato le sigle del bambino).
Rivestimento:	Corone metalliche applicate sul capo della Vergine e del Bambino (nimbi decorati).
Fisionomia culturale:	Considerata dipinta da san Luca.

Quadro cronologico

1604	Sull'altare detto "La Madonna degli Apostoli". ⁶²
1815	Nel secondo altare del lato destro. Forse si riferisce a questa immagine il Moschini quando nota che la tavola di Giovanni Contarini con la nascita della Vergine è coperta "da quella immagine di N. D".

Bibliografia

SANSOVINO 1604, 141; SANSOVINO 1663, 150. PACIFICO 1697, 318-19. MOSCHINI 1815, 654-655. RIZZI 1972, 264, no. 9. CASPER 2010, 104 e 112 nota 38.

⁶¹ Per la decorazione bizantineggiante del resto della chiesa e specificamente della cappella Orlandini si veda: Sergio Bettini e Italo Furlan, a c. di, *Venezia e Bisanzio (1974)* (Milano: Electa, 1974), n. 110 con bibliografia. Le pitture della cappella, raffiguranti la Deposizione e il Compianto furono datate tra il 1284 e il 1319.

⁶² Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa* (Venezia: Altobello Salicato, 1604), 141. La tavola era probabilmente già presente in chiesa nel 1598, quando fu redato il documento della visita pastorale di Lorenzo Priuli. In questa si riporta l'indicazione di «levare i voti dall'altare della Madonna degli Apostoli».

17. Vergine della Pietà

Chiesa di Santa Maria della Misericordia di frati agostiniani (sconsacrata)



Per gentile concessione di P. Lino Pacchin, convento di Monte Berico, Vicenza

La Vergine, seduta su una roccia, sorregge il Cristo morto sulle ginocchia. Con la mano destra tiene il suo capo, mentre con la sinistra tocca il braccio destro, come nell'esemplare della chiesa di Santa Fosca. Il corpo di Gesù presenta i segni della Passione sulle mani e i piedi, e il costato ferito dalla lancia. In alto i due angeli poggianti su due nuvolette guardano il corpo esanime di Gesù con i volti intrisi di tristezza. Il *maphorion* della Vergine è della consueta colorazione rosso scuro e presenta la decorazione a tre stelle, mentre la soggola che avvolge il collo e il viso ricorda la moda occidentale di area germanica. Particolare evidente è l'influsso occidentale nella rappresentazione del trono roccioso che sembra riprendere modelli come quello dell'Orazione nell'Orto di Andrea Mantegna. Nella resa della roccia, dei dettagli vegetali, delle pieghe del *maphorion* mariano e della postura delle figure questa icona ricorda da vicino quella di Tzafouris, ora in una collezione privata a Sidney, che però non raffigura gli angioletti nella parte superiore.⁶³

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	145x120 cm.

Collocazione attuale:	Nel 1971 fu donata dai servi di Maria al monastero delle eremitane di Carpenedo. Dopo la chiusura di questo nel 2016 è stata portata al santuario della Madonna di Monte Berico a Vicenza dove tutt'ora si conserva.
Collocazione originale:	Chiesa di Santa Maria della Misericordia.
Modalità espositiva:	Cornice moderna lignea in tonalità di oro e rosso.
Iscrizioni:	In alto MP ΘΥ; sopra la testa di Cristo dentro cerchi rossi IC XC.

⁶³ Questa icona è stata pubblicata in: Bianchi, «L'Iconografia della pietà di Cristo come simbolo di una nuova sensibilità estetica», fig. 6.

Stato di conservazione: Buono.
Rivestimento: Non previsto.
Provenienza: Non si conosce la provenienza di questa icona. Nel *Forestiere* viene riportata una “Madonna di greco stile, ben conservata nell’altare”, che era stata donata in quei tempi dal sacerdote Antonio Ciscotto, ma non vi è modo di accertare l’identificazione con l’icona qui considerata.⁶⁴

Bibliografia

ANONIMO 1819, 319. RIZZI 1972, 280, no. 59.

18. Vergine Galaktotrofousa

Chiesa di Santa Maria delle Penitenti, di donne in ritiro (sconsacrata)



Per gentile concessione dalla Fototeca Cini

⁶⁴ Anonimo, *Il forestiere istruito nelle cose piu pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine nuovamente compilato cogli ultimi cambiamenti ed adornato con 70 rami delle principali prospettive e vedute* (Venezia: Gio. Parolari, 1819), 319–20.

La Vergine viene raffigurata nello schema della Galaktotrofousa, mentre porge il seno al Bambino. Veste un *maphorion* decorato finemente con ricami dorati certamente ispirato ai tessuti occidentali, con ogni probabilità veneziani. I visi delle due figure presentano elementi dalla pittura occidentale.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	32x25,5 cm.
Collocazione attuale:	Presso il deposito dell'I.R.E.
Collocazione originale:	Almeno dal 1703 si trovava nella cattedrale di San Pietro di Castello, per essere poco dopo trasferita nella chiesa di San Luca, sull'altare dedicato alla confraternita della Vergine del Patrocinio e di San Lorenzo Giustiniani. Nel 1740 viene trasferita nell'oratorio annesso alla casa delle Penitenti. Una volta terminata la costruzione della chiesa delle Penitenti nel 1740, l'immagine fu ivi trasferita e collocata sull'altare della navata sinistra, entro un'edicola di marmo bianco. ⁶⁵
Iscrizioni:	Nei lati del nimbo della Vergine MP ΘY, IC XC.
Stato di conservazione:	Buono.
Restauri:	Durante il restauro effettuato nel 1974 da Rosa Bagarotto e Luigi Savio furono asportati i gioielli, ora conservati a parte presso il deposito dell'I.R.E.
Rivestimento:	Nimbi argentati applicati e fondo di lamina dorata.
Fisionomia culturale:	Inizialmente l'icona era nota come «Santa Maria del Patrocinio e delle Grazie». Dovette godere di generose donazioni, come dimostrano i numerosi gioielli di cui era dotata. Le fonti archivistiche riportano la donazione di una cera, fatta nel 1732 da D. Annibale Moles, perché «sia fatta una gioia per adornar il petto della B. V. del Patrocinio».
Aspetti rituali:	Ogni anno il 14 novembre, fino al 1956, si celebrava con solenne processione la festa del Patrocinio, con probabile coinvolgimento dell'icona.
Provenienza:	Forse apparteneva al patriarca Giovanni Badoer, promotore dell'opera delle Penitenti.
Quadro cronologico	
Fino al 1703	Altare della cappella del patriarcato presso la cattedrale di San Pietro.
Poco dopo il 1703	Nella chiesa di San Luca, sull'altare della confraternita.
1720	Trasferita nell'appena costruito oratorio annesso alla casa delle Penitenti.
1740	Trasferita nella chiesa delle Penitenti e collocata nel secondo altare della navata sinistra entro apposita edicola.
2013	Spostata nella chiesa di San Giobbe.
2014	Spostata nel deposito dell'I.R.E.

⁶⁵ Giuseppe Maria Pilo, a c. di, *IRE: i restauri del patrimonio monumentale e d'arte* (Venezia: IRE, 1993), 85–86.

Bibliografia

ANONIMO 1731, frontespizio. RIZZI 1972, 280, no. 60. PILO 1993, 85-86.

19. Vergine Glykofilousa

Chiesa di Santa Maria delle Penitenti, di donne in ritiro (sconsacrata nel 1995)



Foto dell'autrice

La Vergine tiene il Cristo con entrambe le mani poggiando la sua guancia sulla sua. Il Bambino tiene nella mano sinistra un rotulo chiuso. La resa delle fisionomie evidenzia il rapporto di tenerezza tra Madre e Figlio e al contempo sottolinea il dolore per il futuro del piccolo Gesù. Il chitone del Bambino, bianco con ricami dorati ed una fascia rossa sul braccio si riprova spesso nelle icone della Vergine della Passione di Ritzos e altri pittori cretesi. La si ritrova a Venezia nella Vergine della Passione di San Fantino, nell'icona dell'*Odegetria* di Ca' Rezzonico e nell'*Odegetria* dalla chiesa della Pietà.⁶⁶ I nimbi sono incisi. Il *maphorion* di Maria presenta le tre stelle e ricami dorati negli orli.

⁶⁶ Chatzidakis, *Da Candia a Venezia* Per le icone di Ritzos con lo stesso motivo: no. 6, 7, 8. Per le opere di altri pittori cretesi: no. 1 e 2. La stessa resa si ritrova nel chitone del Bambino dell'*Odegetria* a Ca' Rezzonico: no. 39.

Autore:	Hieronymos cretese
Cronologia:	1527
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	54x41 cm.
Collocazione attuale:	Negli uffici dell'I.R.E. presso palazzo Contarini del Bovolo.
Collocazione originale:	Pia Casa delle Penitenti, reparto delle assistenti.
Data di ingresso:	1721 (ante)
Modalità espositiva:	Il primo inventario dell'Istituto, del 1721, indica l'immagine come "Quadro della B. V. con suo Altariolo, capitello di intaglio dorato, cuori d'oro e cielo".
Iscrizioni:	Nel retro «hieronymo cretese 1527». Prima del restauro del 1975 si vedevano sul retro anche le iscrizioni «Questa himagine e stata (dipinta) da Hieronymo cretese IC XC 1527», seguita da piccole lettere che probabilmente indicavano il titolo greco dell'opera, e MH ΘY, [I]C XC, probabilmente rimaneggiamento tardo. ⁶⁷
Stato di conservazione:	Rizzi la dice discreta nel 1972, ma i due successivi restauri hanno migliorato le sue condizioni.
Restauri:	Durante il restauro del 1975, fatto da Rosa Bagarotto e Luigi Savio furono danneggiate le iscrizioni e rimossi gli strati di pittura non originali. Nel luglio del 1993 venne restaurata un'altra volta per la mostra <i>Venetia alterum Bizantium</i> dai restauratori dell'IRE.
Rivestimento:	L'icona si presentava con una corona d'argento del XVIII secolo che è stata rimossa durante il restauro eseguito da Rosa Bagarotto e Luigi Savio. ⁶⁸
Provenienza:	L'effigie proviene dalla Pia Casa delle Penitenti, fondata nel 1703 per assistere le prostitute che decidevano di seguire la regola di clausura. Nel primo inventario della fondazione, del 1721, l'icona è presente nell'appartamento di uno degli assistenti come «quadro della Beata Vergine col suo Altariolo, Capitello d'intaglio dorato, cuori d'oro e cielo». ⁶⁹
Fisionomia culturale:	Probabilmente iscrizione bilingue, non più visibile dopo il restauro del 1975.
Quadro cronologico	
1721 (ante)	Collocazione nel reparto delle assistenti nella Pia casa delle Penitenti.
2013	Collocata negli uffici dell'I.R.E. presso il palazzo Contarini del Bovolo.

Bibliografia

RIZZI 1972, 280, no. 61, tav. KB1. CHATZIDAKIS 1993, 156-158, no. 38. CATALOGO DEI DIPINTI 1955, 4, n. 22. PILO 1993, 84-85.

⁶⁷ Chatzidakis, 158.

⁶⁸ Oggi la corona è conservata nel deposito dell'I.R.E.

⁶⁹ Chatzidakis, 158; Giuseppe Maria Pilo, a c. di, *IRE: i restauri del patrimonio monumentale e d'arte* (Venezia: IRE, 1993), 84-85.

20. Vergine della Passione

Chiesa di Santa Maria delle Penitenti, di donne in ritiro (sconsacrata)



Foto dell'autrice

La Vergine è raffigurata con il *maphorion* rosso con fitto intreccio di tratti dorati, presenti anche sulla veste, tanto di Maria quanto di Cristo. In altro i due angeli portano gli strumenti della Passione. Il Bambino volge lo sguardo verso l'angelo del lato sinistro, mentre perde il sandaletto. Le aureole sono puntellate e decorate con motivi vegetali.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto, vicina alle opere di Ritzos. ⁷⁰
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	69x55 cm.
Collocazione attuale:	Negli uffici I.R.E. palazzo Contarini del Bovolo.

⁷⁰ Per notizie su questo autore vedi: Manolis Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830* (Atene: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 1997), 324–32; Maria G. Stathi, «Οι ζωγράφοι της κρητικής σχολής του 15ου αιώνα. Ανδρέας και Νικόλαος Ριτζος» (Tesi di dottorato, Salonico, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2007); Stavroula Kokkini, «Ο ζωγράφος Ανδρέας Ριτζος ανάμεσα στην παλαιολόγεια και τη δυτική τέχνη» (Tesi di dottorato, Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018).

Collocazione originale: Inizialmente posta nell'oratorio privato annesso alla casa delle Penitenti. Dopo che la costruzione della chiesa fu completata nel 1740, la si trasferì nel coro.

Data di ingresso: 1739 come dono di Pietro Zon, il quale «si determinò di trasferirla in ricovero, ove continuasse per sempre fervoroso ad essa l'ossequio, e per Essa tramandata ne fosse la buona sorte del di Lei patrocinio al Luogo, ove fosse riposta».⁷¹

Iscrizioni: Nelle estremità superiori MP ΘΥ, sopra la testa del Bambino IC XC.

Stato di conservazione: Buono.

Restauri: Restauro di Rosa Bagarotto e Luigi Savio nel 1973. È stata rimosa la ridipintura dei fondi in oro. L'opera non presentava manomissioni gravi.

Provenienza: Data la nostra conoscenza relativa all'impegno degli antenati di Pietro Zon a Candia con incarichi governativi della repubblica, si suppone una provenienza Cretese.

Committenza: È possibile che l'icona fosse stata commissionata direttamente a qualche pittore attivo a Creta da un antenato di Pietro Zon.

Aspetti rituali: Dopo il suo ingresso nell'oratorio nel 1739, fu dedicata all'icona una ricorrenza festiva annuale nel giorno della festa di san Mattia apostolo.

Quadro cronologico

1739	Pietro Zon dona l'icona all'oratorio delle Penitenti.
1740	L'icona viene esposta nel coro della chiesa, appena costruita
XX sec.	Deposito dell'I.R.E.
2013	Collocata negli uffici del I.R.E. presso il palazzo Contarini del Bovolo.

Bibliografia

CATALOGO 1955, 10, no. 57. RIZZI 1972, 281, no. 62. BETTINI 1974. CHATZIDAKIS 1993, 104, no. 22. PILO 1993, 86-87.

⁷¹ Pilo, *IRE: i restauri del patrimonio monumentale e d'arte*, 87.

ICONE CENSITE DALLE FONTI NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI CANNAREGIO

21. Vergine (iconografia ignota)

Scuola di Santa Maria della Misericordia, di battuti

Ambito culturale:	Bizantino (?)
Collocazione originale:	Scuola di Santa Maria della Misericordia ⁷²
Data di ingresso:	1665 circa.
Modalità espositiva:	Ornata di “gioje e reliquie”. ⁷³
Iscrizioni:	Secondo quanto riportato dal Corner era presente un’iscrizione greca che attestava che fosse stata dipinta in Gerusalemme l’anno 421.
Provenienza:	Secondo la leggenda fu dipinta a Gerusalemme, giunta poi a Costantinopoli e dopo la caduta della capitale nel 1453 spostata da alcuni schiavi cristiani a Corone. In seguito alla conquista ottomana della città nel 1665 fu «adornata con ricchi abbellimenti», e trasportata a Venezia da un fedele di nome Domenico Luigi che la donò alla scuola. ⁷⁴
Fisionomia culturale:	Il Corner, che la annovera tra le reliquie, la ritiene dipinta a Gerusalemme nel 421, anno della fondazione di Venezia. Questa sarebbe stata danneggiata dagli iconoclasti, e restaurata dal monaco Lazzaro al quale avrebbe miracolosamente restituito le mani che gli erano state tagliate a causa delle sue credenze iconofile. Riappare qui la tematica di Venezia protettrice delle icone di fronte alla minaccia turca.
Aspetti rituali:	Secondo quanto riportato dal Corner l’immagine fu donata alla scuola da un privato di nome Domenico Luigi con la clausola di essere esposta sopra l’altare durante le messe, e che fosse a lei dedicata una messa al mese “in perpetuo per l’anima de di lui morti”.

Bibliografia

CORNER 1749, XIV-XV, 167-168. CORNER 1758A, 123. CORNER 1758B, 342; CORNER 1761, 64-65. CONCINA 1995, 94; CONCINA 1998, 530.

⁷² Ermolao Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani...* (Venezia: Tommaso Fontana, 1839), II, 18: riporta che nel 1828 era presente nella chiesa della Misericordia una "Madonna con il Bambino greca". Purtroppo la mancanza di ulteriori riferimenti non ci permette di identificare l’immagine con maggiore precisione.

⁷³ Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, XIV-XV, 168.

⁷⁴ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 342; Ennio Concina, *Venezia le chiese e le arti* (Udine: Magnus, 1996), 94.

22. Anconetta (iconografia ignota)

Chiesa di San Marcuola (Santi Ermagora e Fortunato), parrocchiale;
Oratorio dell'Anconetta

Ambito culturale:

Greco (?)

Cronologia:

XVII secolo (ante)

Collocazione originale:

Collocata in un piccolo altare da un gruppo di giovani veneziani all'inizio del XVII. Poco dopo, come conseguenza della pietà popolare sviluppatasi intorno all'icona, nonostante le opposizioni del clero locale, fu costruito un oratorio denominato "dell'Anconetta" dove fu collocata l'immagine miracolosa.⁷⁵

Data di ingresso:

XVII secolo.

Fisionomia culturale:

Le fonti testimoniano di un miracolo accorso durante una notte: qualcuno voleva rubare la lampada che ardeva davanti all'immagine, ma miracolosamente cominciò a suonare il campanello della messa svegliando i vicini. Il chiasso spaventò il ladro che di conseguenza scapò via senza riuscire a completare il furto.

Un altro miracolo ci è testimoniato dall'Atlante Mariano. Un uomo ebbe un riversamento della bile nello stomaco, per cui si chiuse in sé stesso allontanando amici e parenti. Dalla disperazione invocò lo "spirito maligno" in soccorso che però non rispose alle sue chiamate. Un giorno passando dinanzi all'oratorio invocò la Vergine che, a differenza dello spirito, accorse subito in soccorso dello sfortunato e lo liberò immediatamente dai suoi mali. Sparsa la notizia si ebbe grande soccorso di popolo e numerose beneficenze in onore dell'icona salvifica.⁷⁶

Sembra che durante il XVII secolo l'oratorio fosse luogo di intensa pietà popolare e favorito per le messe in onore dei morti.⁷⁷ Ancora nel 1699 l'Onofri attesta della devozione popolare riportando come la chiesetta fu «luoco di gran devotione» e ricco, grazie alle numerose elemosine. Nel 1620 Agostino Carlotto donò per testamento le case contigue per l'ampiamiento della chiesa.⁷⁸

Della devozione sviluppatasi intorno all'icona testimonia anche la toponomastica nell'area di San Leonardo a San Marcuola (ponte, calle e sottoportego dell'Anconetta).

⁷⁵ Per l'opposizione del clero e il riflesso della devozione nella toponomastica vedi: Niero, *Santità a Venezia*, 86.

⁷⁶ Guillaume Gumpfenberg, *Atlante Mariano (1657)* (Verona: Sanvito, 1839), 539–43.

⁷⁷ Pietro Antonio Pacifico, *Cronica veneta, ovvero succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della città di Venetia* (Venezia: Domenico Lovisa, 1697), 353.

⁷⁸ Ermolao Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute, ed i costumi veneziani*, vol. I (Venezia: Tommaso Fontana, 1837), III, 53.

Bibliografia

GUMPPENBERG (1657) 1839, 539-543. MORESINI 1692, 236. PACIFICO 1697, 353. ONOFRI 1699, 168. CORNER 1749, XIV-XV, 125-126. CORNER 1758, 112. CORNER 1761, 62-63. PAOLETTI 1837, III, 54-55. TASSINI 1863, 25-26. NIERO 1972B, 86.

EFFIGI MIRACOLOSE LATINE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI CANNAREGIO

23. Vergine con il Bambino in trono

Chiesa di San Marziale, parrocchiale



Fonte: the churches of Venice

Ambito culturale:

Latino

Cronologia:

XIII secolo

Materia e tecnica:

Statua di legno

Collocazione originale:

Su un altare della chiesa.

Collocazione attuale:

Al secondo altare della navata sinistra della chiesa, realizzato da Le Gourt.

Modalità espositiva:

Entro teca. Nel soffitto furono dipinti da Sebastiano Ricci tra 1700 e 1704 gli episodi relativi alla leggenda miracolosa dell'arrivo dell'effigie mariana a Venezia.

Provenienza:

Secondo la tradizione l'icona proveniva da Rimini (stato pontificio), da dove fu miracolosamente spostata a Venezia per volontà divina.

Fisionomia culturale:

Il Sansovino riporta che la chiesa di San Marziale, costruita dalla famiglia Bocchi nel 1133, divenne «nobile per l'immagine della Beata Vergine, la qual si dice che per se medesima venne da

Rimini, in queste parti».⁷⁹ Secondo la leggenda nel 1286 un devoto pastore di nome Rustico trovò un giorno a Rimini un tronco d'albero che aveva una forma vagamente umana. Mosso dalla sua pietà religiosa volle ricavarne la figura della Vergine e si mise subito al lavoro per compiere il suo scopo.⁸⁰ Arrivato quasi a termine dovette fermarsi a causa del sopraggiungere della notte. La mattina dopo l'opera si presentò quasi distrutta e la medesima situazione si ripresentò il giorno seguente. Disperato il pastore, pensò di abbandonare l'impresa quando due fanciulli si avvicinarono a lui e lo assistettero nell'impresa con grande efficacia. Compiuta l'opera i due ragazzi gli svelarono che furono degli angeli mandati da Maria e che l'effigie era stata sabotata dal demonio. Gli indicarono in seguito di portare il simulacro al vescovo di Rimini e poi riporlo in una barchetta e lasciare che la Provvidenza divina decidesse la sua destinazione. Nonostante le indicazioni angeliche il vescovo decise di far trasportare l'immagine in una chiesa riminese, ma appena si provò a sollevarla questa divenne talmente pesante che divenne impossibile spostarla. A tal punto si decise di seguire le indicazioni fornite dagli angeli e il simulacro venne posto sulla barchetta nel porto di Rimini. Da lì, per volontà divina, la barca si diresse verso Venezia e si fermò alle rive della chiesa di San Marziale. Lì vide un piccolo fanciullo muto che improvvisamente ritrovando la voce ammonì il padre, cieco, di venerare il simulacro mariano. In seguito a tale miracolo anche il padre fu graziato e riuscì miracolosamente a vedere. Venuto a sapere del prodigio il vescovo di Castello volle spostare il simulacro nella cattedrale ma ancora una volta questo divenne estremamente pesante, per cui si decise di lasciarlo a San Marziale, dove venne costruito appositamente un altare.

Aspetti rituali:

In onore dell'effigie venne istituita una confraternita il 2 febbraio 1409.

Bibliografia

DEVOTISSIMA ORATIONE (XV). SANSOVINO 1581, 54. DISTINTA NARRATIONE 1735. NOTIZIA STORICA 1840. CORNER 1758, 263-264. PACIFICO 1777, II, 141. GRADENIGO 1942. CERVINI 1997, 5-10.

⁷⁹ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* (Venezia: Domenico Farri, 1581), 54.

⁸⁰ Anonimo, *Devotissima Oratione nella quale si dichiara come la devota et gloriosa immagine della Madonna di S. Marcialiano venne a collocarsi nella detta chiesa*. (Venezia, XVI secolo); Anonimo, *Distinta narratione nella quale si dichiara come la devota et gloriosa immagine della Madonna situata in Venezia nella chiesa di S. Marciliano venne a collocarsi nella detta chiesa* (Venezia: Paoli, 1735); Anonimo, *Notizia storica della miracolosa immagine di Maria SS. delle Grazie che si venera nella parrocchiale chiesa di S. Marziale in Venezia, con rame che rappresenta la sua immagine*, 1840.

24. Vergine, albero di Jesse

Chiesa di Santa Maria di Nazareth, di frati carmelitani scalzi



Icona di Nazareth, XV secolo, Chiesa di Santa Maria di Nazareth, Venezia.
Fonte: Barcham, Giambattista Tiepolo's Ceiling, 347, fig. 12

Ambito culturale:	“alla latina” ⁸¹
Cronologia:	XV secolo (ante)
Materia e tecnica:	Tavola
Collocazione originale:	Secondo quanto riportato dal Pacifico l’icona, da lui identificata come greca, fu immediatamente collocata sopra il tabernacolo. ⁸²
Data di ingresso:	10 dicembre 1650.
Modalità espositiva:	Entro cornice marmorea con colonnine sormontate da una lunetta con inserti di marmi policromi.
Provenienza:	I padri carmelitani hanno ricevuto l’icona dalle monache di Sant’Anna che a loro volta l’avevano avuta in donazione nel primo Quattrocento dai padri eremitani dell’isola di Santa Maria

⁸¹ Pietro Antonio Pacifico, *Cronica Veneta Sacra E Profana, O Sia Un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche Della Città Di Venezia* (Venezia: Francesco Pitteri, 1736), 329–31; Pietro Antonio Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana, o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia* (Venezia: Francesco Pitteri, 1751), 155 è l’unica delle fonti a precisare che l’icona in questione è «alla greca».

⁸² Pietro Antonio Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana: o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia* (Venezia: Tosi, 1793), 156; Sul tabernacolo vedi: Giacomo Bettini e Martina Frank, a c. di, *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia.*, Chiese di Venezia 2 (Venezia: Marcianum, 2014), 74.

di Nazareth (oggi Lazzaretto vecchio).⁸³ Le monache volevano una immagine “lavorata alla greca” della Vergine con Sant’Anna che i monaci avevano ricevuto come dono nel 1650 dal vicario generale Francesco Lazzaroni.⁸⁴ Per averla donarono in cambio l’icona ai monaci.

Aspetti rituali:

Si venerava ancora almeno fino a metà del XVIII secolo.

Fisionomia culturale:

Dà prova della pietà sviluppatasi intorno alla sacra icona il rinnovamento e l’ampliamento della chiesa nel 1680, reso possibile grazie alle elemosine dei fedeli.⁸⁵

Bibliografia

PACIFICO 1736, 329-31. ZANETTI 1771, 55. PACIFICO 1793, 155. CORNER 1758B, 282-283, 487-488. PAOLETTI 1840, III, 41. TASSINI 1863, 657. FOGOLARI 1931, BARCHAM 1979. 24. BETTINI 2014.

⁸³ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 282–83.

⁸⁴ Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana*, 155.

⁸⁵ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 283.

ICONE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI SANTA CROCE

25. Vergine della Passione

San Nicola da Tolentino di chierici regolari teatini



Foto dell'autrice



Su uno sfondo dorato viene raffigurata la Vergine che tiene il Bambino sul braccio sinistro. Il *maphorion* presenta la diffusa colorazione rosso porpora. I bordi del cappuccio, così come le decorazioni a frange presenti sopra la manica e le tre stelle (una sul cappuccio e due sull'altezza delle spalle, una per lato) sono in tonalità dorata. La tunica sottostante è blu scuro, anche questa con i bordi in oro: una striscia sul collo e due sui polsi. Il Bambino è vestito con un chitone azzurro con ombre dorate, stretto in vita da una cintura rossa, e un *hymation* arancione ocra; guarda in alto verso sinistra, in direzione dell'angelo che porta la croce della Passione. Dal piedino cade il sandaletto. I due Arcangeli raffigurati ai lati superiori dell'immagine recano la lancia e la croce, simboli della Passione di Cristo. I nimbi sono puntellati.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	58x38 cm.

Collocazione attuale:	Navata sinistra, sotto il pulpito.
Collocazione originale:	Altare di Sant'Andrea. ⁸⁶
Data di ingresso:	1676 (post).
Modalità espositiva:	Cornice lignea intagliata e dorata; XVIII secolo, di bottega veneta.
Iscrizioni:	Ai lati della Vergine \overline{MP} $\overline{\Theta V}$, alla destra del Bambino \overline{IC} \overline{XC}
Stato di conservazione:	Buono. L'icona è stata decurtata come si vede dalle figure degli Arcangeli.
Rivestimento:	Non previsto. Un piccolo foro sulla parte superiore dell'aureola di Maria fa pensare a un probabile inserimento metallico, forse una corona.
Provenienza:	L'icona era di proprietà della famiglia Briani. Bianca Briani di Candia la donò alla chiesa con testamento redato il 27 novembre 1676.
Aspetti rituali:	Sempre dal testamento di Bianca Briani si apprende che la gentildonna dispose dieci ducati all'anno «con obbligo di tenerla sempre di continuo et in perpetuo accesa una lampada avanti il quadro che come sopra in detta chiesa lasso». ⁸⁷

Bibliografia

RIZZI 1972, 283, no. 68. CODATO 1982, 299-300. MANNO 2012.

⁸⁶ Antonio Manno, a c. di, *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia: storia, arte e devozione* (Padova: Il prato, 2012), 114.

⁸⁷ Manno, 114, n. 21. Rimanda al documento del ASV.

ICONE CENSITE DALLE FONTI NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI SANTA CROCE

26. Passione di Cristo e i Dodici Apostoli

Chiesa di Santa Maria Mater Domini, parrocchiale

Dalle fonti risulta che l'icona fosse realizzata con 21 riquadri di argento dorato in mezzo rilievo. Questi rappresentavano la Passione di Cristo, ed erano sormontati dalla raffigurazione dei dodici apostoli.

Ambito culturale:	Greco (?) ⁸⁸
Cronologia:	1204 (ante)
Materia e tecnica:	21 riquadri metallici (argento dorato), a mezzo rilievo
Collocazione originale:	Altare maggiore, su lapide di marmo rosso antico. ⁸⁹ L'immagine andò perduta con le spoliazioni francesi del 1797. ⁹⁰
Data di ingresso:	Secondo il Corner l'icona fu collocata nella chiesa nei primi anni del XVI secolo, in seguito al programma di rinnovamento dell'edificio, promosso da dal piovano Angelo Filomati. ⁹¹
Provenienza:	Il Corner riporta che l'immagine arrivò a Venezia da Costantinopoli nel 1204.

Bibliografia

SANSOVINO 1604, 164v. PACIFICO 1697, 391. ONOFRI 1699, 181. ALBRIZZI 1740, 220. CORNER 1749, II-III, 301. CORNER 1758, 392. PAOLETTI 1840, III, 177. GRADENIGO 1942, 141.

27. Vergine Miracolosa (iconografia ignota)

Chiesa di Santa Maria Mater Domini, parrocchiale

Ambito culturale:	Non è specificato se si tratti di un'opera greca o occidentale.
Collocazione originale:	Muro esterno della casa della famiglia Pisani. In seguito, trasferita nella chiesa di Santa Maria Mater Domini ed esposta sull'altare della Trasfigurazione.
Data di ingresso:	1584 circa.
Provenienza:	L'effigie si trovava in origine appesa al muro esterno della casa della famiglia Pisani.

⁸⁸ Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 164v.

⁸⁹ Sansovino, 164v.

⁹⁰ Ermolao Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute, ed i costumi veneziani*, vol. III (Venezia: T. Fontana, 1840), 177.

⁹¹ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 393.

Fisionomia culturale: L'icona venne donata alla chiesa a causa dei numerosi miracoli che aveva manifestato.
La matrona Diedo Querini aveva disposto per testamento nel 1597 che «sii fabbricata la Capella [...] nella quale già in tredici o quattordici anni fece miracoli [...] nella quale mi trovo obbligata per voto di spender Ducati duecento cinquanta».⁹²

Bibliografia

GUPPENBERG (1657) 1839, 579-580. CORNER 1749, II-III, 301. CORNER 1758, 392. CORNER 1760, 47.

28. Vergine Odegetria

Chiesa di Santa Maria Maggiore, di suore francescane (sconsacrata)

Ambito culturale: Greco, probabilmente opera di pittore cretese⁹³
Cronologia: 1497 (ante)
Collocazione originale: Chiesa di Santa Maria Maggiore, sull'altare maggiore.
Data di ingresso: 1497 nell'oratorio di San Vincenzo.
1523 a Santa Maria Maggiore.
Modalità espositiva: Sopra l'altare maggiore, dietro una grata dorata. Entro una cornice dorata, disegnata dal Sansovino.⁹⁴ Tutta la cappella maggiore fu decorata con dipinti legati alla figura della Vergine.⁹⁵
Provenienza: Secondo la leggenda l'icona era custodita nella casa di un uomo chiamato Agostino che abitava vicino al monastero di osservanti suore francescane. Dopo che l'icona ebbe manifestato un miracolo fu trasferita all'oratorio di San Vincenzo, che da quel momento viene chiamato di Santa Maria.⁹⁶ Con la costruzione della chiesa di Santa Maria Maggiore l'icona venne trasferita nel nuovo edificio l'8 dicembre 1523.⁹⁷ Soppressa la chiesa nel 1805, venne data da una monaca ad un suo parente, il sacerdote Solesin che officiava nella chiesa di San Trovaso, il quale la donò alla chiesa.⁹⁸
Fisionomia culturale: Eventi miracolosi avvennero già prima che l'immagine fosse donata al pubblico culto: nel 1433 un eremita di nome Pietro Romito, insieme ad alcuni pescatori, vide una donna con un

⁹² Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, II-III, 301.

⁹³ Flaminio Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella città, e dominio di Venezia. Tratte da documenti, tradizioni, ed antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate* (Venezia: Antonio Zatta, 1761), 60-62 la definisce di "forma greca".

⁹⁴ Francesco Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna: nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide* (Venezia: Gio. Brizeghel, 1856), 498.

⁹⁵ Per una analisi del programma decorativo vedi Deborah Walberg, «Una Galleria Compiuta Di Pitture Veneziane: The Church of S. Maria Maggiore in Venice», *Studi Veneziani* 48 (2004): 284-87, 295-296.

⁹⁶ Per le vicende che portarono all'edificazione dell'oratorio vedi anche: Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, vol. 2 (Venezia: Premiata tipografia di Gio. Cecchini, 1863), 432-33.

⁹⁷ Marin Sanudo, *I diarii di Marino Sanudo (1496-1533)*, a c. di Federico Stefani, Guglielmo Berchet, Nicolo Barozzi (Venezia: Fratelli Visentini tipografi editori, 1879), XXXV, coll. 261, 7, Dicembre 1523; Niero, *Santità a Venezia*, 178.

⁹⁸ Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, 498.

bambino in braccio che stava misurando il terreno nel luogo dove sorse poi la chiesa.⁹⁹ Alcuni anni dopo una donna chiamata Caterina, che abitava in una cella vicino alla chiesa di Sant'Agnese, avendo appreso la notizia della visione, ed essendo a conoscenza della profezia di san Bernardino da Feltre che aveva previsto l'edificazione di un monastero nel detto luogo, chiese al senato il permesso di edificare un cenobio e un oratorio dedicato a San Vincenzo. La concessione ufficiale fu data l'11 novembre del 1497.¹⁰⁰

Allo stesso tempo l'icona manifestò il suo primo miracolo. Essendo custodita nella casa di un certo Agostino, padre spirituale delle monache di San Vincenzo, che non la venerava con i dovuti onori, l'icona parlò chiedendo ripetutamente, per tre volte, che fosse "trasportata in luogo dove io sia in onorevole maniera venerata". Fu quindi portata nell'oratorio di San Vincenzo, e collocata sull'altare, dove diede prova della sua santità con ripetute grazie.

Le donazioni in suo onore e la grande devozione popolare a questa indirizzata diedero luogo all'edificazione della nuova chiesa nei primi anni del Cinquecento, dedicata a Santa Maria Maggiore, promossa dal patrizio Alvise Malipiero. Poco dopo la collocazione dell'icona nella chiesa fu fondata una confraternita in suo onore. L'immagine è riportata dal Moresini come opera di san Luca, credenza promossa dalle monache del convento.¹⁰¹

Aspetti rituali:

Lo spostamento della sacra immagine nel nuovo edificio costruito in suo onore venne celebrato con grandi solennità. Si fecero festeggiamenti con la partecipazione del doge, del patriarca, della signoria, dei procuratori e gentiluomini e la Madonna fu portata in processione dai francescani.¹⁰² Le festività continuarono anche il giorno seguente nonostante il maltempo.¹⁰³ La presenza dell'icona diede tanto prestigio alla chiesa, che diventò uno dei nove siti preferiti dai veneziani per la preghiera.¹⁰⁴ Il fervore del culto viene attestato anche dai "molti argenti e voti", donati dai fedeli all'icona.¹⁰⁵

⁹⁹ Pietro Antonio Pacifico e Francesco Pitteri, *Cronaca veneta sacra e profana, o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia* (Venezia: Francesco Pitteri, 1751), II, 302. È l'unica fonte a indicare il nome dell'eremita per intero e il dettaglio dei pescatori. È altresì l'unica tra le fonti consultate a riportare la profezia di san Bernardino.

¹⁰⁰ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 514–15; Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2:432–33.

¹⁰¹ Walberg, «Una Galleria Compiuta Di Pitture Veneziane», 262; Alessandro Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine Gran Madre di Dio, & riverite dalle quattro parti del mondo* (Parma, 1692), 234.

¹⁰² Deborah Walberg, «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace», *IKON* 9 (2016): 6; Niero, *Santità a Venezia*, 178; Sanudo, *I diarii di Marino Sanudo (1496-1533)*, vol. 35, col. 265–266: «El doge andò [...] per il canal di la Zuecha a santa Maria Mazoe, perché la Nostra Donna fo mudà di la chiesa vecchia e posta a l'altar di la chiesa nova, qual con tempo fabricherano».

¹⁰³ Sanudo, *I diarii di Marino Sanudo (1496-1533)*, XXXV, cols. 265–66.

¹⁰⁴ Marin Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)* (Milano: Cisalpino-La goliardica, 1980), 168. Le altre immagini che riporta sono: la Vergine di San Fantin, la Vergine di Santa Maria della Fava, l'Anconetta, l'icona nell'isola delle Grazie, la statua nella Madonna dell'Orto, l'immagine della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, il Crocifisso dei Frari, e il Cristo che porta la croce del Tiziano alla scuola di San Rocco.

¹⁰⁵ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, ... Con sette tavole copiosissime, & privilegio* (Venezia: Altobello Salicato, 1604), 189v; Walberg, «Una Galleria Compiuta

Quadro cronologico

n. d. - 1497 ca.

1497 ca. -1523

1523-1805

1805

1° gennaio 1964

L'immagine si trova presso l'abitazione del padre Agostino.

Collocata nell'oratorio di San Vincenzo.

Collocata nella chiesa di Santa Maria Maggiore.

Spostata nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio (San Trovaso), ed esposta nel quinto altare.

Il pannello fu quasi distrutto da un incendio.

Bibliografia

SANUDO (1493-1530) 2011, 168. SANSOVINO 1604, 189v. ZILOTTI 1675, 69. MORESINI 1692, 234. PACIFICO 1751, II, 302-304. CORNER 1749, 369-378. CORNER 1758A, 12. CORNER 1760, 43-44. CORNER 1761, 60-62. CICOGNA 1830, vol. III, 417-422. PAOLETTI 1837, III, 163. ZANOTTO 1856, 417, 498. TASSINI 1863, 432-433. CONCINA 1998, 529. GUMPPENBERG (1657) 1839, 511-514. NIEROB 1972, 178. SALERNI 1994, 157. CONCINA 1998, 529. WALBERG 2004.

Di Pitture Veneziane»; 287, nota 130: L'autrice riporta la presenza di un ex voto raffigurante la Vergine, donato da una donna cipriota, insieme ad una massonaria di 20 ducati, nel 1628.

ICONE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI SAN POLO

29. Vergine Madre della Consolazione

Chiesa di San Polo, parrocchiale



Foto dell'autrice

La Vergine, con lo sguardo rivolto allo spettatore, è raffigurata su uno sfondo dorato mentre tiene in braccio sulla destra il Bambino. Il piccolo Gesù è rappresentato mentre alza la mano destra in gesto benedittivo e con la sinistra tiene l'orbe, volgendo leggermente il capo verso la Madre. Il *maphorion* di Maria è rosso porpora, e copre la tunica di colore blu scuro. Cristo veste un chitone blu e l'*hymation* arancione. Le aureole sono incise con motivi decorativi.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola

Misure:	33x22,4 cm.
Collocazione attuale:	Facciata interna della chiesa di San Polo.
Collocazione originale:	Forse si riferiva a questa immagine il Soravia quando scriveva di «un'altra immagine greca di Nostra Signora lodevolmente dipinta» nell'oratorio del Crocifisso. ¹⁰⁶
Modalità espositiva:	Cornicetta lignea, entro vetrina.
Iscrizioni:	MP ΘY IC [XC]
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

SORAVIA 1822, II, 159. RIZZI 1972, 283, no. 70.

30. Vergine Madre della Consolazione

Chiesa di San Silvestro, parrocchiale



Foto dell'autrice

Su uno sfondo dorato vengono raffigurati la Vergine e il Bambino. Maria tiene il Bambino con il braccio destro e gli tocca il ginocchio con la mano sinistra secondo lo schema iconografico della Madre della Consolazione. Gesù tiene in mano il globo dorato sormontato dalla croce. La Vergine veste il *maphorion* che si chiude all'altezza del petto con una fibbia, come di consueto per la presente iconografia. I nimbi sono puntellati. La fattura dei volti, così come il *maphorion* che si chiude con la

¹⁰⁶ Giovanni Battista Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia. Vol. 1. -3* (Venezia: Francesco Andreola, 1822), 170.

fibbia all'altezza del petto e la posizione dei due personaggi nello spazio, ricordano alcune Vergini dipinte da pittori ciprioti. L'icona presenta altresì grande somiglianza con l'immagine dello stesso soggetto dipinta da Nicola Tzafouris, conservata nella collezione P. Cannellopoulos ad Atene.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	44x35 cm.
Collocazione attuale:	Ufficio parrocchiale della chiesa di San Silvestro.
Modalità espositiva:	Cornice lignea dorata con dentelli nella parte interna.
Stato di conservazione:	Abbastanza buono. Ridipinture sullo sfondo e sui visi.
Rivestimento:	Non previsto.

Bibliografia

RIZZI 1969-1970. RIZZI 1972, 285, no. 7. LORENZETTI 1956, 603-604.

31. Vergine Odegetria

Scuola di San Rocco



Per gentile concessione dalla scuola di San Rocco

Dallo sfondo dorato emerge la figura della Vergine, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, che tiene il Bambino con il braccio destro. Essa veste il *maphorion* rosso bruno con le tre stelle e i bordi decorati con ornamenti in oro. Da sotto emerge la tunica blu azzurra, anche essa bordata con strisce dorate. Gesù, con lo sguardo rivolto verso la madre, alza la mano destra in gesto benedicente mentre con la sinistra tiene il rotolo. Porta un chitone bianco con piccole decorazioni policrome sotto l'*hymation* di colore arancione dorato. Le aureole di entrambe le figure sono incise.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto (Adriatico?)
Cronologia:	XV secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	61x42 cm.
Collocazione attuale:	Sala degli scrigni della scuola di San Rocco.
Collocazione originale:	Tesoro della scuola di San Rocco.
Data di ingresso:	1480 circa.
Modalità espositiva:	Cornice in legno dorato realizzata in occasione del restauro.
Iscrizioni:	Negli angoli superiori, entro cerchi rossi \overline{MP} $\overline{\Theta V}$ quasi illeggibile. [I]C XC sopra il capo del Bambino.
Stato di conservazione:	Buono. L'icona è stata decurtata sul lato destro e sulla parte superiore.
Restauri:	Fine degli anni '90.
Rivestimento:	Da una scritta incollata sul retro (oggi non presente) si leggeva che era stata arricchita da ornamenti in argento. L'ipotesi fu verificata durante il restauro degli anni '90 quando si notò la presenza di numerosi chiodi e fori da chiodo probabilmente dovuti all'applicazione di camiciature, corone ed altri ornamenti. ¹⁰⁷
Provenienza:	Sempre dalla stessa scritta presente sul retro dell'icona si leggeva che l'immagine era stata donata alla scuola dal suo primo Guardiano Grande, Bartolomeo Formenti (1480-81). ¹⁰⁸

Bibliografia:

RIZZI 1972, 286, no. 75. BAGAROTTO 2001. CHIARI MORETTO WIEL 2009, 31-32.

¹⁰⁷ Rosella Bagarotto, «Il restauro di un dipinto su tavola, Madonna col Bambino, proveniente dalla scuola grande di San Rocco», in *Restauri a Venezia 1987-1998* (Milano: Electa, 2001), 159–62.

¹⁰⁸ Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *La Scuola Grande di San Rocco e la sua chiesa*, Guide (Venezia: Marsilio, 2009), 31–32.

ICONE CENSITE DALLE FONTI NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI SAN POLO

32. Cristo Crocifisso e Via Crucis

Chiesa di San Polo, parrocchiale

Ambito culturale:	Di “maniera greca” ¹⁰⁹
Materia e tecnica:	Tavola
Collocazione originale:	Altare dell’oratorio del Crocifisso
Data di ingresso:	1742 (?) Il Soravia riporta che l’icona venne collocata nell’oratorio dal piovano Carminiati (morto nel 1770). ¹¹⁰
Fisionomia culturale:	<p>Il Corner riporta che l’immagine fosse «populique devotione percelebris».¹¹¹ Attesta della pietà popolare anche il fatto che grazie alle elemosine dei fedeli si è potuto rinnovare il sacello. Nella <i>Nuova cronaca</i> viene riportato che la devozione della Via Crucis fu particolarmente viva «in questo luogo con solennità da’ Fedeli, ed insinuata dal zelo del signor Pievano di felice memoria Bartolomeo Carminiati».¹¹²</p> <p>Non è da escludere che la presenza dell’icona influenzò la realizzazione nel 1749 del ciclo della <i>Via Crucis</i> di Domenico Tiepolo, commissionata dal parroco Carminiati.¹¹³ Bisogna considerare che solo pochi anni prima le autorità ecclesiastiche avevano stabilito definitivamente il numero delle stazioni, e nel 1742 Benedetto XIV incitava i vari pievani di promuovere il culto della Via Crucis arricchendo le proprie chiese con raffigurazioni. La promozione dell’icona e del ciclo pittorico del Tiepolo va letta all’interno di tale rinnovato interesse per le stazioni della Passione.¹¹⁴</p>

Bibliografia

CORNER 1749, II, 314. CORNERB 1758, 344. NUOVA CRONACA VENETA (1795) 1813, 60. SORAVIA 1822, II, 159. PAOLETTI 1840, III 75-76. ZANOTTO 1856, 486.

¹⁰⁹ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 344.

¹¹⁰ Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia. Vol. 1. -3*, 170.

¹¹¹ Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, II, 314.

¹¹² Barnaba Vaerini, *Nuova cronaca veneta compilata del 1795* (Venezia: Parolari, 1813), 60.

¹¹³ Su questo artista si vedano: Mariuz Adriano, *Giandomenico Tiepolo* (Torino: Alfieri Editore, 1971); George Knox e Adelheid M. Gealt, a c. di, *Domenico Tiepolo Master Draftsman. Catalogo della Mostra tenuta Bloomington nel 1997* (Milano: Electa, 1996).

¹¹⁴ Sulla Via Crucis vi vedano: Umberto Mazzone, «Nascita, significato e sviluppo della Via Crucis», in *Viae Crucis. Espressioni artistiche e devozione popolare nel territorio di Pesaro e Urbino* (Bologna: Università di Bologna, 2007), 12; Sarah Elizabeth Lenzi, *The stations of the cross: the placelessness of medieval Christian piety* (Turnhout: Brepols, 2016); Sul ciclo del Tiepolo: Antonella Bellin, «Giandomenico Tiepolo e Luigi Da Rios tra arte e devozione: riflessioni sulla Via Crucis dell’arcipretale di Santa Lucia di Piave», *Arte documento* 31 (2015): 160–65.

33. Storie di Gesù

Chiesa di San Polo, parrocchiale

Ambito culturale:	Bizantino (?)
Cronologia:	XIII secolo (ante)
Materia e tecnica:	Argento dorato
Collocazione originale:	Cappella vecchia. Dal 1584 venne collocata nella nuova cappella dell'altar maggiore della chiesa di San Polo realizzata per iniziativa del piovano Antonio Gatto. ¹¹⁵
Modalità espositiva:	La pala d'altare, sotto la quale si trovava l'icona, rappresentava la conversione di San Paolo di Palma il Giovane. Ai lati si trovavano, sempre del Palma, un quadro di sant'Antonio abate, uno con Cristo che dà le chiavi del Paradiso a san Pietro, ¹¹⁶ san Pietro che invia san Marco a predicare l'evangelo, e l'assunzione di sant'Antonio. ¹¹⁷
Data di ingresso:	1584 (ante) ¹¹⁸
Provenienza:	Secondo la tradizione l'icona provrebbe direttamente dalla chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli come bottino dei veneziani durante la IV crociata. ¹¹⁹ Sarebbe poi stata collocata nella chiesa di San Polo per iniziativa del piovano Antonio Gatta nel 1584 (morto nel 1591), quando questo promosse il restauro dell'altare maggiore. ¹²⁰
Fisionomia culturale:	L'immagine era solitamente coperta e veniva scoperta solamente per le occasioni di festività solenni. ¹²¹

Bibliografia

SANSOVINO 1604, 152v. PACIFICO 1697, 355. ONOFRI 1699, 169. CORNER 1749, II, 313. CORNER 1758B, 343-344. GRADENIGO 1942, 181.

¹¹⁵ Riporta il Sansovino che «L'altare è di finissime pietre fabbricato e a piedi di detta pala vi è quella d'argento indorata, che era nella cappella vecchia, a terra gettata; in questa pala con figure di mano greca vedesi l'istoria di Christo, quando lava i piedi a gli Apostoli, quando ora al Padre, e quando fu crocifisso»: Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 152v; Sulla ristrutturazione del Gatto anche: Soravia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia. Vol. I. -3*, 160.

¹¹⁶ Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*; 152v.

¹¹⁷ Vaerini, *Nuova cronaca veneta compilata del 1795*, 62; Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia* (Venezia: G.G. Hertz, 1684), 314.

¹¹⁸ Il Sansovino indica che l'immagine prima delle ristrutturazioni del Gatta «era nella cappella vecchia, a terra gettata»: Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*; 152v.

¹¹⁹ Sansovino, 152v; Pacifico, *Cronica veneta*, 355; Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, II, 313; Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 343-44; Fedele Onofri, *Cronologia veneta* (Venezia: Gios. Tramonti, 1699), 169; Pietro Gradenigo, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo* (Venezia: La Reale Deputazione editrice, 1942), 181.

¹²⁰ Giovanni Correr, *Venezia e le sue lagune* (Venezia: Antonelli, 1847), 354.

¹²¹ «conservasi una mezza palla sopra detto altare d'argento di mano greca, e s'apre solamente in feste solenni»: Pacifico, *Cronica veneta*, 355.

34. Vergine Glykofilousa

Chiesa di San Giovanni Evangelista, parrocchiale

Ambito culturale: Veneto-cretese
Cronologia: XVIII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 19x14 cm.

Collocazione attuale: Nel 1972 nella prima cappella destra, entro vetrina. Oggi l'immagine risulta perduta.
Modalità espositiva: L'icona veniva esposta dentro una vetrina.
Iscrizioni: Sulla camicia MP ΘY IC XC.
Rivestimento: Riza coeva dell'opera.

Bibliografia

RIZZI 1972, 269, no. 19.

35. Vergine Madre della Consolazione

Chiesa di San Giovanni Evangelista, parrocchiale

Ambito culturale: Veneto-cretese
Cronologia: XVI secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 23x17 cm.

Collocazione attuale: Oggi l'immagine risulta perduta.
Modalità espositiva: Nel 1972 nella prima cappella destra, entro vetrina.
Conservazione: Fondo oro ridipinto. Durante il rifacimento, che ha verosimilmente occultato le sigle, non sono stati rispettati i contorni delle figure.

Bibliografia

RIZZI 1972, 269, no. 20.

ICONE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI SAN MARCO

36. Vergine Odegetria

Chiesa di San Bartolomeo, parrocchiale



Per gentile concessione dalla fototeca Cini

La Vergine, con lo sguardo rivolto allo spettatore, tiene con la mano sinistra il Bambino benedicente, indicandolo con la destra, nel tipico schema iconografico dell'*Odegetria*. L'aureola di Maria è decorata con dodici stelle. Negli angoli superiori del dipinto sono rappresentati gli angeli inginocchiati su delle nuvolette.

Ambito culturale:	Veneto-cretese
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola

Collocazione originale: Chiesa di San Bartolomeo.
Collocazione attuale: L'immagine risultava dispersa già nel 1972.
Iscrizioni: MP ΘΥ, IC XC.

Bibliografia

SPYROS DE-VRIAZIS, 1908. RIZZI 1972, 265, no. 10.

37. Vergine Odegetria (Scopiotissa)

Chiesa di San Beneto (Benedetto), parrocchiale

L'iconografia della Vergine *Scopiotissa*, nonostante possa presentarsi in numerose varianti, solitamente raffigura la *Theotokos* con le mani incrociate al petto. L'immagine archetipica dalla quale presero avvio tutte le altre si trovava al monastero della montagna di Skopos nell'isola di Zante.¹²²

Ambito culturale: Greco (?)
Cronologia: Seconda metà del XV-XVI secolo¹²³
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 39x32,5 cm.

Collocazione attuale: Fino agli anni '70 si trovava al terzo altare a destra, nella cappella della famiglia Viaro. Oggi la chiesa è chiusa al pubblico.

Modalità espositiva: Edicola marmorea, con ai lati, a bassorilievo, due Angeli dorati, scuola di Alessandro Vittoria.¹²⁴

Iscrizioni: Sulla camicia «MP ΘΥ, IC XC, Η ΚΥΡΙΑ Η ΣΚΟΠΙΟΤΙΣΣΑ»¹²⁵

Stato di conservazione: Non valutabile visto il rivestimento. Presenti vari chiodi.

Rivestimento: Rivestimento in argento a sbalzo. Datato dal Rizzi al XVII-XVIII secolo, copriva tutta la superficie eccetto le teste e la parte inferiore.

Provenienza: Secondo il Gallo l'icona sarebbe stata offerta alla chiesa il 29 giugno 1594 da suor Paola De Cavalli in obbedienza alla volontà di suo padre, Paolo, ed era contenuta in un quadro oggi perduto.¹²⁶ Secondo la Theochari invece, la Scopiotissa proverrebbe dall'omonimo monastero di Zacinto al quale fu donata, nel 1624, dal metropolita di Corinto Athimo.¹²⁷ Secondo Rizzi entrambe le ipotesi non sono attendibili a causa delle caratteristiche stilistiche più tarde dell'icona di San Benedetto; in più anche un'altra icona a Venezia riporta il nome di Scopiotissa (Madonna Scopiotissa

¹²² Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella città, e dominio di Venezia*, 591–93; Silvio Giuseppe Mercati, *Sulla Madonna Skopiotissa* (Parigi: Institut Français d'Etudes Byzantines, 1958); Sulla diffusione della Skopiotissa anche in area dalmata vedi: Zoraida Demori-Staničić, «The Icons of Our Lady Skopiotissa in Dalatia», *Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji* 34, n. 1 (1994): 321–34.

¹²³ Harilaos G. Gkoutos, «Ζακυνθινά κειμήλια ενός Κοινοπολιτείας», *IONIKA ANAΛΕΚΤΑ* 3 (2013): 6–9.

¹²⁴ Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica* (Roma: Poligrafo dello Stato, 1956), 487.

¹²⁵ Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 265.

¹²⁶ Rodolfo Gallo, «La chiesa di San Benedetto», *Rivista della città di Venezia* VII (1928): 121.

¹²⁷ Maria S. Theochari, «Επτανήσιακαί εικόνες εις την Ιταλίαν», *Η Καθημερινή*, 1966.

nella chiesa del Redentore) il che rende dubbia secondo lo studioso l'identificazione della Theochari.¹²⁸

Fisionomia culturale:

Un'iscrizione ricorda che l'altare è privilegiato per i defunti.¹²⁹

Bibliografia

CORNER 1761, 591-593. MOSCHINI 1815, 570-571. PAOLETTI 1839, II, 144-145. GALLO 1928, 121. LORENZETTI 1956, 487. KONOMOS 1967, 144-145. THEOCHARI 1966. RIZZI 1972, 265, no. 11. GOUTOS 2013, 6-9.

38. Vergine Odegetria (Ortocosta)

Chiesa di San Samuele, parrocchiale (in precedenza nella chiesa del convento dei Santi Rocco e Margherita)



Foto dell'autrice



In questa icona viene rappresentata la Vergine che tiene il Bambino con il braccio sinistro, nel consueto schema iconografico della *Odegetria*. Si intravede il *maphorion* della Vergine di colore rosso scuro. Entrambe le figure guardano verso lo spettatore. La tavola è piuttosto rovinata a causa della riza metallica che le era stata applicata.

Ambito culturale:

Bizantino (periodo Comneno)

Cronologia:

XIII-XIV secolo

¹²⁸ Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 265.

¹²⁹ Gallo, «La chiesa di San Benedetto», 121.

Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	81,5x56,5 cm.
Collocazione attuale:	Altare a sinistra del presbitero.
Collocazione originale:	Altare ligneo posto al centro della chiesa dei Santi Rocco e Margherita. ¹³⁰ Nel 1597 fu eretto appositamente un nuovo altare di marmo dove l'icona venne collocata. Nel 1810 fu trasportata nella chiesa di San Samuele. Dopo il 1972 è stata spostata a Santo Stefano per essere poi ricollocata a San Samuele. ¹³¹
Data di ingresso:	1541.
Modalità espositiva:	Cornice in lamine d'argento decorate a stampo, lavoro di oreficeria veneziana della fine del XVI secolo. Lungo la cornice si susseguono 45 piccole figurazioni, con i busti degli apostoli alternati a scene della vita di Cristo e a motivi vegetali schematizzati. Nell'altare marmoreo che la ospitò dal 1597 al 1810 si vedeva l'immagine all'interno di una scenografia marmorea di drappi e angioletti.
Iscrizioni:	Sulla camicia ΜΡ ΘΥ Η ΑΡΤΩΚΟΣΤΑ; nel riquadro a fianco della testa della Vergine ΙΩ(ANNOY) ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΟΥ; nel riquadro dell'arcangelo Ο ΑΡΧΩΝ ΓΑΒΡΙΗΛ, ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕΤΑ ΣΟΥ; nel riquadro della Vergine ΜΡ ΘΥ, ΙΔΟΥ Ι ΔΟΥΛΗ ΚΥΡΙΟΥ ΓΕΝΟΙΤΟ ΜΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟ ΡΗΜΑ ΣΟΥ. In basso: Μ(ἦτε)ρ Θε(εο)ῦ Παντάνακτος, φρούρει καὶ σκέπε ἄνακτας δεσπότης τε Παλαιολόγους ἐμμελῶς ὀρίσαντα(ς) μεταγενέσθαι Σῆς εἰκόνοσ κóσμῃσιν τῆς Παναχράντου Μνήσθητι καὶ τοῦ δούλου Σου ἱεράρχου Θεοδούλου ἀρχιμανδρίτου τοῦ συνεργήσαντος (δι ἐξ)όδου τῆς ἁγίας Σου μονῆς. Βοήθει καὶ πάντας τοὺς συνεργήσαντας ¹³²
Stato di conservazione:	Dipinto: Pesanti danneggiamenti nelle parti ove poggiava la camicia metallica. L'incamottatura è bruciata in basso al centro per effetto di antiche illuminazioni a torcera. Riza: Buono. Prima dell'intervento del 1955 la camicia appariva molto annerita dal fumo delle candele e dalle sgocciolature di cera. Le zone più scure erano situate in prossimità del bordo inferiore e la presenza di nerofumo con tracce di bruciatura sulla parte lignea sottostante conferma l'esistenza di processi combustivi avvenuti in passato. ¹³³
Restauri:	Durante il restauro della camicia, realizzato da Corinna Mattiello nel 1995, la camicia è stata separata dal dipinto.

¹³⁰ Maria S. Theochari, «Παναγία η Αρτοκόστα, La Beata Vergine delle Grazie», *Αρχαιολογική Έφημερίς*, 1954, 236.

¹³¹ Antonio Niero, «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana», in *I greci a Venezia. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia 5-7 novembre 1998)*, a c. di Maria Francesca Tiepolo e Eurigio Tonetti (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002), 363.

¹³² Traduzione dell'autrice: O madre di Dio, signora di tutte le cose, custodisci e proteggi i re e i despoti paleologi che ordinarono sia diligentemente rifatto l'ornamento della tua immagine tutta intemerata. Ricordati del tuo servo, il gerarca Teodulo arcimandrita che ha promosso questo lavoro e del tuo santo monastero; Aiuta anche tutti coloro che vi hanno soccorso.

¹³³ *Restituzioni '95: opere restaurate* (Vicenza: Banco ambrosiano veneto, 1995), 87-92.

Rivestimento:

La camicia è composta da ventisette lamine in argento dorato lavorate a sbalzo. Vi sono raffigurati Maria e il Bambino sulla cui aureola sono incastonate tre pietre in vetro colorato. Ai vertici superiori è rappresentata l'Annunciazione, con l'Arcangelo Gabriele da un lato e la Vergine dall'altro. A fianco del volto di Maria è ritratto il despota Giovanni VI Catacuzeno in veste di monaco con due aquile imperiali effigiate sul petto, simbolo degli imperatori bizantini. Si pensa che questo dettaglio fu inserito nel 1354.¹³⁴ Le raffigurazioni e la fattura del rivestimento fanno pensare ad una datazione nel XIV secolo, di ambito bizantino. Le corone della Vergine e del Bambino, anche esse di argento dorato con inserti di pietra dura sono di bottega veneziana e furono realizzate nel XVIII.¹³⁵

Provenienza:

Secondo le fonti la sacra immagine esisteva già nel XII secolo, nella Morea, presso la città di Prastos nella regione della Cinuria, in un monastero dedicato a Maria Artocosta. A causa delle incursioni dei pirati l'icona venne dapprima persa e poi ritrovata "per divin volere", grazie a luminosi raggi di luci da questa emanati, da una pastorella nella località Zachonia e qui riposta in una nuova chiesa eretta per custodirla. Durante l'invasione ottomana della Morea nel 1460, l'icona fu trasferita a Nauplio da un protocastora, capitano di Giovanni VI Catacuzeno, "per ispirazione divina", e posta nella chiesa di San Teodoro. In seguito venne trasferita nella chiesa dei Santi Apostoli, dove rimase fino alla guerra veneto-turca del 1537. Con la pace del 1540, e la conseguente consegna di Nauplio agli ottomani, fu trasportata a Venezia (1541) dal provveditore di Nauplio Francesco Barbaro, per sottrarla ai turchi, e posta nella chiesa delle agostiniane dei Santi Rocco e Margherita (ora Istituto Cilota a S. Stefano), dove era monaca Cassandra Barbaro, sorella di Francesco. Lì rimase fino al 1597, quando la suora Serafica Buontempo eresse all'icona una nuova chiesetta all'interno del complesso monastico, dove venne custodita fino al 1808, quando fu emanato il decreto per la chiusura del monastero. L'ultima badessa, Maria Eccelsa Indrich, nel 1810 donò l'icona al prete Giovanni Rossi perché potesse essere venerata dagli agostiniani. Diventato quest'ultimo diacono di San Samuele, diede l'icona a tale chiesa, dove si può vedere sino ad oggi.

Fisionomia culturale:

Le bruciature in basso, provocate dalle illuminazioni a torcera, denotano che l'icona era venerata con la frequente accensione di lumi. Secondo tutte le fonti, questa immagine godette di grande fama ed era molto venerata dal popolo grazie ai miracoli che operava quotidianamente. Tra questi erano l'emanazione di luce, la liberazione da malattie e sfortune, i trasferimenti miracolosi, la protezione dagli incendi, e la sua realizzazione da parte dell'apostolo dipinta da san Luca.¹³⁶

¹³⁴ Adriana Augusti Ruggeri, a c. di, *I tesori della fede: oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia. Catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Barnaba 11 marzo-30 luglio 2000)* (Venezia: Marsilio, 2000), 214.

¹³⁵<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1276429/Bottega+veneziana+sec.+XVIII%2C+Corona+della+Madonna>

¹³⁶ Il Corner è l'unico ad attribuire l'immagine a san Luca.

Dalla Cronaca dedicata alla sacra immagine si conoscono due miracoli dell'icona a favore delle monache che la custodivano. La suora Raffaella Scaramela era gravemente ammalata e fece quindi voto alla beata immagine di fare digiuno e di tener accesa ogni giorno davanti alla sua immagine una lampada in suo onore. L'immagine non la deluse, e poco dopo la suora cominciò a guarire. Anche la suora Serafica Buontempo fece voto di fare una cappella a questa immagine se l'avesse liberata dai suoi mali. Una volta guarita nel 1597 l'icona fu quindi collocata con grande processione sul nuovo altare.

Nel 1743 e nel 1747 il monastero di S. Rocco e Margherita fu salvato dal fuoco per l'intercessione della santissima Vergine.

Aspetti rituali:

L'icona veniva visitata massivamente nel mese di agosto 15 giorni prima e 15 giorni dopo l'Assunzione della Vergine in cielo.¹³⁷ Tutto il mese di agosto era dunque dedicato a questa sacra immagine, a cui era recitata anche la preghiera dell'ultima messa (ultima domenica di agosto) con la concessione di indulgenza plenaria.¹³⁸

Il racconto di questa immagine presenta una notevole concentrazione di *topoi* legati alle icone greche a Venezia, e in generale alle icone miracolose: gli spostamenti "per divin volere", oppure per la salvaguardia dell'oggetto sacro dal pericolo ottomano; l'erezione di nuove chiese, altari e cappelle per la migliore *mise-en-scène*; l'uso di lampade e candele; l'organizzazione di processioni e la manifestazione di miracoli.

Quadro cronologico

XII secolo

L'icona veniva venerata nella Morea.

1460

Durante l'invasione ottomana della Morea l'icona venne trasferita a Nauplio, prima nella chiesa di San Teodoro e poi in quella dei Santi Apostoli.

1541

Il provveditore di Nauplio Francesco Barbaro, porta l'icona a Venezia per sottrarla ai turchi, e la dona nella chiesa dei SS. Rocco e Margherita.

1597

La suora Serafica Buontempo eresse all'icona una nuova chiesetta all'interno del complesso monastico.

1808

Chiusura del monastero.

1810

L'ultima badessa, Maria Eccelsa Indrich, donò l'icona al prete Giovanni Rossi che, divenuto diacono di San Samuele, diede l'icona a tale chiesa.

1977

Venne messa in deposito nella chiesa di Santo Stefano e posizionata alla parete al lato dell'altare, dentro un cassonetto per reliquie.¹³⁹

L'icona viene ricollocata nella chiesa di San Samuele.

¹³⁷ Anonimo, *Relazione della miracolosa immagine della beatissima sempre Vergine Maria madre di Dio avvocata nostra portata da Napoli di Romania a Venezia e riposta nella chiesa delle reverende monache di S. Rocco, e S. Margherita ora traslatate nel reverendo Monastero delle monache in San Girolamo* (Treviso: Gasparo Pianta, 1746).

¹³⁸ Pietro Contarini, *Venezia religiosa o guida per tutte le sacre funzioni che si praticano nelle chiese di Venezia* (Venezia: G. Cecchini, 1853), 269.

¹³⁹ *Venezia* (Touring Editore, 1985), 319.

Bibliografia

SANSOVINO 1604, 90. PACIFICO 1697, 302. ALBRIZZI 1740, 58. ANONIMO 1746 CORNER 1749, V, 390-92. PACIFICO 1751, 89-90. CORNER 1758A, 18-23. CORNER 1758B, 244-245. CORNER 1760, 14-16. CORNER 1761, 18-23. GUMPPENBERG 1839, 491-497. CONTARINI 1853, 269. PEROSA 1882. GRADENIGO 1942, 4. LORENZETTI 1956, 491. THEOCHARI 1953-1954, 232-253. LARAREV 1967, 338 n. 84. RIZZI 1972, 284, no. 71. PAZZI 1991. CONCINA 1996, 96. RESTITUZIONI 1995. I TESORI DELLA FEDE 2000, 213-214. NIERO 2002, 362. Per il rivestimento: DURAND 2004, 248.

39. Vergine Galaktotrofousa

Chiesa di Santa Maria del Giglio (Zobenigo), parrocchiale

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	21x18 cm.

Collocazione attuale:	Nella sacrestia della chiesa di Santa Maria del Giglio.
Modalità espositiva:	Cornice lignea dorata, con colonnine classicheggianti decorate con motivi floreali che escono da un cantaro.
Stato di conservazione:	Piccole cadute di colore. La tavola fu probabilmente ridotta di dimensioni (il nimbo della Vergine è resecato nella parte superiore).

Bibliografia

RIZZI 1972, 279, no. 56.

40. Vergine Odegetria

Chiesa di Santa Maria del Giglio (Zobenigo), parrocchiale

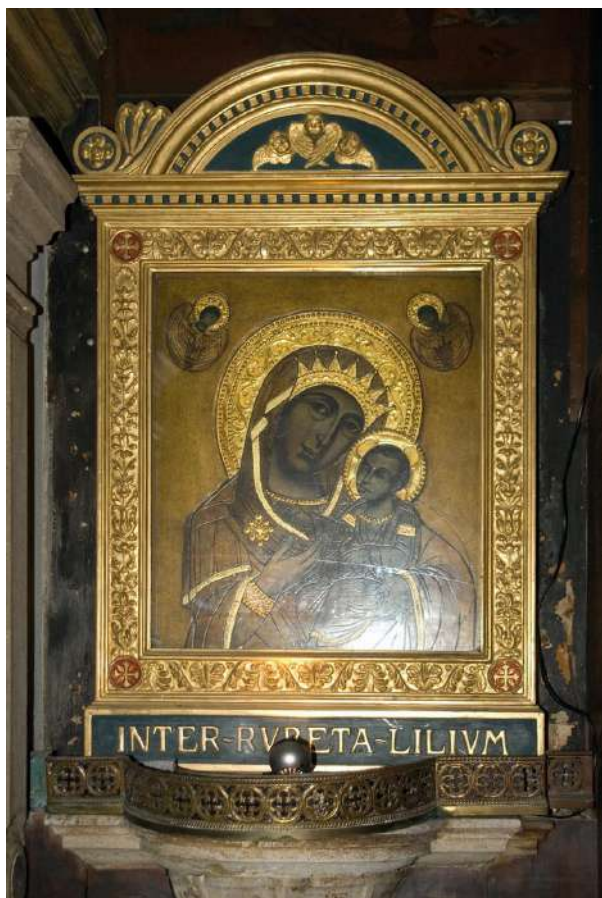


Foto dell'autrice

Sullo sfondo dorato la Vergine tiene il piccolo Cristo nel braccio sinistro, indicandolo con la mano destra. Rispetto al consueto schema iconografico della Vergine *Odegetria* si ha qui l'aggiunta dei due angeli nelle estremità superiori del dipinto. Le vesti presentano dei dettagli in doratura e pieghe sono incise.

Ambito culturale:

Icona a carattere misto

Cronologia:

Fine del XVIII secolo

Materia e tecnica:

Tempera su tavola con incisioni

Misure:

65x59 cm.

Collocazione attuale:

Navata destra, nella cappella Molin.

Modalità espositiva:

Cornice lignea intagliata, dipinta e dorata. Decorata con motivi floreali, quattro croci all'interno di un cerchio colorato di rosso, una ad ogni angolo. XX secolo, ambito veneto. Nella parte inferiore reca l'iscrizione «INTER~RVBETA~LILIVM».

Stato di conservazione:

Buono.

Rivestimento:

I nimbi di tutte le figure sono di metallo dorato, così come la corona e la stella del *maphorion* della Vergine.

Bibliografia

RIZZI 1972, 280, no. 57. CONCINA 1995, 86.

41. Vergine con il Bambino

Chiesa di Santa Maria del Giglio (Zobenigo), parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

Dalla camicia metallica emergono solamente i visi della Vergine e di Cristo. Entrambe le figure guardano verso lo spettatore ma con sguardi divergenti. Le aureole sono dorate. Nei lati superiori del rivestimento argenteo sono presenti delle decorazioni floreali.

Ambito culturale:

Icona a carattere misto

Cronologia:

Fine XVIII secolo

Materia e tecnica:

Tempera su tavola

Misure:

47x41 cm.

Collocazione attuale:

Facciata interna.

Modalità espositiva:

Capitello marmoreo con colonnine terminanti con capitelli di tipo ionico. In basso l'iscrizione «AVE GRATIA PLENA».

Iscrizioni:

Sulla camicia MP ΘΥ, Ο ΩΝ.

Stato di conservazione:

Buono sui visi. Il resto non valutabile a causa del rivestimento.

Rivestimento:

Camicia metallica del XVII secolo; aureole dorate e motivi floreali ai due lati. Lascia visibili solo i visi dei personaggi.

Bibliografia

RIZZI 1972, 280, no. 58.

42. Vergine della Passione (Madonna delle Grazie)

Chiesa di San Fantin, parrocchiale



Foto dell'autrice

La Vergine viene rappresentata con il Bambino sullo sfondo dorato. La Madonna regge il Figlio con il braccio sinistro e con la mano destra gli tiene entrambe le manine. Il viso della Vergine è rivolto verso lo spettatore mentre quello di Cristo è volto in alto a sinistra verso uno degli angeli raffigurati sulla parte superiore del quadro, recanti gli strumenti della Passione.

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: 1485 (ante)¹⁴⁰
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 85x67 cm.

Collocazione attuale: Fino al 1972 si trovava nell'altare a destra del presbiterio.¹⁴¹
Collocazione originale: Dal 1632 fu collocata nell'altare eretto appositamente dal piovano Giovanni Pomelli sopra il quale si trovava una pittura di Palma il Giovane raffigurante il doge Alvise Mocenigo che ringrazia la Vergine per la battaglia di Lepanto, realizzata nel 1596.¹⁴²

¹⁴⁰ Il Rizzi la datò al XVII secolo per motivi stilistici, ma le successive analisi della Chatzidaki, basate sui confronti con icone datate al XV secolo che presentano la stessa iconografia, e principalmente con opere del pittore cretese Andreas Ritzos, sembra confermare l'identificazione di questa immagine con la Vergine delle Grazie attestata nella chiesa di San Fantin già dal 1485. Vedi: Chatzidakis, *Da Candia a Venezia*, 28.

¹⁴¹ Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 266–67.

¹⁴² Anonimo, *Il forestiere istruito*, 179; Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, con aggiunta di tutte le cose notabili dal 1580 fino al 1663 di Grustiniano Martinioni* (Venezia: St. Curti, 1663), 119–20: dove viene aggiunta

Data di ingresso:	1485 (ante). ¹⁴³
Modalità espositiva:	All'interno di un'edicola marmorea con due colonnine, in cornice lignea dorata e decorata con motivi floreali. In basso si legge CORPUS S. MARCELLINAE M, in riferimento alle reliquie della santa ivi custodite.
Iscrizioni:	Non sono visibili delle iscrizioni, forse a causa delle sovrappinture sullo sfondo.
Stato di conservazione:	Buono. Estese ridipinture sullo sfondo.
Restauro:	L'icona è stata restaurata da Armando Tonello nel 1954. Durante il restauro è stato rifatto il fondo oro (furono occultate le sigle e la croce sorretta da un arcangelo) e sono stati rivestiti di bronzo i simboli e la croce che tenevano gli angeli. Un secondo restauro venne effettuato da Gino Marin, 1983 durante il quale vennero rimosse le ridipinture.
Rivestimento:	Sono stati applicati dei nimbi argentati.
Provenienza:	L'icona proviene da Candia. Fu probabilmente commissionata da qualche membro della famiglia Pisani a un pittore candiota, vicino alle opere di Ritzos. Essendo l'immagine arrivata a Venezia in una data precedente il 1485 è possibile che fosse stata portata a Venezia da Giovanni Pisano, duca di Candia nel periodo tra 1475-1477. ¹⁴⁴
Committenza:	Famiglia Pisani.
Fisionomia culturale:	Già il Sabellico riporta che nella chiesa si trovava «una imagine con molta religione et miracoli illustrata», informazione che viene confermata anche dalle fonti successive. La chiesa di San Fantin acquistò infatti il doppio nome di Santa Maria delle Grazie di San Fantin proprio grazie ai numerosi miracoli manifestati da questa icona. ¹⁴⁵ La pietà popolare si manifestò con numerose elemosine che permisero l'ulteriore abbellimento della chiesa. Questa ci viene testimoniata anche dalle numerosissime menzioni fatte all'icona miracolosa nei testamenti dei veneziani, provenienti da tutte le parrocchie dell'isola. ¹⁴⁶

Quadro cronologico

1475 ca.

Icona portata da Candia a Venezia.

1632

L'immagine fu collocata sull'altare eretto dal parroco Pomelli.

Bibliografia

SABELLICO (1502) 2016, 74. SANSOVINO 1581, 46-47. SANSOVINO 1604, 91v-91r. GUMPPENBERG (1657) 1839, 577-578. SANSOVINO 1663, 119. PACIFICO 1697, 186-87. CORNER, 1749, XIV-XV, 318.

l'indicazione del nuovo altare. Questo portava l'iscrizione «Templi Antistes Ioannes Pomellius Aram Dum tibi Virgo dicat, cor, animamq. sacrat. 1632. Kal. Junii».

¹⁴³ Chatzidakis, *Da Candia a Venezia*, 28.

¹⁴⁴ Angeliki Lymberopoulou e Rembrandt Duits, a c. di, *Byzantine Art and Renaissance Europe* (Burlington: Ashgate, 2013), 127. Un Fantino Pisani è attestato come Bailo e Capitano di Negroponte nel 1438. La comune denominazione del personaggio e della chiesa può far pensare ad un suo possibile coinvolgimento nella donazione dell'immagine. Vedi <http://rulersofvenice.org/search>.

¹⁴⁵ Il Corner riporta che già dal 1499 il doppio nome, dovuto ai poteri miracolosi dell'icona, è attestato da «moltissimi documenti» Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 217.

¹⁴⁶ Élisabeth Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise : des eaux salées au miracle de pierres* (Parigi: Albin Michel, 2015), 496.

PACIFICO 1751, 66-67. CORNER 1758A, 119. CORNER 1758B, 217. CORNER 1760, 46-47. CORNER 1761, 41-42. BOSCHINI 1815, 621. ANONIMO 1819, 179. PAOLETTI, 1839, II, 150-151; MOSCHINI 1815, 621. ANONIMO 1819, 179. TASSINI, 1863, 255. TASSINI 1933, 251. LORENZETTI, 1956, 503. ZANOTTO 1856, 167-168. CATTAPAN 1968, 29. SOTERIOU 1969, XXXVIII. RIZZI 1972, 266-267, no. 13. CHATZIDAKI 1993, 28, fig. 1.

Per il dipinto di Heintz: BOSCHINI 1674, 96. ZANETTI 1771, 179.

43. Vergine Galaktotrofousa

Chiesa di San Moisè, parrocchiale



Foto dell'autrice

In questa icona della *Galaktotrofousa* sono molto evidenti gli incontri con gli stilemi veneziani, soprattutto nella resa del *maphorion* di colore blu scuro con decorazioni rossicce, sopra ad una tunica rossa, entrambi ispirati dai tessuti veneziani. Cristo, vestito con una tunica color arancione tiene con le due mani il seno della Madre.

Ambito culturale:	Giovani da Cipro (?)
Cronologia:	XVI secolo (?)
Materia e tecnica:	Olio su rame
Misure:	50x48,5 cm.

Collocazione attuale: Dal 1859 al primo altare della navata sinistra.

Modalità espositiva:	Cornice lignea dorata, rivestita di tessuto rosso dove sono stati applicati dei piccoli ex-voto. Realizzata nel XIX secolo da bottega veneta. ¹⁴⁷
Iscrizioni:	MP ΘΥ, IC XC.
Stato di conservazione:	Buono.
Rivestimento:	Applicazioni metalliche nelle aureole dei personaggi.
Fisionomia culturale:	Il Costantini riporta che l'immagine fu di grande devozione, cosicché una volta scomparsa la scuola dei fabbri (1807), dalla quale era stato fabbricato l'altare nel 1665, questo diventò specificamente di pietà mariana. Già il Sabellico nomina in questa chiesa una immagine della Beata Vergine "per miracoli chiara" ma non c'è modo di verificare che si tratti della stessa icona, non essendo questa riportata da altre fonti contemporanee.

Bibliografia

SABELLICO (1505) 2016, 74. RIZZI 1972, 283, no. 67. COSTANTINI 1999, 22.

44. Vergine Nicopeia

Basilica di San Marco, chiesa ducale



Fonte: venetostoria

Nella presente immagine, la più venerata in assoluto a Venezia, la Vergine è raffigurata a mezzo busto, frontale, con in braccio il Bambino seduto, anche egli in posizione frontale. Entrambi volgono lo sguardo verso destra evitando il contatto diretto con lo spettatore. Il *maphorion* della Vergine, in

¹⁴⁷ <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5867920/Bottega+veneta+sec.+XIX%2C+Cornice+di+icona>

tonalità scura, presenta la consueta decorazione con tre stelle. L'immagine si differenzia dalla maggioranza delle icone presenti a Venezia essendo la più antica e presentando le caratteristiche pittoriche tipiche dello stile bizantino, precedenti alle contaminazioni occidentali.¹⁴⁸ Il dipinto mostra la figura «immobile e simmetrica [...] di modello arcaico» di Maria.¹⁴⁹ L'appellativo *Nicopeia* appare per la prima volta nella storiografia veneziana nel 1645.¹⁵⁰ Il suo significato rimanda alla Vergine come portatrice di vittoria, qualità che era stata assegnata ad una immagine mariana che gli imperatori bizantini usavano portare con sé in battaglia.¹⁵¹

Ambito culturale:	Bizantino
Cronologia:	XII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	48x36 cm.
Collocazione attuale:	Altare a sinistra del presbiterio, cappella della <i>Nicopeia</i> .
Collocazione originale:	Nella sopra Sagrestia della basilica. Nel 24 agosto 1589 il doge ordinò che fosse spostata dalla sagrestia sull'altare della cappella di sant'Isidoro «a fine che fosse tenuta con quella devotone che a così miraculosa Immagine conviene». ¹⁵² Nel 1618 venne spostata sull'altare di San Giovanni Evangelista, rinnovato per l'occasione da Tommaso Contin, in pendant a quello del Santo Sacramento sul lato sud. ¹⁵³
Data di ingresso:	XIII secolo, probabilmente attorno al 1231.
Modalità espositiva:	L'icona è dotata di una cornice metallica interna del X secolo, scompartita in 16 riquadri con figure di santi a smalto e altrettanti con incastonate pietre preziose. Nel 1590 fu realizzata una custodia di ferro dorato e con la volta azzurra decorata di stelle per custodire l'icona che al momento si trovava nella cappella di Sant'Isidoro. ¹⁵⁴ La cornice esterna, del 1618, a forma di teca in argento, oro, e pietre, è sormontata da un timpano con angeli d'argento. Il tabernacolo marmoreo è munito di due portelle d'argento recanti le raffigurazioni degli evangelisti Giovanni e Luca. Per la stessa occasione fu costruito l'altare di fronte, per sorreggere una reliquia della Vera Croce. ¹⁵⁵
Iscrizioni:	MP ΘY
Stato di conservazione:	Buono.

¹⁴⁸ Werner Seibt, «Der Bildtypus Der Theotokos Nikoipoios . Zur Ikonographie Der Gottesmutter-Ikone, Die 1030/31 in Der Blachernenkirche Wiederaufgefunden Wurde», *BYZANTINA* 13, n. 1 (1985): 549–64.

¹⁴⁹ Stefan Samerski, *La Nikopeia : immagine di culto, Palladio, mito veneziano* (Roma: Viella, 2012), 11.

¹⁵⁰ Carlo Querini, *Relatione dell'immagine Nicopea, che si ritrova in Venetia nella ducale di San Marco. Fatica dell'abate Carlo Querini* (Venezia: Pinelli, 1645).

¹⁵¹ Per l'iconografia della Nicopeia vedi anche: Seibt, «Der Bildtypus Der Theotokos Nikoipoios . Zur Ikonographie Der Gottesmutter-Ikone, Die 1030/31 in Der Blachernenkirche Wiederaufgefunden Wurde»; Ettore Merkel, «La Nicopeia costantinopolitana della basilica di San Marco: la stratificazione degli interventi di oreficeria.», in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto. Un dialogo tra le arti figurative* (Treviso: Canova, 2007), 35–55; Bissera V. Pentcheva, *Icone e Potere. La Madre Di Dio a Bisanzio* (Milano: Jaca book, 2010), 104–6 Per Pentcheva l'appellativo di Nikoipoios non designava un particolare tipo iconografico ma veniva attribuito a tutte le icone mariane che gli imperatori bizantini usavano portare con sé durante le battaglie; Samerski, *La Nikopeia*, 11–13.

¹⁵² Samerski, *La Nikopeia*, 32.

¹⁵³ Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, 149; Samerski, *La Nikopeia*, 51.

¹⁵⁴ Samerski, *La Nikopeia*, 33.

¹⁵⁵ Samerski, 53.

Restauri:	L'icona fu restaurata una prima volta nel 1672/1673. Un secondo intervento avvenne nel 1758, ¹⁵⁶ mentre nel 1959 Mauro Pelliccioli attua un limitato intervento. ¹⁵⁷ Nel 1968/1969 è stato effettuato da A. Lazzarin un nuovo restauro, durante il quale venne tolto ogni gioiello e furono asportati i più recenti strati di ridipinture. ¹⁵⁸
Rivestimento:	Ricchissima camicia dorata con inserti di pietre preziose e gioielli, probabilmente del XVII secolo. ¹⁵⁹
Provenienza:	Le fonti più antiche riportano una provenienza costantinopolitana durante la IV crociata. Dagli studi più recenti risulta più probabile che sia stata portata a Venezia dopo l'incendio del tesoro di San Marco nel 1231. È testimoniata a San Marco per la prima volta nel 1234. ¹⁶⁰
Fisionomia culturale:	Per primo il Ramusio (XVI secolo) attesta la convinzione che si trattasse dell'icona portata in processione a Costantinopoli ogni martedì, nonché durante le battaglie. Secondo questa versione della leggenda, che rimarrà la più diffusa nella storiografia, l'immagine sarebbe stata catturata dai crociati dall'imperatore Alessio V Doukas Mourtsoflos. ¹⁶¹ L'identificazione con tale immagine perdurò per molti secoli, ma risulta oggi infondata. ¹⁶² Questa immagine assunse il ruolo di <i>palladion</i> della città, posizione della quale, secondo la leggenda, era già incaricata nella capitale bizantina. Le fonti attestano che tra i veneziani l'icona era considerata miracolosa su molteplici fronti, dall'assistenza al parto, alla cessazione del maltempo, della guerra o delle carestie. Ancora nel XVIII secolo, il Coryate attestava di aver assistito ad una processione a San Marco, dove l'immagine era portata intorno alla piazza con lo scopo di chiedere l'intercessione di Maria per l'arrivo della pioggia. ¹⁶³ Oltre al ruolo di protettrice della città e icona cittadina per eccellenza, la <i>Nicopeia</i> ispirò anche un culto di carattere più individuale, come dimostrano i libri di preghiera a questa dedicati. ¹⁶⁴

¹⁵⁶ Samerski, 77.

¹⁵⁷ Samerski, 104.

¹⁵⁸ Antonio Lazzarin, «Il restauro della Madonna Marciana “la Nicopeia”», in *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, vol. III (Padova: Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 1982).

¹⁵⁹ Sui gioielli dell'icona della Nicopeia vedi: Augusti Ruggeri, *I tesori della fede*, 218–19.

¹⁶⁰ Deborah Walberg, «The Cult of the Nicopeia in Seventeenth-Century Venice», in *Reflections on Renaissance Venice: a celebration of Patricia Fortini Brown* (Milano: 5 Continents, 2013), 201.

¹⁶¹ Paolo Ramusio, *Della guerra di Costantinopoli per la restitutione de gl'imperatori Comneni fatta da' sig. venetiani, et francesi l'anno 1204* (Venezia: Domenico Nicolini, 1604), 82; Andrea Vittorelli, *Gloriose memorie della B.ma Vergine madre de Dio* (G. Facciotto, 1616), 391; Sulla traduzione del testo del Villehardouin e le sue edizioni in italiano: Irene Reginato, «Le “manuscrit Contarini” de “la conquête de Costantinople” dans un témoin indirect: Ramusio traducteur de Villeharduin», *Romania* 134, n. 533/534 (1/2) (2016): 31–76.

¹⁶² Lorenzo Maselli, *Vita della beatiss. vergine madre di Dio* (Sottile, 1606), 834–35.

¹⁶³ Thomas Coryate, *Coryat's Crudities*, vol. 1 (Londra: W. Cater, 1776), 273–75. L'autore riporta che l'immagine fu portata in processione dai veneziani: «or they [...] say and believe that this picture has so great virtue, as also that of Padua, wherof i have before spoken, that whenforever it is carried abroad in a solenne procession in the time of a great drought, it will cause rain to descend from heaven either before it or brought back into the church, or very shortly after».

¹⁶⁴ Anonimo, *Litaniae secundum consuetudinem Ducalis Ecclesiae sancti Marci Venetiarum* (Venezia: ex typografia Pinelliana, 1719); Anonimo, *Litanie e altre preghiere alla Madonna di San Luca, detta Nicopeja, conservata nella Basilica di San Marco di Venezia*, 1798.

A testimoniare la diffusione del culto della *Nicopeia* a Venezia ci sono almeno altre sei icone che riprendono lo stesso schema iconografico: la *Nicopeia* nella chiesa di San Giovanni in Bragora, esemplare di probabile origine Costantinopolitana, due icone nella collezione dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, una delle quali, realizzata dal pittore corfiotta Bathas nel 1594, è una copia esatta dell'icona marciana. Rimangono ancora una *Nicopoios* nella chiesa della Maddalena e due nel tesoro di san Marco (vedi schede no. 18, 47, 80).¹⁶⁵ È interessante quindi notare come tanto i greci quanto i veneziani fossero affezionati alla Vergine nella sua variante della *Nicopeia*. L'icona veniva considerata come dipinta da san Luca.

Aspetti rituali:

È probabile che l'immagine fosse venerata già durante il XIII secolo, ma una sua prima valorizzazione ufficiale avvenne durante il dogato di Andrea Dandolo (1343-1354), il quale ordinò che fosse elaborata una cornice preziosa in stile bizantino entro la quale collocare l'icona.¹⁶⁶ Probabilmente questo primo interessamento all'immagine era legato al propagarsi della peste del 1348 contro la quale, si sperava, la Vergine avrebbe potuto agire.¹⁶⁷

Essendo l'icona, fino al 1589 conservata nella Sopra Sagrestia, veniva esposta solamente in occasione di grandi festività mariane (Purificazione, Annunciazione, Assunzione e Natività della Vergine), oppure per invocare l'intercessione della Vergine nell'affrontare problemi di natura meteorologica o di salute. Una delle prime testimonianze del coinvolgimento processionale della *Nicopoios* risale al periodo della peste del 1474, quando fu portata intorno alla piazza di San Marco in una processione che vide coinvolto tutto il clero, gli ordini religiosi, le scuole grandi e le confraternite della città.¹⁶⁸

Almeno a partire dal 1500, come attesta il Sanudo, l'immagine veniva portata in processione solitamente retta da quattro sacerdoti su un baldacchino e circondata da torci. Il 15 agosto di quell'anno fu fatta una processione intorno alla piazza e «fo portà una nostra Donna a torno, si dice fata di man de San Luca».¹⁶⁹ Sappiamo che l'immagine fu certamente coinvolta nel 1564 nelle festività dell'Assunta, essendo portata, unitamente a due candele e due fiaccole, dal Sacratio fino all'altare maggiore di San Marco dopo il primo vespro mentre il coro intonava il *Gloria Tibi*

¹⁶⁵ Per le icone della *Nicopeia* presenti nella collezione dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini vedi Tselenti-Papadopoulou, *Οι Εικόνες τις Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας απο το 16ο εως το Πρώτο Μισό του 20ού Αιώνα*, 158, n. 77, tav. 34 e 122, n. 6, tav. 4; Per l'icona dipinta da Bathas: Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, 91–93.

¹⁶⁶ Samerski, *La Nikopeia*, 15–16.

¹⁶⁷ Samerski, 17: l'autore riporta la leggenda secondo la quale il papa Gregorio Magno avrebbe sconfitto la peste che aveva colpito Roma con un simile rituale, che coinvolgeva un'immagine dipinta dall'evangelista Luca, proprio come la *Nikopeia*.

¹⁶⁸ Iain Fenlon, «Piazza San Marco: Theatre of the senses, market place of the world», in *Religion and the Senses in Early Modern Europe* (Leida: Brill, 2013), 357 e nota 65.

¹⁶⁹ Samerski, *La Nikopeia*, 19.

Domine.¹⁷⁰ Il giorno dell'Assunta rappresentava di fatto la festività di maggiore importanza per l'icona.

Con il trasferimento dell'icona nella cappella di Sant'Isidoro nel 1589 fu istituita una liturgia a lei dedicata, da svolgersi ogni sabato, dedicando così la giornata al culto mariano.¹⁷¹

Come si è già visto il ruolo della *Nicopeia* non si limitava nelle occasioni legate alle festività mariane. Questa veniva portata in processione anche in casi di guerra, maltempo e peste, mentre si cantavano litanie. Ancora nel 1616 il Vittorelli attesta che «[...] nelle processioni che si fanno, in gravi occorrenze, per impetrare il Divino aiuto (si usa l'icona). Vogliono gli Ecclesiastici con molta divozione e con molto frutto portarla e viene seguita da numerosa schiera di senatori che, con la modestia e la pietà che dimostrano accendono altri al desiderio di seguire bene a Dio».¹⁷² Quando l'immagine venne trasferita sull'altare di San Giovanni Evangelista nel 1618, fu organizzata una grande processione durante la quale si recitarono numerose preghiere e litanie simili a quelle di Loreto.¹⁷³ Due giorni dopo, fu decretato che la messa del sabato sarebbe stata dedicata all'icona, con lo scopo di chiedere alla Vergine di preservare la Repubblica. Durante questi anni alle celebrazioni si usava cantare la litania della Madonna di Loreto.¹⁷⁴

A partire dal 1631, anno in cui si sconfisse la terribile epidemia di peste, si usava inoltre portarla annualmente in processione nel giorno della festività della Presentazione della Vergine, da San Marco alla chiesa della Salute, dove veniva posta sull'altar maggiore, fino alla collocazione in quest'ultima della Vergine *Mesopanditissa* nel 1670¹⁷⁵ (vedi scheda no. 2). Quando l'icona rimaneva collocata nel suo solito alloggiamento, veniva coperta da un velo trasparente.¹⁷⁶

Nel secolo XVIII la *Nicopeia* fu evocata principalmente per le suppliche di aiuto nella guerra contro gli ottomani. Ancora nel 1796, di fronte alla minaccia napoleonica l'icona fu nuovamente esposta e furono ordinati tre giorni di processioni. Lo stesso accadde nel 1797, con la *Nicopeia* esposta per ben 15 giorni.¹⁷⁷ Almeno fino al 1885 l'immagine veniva coperta da veli di seta.¹⁷⁸

¹⁷⁰ Samerski, 20 dove l'autore paragona il coinvolgimento cerimoniale della *Nikopeia* a quello del ritratto del Salvatore a Roma.

¹⁷¹ Samerski, 44.

¹⁷² Andrea Vittorelli, *Gloriose memorie della B.ma Vergine madre de Dio;... di Andrea Vittorelli...* (appresso G. Facciotto, 1616), 391.

¹⁷³ Samerski, *La Nikopeia*, 55.

¹⁷⁴ Samerski, 55.

¹⁷⁵ Hopkins, *Santa Maria della Salute*, 80–81; Giulio Cattin, *Musica e liturgia a San Marco : testi e melodie per la liturgia delle ore* (Venezia: Fondazione Levi, 1990), III, 173.

¹⁷⁶ Samerski, *La Nikopeia*, 65.

¹⁷⁷ Samerski, 83.

¹⁷⁸ Rona Goffen, «Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas», *The Art Bulletin* 57, n. 4 (1975): 498; Samerski, *La Nikopeia*, 45–46.

Coinvolgimenti processionali annuali:

15 agosto, festa dell'Assunzione¹⁷⁹

Presentazione al tempio: processione dalla Basilica marciana alla chiesa della Salute, fino al 1670.

Dal 17 aprile 1618 ogni sabato sera si cantavano litanie al cospetto dell'icona in presenza del doge.¹⁸⁰

Coinvolgimenti in processioni "speciali":

1474: l'icona fu portata in processione per evocare l'intercessione mariana contro il dilagarsi della peste.¹⁸¹

20 luglio 1528: processione intorno alla piazza per tre giorni per implorare la fine della siccità.¹⁸²

Festa dell'Annunciazione del 1581: processione partita dalla basilica marciana, proseguendo per la piazza, e dirottandosi nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo. Coinvolgimento di preti, frati, confraternite, il doge e il senato.

Processione per far cessare la peste nel 1630: icona portata in processione per 15 sabati consecutivi, cantando litanie.¹⁸³

8 dicembre 1697: esposizione sopra l'altare maggiore di San Marco del «l'icona dipinta da San Luca insieme ad altre reliquie per otto giorni».¹⁸⁴ Per questo periodo venivano pronunciati dei sermoni davanti all'icona la mattina e la sera. Si stabiliva che «l'esposizione dell'immagine e delle reliquie e la processione dovrà ripetersi ogni anno i'8 dicembre» e che «La processione dovrà imitare quella che si fa ogni primo sabato del mese».

Cerimoniali nella basilica di San Marco:

Messe speciali in occasione delle festività mariane, nelle quali prendeva parte il doge.

Spostamento dell'icona dalla sagrestia all'altare maggiore della basilica nelle festività di: Natale (25 dicembre), Annunciazione (25 marzo), Purificazione (2 febbraio), Assunzione (15 agosto).

Processioni domenicali dopo i vesperi dall'altare maggiore della basilica alla sacrestia, nel periodo tra la Pentecoste e l'Assunzione.

Quadro cronologico

1325	L'icona viene nominata nell'inventario del tesoro della basilica. Custodita in sacrestia. ¹⁸⁵
1343-1354	Andrea Dandolo ordina la realizzazione di una cornice con cornice con 16 smalti cloisonné. ¹⁸⁶
1463	Nell'inventario di san Marco l'immagine si attribuisce a san Luca. ¹⁸⁷
1589	Prima attestazione della leggenda che identifica l'icona con quella rubata dai franchi a l'imperatore bizantino Alessio Mourtzoufio nel 1204.

¹⁷⁹ Istituita almeno dal 1500 come riporta il Sanudo. Il linguaggio usato fa pensare che al momento in cui l'autore riportava l'evento questo era già diventato parte integrale della tradizione. Si veda: Goffen, «Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas», 508–9.

¹⁸⁰ Samerski, *La Nikopeia*, 55–56.

¹⁸¹ Fenlon, «Piazza San Marco: Theatre of the senses, market place of the world», 357 e nota 65.

¹⁸² Sanudo, *I diarii di Marino Sanudo (1496-1533)*, 48: 275; Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), 243.

¹⁸³ Fabio Mutinelli, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797* (Venezia: Tipografia di G.B. Merlo, 1841), 549.

¹⁸⁴ Luigi Picchini, *La Repubblica di Venezia e l'immacolata* (Venezia: Libreria Emiliana, 1935), 11.

¹⁸⁵ Samerski, *La Nikopeia*, 15; Michele Bacci, «A power of relative importance: San Marco and the holy icons», *Convivium. Exchanges and interactions* 2 (2015): 140.

¹⁸⁶ Samerski, *La Nikopeia*, 15.

¹⁸⁷ Michele Bacci, «A power of relative importance: San Marco and the holy icons», *Convivium. Exchanges and interactions* 2 (2015): 140.

1594	Il 24 agosto, su decisione del doge, l'immagine venne spostata dalla sopra Sagrestia e sistemata sull'altare di sant'Isidoro. ¹⁸⁸ Esposta al pubblico solamente di sabato e nelle occasioni festive. Il pittore Bathas realizza una copia dell'icona destinata alla comunità greca di Venezia.
1618	Traslazione dell'icona sull'altare di san Giovanni Evangelista, ad essa dedicato, nel braccio settentrionale del transetto. ¹⁸⁹
1630	La peste arriva a Venezia.
1645	Compare per la prima volta la denominazione Nikopeia nel trattato del Querini. ¹⁹⁰
1672/73	Primo restauro dell'icona.
1717-1718	Fu ordinato dal senato che l'icona venisse esposta in caso di guerra all'altar maggiore insieme alle reliquie della Vergine. ¹⁹¹
1979	Vennero rubate le collane dell'icona.

Bibliografia

SANUDO (1496-1533) 1879-1902, III, col. 632; XII, col. 98; XXI, col. 130; XXXVIII, col. 254. SANSOVINO 1581, 38. RAMUSIO 1604, 82. SANSOVINO 1604, 70. MARSELLI 1606, 834-835. VITTORELLI 1616, 391-393. MORAVIO 1618. TIEPOLO 1618. DOGLIONI 1641, 253. QUERINI 1645. GUMPPENBERG (1657) 1839, 329-437. BOSCHINI 1674, 30. ALBRIZZI 1740, 14-15. CORNER 1749. CORNER 1758A. CORNER 1760, 3-8. CORNER 1761, 1-9. ZANETTI 1733, 95. MOSCHINI 1815, 354. ANONIMO 1819, 59. MOLIN 1821. CANAL 1833. PAOLETTI 1839, 38. CAPPELLETTI 1848, 163-175. CAPPELLETTI 1849, 312-321. MOSCHINI 1847, 5. ZANOTTO 1856, 90. SEIBT 1985. VELOUDO 1887. LORENZETTI 1956, 189. GALLO 1967. RIZZI 1972, 270-271, no. 23, tav. IH. GOFFEN 1975, 508-509. RIZZI 1979. LAZZARIN 1982. MOORE 1984, 304. URBAN 1998, 144-49. RUGGERI 2000. HOPKINS 2000. PAZZI 2000, 218-219. MERKEL 2005. MERKEL 2007. SCHULZ 2009. WALBERG 2013. FENLON 2013. SCHULZ 2015. BACCI 2015. PENTCHEVA 2010, 104-106. MAGUIRE 2010. SAMERSKI 2012, 11-13.

¹⁸⁸ G. B. Ramusio, *Delle navigatione et viaggi* (Venezia 1559), citato da Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, 135; Samerski, *La Nikopeia*, 32; Bacci, «A power of relative importance», 138, con bibliografia relativamente ai pellegrini che visitarono la chiesa..

¹⁸⁹ Samerski, *La Nikopeia*, 51; Per l'effetto che la nuova collocazione ebbe nella pietas popolare: William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo: piety and tradition in eighteenth century Venice* (Oxford: Clarendon press, 1989), 101-62; Walberg, «The Cult of the Nicopeia in Seventeenth-Century Venice».

¹⁹⁰ Querini, *Relatione dell'immagine Nicopea, che si ritrova in Venetia nella ducale di San Marco. Fatica dell'abate Carlo Querini*.

¹⁹¹ Alberto Rizzi, «La Madonna Nicopeia», *Quaderni della Soprintendenza ai beni culturali e storici di Venezia* 8 (1979): 13-19.

Gruppo delle icone “dello scrigno” della basilica di San Marco

Il gruppo di immagini che si trovava nello scrigno della basilica sono state spostate negli uffici della procura e non sono più visibili al pubblico.

45. Vergine Odegetria

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 128x56 cm.

Iscrizioni: MP ΘΥ, IC XC, Ο ΩΝ
Stato di conservazione: Il Rizzi riporta che la tavola risulta molto ridipinta.

Bibliografia
RIZZI 1972, 271, no. 24.

46. Vergine Nicopeia

Ambito culturale: Bizantino
Cronologia: XV secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 18x12 cm.

Iscrizioni: Sul rivestimento: IC XC, Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ
Rivestimento: Presente rivestimento coevo

Bibliografia
Rizzi 1972, 272, no. 25. Scrigno no. inv. 60

47. Vergine col Bambino

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVIII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 42x30 cm.

Collocazione originale: Il Rizzi propone che possa trattarsi dell'immagine dell'Anconetta, il cui oratorio fu distrutto nel 1855.

Iscrizioni: Sulla camicia: MADONNA DELLA ANCONETA
Stato di conservazione: Non valutabile dato il rivestimento.
Rivestimento: Presente.

Bibliografia
RIZZI 1972, 272, no. 26. Scrigno no. inv. 36.

48. Testa della Vergine

Ambito culturale: Icona a carattere misto

Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 18,5x13,5 cm
Iscrizioni: Sulla camicia: MP ΘΥ
Stato di conservazione: Non valutabile dato il rivestimento. Probabilmente faceva parte di una raffigurazione della Vergine *Odegetria*.

Bibliografia

RIZZI 1972, 272, no. 27. Scigno no. inv. 84.

49. Vergine Glykofilousa (Chrysopigi)

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 28x25 cm.
Iscrizioni: Sulla camicia: Η Κύρια (sic.) Η Χρισοπύγη; sul nimbo del Bambino [Ο Ω]Ν.
Stato di conservazione: Non molto buono.
Rivestimento: Rivestimento Settecentesco particolarmente ricco

Bibliografia

RIZZI 1974, 272, no. 28. Scigno no. inv. 88

50. Vergine Odegetria

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVIII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 20x18 cm.
Iscrizioni: Sulla camicia: MP ΘΥ, IC XC, Ο [Ω]Ν.
Stato di conservazione: Non valutabile
Rivestimento: Presente rivestimento coevo

Bibliografia

RIZZI 1972, 273, 29. Scigno no. inv. 89

51. Deesis con Apostoli

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVIII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 28x22 cm.
Iscrizioni: Sulla camicia in alto: Η ΔΟΔΕΚΑ (sic.) ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ, nel nimbo di Cristo Ο ΩΝ.
Stato di conservazione: Non valutabile.

Bibliografia

RIZZI 1972, 273, no. 30. Scrigno no. inv. 91.

52. Vergine Threnousa

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVIII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 22x16,5 cm.
Iscrizioni: Sulla camicia: MP ΘY, sulla croce INRI.
Stato di conservazione: Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 273, no. 32. Scrigno inv. no. 96

53. Vergine Odegetria

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 20x16 cm.
Iscrizioni: Sulla camicia: MP ΘY, IC XC
Stato di conservazione: Non valutabile.
Rivestimento: Forse coevo.

Bibliografia

RIZZI 1972, 273, no. 33. Scrigno no. inv. 100

54. Nascita della Vergine



Immagine da Rizzi, Le icone bizantine, tav. IΘ

Ambito culturale: Pittore ionio
Cronologia: XVIII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 22x19 cm.
Stato di conservazione: Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 273, no. 34, tav. IΘ. Scigno no. inv. 143

55. Deposizione

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 16x27 cm.
Stato di conservazione: Discreto.
Fisionomia culturale: Sembra si tratti di una copia in scala ridotta dell'analogo soggetto dipinto da Emanuele Zane nel 1677 a San Giorgio dei Greci.

Bibliografia

RIZZI 1972, 274, no. 35. Scigno no. inv. 144.

56. Santi Giorgio e Fanurio



Immagine da Rizzi, Le icone bizantine, tav. K

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 20x16 cm.
Iscrizioni: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ

Stato di conservazione: Abbastanza buono.

Bibliografia

RIZZI 1972, 274, no. 36, tav. K. Scigno no. inv. 145.

57. Decollazione di San Giovanni Battista

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 17,5x13 cm.
Iscrizioni: Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ
Stato di conservazione: Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 275, no. 37. Scigno no. inv. 146.

58. Santi Cosma e Damiano

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola ovale
Misure: 13x8,5 cm.

Iscrizioni: Sulla camicia: SC COCMAC (sic.) SC ΔAMIANOC
Stato di conservazione: Non valutabile. Teste annerite.
Rivestimento: Forse coevo.

Bibliografia

RIZZI 1972, 275, no. 38. Scigno no. inv. 149.

59. San Dionigi Areopagita



Immagine da Rizzi, Le icone bizantine, tav. K2

In basso a sinistra è visibile il ritratto del committente a cavallo con stivaloni e spada.

Ambito culturale:	Pittore ionio
Cronologia:	XVIII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	17x23 cm.
Iscrizioni:	Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΙΣΙΟΣ ΩΡΕΟΠΑΓΗΤΗΣ. Nel rotolo: ΚΗΡΙΕ ΕΠΙΒΛΕΨΟΝ ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΕΙΔΕ (sic.)
Stato di conservazione:	Buono.

Bibliografia

RIZZI 1972, 275, no. 39, tav. K2. Scigno no. inv. 150.

60. Testa di Cristo

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola ovale
Misure:	4x3 cm.
Iscrizioni:	IC XC
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 275, no. 40. Scigno no. inv. 152.

61. Sant' Arsenio

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola ovale
Misure:	9x7 cm.
Iscrizioni:	O ΑΓΙΟC ΑΡΣΕΝΙΟC
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 276, no. 41. Scigno no. inv. 154.

62. San Ioanichio

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVII-XVIII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola ovale
Misure:	9x7 cm.
Iscrizioni:	O ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΙCΙΟC (sic.)
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 276, no. 42. Scigno no. inv. 155.

63. Reliquia di San Spiridione

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVIII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	26x20 cm.

Stato di conservazione:	Non valutabile
Rivestimento:	Ricca camicia coeva

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 43. Scigno no. inv. 156

64. San Giovanni Battista

Ambito culturale:	Pittore ionio
Cronologia:	XVIII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	5,5x4 cm.
Iscrizioni:	O Α[ΓΙΟC]
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 44. Scigno no. inv. 157.

65. Sant'Andrea

Ambito culturale: Pittore ionio
Cronologia: XVIII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 5,5x4 cm.
Iscrizioni: [A]ΝΔΡΕΑC O A[ΓΙOC]
Stato di conservazione: Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 45. Scigno no. inv. 158.

66. Cristo Crocifisso

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola ritagliata
Misure: 27x21cm.
Iscrizioni: INBI, O ΩN
Stato di conservazione: Buono.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 46. Scigno no. inv. 159.

67. Profeta Geremia

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVI-XVII secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 14,5x11 cm.
Iscrizioni: O ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΡΕΜΙΑC; n ΓΕΦΥΡΑ ΜΕΤΑΓΟΥCΑ ΠΑΝΤΑC
ΜΑΡΙΑ
Stato di conservazione: Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 47, tav. K3. Scigno no. inv. 160.

68. Sant'Anna con Maria bambina

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVIII-XIX secolo
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 14x10 cm.
Iscrizioni: Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ, ΜΡ ΘΥ
Stato di conservazione: Abbastanza buono.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 48. Scigno no. inv. 161

69. San Giovanni Crisostomo

Ambito culturale:	Pittore ionio
Cronologia:	XVIII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	11x8,5 cm.
Iscrizioni:	Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ; sul rotolo: ἔχου τῶν πνευματικῶν, ὑπερόρα βιωτικῶν.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 49, Tav. K4. Scigno no. inv. 162.

70. Trasfigurazione

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVIII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	11,5x10 cm.
Iscrizioni:	Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ
Stato di conservazione:	Piuttosto cattivo.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 50, tav. IΘ. Scigno no. inv. 163

71. Profeta Ezechiele

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	14,5x11,5 cm.
Iscrizioni:	Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ, nel rotolo Η ΠΥΛΗ ΔΙ' ΗΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΕΣΤΑΙ ΜΑΡΙΑ
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 51. Scigno no. inv. 164

72. Testa Della Vergine Addolorata

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	Fine XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	4x3 cm.
Iscrizioni:	ΜΡ ΘΥ
Stato di conservazione:	Discreto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 277, no. 52. Scigno no. inv. 165.

ICONE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI CASTELLO

73. San Nicola con storie della vita e dei miracoli

Chiesa di San Giovanni in Bragora, parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

L'icona è strutturata seguendo lo schema dell'icona-vita.¹⁹² Al centro della composizione san Nicola viene rappresentato in abiti vescovili, con l'*omoforion* bianco a croci nere, lo *sticharion* bianco con due righe nere ai lati, e il *phelonion* di colore violaceo. Tiene nella mano sinistra il libro del vangelo chiuso, e alza la destra in segno di benedizione. Siede su un largo trono di legno dorato con lo schienale trilobato, elemento figurativo chiaramente risalente a modelli della pittura occidentale. Il santo viene qui raffigurato di mezza età a differenza della sua più diffusa iconografia che lo vede con barba e capelli bianchi. Risulta particolare anche la scelta di rappresentare il Vangelo chiuso, che solitamente nello specifico schema iconografico veniva raffigurato aperto.¹⁹³

¹⁹² Sullo sviluppo dei numerosi schemi iconografici per la raffigurazione del santo: Michele Bacci, «Immagini lungo le rotte del mare», in *I santi venuti dal mare*, a c. di Maria Stella Calò Mariani (Bari: Adda, 2009), 111–30.

¹⁹³ Michele Bacci, a c. di, *San Nicola: splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 7 dicembre-6 maggio 2007* (Milano: Skira, 2006), 196–97, II.6; 216, III.3; 222, III.9, III.10. Si presenta invece con il Vangelo apertone nell'icona ateniese di collezione privata del 1674: 280, V.11. Anastasia Drandaki, *Greek Icons 14th-18th century. The Rena Andreadis Collection* (Atene; Milano: Μπενάκη; Skira, 2002), 52–59, n. 8.

Lo schema iconografico del santo in trono risale al XV secolo, ed ebbe un'ampia diffusione tra i pittori cretesi. Le scene dei riquadri dell'icona presentano grandi affinità con altre icone del santo dello stesso periodo, il che ha fatto pensare ad un comune riferimento iconografico, probabilmente di un'icona cretese degli inizi del XV secolo, con una forte impronta paleologa.¹⁹⁴

La figura centrale viene circondata da dodici riquadri, ogni uno raffigurante una scena dalla vita del santo. In alto è sormontata dalla raffigurazione della *Deesis*, su sfondo blu scuro, con arcangeli, probabilmente aggiunta nell'opera in un secondo momento.

I riquadri rappresentano partendo dall'alto a sinistra:

1. La nascita di san Nicola
2. San Nicola aiuta le tre vergini
3. San Nicola salva tre uomini dalla morte
4. I tre uomini in prigione
5. San Nicola si presenta in sogno all'imperatore Costantino
6. San Nicola si presenta in sogno all'eparca Avlavio
7. Dormizione di san Nicola
8. I tre uomini portano regali a san Nicola
9. L'imperatore Costantino dà ai tre uomini i regali da portare a san Nicola
10. San Nicola salva la nave dai demoni
11. San Nicola distrugge il tempio degli idoli
12. San Nicola acclamato arcivescovo

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	Inizi del XVI secolo ¹⁹⁵
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	75x65 cm.

Collocazione attuale: Seconda cappella della navata sinistra (cappella di Santa Teresa d'Avilla). Appesa nella parete sinistra. La cappella era già stata ideata per ospitare un'altra immagine della Vergine, che si trovava allora collocata sull'altare dell'Annunciata, sfondato per la costruzione della presente.¹⁹⁶

Collocazione originale: Inizialmente (1727) dovette essere esposta nella seconda cappella della navata destra, dedicata a san Giovanni Elemosinario, come risulta dall'atto notarile della donazione: «perche detto quadro [...] sia posto in detta chiesa nella cappella di San Giovanni Elimosinario»¹⁹⁷ Nel 1821 risulta essere nella cappella absidale

¹⁹⁴ Maria Vassilaki, «San Nicola Nella Pittura Di Icone Postbizantina», in *San Nicola. Splendori d'Arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo Della Mostra, Bari, Castello Svevo, 7 Dicembre-6 Maggio 2007*, a c. di Michele Bacci (Milano: Skira, 2006), 73.

¹⁹⁵ Con la presente datazione concordano la Wiel e la Chatzidakis, mentre la Greco e Maria Vasilaki la datano ai primi anni del XVII secolo. Vedi Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Chiesa di San Giovanni in Bragora, arte e devozione* (Venezia: Marsilio, 1994), 36-39; Chatzidakis, *Da Candia a Venezia*, 82; Franca Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia» (Tesi di laurea magistrale, Venezia, Ca' Foscari, 1982), 242; Maria Vassilaki, «Metavizantini eikona tou Agiou Nikolaou (Μεταβυζαντινή εικόνα του Αγίου Νικολάου)», *ANTIΦΩΝΟΝ, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, 1994, 229-45.

¹⁹⁶ Gaetano Andreis, *Memoria sulla chiesa di S. Gio. Battista in Bragora dedicata a Mons. Gio. Batt. Domeneghini* (Venezia: A. Cordella, 1848), 10; Gaetano Andreis, *Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di s. Gio. Battista in Bragora* (Venezia: Antonio Filippi, 1885).

¹⁹⁷ Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia», 244: riporta l'atto notarile di Nicolò Arduini, A. P. B35, Pr. 171, copia dell'atto e ricevuta del Parroco D. Colledoni.

Data di ingresso:	destra, dedicata a sant'Antonio, fino a giungere, dal 1953, nella collocazione attuale nella cappella di santa Teresa d'Avila. ¹⁹⁸ 1727
Modalità espositiva:	L'immagine viene esposta in una cornice lignea intagliata, dipinta e dorata, con motivi floreali, del XVII secolo, opera di bottega veneta. Originariamente con «sua soaza (cornice) di intaglio indorata con sopra diverse figure de Miracoli di detto Santo tutto coperto il corpo del medesimo Santo con lastra d'argento essendo una mano di detto Santo d'oro masicio come pure il vangelo tutto doro compagno con sei quadretti d'argento col suo lavoro di intaglio indorato per poner la candella come pure una lampada d'argento».
Iscrizioni:	<p>O ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ</p> <p>In basso, sotto il trono di san Nicola: Δέ(ησι)ς ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΟΤΖΕΡΗΟΥ συν υιών αυτού¹⁹⁹</p> <p>Da sinistra in alto, nei piccoli riquadri della sua vita:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ΤΟ ΓΕΝΝΕΘΛΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ 2. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟ... [ΕΥΕΡΓΕΤΕΙ] ΤΑΣ ΤΡΕΙΣ ΠΤΟΧΑΣ [ΠΑΡΘΕΝΟΥΣ] ΤΩΝ ΠΕΝΗΤΩΝ 3. [Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΥΣΑΜΕΝΟΣ ΤΡΕΙΣ ΑΝΔΡΕΣ ΕΚ] ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ 4. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΝΔΡΕΣ ΩΝΤΕΣ ΕΝ ΦΥΛΑΚΗ 5. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟ[ΛΑΟΣ] ΟΠΤΑΝΕΤΑΙ ΤΩ ΒΑΣ[ΙΛΕΙ] ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΩ 6. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΟΠΤΑΝΕΤΑΙ ΤΩ ΕΠΑΡΧΩ ΑΒΛΑΒΑΔΙΩ 7. Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ 8. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΝΔΡΕΣ ΦΕΡΟΝΤΕΣ ΤΑ ΔΩΡΑ ΤΩ ΑΓΙΟ ΝΙΚΟΛΑΩ 9. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΕΜΠΕΙ ΔΩΡΑ ΤΩ ΑΓΙΩ ΝΙΚΟΛΑΩ 10. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΙΑΣΩΖΕΙ ΤΩ ΠΛΟΙΟΝ [ΕΚ ΤΩΝ] ΔΑΙΜΟΝΙΩΝ 11. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΤΕΒΑΛΕ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΩΝ ΕΙΔΩΛΩΝ 12. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΕΙΡΟΤΟΝΕΙΤΑΙ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ.
Stato di conservazione:	Buono. La parte superiore è stata aggiunta in un secondo tempo ed è separata dalla scena agiografica principale con un listellino. Si tratta probabilmente di frammento di un'icona veneto-cretese del primo XVI secolo. ²⁰⁰
Restauro:	Durante il restauro effettuato da C. B. Tiozzo enl 1972 è stata riportata in luce l'iscrizione col nome del donatore.
Rivestimento:	Non previsto.

¹⁹⁸ L'immagine deve aver subito numerosi spostamenti all'interno della chiesa negli ultimi anni. La Galiffi riporta che nel 1953 si trovava nella cappella di Santa Teresa d'Avilla. Il Lorenzetti la vede collocata nella navata sinistra; il Rizzi in sagrestia, e la Greco nuovamente nella navata sinistra.

¹⁹⁹ Il Rizzi riporta l'iscrizione come «ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΟΤΖΕΡΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΖΥΓΟΥ ΑΥΤΟΥ». Vedi: Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 267–68.

²⁰⁰ Irene Galiffi, Caterina Novello, e Emanuela Zucchetta, a c. di, *Chiesa di San Giovanni in Bragora* (Venezia; Vicenza: Scriptorium, 2007).

Committenza:	Commissionata da Nicola Ruggeri e figli, come rivela la scritta emersa con la pulitura dell'ultimo intervento, e poi pervenuta in casa Zanchi. ²⁰¹ Fu donata alla chiesa da Elisabetta Zanchi nel 1727. ²⁰²
Fisionomia culturale:	Non si conosce molto sul culto rivolto alla presente icona. Il carattere della contrada della Bragora, luogo portuale di arrivo e partenza per il Mediterraneo, così come l'alta concentrazione di artigiani e uomini di mare fanno pensare ad un culto popolare-marinaresco. ²⁰³ San Nicola, protettore dei marinai e molto diffuso della religiosità mediterranea risulta molto adatto allo sviluppo di tali manifestazioni di devozione.
Aspetti rituali:	La cornice originale disponeva di «intaglio indorato per poner la candella come pure una lampada d'argento».

Quadro cronologico XVIII sec.

1727	Commissionata da Nicola Ruggeri e consorte; in seguito pervenuta in casa Zanchi. Donata alla chiesa di San Giovanni in Bragora da Elisabetta Zanchi e posta nella cappella di san Giovanni Elemosinario. ²⁰⁴
1821	Si trova nella cappella di Sant'Antonio.
1953	Il Muraro la vede già nella chiesa di San Giovanni in Bragora, ma non da ulteriori indicazioni circa la collocazione precisa. ²⁰⁵
1956	Lorenzetti la vede nella navata sinistra.
1972	Rizzi la vede in sacrestia.
1983	Greco la vede nella navata sinistra.
1994	Chiari Moretto Wiel la vede nella cappella di Santa Teresa, sulla parete sinistra dove si trova ancora oggi.

Bibliografia

ANDREIS 1885. LORENZETTI 1956, 297. RIZZI 1972, 267-268, no. 17, tav. IZ'; GRECO 1982-83, 242, scheda n. 45; CHATZIDAKIS 1993, 82; WIEL 1994, 36-39; VASSILAKI, 1994, 229-45. CONCINA 1996, 97 con foto, 220-221. GALIFI 2006, 71-73 e fig. 51. VASSILAKI 2006, 73, 75. CHATZIDAKI 2011, 413, no. 3. BACCI 2009C.

²⁰¹ La famiglia greca dei Ruggieri è attestata a Venezia almeno dal XVI secolo. Nel 1549 un Alessandro Ruggieri era parroco e canonico della chiesa di San Pietro a Castello. Vedi: Burke Ersie C., *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration* (Turnhout: Brepols, 2016), 133; Zaccaria N. Tsirpanlis, «La posizione della comunità greco-ortodossa rispetto al patriarcato ecumenico di Costantinopoli», in *I Greci a Venezia: atti del convegno internazionale di studio: Venezia, 5-7 novembre 1998* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002), 134-35.

²⁰² Galifi, Novello, e Zucchetto, *Chiesa di San Giovanni in Bragora* Riporta l'atto notarile conservato nell'archivio parrocchiale che indica anche la tecnica pittorica.

²⁰³ Concina, *Le chiese di Venezia*, 220-21.

²⁰⁴ Galifi, Novello, e Zucchetto, *Chiesa di San Giovanni in Bragora*.

²⁰⁵ Michelangelo Muraro, *Nuova guida di Venezia e delle sue isole* (Firenze: Arnaud, 1953), 228.

74. Vergine Odegetria (Madonna Nera)

Chiesa di San Giovanni in Bragora, parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

La Vergine viene raffigurata mentre tiene con il braccio sinistro il Bambino Gesù. Le vesti e lo sfondo sono uniformati dal colore oro che investe tutta la superficie. La colorazione dei visi e delle mani di Maria e di Gesù presenta un tono più scuro rispetto alla colorazione consueta per la carnagione dei personaggi. Le vesti e le aureole sono incise, così come le decorazioni ornamentali. La raffigurazione è sormontata da un archetto decorato all'interno con motivi vegetali di rametti e grappoli d'uva, probabile allusione alla simbologia di Cristo come vite (Giov. 15, 1-7). Il motivo di Cristo-vite fu inventato dal pittore cretese Aggelos (XIV secolo), e ripreso da numerosi pittori della scuola cretese in molte varianti.²⁰⁶ Due esemplari si possono vedere nella collezione dell'Istituto Ellenico di Venezia, realizzati dal pittore Victor nel 1674.²⁰⁷

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola

²⁰⁶ Su questo pittore vedi: Maria Vassilaki, *The Hand of Angelos: An Icon Painter in Venetian Crete*, New ed edizione (Farham, Surrey ; Burlington, VT : Atene: Lund Humphries Pub Ltd, 2010).

²⁰⁷ Chryssa A. Maltezos e Maria Kazanaki-Lappa, *Odegos tou Museiou (Οδηγός του Μουσείου)* (Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2005), 77-78, schede no. 40-41; Tselenti-Papadopoulou, *Οι Εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας απο το 16ο εως το Πρώτο Μισό του 20ού Αιώνα*, 202, schede no. 143, 144, tavole no. 70-71 e 72-73.

Misure:	43x32 cm.
Collocazione attuale:	L'immagine si trova oggi sulla parete destra della seconda cappella della navata sinistra, dedicata a Santa Teresa d'Avilla, costruita appositamente nel 1848 per custodire un'altra icona della Vergine (vedi cat. no. 90).
Collocazione originale:	Nel 1638 il patriarca Trevisan decise di spostare all'interno della chiesa della Bragora, nell'altare dell'Annunciata, un'immagine mariana che si trovava fino allora sul ponte della Pietà. ²⁰⁸ A sostituzione di questa prima immagine fu collocata sul ponte una seconda icona della Vergine, da identificarsi con ogni probabilità con la "Madonna Nera". Questa dovette rimanere sul ponte sino al 1804, allorché fu demolito per essere ricostruito. L'identificazione con questa immagine viene rafforzata dalla descrizione del capitello fatta in occasione del restauro dell'icona nel 1757: «con il suo interno di legno [...] e con il suo esterno di colonnati pure di legno». ²⁰⁹ Nel 1804 il capitello risulta fradicio e viene fatto un provvedimento di 250 ducati per rinnovarlo. ²¹⁰
Modalità espositiva:	Capitello ligneo dorato che richiama le tipologie dei telai delle finestre barocche. Icona sormontata da lunetta dorata, dipinta a motivi vegetali e circondata ai lati da una cornicetta che ripete i motivi vegetali.
Iscrizioni:	MP ΘY, IC XC, O ΩN.
Stato di conservazione:	Molto ridipinta. Mani e volti anneriti, forse a causa delle candele.
Restauri:	Restauro effettuato nel 1763 da Maiandri Antonio. ²¹¹
Rivestimento:	Secondo F. Greco è probabile che i volti e le mani delle figure fossero in origine circondati da una lamina metallica che faceva da sfondo.
Fisionomia culturale:	L'immagine dovette godere della pietà popolare ancora durante il XIX secolo, se facciamo fede all'Andreis che attesta che durante la ristrutturazione del ponte nel 1804, l'immagine fu custodita «a pubbliche spese giorno e notte» e ricollocata sul ponte con solenne processione.
Quadro cronologico	
1638-1804	Icona posta sul ponte della Pietà.
1757	Restauro promosso dalla scuola della Pietà.
1804	Restauro del ponte della Pietà e temporaneo spostamento dell'immagine «a ridosso l'armatura».
1956	Icona spostata sulla mensa d'altare della cappella di Santa Teresa. ²¹²
1983	Greco la vede nella parete sinistra della cappella.

²⁰⁸ Dello stesso anno data la fondazione della scuola intitolata alla Beata Vergine Annunciata o Madonna del Rio

²⁰⁹ ASPV, b. 18, Pr. 27, Libro Capitoli SS. Annunciata della del Rio, 6/5/1757. Riportato in: Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia», 237.

²¹⁰ ASPV, b. 18, Pr. 27, Libro Capitoli SS. Annunciata della del Rio, 16/02/1804. Riportato in: Greco, 237.

²¹¹ ASV, Scuole piccole e suffr. b. 78. Riportato in: Greco, 237.

²¹² Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, 297.

1994	Nuovamente posta sulla mensa d'altare della cappella di Santa Teresa dove rimase almeno fino al 2006. ²¹³
2020	Attualmente l'icona è collocata sulla parete destra della cappella di santa Teresa d'Avilla.

Bibliografia

RIZZI 1972, 267, no. 16. ANDREIS 1885, 16-17. LORENZETTI 1956, 297. ANDREIS 1948, 10. GRECO 1983, 237-239, scheda n. 42. MORETTO WIEL 1994, 36. GALIFI 2006, 69-70 e fig. 50.

75. Crocifissione

Chiesa di San Giovanni in Bragora, parrocchiale

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	Seconda metà del XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	63x47 cm.
Collocazione attuale:	Tra il presbiterio e la cappella absidale destra dedicata alla Vergine.
Collocazione originale:	In precedenza era posta sulla parete destra della cappella di Santa Teresa. ²¹⁴
Data di ingresso:	Primo Ottocento (?).
Modalità espositiva:	Senza cornice.
Iscrizioni:	Non sono visibili iscrizioni.
Conservazione:	Cattiva; tagliata nella parte superiore.
Rivestimento:	Non previsto.
Provenienza:	Si ha notizia per la prima volta nell'inventario del 1847, che riporta che «la pittura greca rappresentante Gesù Crocifisso vicino la Sagrestia» è un dono di un certo G. B. Ventura. ²¹⁵ È probabile che detto Ventura sia un contemporaneo del redattore dell'inventario e che quindi il dipinto sia entrato nella chiesa pochi anni prima del 1847, ipotesi suffragata dal fatto che gli inventari precedenti a questo non la nominano. ²¹⁶ Forse anche la Disposizione Patriarcale del 1888 si riferisce a questo quadro ma con qualche dubbio: esso stabilisce che l'immagine della crocifissione posta sull'altare di San Giovanni Elemosinario abbia una "dimensione" più visibile. ²¹⁷
Donatore:	G. B. Ventura

²¹³ Galifi, Novello, e Zucchetto, *Chiesa di San Giovanni in Bragora*, 69; Chiari Moretto Wiel, *Chiesa di San Giovanni in Bragora, arte e devozione*, 36.

²¹⁴ Chiari Moretto Wiel, *Chiesa di San Giovanni in Bragora, arte e devozione*, 39.

²¹⁵ Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia», 270.

²¹⁶ Greco, 270.

²¹⁷ Greco, 270.

Quadro cronologico

1847	Primo inventario che nomina l'icona, collocata vicino alla sagrestia.
1956	Appesa a destra della porta della sacrestia, nella navata destra. ²¹⁸
1965	L'icona si trovava ancora nella stessa collocazione. ²¹⁹
1983	USpostata nell'ufficio parrocchiale. ²²⁰
1994	Appesa sulla parete destra della cappella di Santa Teresa. ²²¹

Bibliografia

GRECO 1983, 270, scheda n. 59. CHIARI MORETTO WIEL 1994, 36-39. GALIFI 2007.

76. Vergine Odegetria

Chiesa di San Giovanni in Bragora, parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

La Vergine viene raffigurata con il Bambino sul braccio sinistro. Le aureole delle due figure sono puntellate e arricchite con decorazioni. La scena è sormontata dagli arcangeli Gabriele e Michele che poggiano su nuvolette, nello schema tipico dell'iconografia della Vergine della Passione. Il particolare modo in cui il Bambino tiene il rotolo della Legge suggerisce l'appartenenza dell'icona alla sottospecie della "Perivleptos".²²² La *Theotokos* veste il *maphorion* color porpora decorato con le tre

²¹⁸ Muraro, *Nuova guida di Venezia e delle sue isole*, 228.

²¹⁹ Erich Eubala, a c. di, *Oberitalien Ost*, Reclams Kunstführer (Stoccarda: P. Reclam Jun, 1965), 883.

²²⁰ Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia», 270.

²²¹ Chiari Moretto Wiel, *Chiesa di San Giovanni in Bragora, arte e devozione*, 39.

²²² Sulla complessa questione della definizione di «Perivleptos» vedi: Natalia Bobrova, «To the Problem of the Iconography of the Images of the Virgin with the Inscription Η ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ», *Eastern Christian Art* 6 (2016): 158–66.

stelle, due ai lati destro e sinistro sull'altezza delle spalle, e uno sul cappuccio. Sotto il *maphorion* si intravede il chitone di colore verde scuro con rifiniture in oro. Il piccolo Gesù porta una tunica di colore oca-oro e verde-oro. Lo sfondo presenta la tipica colorazione dorata. L'immagine risulta leggermente decurtata sul lato superiore e quello inferiore e presenta molte somiglianze con quella esposta nella chiesa dei Santi Apostoli.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	57,5x45 cm.
Collocazione attuale:	Mensa d'altare della cappella absidale destra dedicata alla Vergine.
Collocazione originale:	In precedenza l'icona si trovava nella prima cappella della navata sinistra nella chiesa di Sant' Antonin alla quale l'aveva donata Giovanna Milonopoulo e dove ancora la vide Rizzi nel 1972. Nel 1983 dovette essere già collocata sulla mensa d'altare della cappella di Santa Teresa d'Avilla nella chiesa della Bragora. ²²³
Data di ingresso:	XIX secolo. Spostata nella chiesa della Bragora tra il 1972 e il 1983.
Modalità espositiva:	Cornice dorata, con motivi floreali.
Iscrizioni:	MP CV, IC XC, O [Ω]N, M, Γ.
Stato di conservazione:	Buono.
Rivestimento:	Attualmente non è visibile nessun rivestimento. ²²⁴
Provenienza:	Dono di Giovanni Milonopoulo
Committenza:	Da un documento presente nella lanterna dietro l'icona si capisce che questa immagine fu sottratta nel Seicento dalle mani dei Montenegrini da messer Costantino Milonopoulo, allora comandante di una nave da guerra della Serenissima, nel momento in cui stavano per distruggerla. Nel 1836 possedeva questa immagine miracolosa Agostino Milonopoulo, comandante di una nave da guerra austriaca, che, nonostante infuriasse il colera e facesse numerose vittime, per l'intercessione della Vergine riuscì a salvarsi insieme a tutto l'equipaggio. Stefano Milonopoulo rimase miracolosamente illeso durante una terribile tempesta, mentre due poveri marinai furono colpiti da un fulmine. Per questi ed altri eventi miracolosi occorsi alla sua famiglia per intercessione di questa icona, Giovanna Milonopoulo volle che l'icona fosse esposta alla pubblica venerazione nella chiesa di Sant'Antonin. Nel 1972 si trovava infatti nella prima cappella a sinistra della chiesa, succursale di San Giovanni in Bragora.
Fisionomia culturale:	Come riporta la lanterna dietro l'icona, questa salvò l'equipaggio di Agostino Milonopoulo, così come Stefano Milonopoulo.
Quadro cronologico XVII sec.	Icona in possesso della famiglia Milonopoulo.

²²³ Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia», 235–36, scheda n. 41.

²²⁴ Il Rizzi riportava delle corone metalliche applicate. Vedi: Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 264, n. 8.

- XIX sec. La famiglia Milonopoulo dona il dipinto alla chiesa di Sant'Antonin.
- 1972 L'icona si trovava nella prima cappella della navata sinistra della chiesa di Sant'Antonin.²²⁵
- 1983 L'icona era già stata collocata sulla mensa d'altare della cappella di San Teresa D'Avilla nella chiesa di San Giovanni in Bragora.²²⁶

Bibliografia

RIZZI 1972, 264, no. 8. GRECO 1983, 235-236, scheda n. 42. GALIFFI 2007, 49-50.

77. Vergine Nicopeia

Chiesa di San Giovanni in Bragora, parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

²²⁵ Rizzi, 264.

²²⁶ Greco, «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia», 235.

La Vergine è raffigurata con il bambino, entrambi in posizione frontale, nella tipica iconografia della *Nicopeia*. L'immagine si differenzia dalle restanti icone mariane di Venezia presentando un'iconografia molto tradizionale, più vicina alla tradizione bizantina. È probabile che in origine il dipinto avesse forma rettangolare, di seguito adattata per inserirla nel tabernacolo.

Ambito culturale:	Bizantino
Cronologia:	XIV secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola centinata
Misure:	65x44 cm.
Collocazione attuale:	Sopra la porta sud che immette nella cappella dei Piovan, a metà della navata destra.
Modalità espositiva:	Entro tabernacolo marmoreo.
Iscrizioni:	MP [ΘΥ], IC XC, [O Ω]N.
Stato di conservazione:	Buono.
Restauri:	C. B. Tiozzo nel 1972 ha eliminato pesanti ridipinture. È stato asportato il fondo oro ottocentesco e messa a nudo parte della superficie lignea priva di pigmento, essendo stato il fondo probabilmente concepito per accogliere una lamina, similmente alla <i>Nicopeia</i> marciana. Si è così verificato che la ridipintura ottocentesca aveva provocato una diminuzione del volume del <i>maphorion</i> sul capo della Vergine. ²²⁷
Rivestimento:	Non pervenuto. La superficie lignea priva di pigmento e preparazione, messa a luce dal restauro del 1972, fa pensare che l'immagine fosse originariamente concepita per accogliere un rivestimento metallico, simile a quello della <i>Nicopeia</i> marciana.
Provenienza:	Nella posa ieratica della Vergine si riconosce un elemento dell'arte Costantinopolitana. Tale posizione si rafforza confrontando l'icona con quella della Madonna con Apostoli e Santi dell'Istituto Ellenico, certamente paleologa. ²²⁸

Bibliografia

MOSCHINI 1815, 81. ANONIMO 1819, 219. LORENZETTI 1956, 295; RIZZI 1972, 267, no. 15; GRECO 1983, 143, scheda n. 9; GARRISON 1949, 28, 233, no. 653. EUBALA 1965. CONCINA 1996, 92. D'ARCAIS, 2002, 20. GALIFFI 2007, 61-71 e fig. 41. BACCI 2009, 108.

²²⁷ Galifi, Novello, e Zucchetta, *Chiesa di San Giovanni in Bragora*, 62.

²²⁸ Galifi, Novello, e Zucchetta, 62.

78. Vergine Odegetria (Madonna della Pace)

Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, di frati domenicani



Foto dell'autrice

L'icona, tra le più venerate a Venezia, presenta la Vergine con in braccio il bambino. Maria porta un *maphorion* di colore blu, bordato di oro, mentre da sotto si intravede il chitone rosso. Gesù Bambino, con una tunica di tonalità arancione con ricche dorature, fa il segno benedicente con la mano destra, e tiene con la sinistra il rotulo. La sua testa è circondata da raggi rossi aggiunti posteriormente. Entrambe le figure portano corone moderne applicate sui capi.

Ambito culturale:	Bizantino
Cronologia:	XIV secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	125x95,5 cm.

Collocazione attuale:	Sopra l'altare della cappella di Santa Maria della Pace.
-----------------------	--

Collocazione originale:	Inizialmente custodita nella chiesa di San Nicolò, che si trovava nell'ala settentrionale del convento (oggi distrutta). Nel 1503 venne solennemente trasportata nella cappella, appositamente costruita, della Madonna della Pace che si trovava tra la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e la scuola di San Marco. Li rimase fino al 1806, quando il convento fu demolito e l'immagine trasferita nell'altare dedicato a Santa Caterina sulla navata destra della chiesa, e poi nell'attuale cappella già dedicata a S. Giacinto di Polonia (di seguito intitolata a Santa Maria della Pace). ²²⁹
Data di ingresso:	1349 nella chiesa di San Niccolò; 1503 nella cappella della Vergine della Pace; 1806 nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
Modalità espositiva:	Cornice posteriore. Nella parte inferiore ex-voto a forma di cuore con iscrizione «I PEDUCI RICONOSCENTI»; sotto ancora «REGINA PACIS». In origine fu inserita in un polittico che conteneva pannelli con un evangelista (probabilmente san Giovanni) e sant' Alessandro della Croce. ²³⁰ Nella stessa cappella, a destra rispetto all'entrata, era esposto un quadro di Andrea Celesti rappresentante san Luca che dipinge la Vergine (oggi smarrito). ²³¹ L'altare era circondato da preziose reliquie, e sopra la porta maggiore si leggeva «QUESTA IMMAGINE DI MARIA VERGINE FU FATTA DA SAN LUCA EVANGELISTA: ET E' LA MEDESIMA, CHE RESTITUI LA MANO A SAN GIOVANNI DAMASCENO»
Stato di conservazione:	Buono
Rivestimento:	Corone metalliche dorate; in precedenza anche collane e rosari applicati sul dipinto.
Provenienza:	Portata da Costantinopoli nel 1349 dal patrizio Paolo Morosini, che la ottenne da un parente. ²³²
Fisionomia culturale:	Già la costruzione della cappella dedicata alla Madonna della Pace, terminata nel 1503, denota la volontà dei domenicani di promuovere il culto dell'immagine. Lo stesso Sansovino attesta che il trasferimento fu effettuato per promuovere "maggior devotion" verso l'icona. ²³³ Già nelle prime <i>historie</i> stampate, datate tutte nel XVII secolo, l'immagine viene associata alla leggenda della mano del Damasceno, secondo la quale sarebbe davanti a questa icona, dipinta dall'evangelista Luca, che il teologo avrebbe recuperato la sua mano, tagliatagli dal califfo su istigazione dell'imperatore Leone III l'Isaurico. L'associazione

²²⁹ Sulla cappella di San Giacinto vedi: AA. VV., *Per una monografia sulla basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, vol. 20, Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia (Venezia: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1996), 81–83.

²³⁰ I pannelli furono opera di Gerolamo da Santa Croce, e sono attualmente conservati presso la National Gallery of Art di Londra. Si veda: Walberg, «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace», 6; Zilotti, *Il tempio della pace*, 51–52.

²³¹ Pacifico, *Cronica veneta*, 181; Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana* (Venezia: Francesco Nicolini, 1674), 64; Zilotti, *Il tempio della pace*, 74.

²³² Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 124–26 il quale attesta che nell'oratorio esisteva un'iscrizione che attestava che l'immagine fosse stata donata al Morosini da un parente e di seguito da questo portata a Venezia; Sull'identificazione di Paolo Morosini: Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5 (Venezia: Giuseppe Molinari, 1842), vol. I, 260.

²³³ Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 124–26.

dell'icona con tale leggenda deve considerarsi comunque precedente alle testimonianze scritte in quanto già nel XVI secolo fu commissionato a Giulio dal Moro un dipinto con la leggenda del Damasceno da collocare nella stessa cappella.²³⁴ Nel XVI secolo, e specificamente nel 1546, data anche la fondazione di una confraternita dedicata all'immagine, a testimoniare un culto già diffuso. I confratelli, come riporta il Corner, «avrebbero avuto cura di onorare con solenni osequi la Vergine nella sua immagine».²³⁵

Dai *pamphlet* domenicani del Seicento apprendiamo anche che questa aveva l'abilità di preservare la felicità nell'ambito domestico e fungere da mediatore nelle dispute famigliari, nonché di sollevare le pene delle anime del purgatorio e combattere la peste.²³⁶

La devozione verso questa immagine era diffusa tanto tra la popolazione veneziana quanto tra quella greca, residente in città. A testimonianza del culto, il Tagliapietra attesta che si poteva notare una massiccia presenza di ex-voto: «Una volta posta nella chiesa dei ss. Giov. e Paolo la icona fece molti miracoli e di questo davano testimonianza molte tavolette e altri segni di riverenza e di devozione, che però andarono smarriti quando si decise di abbellire la chiesa. Erano questi, voti, grazie, molti uomini e donne di cartone».²³⁷

Attualmente l'immagine è dotata di applicazioni metalliche e una cornice con ex voto, a testimoniare il perdurare del culto.

Aspetti rituali:

Nonostante l'immagine non sembra venisse coinvolta nelle processioni, il pennello della confraternita era decorato con una riproduzione della Vergine della Pace.²³⁸ Ogni sabato il vescovo greco visitava la cappella in compagnia dei suoi sacerdoti e «accendendo diversi cerei, da loro medesimi portati, dinanzi ad essa Vergine genuflessi, cantavano intonate da esso Vescovo le Litanie».²³⁹ Durante la settimana dei morti, così come ogni sabato, era previsto che i sacerdoti cantassero litanie di fronte all'altare della Pace in onore ai morti e venivano concesse indulgenze a chi visitava l'altare in tali occasioni.

La chiesa divenne nei secoli il luogo deputato all'ultimo atto della liturgia ducale, e alle cerimonie funebri.²⁴⁰

²³⁴ Pacifico, *Cronica veneta*, 173.

²³⁵ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 86.

²³⁶ Walberg, «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace», 9; Zilotti, *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'espositione dell'istoria, e traslationi della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiostrò de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia*, 22, 50.

²³⁷ P. M. Tagliapietra, *Historia del tempio della Pace posta in SS. Gio. e Paolo* (Venezia: Valvasense, 1646), 11; Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 86.

²³⁸ Walberg, «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace», 6.

²³⁹ Zilotti, *Il tempio della pace*, 49.

²⁴⁰ Concina, *Le chiese di Venezia*, 186–87.

Quadro cronologico

1349	L'icona viene portata da Costantinopoli da Paolo Morosini il quale la ottenne da un parente.
1349-1503	Collocata nella chiesa di San Nicolò (dei Genovesi).
15 ott. 1503-1806	Spostata nella cappella della Pace.
1546	Si forma una confraternita dedicata all'icona.
1806	Demolizione della cappella per la creazione dell'ospedale, e spostamento dell'icona nella cappella di Santa Caterina di Siena e poi nella cappella di San Giacinto di Polonia (di seguito intitolata a Santa Maria della Pace).

Bibliografia

SANSOVINO 1604, 124-126. GIOVANNI MICHELE PIO 1615, 310. VITTORELLI 1616, 170-171. STROZZI 1624, 243, vv. 41-42. ASTOLFI 1624. SANSOVINO 1663, 65-66. TAGLIAPIETRA 1646. GUMPPENBERG (1657) 1839. BOSCHINI 1674, 64. ZILOTTI 1675, 26 riporta le fonti precedenti, vedi pp. 51-56, 57 per archivi non stampati; vedi anche pp. 72-73. MORESINI 1692, 74. PACIFICO 1697, 174, 180-81. ONOFRI 1699, 142-43. ZANETTI, 1733, 248. FORESTIERE ILLUMINATO 1740, 135-6. CORNER, 1749, 267; IDEM, 1761, 12-17. PACIFICO E PITTERI 1751, 249. CORNER 1758, 86. CORNER 1758A, 75-82. CORNER 1760, 11-13. ANONIMO 1819, 136. SORAVIA 1822, I, 35, 44, 49. PAOLETTI, 1839, 223; ZANOTTO, 1847, 286. LORENZETTI 1956, 342. RAMBALDI, 1964, 45. ZAVA BOCCAZZI, 1965, 337, n. 61. CONCINA 1996, 87, 94 168-170; IDEM p. 186-187. CONCINA 1998, 530-535. CONCINA 2002. CONCINA 2006, 180. WALBERG, 2016, 1-14. <http://www.basilicasantigiovanniepaolo.it/interno/mausoleo-valier/>

79. Vergine della Passione

Chiesa di San Lio, parrocchiale



Foto dell'autrice

Madre e figlio vengono raffigurati secondo lo schema iconografico tipico della Vergine della Passione. Il *maphorion* della Vergine presenta la diffusa colorazione rosso-porpora. In arto i due arcangeli portano i simboli della Passione. Sotto l'arcangelo scorre la scritta "H AMOAINTOC".

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	60x50 cm.

Collocazione attuale:	Primo altare a destra. ²⁴¹
Modalità espositiva:	Cornice lignea dorata con motivi floreali.
Iscrizioni:	H AMOAINTOC, MP ΘY, IC XC, M, Γ.
Stato di conservazione:	Il dipinto è annerito dal fumo delle candele, il che dimostra che veniva venerata con tale usanza-come ancora oggi.
Rivestimento:	In precedenza si potevano vedere delle corone metalliche applicate sui capi di entrambi i personaggi e colane per la Vergine. ²⁴²

Bibliografia

RIZZI 1972, 270, no. 22. TRUCOLO 1999.

²⁴¹ Nel 1999 l'icona si trovava alla sinistra del presbiterio Amedeo Trucolo, *Chiesa di San Lio, Venezia : storia e arte* (Padova: G. Deganello, 1999), 18.

²⁴² Trucolo, *Chiesa di San Lio, Venezia*.

80. Vergine della Passione

Chiesa di Santa Maria della Fava, parrocchiale



Foto dell'autrice

La Vergine tiene in braccio in Bambino Gesù nel modo tradizionale della Vergine della Passione. Il manto della Madonna, dotato dal tipico cappuccio con le tre stelle, è di intonazione blu/verde, con una folta trama di tratti dorati. Questi ornano anche la veste rossa che appare sotto il manto, la tunica e l'*hymation* di Cristo.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	Fine del XV secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	27x23 cm.

Collocazione attuale:	Secondo altare a destra.
Collocazione originale:	Muro esterno di una casa privata della famiglia Dolce. ²⁴³ 1480: costruzione di un piccolo oratorio <i>ad hoc</i> vicino al ponte della Fava.

²⁴³ Questa, a causa di un errore storiografico che ebbe inizio con la trascrizione del Corner, fu a lungo confusa con una altra icona della famiglia Amadi nella chiesa dei Miracoli. Quest'ultima era stata commissionata nel 1403 da Francesco Amadi al pittore Nicolò e subito collocata nelle mura esteriori della casa dei Barozzi, nei confini di santa Marina. Si vedano: Corner, *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, vol. III, 217-227.; Ralph Eric Lieberman, «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice: New York University, 1972» (New York, New York University, 1972), 79 Grazie a un documento del 1496 trovato da Liebermann si rese noto che furono i procuratori della chiesa di San Lio ad "affittare" dalla famiglia Dolce due piccole case da usarle per la devozione dell'immagine che era posta sul ponte della Fava, la quale stava ultimamente operando numerosi miracoli. Gli Amadi eressero la chiesa di Santa Maria dei Miracoli e non quella della Fava. Vedi: Margaret A. Morse, «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa», *Renaissance Studies* 21, n. 2 (2007): 182-84.

1496: per merito di alcuni parrocchiani della contrada di san Lio, si comperarono dai Dolce due casette per erigere sopra quel fondo una piccola chiesa ove poter collocare l'immagine miracolosa.²⁴⁴

1572: il patriarca Giovanni Trevisano fece erigere un nuovo oratorio.

1662: restauro totale del complesso per il trasferimento in questo della Congregazione di San Filippo Neri. I preti della congregazione posero l'immagine sull'altare dedicato alla Visitazione di Maria.

Data di ingresso:

1496²⁴⁵

Modalità espositiva:

Cornice lignea dorata.

Iscrizioni:

Ai lati del capo della Vergine: MP ΘV

Sopra l'arcangelo a sinistra: O AP[XAΓΓΕΛΟΣ] M[IXAΗΛ]

Sopra l'arcangelo a destra: O AP[XAΓΓΕΛΟΣ] Γ[ABPIΗΛ]

Alla destra del bambino: O Ωv

Stato di conservazione:

Buono. Originariamente la tavola era centinata sui lati minori. Non si conosce il periodo in cui fu ridotta alle attuali dimensioni rettangolari.

Rivestimento:

In precedenza l'immagine era provvista di corone metalliche applicate.²⁴⁶

Provenienza:

Muro esterno di una casa della famiglia Dolce vicino a San Lio.

Fisionomia culturale:

Il culto dell'immagine venne promosso a causa di una visione miracolosa, apparsa il 2 luglio del 1480 alla moglie di Francesco Amadi, che preannunciava l'edificazione di una chiesa.²⁴⁷ Il 10 novembre dello stesso anno Maffio Gerardo Patriarca di Venezia, fece un processo per stabilire l'autenticità dell'icona. Verificata la veridicità dei miracoli, grazie alle testimonianze di coloro che vi avevano assistito, il patriarca concesse nel 10 novembre del 1480 il permesso di erigere una cappella per ospitare l'immagine.²⁴⁸ Egli stabilì che l'immagine «fosse collocata [...] in una decente cappella, ossia chiesetta indipendente dal gius Parrocchiale».²⁴⁹ Riporta ancora il Grandis che la «divozione del popolo andavasi di continuo aumentando, il perché Giovanni Trevisan Patriarca per accrescere il culto, e venerazione verso la miracolosa Immagine concedette licenza di conservare in detta Chiesa il Santissimo Sacramento, e fu nell'anno 1572 con solenne pompa [...] portato il Divin Sacramento».²⁵⁰ Ancora nel 1624 l'Astolfi riportava che «Questo oratorio oggi è molto splendido e frequentato».²⁵¹

Nel 1705 venne costruita una nuova chiesa.

²⁴⁴ Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane* (Venezia: Scarabellin, 1933), 255.

²⁴⁵ Lieberman, «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice», 75–76.

²⁴⁶ Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 278.

²⁴⁷ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 509; Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 98r.

²⁴⁸ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 497.

²⁴⁹ Domenico Grandis, *Vite e memorie de' santi spettanti alle chiese della diocesi di Venezia con una storia succinta della fondazione delle medesime. Opera d'unpadre dell'Oratorio di Venezia* (Venezia: Marcellino Piotto, 1761), vol. II, 170–173.

²⁵⁰ Grandis, vol. II, 170–173.

²⁵¹ Giovanni Felice Astolfi, *Historia universale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio* (Venezia: Sessa, 1624), 463.

Il nome: Esistono due leggende relative al nome dell'immagine. La prima, di natura miracolosa, narra che un giorno si presentarono dei poliziotti in casa di un uomo che custodiva a casa sua dei sacchi di sale di contrabbando. Egli pregò la Vergine perché lo salvasse e il sale si trasformò in fave. La seconda versione collega l'appellativo "della Fava" al semplice fatto che l'icona si trovava in prossimità al ponte della Fava.²⁵²

Aspetti rituali

La gestione del santuario venne accordata dal patriarcato alla famiglia Amadi, slegandola da qualsiasi tutela parrocchiale.²⁵³

In un documento del 1515 i procuratori assegnano ai cappellani della Fava il dovere di narrare in ogni occasione liturgica i miracoli che l'icona faceva in quel giorno.²⁵⁴

Bibliografia

SANSOVINO 1604, 98r. MARTINELLI 1684, 60. ANONIMO 1758. PACIFICO 1697, 302-3. CORNER 1758A 61-64. CORNER 1760, 38-43. CORNER, 1761, 57-59. GRANDIS 1761 vol. II, 170-73. APOLLONIO 1880. TASSINI 1933, 255. RIZZI 1972, 278 no. 54. CASPER, 2010, 104.
Per la confusione tra l'icona della Fava e quella dei Miracoli vedi: RALPH LIEBERMAN 1972, 39-46. CROUZET-PAVAN 2015, 497-498.

²⁵² Ferdinando Apollonio, *Intorno all'immagine e alla chiesa di S. Maria della Consolazione al ponte della Fava* (Venezia: Tip. dell'Immacolata, 1880), 9-11.

²⁵³ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 516.

²⁵⁴ Crouzet-Pavan, 498.

81. Vergine della Passione

Chiesa di San Martino vescovo, parrocchiale



Fonte: Patriarcato di Venezia (BeWeb)

In questa icona viene ancora una volta ripreso lo schema iconografico della Vergine della Passione. Gli Arcangeli nelle estremità superiori tengono i simboli della Passione, verso i quali volge lo sguardo il Bambino. La Vergine guarda invece direttamente verso lo spettatore. Il *maphorion* della Vergine è di colore rosso con bordature arancioni, mentre la tunica di Gesù è azzurra con piccole decorazioni astratte, stretta in vita da un cinturino rosso. L'*hymation* è arancione.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-primi XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	97x74 cm.

Collocazione attuale:	L'icona si trova oggi nella sacrestia della chiesa.
Modalità espositiva:	Cornice lignea dorata.
Iscrizioni:	MP ΘΥ, IC XC, Γ, Μ.
Stato di conservazione:	Sovra dipinture e caduta del fondo oro specie nella parte superiore; Ritocchi nei contorni degli angeli. Grossi chiodi sui lati brevi.

Bibliografia

ANONIMO 1819, 201. RIZZI 1972, 282, no. 65. CONCINA 1996, 93 con foto. CHATZIDAKI 1993, 180, no. 45 e foto p. 181.

82. Vergine Odegetria

Chiesa di San Martino vescovo, parrocchiale



Foto dell'autrice



Fonte: Patriarcato di Venezia (BeWeb)

La Vergine viene raffigurata secondo l'iconografia tradizionale dell'*Odegetria*. Entrambe le figure della Madre e del Bambino rivolgono lo sguardo verso lo spettatore. Oltre ai visi, il resto dei corpi è coperto da una riza metallica.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola; argento in lamina
Misure:	68x44 cm.

Collocazione attuale:	L'icona è attualmente esposta sulla mensa d'altare della cappella a sinistra dell'ingresso, dedicata a san Giovanni Evangelista.
Collocazione Originale:	Inizialmente nella cappella dei Messeri, passata poi ai Venier.
Modalità espositiva:	L'icona è inserita in una cornice lignea dorata di bottega veneta del XVII secolo. Il dipinto, insieme alla cornice, aggiunta in un secondo momento, è inserito nella parte superiore del quadro di <i>san Giovanni Evangelista in atto di scrivere l'Apocalisse</i> di Matteo Ponzone. ²⁵⁵ Al due lati dell'altare sono presenti due statue lignee del XVII secolo raffiguranti i santi Francesco di Paola e Francesco di Sales.

²⁵⁵ Nel *Forestiere Istruito*, così come nel lavoro del Zanetti si riporta una antica tavola «alla greca» incastrata nel dipinto di Giovanni Laudis, che rappresentava san Marco e il santo Foca. È probabile che l'icona sia stata incastrata nel dipinto del Ponzone in una data posteriore al 1819. Vedi: Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri 5* (Venezia, 1771), 213; Anonimo, *Il forestiere istruito nelle cose più pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine nuovamente compilato cogli ultimi cambiamenti ed adornato con 70 rami delle principali prospettive e vedute* (Venezia: Gio. Parolari, 1819), 201.

Conservazione:	Buona
Iscrizione:	Non visibile
Rivestimento:	Il dipinto è coperto da una camicia argentea che lascia scoperti solamente i volti della Vergine e del Figlio.
Provenienza:	L'icona, come attesta l'iscrizione riportata dal Rizzi, proviene da Anopolis di Creta e arrivò nella chiesa di San Martino come dono dei Meseri, famiglia cretese di origine veneziana. ²⁵⁶ Nel 1721-1722 il nobile Emanuele Meseri e i fratelli Nicolò e Demetrio fecero collocare il dipinto alla propria cappella, passata poi ai Vernier. ²⁵⁷
Fisionomia culturale:	L'icona venne inserita nella tradizione legata alla salvezza del Levante dagli Ottomani. ²⁵⁸

Bibliografia

ZANETTI (1733) 1980, 213; ANONIMO 1819, 201. RIZZI 1972, 282-283, no. 66; CONCINA 1996, 91, 96: per la provenienza e il significato del culto.

83. Reliquia di San Spiridione

Chiesa di San Biagio, parrocchiale (oggi rettoria dell'Ordinariato militare)



Per gentile concessione del Museo Navale di Venezia



²⁵⁶ Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 282–83.

²⁵⁷ Concina, *Le chiese di Venezia*, 96.

²⁵⁸ Concina, 96.

L'immagine raffigura la reliquia di San Spiridione. L'iconografia diffusasi nel XVIII secolo, in seguito alla battaglia contro i turchi a Corfù nel 1712. Secondo la tradizione la fazione veneziana avrebbe sconfitto i turchi proprio grazie all'intervento di San Spiridione, le cui reliquie si trovavano conservate presso una chiesa dell'isola. Nella presente icona la reliquia è campita su uno sfondo giallo a fiorami rossi e blu e inquadrata ai lati da una tenda rossa. Il santo ha un *phelonion* verde con quadrettatura aurea, *omophorion* a croci nere e *analave* con *epigonation* a figure gialle di santi su fondi dorati.

Autore: Eustazio Karousos²⁵⁹
Cronologia: 1818
Materia e tecnica: Tempera su tavola
Misure: 233x130 cm.

Collocazione attuale: Primo altare a sinistra.
Modalità espositiva: L'icona è inserita in una cornice marmorea con colonne.
Iscrizioni: Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΙΡΙΔΟΝ;

In basso: ΕΙΚΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΥ ΣΠΙΡΙΔΟΝΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΤΡΙΜΙΘΟΥΝΤΟΣ ΟΥ ΤΟ ΑΓΙΟ ΣΩΜΑ ΤΙΘΕ/ΤΕ ΕΝ ΤΙ ΝΙΚΟ ΚΕΡΚΙΡΑΣ - ΠΙΕΙΜΑ δε ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΚΑΡΟΥΣΟΥ Κεφαλονίος – 1818: μήν δεκέμβριος/ IMMAGINE DEL SANTO MIRACOLOSO SPIRIDONE DI CUI IL SANTO CORPO POSTO SI TROVA NEL SUO T(EM)P(I)O IN CORFU.

Conservazione: Buona
Fisionomia culturale: Con ogni probabilità l'immagine era venerata dalla comunità greca di Venezia. La chiesa di San Biagio ha avuto un ruolo significativo per i greci di Venezia, essendo questa una delle poche chiese dove gli era concesso di officiare secondo il proprio rito e trovandosi nella zona di Venezia con maggior densità di abitanti greci.²⁶⁰

Bibliografia

RIZZI 1972 p. 266, no. 12. CHATZIDAKIS 1997, 71-72.

²⁵⁹ Questo pittore era originario di Cefalonia e dal 1756 lavorava a Napoli. Vedi: Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830*, 71–72.

²⁶⁰ Anastasia Gavounatsiou, «Breve storia della comunità greca a Venezia», in *Fedi religiose e culture a Venezia nei Secoli* (Venezia: Marcianum Press, 2009), 135; Marco Antonio Sabellico, *Del sito di Vinegia: la più antica guida di Venezia (1502)* (Venezia: Venipedia, 2016), 66: «Qui poco fa i greci officiavano il loro rito. La riva è piena di navi di carico, e vi abitano ovunque marinai».

84. Vergine Odegetria

Chiesa di San Pietro di Castello, Cattedrale fino al 1807



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia



Fonte: chorusvenezia

La Vergine viene raffigurata nella consueta iconografia dell'*Odegetria*, con il piccolo Gesù in braccio. I volti dei personaggi sono resi secondo la consolidata modalità della tradizione bizantina paleologa. L'intero corpo delle figure è ricoperto da una camicia metallica argentata, così come quello degli arcangeli nei due lati superiori dell'immagine. Le mani di Maria e Gesù sono invece ricoperte di metallo dorato. L'icona è sovrapposta al dipinto del Tizianello con il Padre eterno in gloria con angeli.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	47x37 cm.

Collocazione attuale:	Secondo altare della navata destra
Modalità espositiva:	L'effigie è inserita in una cornice lignea barocca dorata e intagliata, decorata con fiori e putti. Il quadro è incastrato nel dipinto del Tizianello con il Padre in gloria e angeli, del XVII secolo.

Conservazione:	Buona
Rivestimento:	Camicia metallica e nimbi argentei applicati

Bibliografia

RIZZI 1972, p. 283, no. 69; CONCINA 1996, p. 96.

85. Vergine Odegetria

Chiesa di Sant'Antonino, parrocchiale

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII sec.
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	52x46 cm.
Collocazione attuale:	Cappella a sinistra del presbiterio (?)
Iscrizioni:	Sulla camicia MP ΘΥ, IC XC.
Conservazione:	Il Rizzi riporta che la conservazione non è valutabile a causa della presenza del rivestimento e che i volti risultano anneriti.
Rivestimento:	Il rivestimento è composto da una riza metallica, probabilmente coeva, dalla quale emergono i volti e la mano benedicente del Bambino. I nimbi sono invece posteriori, del XIX secolo.
Fisionomia culturale:	Nella chiesa esisteva la Scuola di San Spiridione, composta di nobili e mercatanti greci. ²⁶¹

Bibliografia

RIZZI 1972, 264, no. 7; NIERO 1972B, 44.

²⁶¹ Paoletti, *Il fiore di Venezia*, 1839, II:206; Niero, *Santità a Venezia*, 44.

86. Vergine della Passione

Chiesa della Pietà, parrocchiale



Per gentile concessione dell'Istituto Provinciale per l'Infanzia "S. Maria della Pietà"

L'icona presenta un'iconografia composita tra i tipi della Vergine *Odegetria* e della Vergine della Passione. Si differenzia da quest'ultima tipologia per l'assenza degli strumenti della Passione, solitamente raffigurati in mano agli arcangeli. Il Bambino si presenta a tre quarti, con lo sguardo rivolto alla Madre, mentre perde il sandalino del piede destro in una tipica variante dell'iconografia della Vergine della Passione. I nimbi delle due figure sono decorati con motivi floreali, mentre sui loro capi poggiano delle corone metalliche.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	73x57 cm.
Collocazione attuale:	Annesso Istituto Provinciale per l'infanzia
Iscrizioni:	MP ΘΥ, IC XC
Conservazione:	Buona
Rivestimento:	Corone metalliche applicate

Bibliografia
RIZZI 1972, p. 281, no. 63.

87. Vergine Madre della Consolazione (di Lepanto)

Chiesa di Santa Maria Formosa, parrocchiale



Per gentile concessione del Patriarcato di Venezia

La Vergine è raffigurata nel *typos* della Madre della Consolazione, con un *maphorion* bordò e la veste bluastro, entrambi con delicate dorature. Il Bambino, frontale e con una ricca capigliatura, indossa una tunica rossa ed è posto sul braccio destro della Vergine. La tavola è bordata in rosso.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto (Nikolaos Tzafouris?) ²⁶²
Cronologia:	Prima metà del XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	35x25 cm.
Collocazione attuale:	Nella parete destra della controfacciata
Collocazione originale:	Cappella Venier

²⁶² Dello stesso autore sono note altre tre opere con lo stesso soggetto. Per una panoramica sulla produzione dell'artista si veda: Nicolas Siomkos, «Έργα του Νικολάου Τζαφούρη και του εργαστηρίου του», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 34 (2013): 253–66.

Data di ingresso:	1921
Modalità espositiva:	Cornice lignea intagliata e dorata del XVIII secolo, di bottega veneziana.
Iscrizioni:	IC XC, O Ω[N]
Conservazione:	Recentemente restaurata. Si è asportata una ridipintura settecentesca eseguita per adattarvi una camicia della medesima epoca (oggi conservata nell'ufficio parrocchiale).
Rivestimento:	Probabilmente previsto ma oggi andato perduto.
Provenienza:	Dono di Gianbattista Vernier nel 1921. È tradizione che l'icona fosse venerata a bordo della nave ammiraglia di Sebastiano Vernier durante la battaglia di Lepanto. ²⁶³
Fisionomia culturale:	L'immagine veniva considerata miracolosa, avendo già illustrato il suo potenziale assistendo Sebastiano Vernier nella battaglia di Lepanto.
Aspetti rituali:	Il suo coinvolgimento rituale probabilmente rispecchia quello di un'altra icona mariana, la <i>Demosiana</i> , anche questa venerata, a Corfù, in occasione delle celebrazioni per la vittoria di Lepanto.

Bibliografia

RIZZI 1972, 279. CONCINA 1996, 94. BERGAMO 2016. BACCI 1998, 384. LA CHIESA DI S. MARIA FORMOSA IN VENEZIA 1991, 7.

88. Crocifissione

Chiesa di Santa Maria Formosa, parrocchiale

Ambito culturale:	Veneto-cretese
Cronologia:	XVI secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Collocazione attuale:	Entrata laterale
Modalità espositiva:	Entro cornice lignea
Iscrizioni:	O ΒΑΣΙΑ[EYC] T[] IC XP, H CTAYPOCIC, [MP] Θ[Y], O A[ΓΙΟΣ]
Conservazione:	Abbastanza buona.
Restauri:	Il dipinto è stato restaurato nel 1997 da Save Venice Inc. ²⁶⁴

²⁶³ Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane», 279.

²⁶⁴<http://www.comprive.org/wp-content/uploads/progetti-comitati-privati-internazionali-per-la-salvaguardia-di-veneziana-1966-2016.pdf>

ICONE CENSITE DALLE FONTI NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI CASTELLO

89. Vergine (iconografia ignota)

Chiesa di Santa Maria Formosa, parrocchiale

Ambito culturale: Sconosciuto
Cronologia: XVII (ante)

Collocazione originale: L'immagine si trovava in una nicchia ricavata all'esterno di una casa privata al ponte Borgoloco (Castello 6121), probabilmente posseduta dai Donato,²⁶⁵ poi trasportata nel 29 giugno del 1612 nella cappella a destra dell'altar maggiore, fatta erigere in onore di San Giuseppe da Antonio Grimani negli ultimi anni del XVI secolo.²⁶⁶

Data di ingresso: 29 giugno 1612

Fisionomia culturale: L'effigie si era «resa celebra per i molti miracoli»²⁶⁷ i quali furono di seguito riconosciuti ufficialmente dal patriarca nel 1610, seguendo il solito percorso di autenticazione delle immagini culturali.²⁶⁸

Aspetti rituali: Il giorno del trasporto dell'icona furono organizzate nella chiesa celebrazioni solenni, alle quali partecipò anche il patriarca Francesco Vendramin.²⁶⁹ La popolazione veneziana si rivolse ancora al capitello durante la peste del 1630.²⁷⁰

Bibliografia

GUMPPENBERG (1657), 1839, 580. CORNER 1758A, 121. CORNER 1758B, 43. CORNER 1760, 47. MOSCHINI 1815, 192. ANONIMO 1819, 278. TASSINI 1863, 1, 102. NIEROB 1972, 279.

²⁶⁵ Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2:102.

²⁶⁶ Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti opera di Giannantonio Moschini* (Venezia: Alvisopoli, 1815), 192; Anonimo, *Il forestiere istruito*, 278; Il Tassini riporta invece che il capitello venne collocato nella cappella dei Donato: Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2:102.

²⁶⁷ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 43.

²⁶⁸ Flaminio Corner, *Venezia favorita da Maria. Relazione delle immagini miracolose di Maria conservate in Venezia* (Padova: Giovanni Manfre, 1758), 121.

²⁶⁹ Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 43.

²⁷⁰ Niero, *Santità a Venezia*, 279.

90. Vergine (iconografia ignota)

Chiesa di San Giovanni in Bragora, parrocchiale

Ambito culturale:	Icona a carattere misto (?)
Cronologia:	XVI (ante)
Collocazione originale:	L'icona si trovava inizialmente sul muro esterno di una casa privata presso il ponte della Pietà. ²⁷¹ Nel 1846, per opera di Mons. Domeneghini, pievano della chiesa della Bragora, venne eretta una apposita cappella, dedicata alla Vergine della Pietà (oggi intitolata a Santa Teresa D'Avilla).
Data di ingresso:	1638, per volere del patriarca Trevisan.
Modalità espositiva:	Sull'altare della Vergine Annunziata, appositamente costruito.
Fisionomia cultuale:	Come attesta l'Andreis «Poiché Dio con intercessione di Maria concedeva grazie, e favori particolari a chi visitava questa sacra immagine, frequentatissimo era il luogo, e una folla di popolo anche lontano ogni giorno vi traeva». ²⁷² Ancora nel XIX secolo, l'immagine dovette essere particolarmente venerata, soprattutto dai naviganti. A testimoniare il culto dell'icona si potevano vedere, secondo l'autore, molte tavole votive appese intorno all'edicola.

Quadro cronologico

XVI secolo	L'icona era esposta sul muro esterno di una casa privata presso il ponte della Pietà.
1638	Per volere del patriarca Trevisan l'icona viene collocata all'interno della chiesa, sull'altare dell'Annunziata.
1848	Collocata in una cappella costruita appositamente e dedicata alla Vergine della Pietà, per volere del pievano, Mons. Domeneghini.

Bibliografia

ANDREIS 1848. GRECO 1982, 237-239.

91. Icona Miracolosa (iconografia ignota)

Chiesa di sant'Antonio Abate, di chierici regolari di san Salvatore (demolita nel 1810).

Cronologia:	XIV secolo (?). ²⁷³
-------------	--------------------------------

²⁷¹ Andreis, *Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di s. Gio. Battista in Bragora*, 16–17.

²⁷² Andreis, *Memoria sulla chiesa di S. Gio. Battista in Bragora dedicata a Mons. Gio. Batt. Domeneghini*, 10; Andreis, *Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di s. Gio. Battista in Bragora*, 16–17.

²⁷³ Giovanni Felice Astolfi, *Historia vniuersale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio riuerite in tutte le parti del mondo: et delle cose marauigliose, operate da Dio Signor nostro in gratia di lei, ... descritta in 15. libri. da Don Felice Astolfi canonico del Salvatore. ..* (Venezia: Sessa, 1624), 374.

Collocazione originale: Muro esterno di una casa privata. Secondo quanto riportato dall'Astolfi l'immagine sarebbe stata trasportata in una cappella appositamente costruita durante il dogato di Andre Dandolo.

Data di ingresso: XIV secolo (?).

Fisionomia culturale: Stando alle fonti l'icona veniva considerata miracolosa, soprattutto per le guarigioni dalle malattie. A causa della devozione popolare venne realizzata la prima chiesa in legno.²⁷⁴

Bibliografia

SABELLICO (1505) 2016, 65. SANSOVINO 1604, 111. ASTOLFI 1624, 375. MARTINELLI 1684, 89. CORNER 1758A, 121. CORNER 1760, 47.

92. Vergine (iconografia ignota)

Santa Maria delle Vergini, monache benedettine cistercensi (demolita nel 1844)

Ambito culturale: Nonostante l'effigie non viene nominata dalle fonti come "greca", la leggenda che la considera come proveniente da Gerusalemme fa pensare che venisse percepita come tale.

Cronologia: XII secolo (?)

Collocazione attuale: Nel 1842 risultava in possesso di Antonio Schilati come dono di una donna che la ebbe dalle monache.²⁷⁵

Provenienza: Secondo la leggenda l'immagine era in origine collocata in una antica chiesa di Gerusalemme e in seguito portata a Venezia e donata alle monache di Santa Maria delle Vergini.²⁷⁶

Fisionomia culturale: La cronaca narra la seguente leggenda: l'immagine arrivò nel convento al tempo in cui era badessa Madonna Zilia Ziani, verso la metà del XIII secolo. Fu donata da Carlo da Diem, un cavaliere di Gerusalemme che fu procuratore del convento di Santa Maria a Gerusalemme. Quando Saladino saccheggiò Gerusalemme (1187) gran parte del convento fu distrutto ma il dipinto, di mano dell'evangelista Luca, fu salvato miracolosamente. Carlo prese l'immagine e la portò a Venezia. Arrivato in laguna venne a conoscenza della reputazione, il nome e le circostanze delle Vergini, e pensò che sarebbe stato il luogo adatto dove collocare l'icona, avendo la medesima dedicazione del convento originale e promuovevano lo stesso stile di vita. Maria gli apparve in visione e lo sollecitò a dare la Madonna alle Vergini. Così fu dunque fatto e l'icona venne collocata nell'infermeria del convento dove si trovava ancora nel 1520.²⁷⁷ L'immagine era

²⁷⁴ Sabellico, *Del sito di Vinegia*, 65: «nella chiesa (c'è) una immagine della beata vergine per miracoli Chiara»; Martinelli, *Il ritratto di Venezia*, 89: «Dipoi per diversi miracoli fatti da un'Immagine della B. V. e per il concorso del popolo, si fece chiesa di Legname».

²⁷⁵ Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, 1842, 5:8.

²⁷⁶ Cicogna, 5:8; Corner, *Venezia favorita da Maria*, 125: riferiscono che l'immagine fu donata da Zilio Ziani, discendente del doge Pietro Ziani, che fu il fondatore del convento. La cronaca riporta invece che l'immagine fu donata da un cavaliere di nome Carlo da Diem: Kate Lowe, *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 334.

²⁷⁷ Lowe, *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, 334.

tenuta in «somma venerazione per le grazie che di tempo in tempo concede a quelle che humilmente ricorrono a lei con devote preci in beneficio non solo di esse monache ma per sollevamento de' loro congiuti».²⁷⁸ Al tempo del Corner l'immagine era posseduta da Antonio Schilati il quale l'aveva avuta come dono di una donna che a sua volta l'aveva avuta dalle monache.²⁷⁹ Sembra che queste possedessero anche una famosa icona a mosaico raffigurante san Giorgio, che i greci della città vollero acquistare per 200 scudi, ma gli fu negato.²⁸⁰

Aspetti rituali

A partire dal 1612, il doge e la Signoria fecero voto di visitare annualmente la chiesa delle Vergini come espressione della devozione mariana della città.²⁸¹

Bibliografia

ASTOLFI 1624, 252. CORNER 1758A, 124. MORESINI 1629, 120. CORNER 1761, 65. GRADENIGO 1942, 86. CICOGNA 1842, 8.

93. Vergine con Sant'Anna

Chiesa e monastero di Sant'Anna e Caterina, di monache benedettine (chiesa secolarizzata)

Ambito culturale: Greco (?)
Cronologia 1650 (ante)
Data di ingresso: 1650

Provenienza: Chiostro del monastero di San Clemente. Francesco Barbarigo, in occasione della traslazione di una sacra immagine da Venezia all'isola di san Clemente, trovò nel chiostro del monastero di San Clemente una «immagine di Sant'Anna con la Vergine, in legno, lavorata alla greca», e la donò nel 1650 circa al vicario generale Francesco Lazzaroni, che a sua volta la diede ai padri carmelitani scalzi.²⁸² Le monache di Sant'Anna, venendo a conoscenza della notizia temerono che i padri scalzi avrebbero approfittato della donazione per dedicare la loro chiesa a Sant'Anna. Per evitare che questo accedesse proposero a loro di fare uno scambio dell'icona di sant'Anna, con un'icona della Vergine anche essa in legno e lavorata «alla greca», che allora era in possesso delle monache.²⁸³

²⁷⁸ Astolfi, *Historia vniuersale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio riuerite in tutte le parti del mondo*, 252.

²⁷⁹ Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia*, 65.

²⁸⁰ Gradenigo, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*, 86.

²⁸¹ Andrew Hopkins, «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice», *The Art Bulletin* 79, n. 3 (1997): 443, nota 14.

²⁸² Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana*, 155; Il Corner riporta che fu il Lazzaroni stesso ad introdurre l'immagine nella chiesa di San Clemente e successivamente a donarla agli scalzi: Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, 487.

²⁸³ Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana*, 155.

Fisionomia culturale: La vicenda dell'immagine illustra bene il potere dell'immagine. Le monache avevano paura che gli scalzi avrebbero dedicato la loro chiesa alla Santa da queste venerata. Probabilmente non è causale che a soli nove anni dall'acquisto dell'icona il complesso monastico fu riconsacrato e dedicato solo a Sant'Anna.

Quadro cronologico

1519	Furono introdotte nel Monastero alcune monache Osservanti tratte dal convento di San Zuane Lateran.
1634	Ristrutturazione del convento.
1659	Consacrazione con il solo titolo di Sant'Anna.
1807	Chiesa soppressa.

Bibliografia

CORNER 1758B, 487. PACIFICO 1793, 155.

94. Vergine in marmo

Chiesa di Santa Maria della Celestia, di monache cistercensi (demolita nel XIX secolo)

Ambito culturale:	Greco (?)
Cronologia:	1341 (ante)
Materia e tecnica:	Marmo

Collocazione originale: Sull'altare della chiesa della Celestia

Data di ingresso: 10 agosto 1341²⁸⁴

Provenienza: Portata da due membri della famiglia dei Contarini, che avevano come sorelle due monache del monastero della Celestia.

Fisionomia culturale: Due delle monache che vivevano nel monastero implorarono i loro fratelli i quali stavano per partire per l'Oriente per lavoro, di portare da quei luoghi una immagine della Vergine. Per strada i fratelli incontrarono due mercanti pisani che gli dissero che presso un monte non lontano da Costantinopoli si custodiva una statua della Madonna che essi stessi avevano cercato di prendere ma era stato impossibile spostarla. Giunti i fratelli sul monte riuscirono senza alcuna difficoltà a prendere la statuetta. La misero dunque in una nave con l'obbiettivo di portarla nella chiesa dei Santi Apostoli, contrada nella quale abbittavano. Mentre erano in mare scaturì però una terribile tempesta durante la quale una voce gli suggerì di offrire l'immagine alla chiesa che Dio volle. La voce divina convinse i fratelli di portare la statua alle sorelle nel monastero della Celestia il 10 agosto del 1341. Il giorno successivo fu organizzata una grande processione insieme al clero e allo stesso Dandolo e al senato per porre l'immagine in

²⁸⁴ Gumpfenberg, *Atlante Mariano*, 468.

un altarino appositamente costruito e riccamente adornato. Nel 1569 la Celestia fu incendiata, e poco dopo ricostruita. Dopo l'avvenuta ricostruzione la statua fu collocata in un nuovo altare. A commemorare la leggenda dell'immagine sembra che vi fossero realizzati quattro quadri mobili contenenti «l'istoria dell'immagine miracolosa di N. S. che in questa chiesa conservasi».²⁸⁵ I quadri erano collocati intorno all'altare della statua.²⁸⁶

Aspetti rituali:

L'immagine veniva esposta in un altare, solitamente coperta da un velo. Durante le giornate di festa si usava scoprirle la testa.²⁸⁷

Bibliografia

SABELLICO (1502) 2016, 62. SANSOVINO 1604, 129r-130v. ASTOLFI 1624, 791. GUMPPENBERG (1657) 1839, 463-470. BOSCHINI 1674, 39. MORESINI 1692, 201. PACIFICO 1697, 200. ZANETTI (1733), 1980 230-231. CORNER 1749, vol. 11, 230. CORNER 1758A, 154. CORNER 1760, 32-33. PACIFICO E PITTERI 1751, 280. CORNER 1761, 43-47. PAOLETTI 1839. BACCI 1998, 384. VIGNOLA 2014-2015.

²⁸⁵ Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733 (1733)* (Sala Bolognese: A. Forni, 1980).

²⁸⁶ Il Sansovino riporta che i quadri rappresentavano l'immagine che arrivò a Venezia «da per se». Vedi: Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 129r-30: «l'altare della Madonna è notevole per essersi stata sopra collocata una immagine miracolosa di Maria Vergine Santissima venuta in queste parti da per se, come da i tre quadroni per fianco di esso altare appoggiati al muro ove è dipinta questa venuta si può vedere».

²⁸⁷ Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine*, 201.

EFFIGI MIRACOLOSE LATINE NELLE CHIESE DEL SESTIERE DI CASTELLO

95. Vergine con il Bambino

Chiesa di Santa Maria dei Miracoli, poi di monache francescane



Fonte: chorusvenezia

Ambito culturale:	Veneziano (Nicolò di Pietro)
Cronologia:	Primo XV secolo
Materia e tecnica:	Olio su tavola
Misure:	107x52 cm.

Collocazione attuale:	Altare maggiore della chiesa dei Miracoli
Collocazione originale:	Inizialmente l'immagine si trovava appesa nel muro della casa dei Barozzi, in Corte Nuova nella parrocchia di Santa Marina. ²⁸⁸ A

²⁸⁸ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 484, 489.

	fine agosto del 1480 venne spostata nella corte interna della casa degli Amadi. ²⁸⁹
Data di ingresso:	1480
Modalità Espositiva:	Inizialmente Francesco Amadi decise che l'immagine dovette essere esposta come capitello nel muro esterno della casa dei Barozzi, cosicché questa potesse essere esposta alla vista dei passeggeri, che avrebbero così potuto «salutarla ed onorarla di un Ave Maria». ²⁹⁰
	Con la costruzione della chiesa dei Miracoli l'immagine venne collocata sull'altare maggiore della chiesa entro cornice lignea.
Stato di conservazione:	Buono
Provenienza:	Casa Barozzi
Committenza:	Francesco Amadi
Fisionomia culturale:	La serie dei miracoli dell'icona si inaugurò il 23 agosto del 1480. ²⁹¹ Una femmina si fermò, come usava fare quotidianamente, per pregare davanti al capitello. La donna stava affrontando una lite familiare con suo cognato. Mentre pregava alla Vergine per la sua intercessione nella questione suo cognato la vide e la aggredì. La donna continuò a pregare, piangendo, la Vergine che, miracolosamente, la proteggete dai colpi. Il giorno dopo, come ex voto, la dama offrì i suoi vestiti insanguinati al capitello mariano. ²⁹² Nello stesso periodo Marco de Rasti, figlio di Giovanni Amadi, teneva in grande considerazione l'icona che egli «quotidie honorava, ponendoli lampada accesa, cerei, candele, et altri onorevoli adornamenti, et massime il Sabato per la Memoria di essa Madre di Cristo». Egli adornava inoltre ogni sabato l'altare con fiori, cosicché le sue attenzioni verso l'icona indussero anche il resto dei cittadini ad accrescere la loro venerazione verso la sacra immagine. ²⁹³
	Una volta accresciuto il culto dell'immagine, Alvise Barocci, che aveva "ospitato" sul muro della sua casa l'immagine per più di 70 anni, volle trasportarla a San Moisè, sua chiesa parrocchiale. Appena lo venne a sapere Angelo Amadi prese l'immagine e la mise nel cortile della propria casa su un altare ligneo decorato. Il trasferimento fu fatto in modo solenne e Angelo ebbe il permesso di officiare delle messe a seconda di quanto numerosi erano i fedeli che la visitavano. Dopo la risoluzione della questione Barocci-Amadi e la vincita dei secondi, le elemosine rivolte all'immagine portarono gli Amadi a decidere di assegnare a dei procuratori la responsabilità di fare una nuova chiesa che potesse ospitare l'icona. ²⁹⁴

²⁸⁹ Crouzet-Pavan, 490.

²⁹⁰ Crouzet-Pavan, 489.

²⁹¹ Giovanni Battista Albrizzi, *Forestiere illuminato intorno le cose piu rare, e curiose, antiche, e moderne della citta di Venezia, e dell'isole circonvicine* (Venezia: Giovambattista Albrizzi, 1740), 158–59 L'autore riporta che il capitello fu molto venerato dal popolo «per la dimostrazione di alcuni miracoli operati dal Signore per intercessione della sua santissima madre».

²⁹² Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 482.

²⁹³ Lieberman, «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice», 38–39; Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 484.

²⁹⁴ Lieberman, «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice», 47–48; Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 491.

La realizzazione del nuovo santuario era stata preannunciata da una profezia: un giorno un vecchio uomo passando per la calle Amadi predisse a Marco de Rasti che nel luogo dove sorgevano le loro abitazione sarebbe sorto, entro la fine dell'anno, un santuario dedicato alla Vergine.²⁹⁵

La natura della devozione fu indirizzata principalmente verso richieste di guarigioni.²⁹⁶ Testimoniano del culto popolare anche le numerosissime menzioni all'immagine fatte nei testamenti dei veneziani.²⁹⁷

Aspetti rituali:

Una volta sistemata l'icona nel cortile di casa Amadi vennero organizzate messe quotidiane, tenute dal clero parrocchiale di Santa Marina, creando in tal modo una cornice istituzionale alla pietà popolare.²⁹⁸ Per la successiva traslazione dell'icona dal cortile degli Amadi alla nuova chiesuola fu organizzata una solenne processione che coinvolse anche il patriarca. L'immagine era portata su un "palchetto" coperto con tessuti dorati e argentati. Sopra l'icona si teneva un ombrello anche esso dorato. Il palchetto e l'ombrello erano tenuti da membri della famiglia Amadi, vestiti in abiti scarlatti "per mostrare esser di Ca' Amati quella immagine". La processione partì da Ca' Amadi con l'accompagnamento di trombe e pifferi e proseguì in primis nella chiesa di Santa Marina, dove i partecipanti entrarono e cantarono lodi. In seguito, arrivarono a calle del Paradiso, Santa Maria Formosa e poi ai Santi Giovanni e Paolo. Da qui proseguì a Santa Maria Nova, San Canciano e poi al sito del nuovo edificio. Durante la processione venne intonato più volte il *Te Deum*.²⁹⁹ La gestione della chiesa venne affidata alla famiglia patrona, slegandola dalla tutela parrocchiale, così come nel caso della chiesa della Fava.³⁰⁰

Bibliografia

SANSOVINO 1581, 62-63. PACIFICO 1697, 350-51. ALBRIZZI 1740, 158-159. CHECHIA 1742. CORNER 1763. MOSCHINI 1815. GRADENIGO 1942, 187. LIEBERMAN 1972. NIERO 2000, 179-205. MORSE 2007, 182-184. CROUZET-PAVAN 2015, 479-541.

²⁹⁵ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 500; Pietro Chechia, *Croniche dell'origine, e fondazione del monastero, e chiesa della Beata Vergine de Miracoli* (Venezia: Pinelli, 1742), 6-7.

²⁹⁶ Dei 174 miracoli censiti, 132 riguardavano richieste di guarigione. Si veda: Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 512.

²⁹⁷ Crouzet-Pavan, 496.

²⁹⁸ Crouzet-Pavan, 494.

²⁹⁹ Lieberman, «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice», 92-93; Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 519.

³⁰⁰ Crouzet-Pavan, *Le Moyen âge de Venise*, 516.

96. Madonna dell'Arsenale, capitello

Ambito culturale:	Sconosciuto, probabilmente di fattura locale
Cronologia:	1537 (ante)
Materia e tecnica:	Affresco (?)
Collocazione originale:	L'immagine era dipinta nel muro di una casa nella zona dell'arsenale. Nel 1537 fu deciso di demolire il muro per costruire una cappella con altare. ³⁰¹ Nello stesso anno venne decretato che le elemosine venissero date all'ospedale della Pietà. ³⁰²
Fisionomia culturale:	L'immagine «fece molte grazie e furono molte le offerte dei devoti, così come tavolette che raffiguravano le grazie ricevute». ³⁰³ Quando si decise di cancellarla dal muro per far spazio a un nuovo dipinto raffigurante san Marco, il giorno dopo l'immagine riapparve. ³⁰⁴
Aspetti rituali:	Si usava accendere delle lampade in onore all'immagine e inginocchiarsi come segno di devozione. Il fervore del culto era attestato anche dalle numerose tavolette di ex voto offerte all'immagine dai fedeli ³⁰⁵ Tale culto continuò almeno fino al XVIII secolo, come attesta l'Onofri. ³⁰⁶

Bibliografia

GUMPPENBERG (1657) 1839, 531-534. MORESINI 1692, 265. ONOFRI 1699, 153. CORNER 1761, 63. PACIFICO 1751, tomo II, 345.

³⁰¹ Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine*, 265.

³⁰² Moresini, 265.

³⁰³ Moresini, 265.

³⁰⁴ Gumpfenberg, *Atlante Mariano*, 531-34.

³⁰⁵ Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine*, 265.

³⁰⁶ Fedele Onofri, *Cronologia veneta* (Venezia: Gios. Tramonti, 1699), 153: «La cappella della Madonna dell'Arsenale viene continuamente con gran divozione frequentato».

97. Madonna di Spagna

Chiesa di Santa Giustina, di monache agostiniane (sconsacrata nel 1810)



L'effigie della Madonna dopo e prima del restauro. Fonte: Cervini-Tigler, *Dalle Alpi al Levante*, 2

Ambito culturale:

Latino

Materia e tecnica:

Legno, stucco, argento

Collocazione originale:

Altare sul lato destro della chiesa di Santa Giustina. In seguito, venne spostata nella chiesa di San Francesco della Vigna.³⁰⁷

Collocazione attuale:

Attualmente nel Museo Diocesano di Venezia.

Data di ingresso:

1673

Provenienza:

Secondo la leggenda l'effigie si trovava inizialmente in Spagna, da dove fu miracolosamente trasportata a Candia e nel 1670 portata a Venezia.

Fisionomia culturale:

L'icona si trovava in Spagna al momento dell'invasione araba. Per salvarla dalla distruzione fu "per mano degli angeli" trasportata di notte nella stalla di Andrea Muazzo, nobile veneto nella colonia di Candia. Lo stalliere si accorse che i cavalli cominciarono ad inchinarsi verso un punto luminoso, e cercando di capire la fonte di tale luce vide la statua con l'effigie della Madonna. Corse subito ad avvisare il suo padrone che a sua volta andò di fretta a venerare l'immagine. Il giorno dopo si recò dall'arcivescovo per raccontare l'accaduto e questo ordinò subito una processione in onore della statua, e il suo immediato trasporto nella cattedrale di San Tito. La seguente notte l'immagine fu però nuovamente miracolosamente trasportata nella stalla. Interpretando la volontà divina fu deciso che questa venisse custodita in quel luogo, e poco più tardi, grazie alle elemosine dei fedeli, si edificò una chiesetta. Trascorso un po' di tempo si presentarono a Candia degli ambasciatori spagnoli, desiderosi di

³⁰⁷ Francesco Marchiori, *Maria e Venezia* (Venezia: A. Vidotti, 1929).

riportare l'immagine nella sua collocazione originale. I cretesi dovettero acconsentire e restituire la Vergine ma Dio, mosso dal dolore dei cretesi, ripeté il prodigio e fece sì che i venti riportassero la statua sull'isola. Fu infine trasportata a Venezia nel 1669 dal sacerdote Michiel Squarzone di Candia per salvarla dalle distruzioni turche. Egli la tenne in casa propria fino al 1673, quando infine la donò alle monache di Santa Giustina.³⁰⁸

Si presenta anche qui il *topos* della salvezza delle immagini dalla minaccia turca grazie all'intervento veneziano.

Aspetti rituali:

Ogni anno la domenica dopo la festività di s. Agostino le monache organizzavano «suntuosa formalità» in onore dell'immagine.³⁰⁹ Ogni sabato si cantavano litanie,³¹⁰ e dal XVIII secolo veniva solennemente celebrata con “Musica et intervento de' Prelati”.³¹¹

Bibliografia

CONCINA 1996, 90. GUMPPENBERG (1657) 1839, 549-554. MORESINI 1692, 278. MARCHIORI 1929. GRADENIGO 1942, 161. CERVINI 1997, 1-5.

³⁰⁸ Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine*, 278; Gumpfenberg, *Atlante Mariano*, 549-54; Fulvio Cervini e Guido Tigler, «Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41, n. 1 (1997): 3.

³⁰⁹ Gradenigo, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*, 161.

³¹⁰ Moresini, *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine*, 278.

³¹¹ Cervini e Tigler, «Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo», nota 6.

ICONE NELLE CHIESE DELLE ISOLE LAGUNARI

98. Vergine Odegetria

Chiesa di San Pietro martire, Murano, parrocchiale (fino al 1806 di padri domenicani)



Foto dell'autrice



Le figure della Vergine con in braccio il Bambino emergono dallo sfondo laminato della riza metallica. L'icona è esposta all'interno di una cornice-capitello marmoreo, che contribuisce alla maggiore esaltazione dell'effigie lignea. L'immagine è inserita in un maestoso altare corredato dalle figure di Dio ed angeli.

Ambito culturale: Icona a carattere misto
Cronologia: XVII (?)
Materia e tecnica: Tempera su tavola

Collocazione attuale: Sopra l'altare della cappella della famiglia Ballarin, a destra del presbiterio, dedicata ai Santi Giuseppe e Maria. L'altare fu realizzato durante la ristrutturazione della cappella Ballarin nel 1681, per volontà di Domenico Ballarin, in onore alla memoria paterna e dei propri antenati.³¹²

Collocazione originale: È probabile che l'icona venne collocata sull'altare subito dopo la sua realizzazione nel 1681.

³¹² Damir Tulić, «Per Giovanni Comin. L'arredo marmoreo secentesco della cappella Ballarin a Murano», *Arte documento* 25 (2010): 164–71.

Modalità espositiva:

L'icona con la sua cornice metallica è inserita in un capitello marmoreo con decorazioni floreali. Icona e capitello sono a loro volta inseriti nel complesso scultoreo realizzato da Giovanni Comin, raffigurante angeli e putti intorno alla figura centrale del Dio Padre.³¹³

Conservazione:

Sui muri dei due lati della cappella è appeso un rilievo che rappresenta la battaglia di Adrianopoli.

Rivestimento:

Buona.

Committenza:

Lo sfondo dell'icona è tutto rivestito da una camicia d'argento.

Secondo la tradizione fu donata alla chiesa dalla famiglia Ballarin.

Bibliografia

TULIĆ 2020.

99. Vergine della Consolazione

Chiesa di San Martino, parrocchiale Burano



Foto dell'autrice



La Vergine viene raffigurata con il consueto *maphorion* color porpora, mentre i due argangeli pongono la corona sul suo capo. Soto il *maphorion* è visibile il leggero tessuto diafano-bianco che caratterizza le rappresentazioni delle Vergini della Consolazione. Il Bambino tiene nella mano sinistra

³¹³ Tulić.

in globo, mentre con la destra fa il segno della benedizione. Entrambe le figure rivolgono lo sguardo allo spattaotre.

Ambito culturale:	Icona a carattere misto
Cronologia:	XVI-XVII secolo
Materia e tecnica:	Tempera su tavola
Misure:	53x43.5 cm
Collocazione attuale:	Nella sacrestia della chiesa
Modalità espositiva:	In cornice lignea dorata, intagliata con decorazioni
Iscrizioni:	Non sono visibili iscrizioni sull'icona
Conservazione:	Buona
Restauri:	Un'iscrizione sul retro attesta un restauro effettuato nel 1871.

ICONE CENSITE DALLE FONTI NELLE CHIESE DELLE ISOLE LAGUNARI

100. Vergine (iconografia ignota)

Chiesa di Santa Maria delle Grazie nell'isola delle Grazie, di eremiti agostiniani di san Girolamo di Fiesole, dal 1671 di suore cappuccine (oggi demolita)

Ambito culturale:	Bizantino (?)
Cronologia:	1445 (ante)
Materia e tecnica:	Tempera su tavola (?)
Collocazione attuale:	Ignota ³¹⁴
Collocazione originale:	Sopra l'altare di una cappella, appositamente costruita a spese dei marinai che trasportarono l'immagine da Costantinopoli.
Data di ingresso:	15 agosto 1445
Provenienza:	L'icona, secondo le fonti, fu portata da Costantinopoli tra il 1412 e il 1445 da alcuni marinai.
Fisionomia culturale:	Considerata dipinta da San Luca. La leggenda narra che i marinai che trasportavano l'immagine, una volta arrivati davanti al canal Orfano della laguna veneziana videro una luce che dall'isola delle Grazie si dirigeva verso il loro battello. Poi videro che anche l'immagine stessa emanava luce, e così capirono che questa "desiderava" essere condotta nella chiesa dell'isola. ³¹⁵ Si chiese dunque il permesso di costruire una cappella nella chiesa dell'isola per la miracolosa immagine, come ex voto per essere fuggiti dai turchi che da anni li tenevano prigionieri. ³¹⁶ È molto probabile che l'isola prende il suo nome proprio grazie alla presenza di questa miracolosa icona. ³¹⁷ Risulta interessante notare che la realtà culturale dell'isola fu sin dal principio legata allo studio e la diffusione della pietà mariana. Il primo abitante dell'isola fu un eremita, che proprio a causa del suo desiderio di ampliare il culto della Vergine si rivolse agli eremiti di san Girolamo, perché si aggregassero a lui nel perseguire il suo obiettivo. L'arrivo dell'immagine miracolosa venne quindi facilmente interpretato come il risultato positivo del lavoro degli eremiti nell'espandere il culto della Vergine. ³¹⁸
Aspetti rituali:	L'icona «fu [...] con distintissimo culto e feste solenni lungo tempo venerata». ³¹⁹ Testimoniavano della diffusione del culto le

³¹⁴ Il Zanotto riporta che l'icona fu spostata nella chiesa di San Girolamo (sestiere di Cannaregio) nel 1810, dove continuò ad essere venerata: Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, 641.

³¹⁵ Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia*, 48–51; Flaminio Corner, *Apparitionum et celebriorum imaginum deiparae Virginis Mariae in civitate ... Venetianorum* (Venezia: Ex Typographia Remondiniana, 1760), 34–37; Corner, *Venezia favorita da Maria*.

³¹⁶ Gumpfenberg, *Atlante Mariano*, 569–77.

³¹⁷ Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansouino*, 169.

³¹⁸ Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia*, 48.

³¹⁹ Gumpfenberg, *Atlante Mariano*, 571.

numerossissime tavolette votive che riempivano non solo la cappella ma anche il chiostro.³²⁰ Divenne inoltre consuetudine che ogni domenica del mese molti devoti visitavano l'isola per venerare l'immagine miracolosa.³²¹

Quadro cronologico

1412-1445

Portata da Costantinopoli da alcuni marinai, a bordo del loro vassello e immediatamente collocata in una cappella appositamente costruita.

1668

Soppresso l'ordine degli eremiti agostiniani di san Girolamo l'isola fu concessa alle monache cappuccine.

1810

Trasportata dalle cappuccine che abitavano sull'isola nella chiesa di Maria Madre del Redentore a san Girolamo (Cannaregio) dove si trovava ancora almeno fino al 1856.³²²

Bibliografia

SANSOVINO 1604 169; GUMPPENBERG (1675) 1839, 569-577; CORONELLI 1696, 55. PACIFICO 1697, 401, ONOFRI 1699, 186; CORNER 1758, CORNER 1760, 34-37, CORNER 1761, 48-51, ZANOTTO 1856, 641; TRAVERSO 2000, 66.

101. Vergine con il Bambino (Odegetria?)³²³

Chiesa dello Spirito Santo nell'isola dello Spirito Santo, di regolari dello Spirito Santo, concessa nel 1670 ai Padri Minori Osservanti (francescani) fuggiti da Candia

Ambito culturale:

Icona a carattere misto (?)

Cronologia:

XVII (ante)

Materia e tecnica:

Tempera su tavola (?)

Collocazione originale:

Convento di San Francesco nella provincia di Candia

Data di ingresso:

Metà del XVII secolo

Provenienza:

L'immagine era collocata nel convento dei minori osservanti di san Francesco della provincia di Candia.³²⁴ Questa viene riportata nell'inventario del 1670 dei frati francescani, redato dopo il loro arrivo a Venezia e in seguito alla concessione a questi dell'isola dello Spirito Santo.³²⁵ Dell'icona da notizia anche il Corner il quale la descrive come «divota Pittura rappresentante con Greca

³²⁰ Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia*, 48.

³²¹ Pacifico, *Cronica veneta*, 401; Onofri, *Cronologia veneta*, 186.

³²² Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, 641.

³²³ L'iconografia viene dedotta dal Corner il quale descrive l'icona come «divota pittura rappresentante con Greca maniera Maria Vergine Santissima con il Divin figliolo fra le braccia». Vedi Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia*, 48.

³²⁴ Per il convento si veda: Pantelis Charalampakis, «Some Notes on the History of the Monastery of Saint Francis in Candia, Crete», *Franciscan Studies* 70, n. 1 (2012): spec. 55 per la spedizione di reliquie e icone da Creta a Venezia.

³²⁵ Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», 236, 245.

Fisionomia culturale	maniera Maria Vergine Santissima con il Divin figliolo fra le braccia». ³²⁶ Secondo quanto riportato dal Corner l'icona era considerata miracolosa già a Creta, dove veniva «venerata [...] con singolar devozione da quei popoli, i quali ad' essa ricorrevano negli estremi bisogni o di pioggia o di serenità». ³²⁷ Dall'inventario dei frati francescani apprendiamo altresì che l'immagine veniva considerata dipinta da san Luca, ³²⁸ mentre il Coronelli la descrive come «immagine miracolosa di Maria Vergine (grazie alla quale) in qualche giorno dell'anno vi è numeroso concorso di Persone divote». ³²⁹
Quadro cronologico n.d. - seconda metà del XVII	L'immagine veniva venerata a Candia dal popolo cretese e dai Padri Minori Osservanti.
1656	Vengono venduti molti dei beni dell'isola per finanziare la guerra di Candia e il rimanente va alla chiesa della Salute.
1670	L'isola venne concessa ai Padri Minori Osservanti (francescani) fuggiti da Candia, che portano con sé la miracolosa immagine.
XVIII	L'isola e il convento vennero progressivamente abbandonati e i frati si stabiliscono per lo più al monastero di San Giobbe a Cannaregio. È possibile che l'icona fu trasferita lì, dove la vide ancora il Gerola, nella seconda cappella della navata sinistra. ³³⁰

Bibliografia

ALBRIZZI 1740 286. BOSCHINI 1733, 257. CORNER 1749, XII, 260. CORNER 1758A, 119. CORNER 1758B, 496. CORNER 1761, 51. PAOLETTI 1837, 185-186. CONCINA 1996, 96. Gerola 1903.

102. Vergine con Sant'Anna

Monastero di san Clemente, nell'isola di San Clemente

Si veda monastero di Sant'Anna di monache benedettine e chiesa di Santa Maria di Nazareth.

Quadro cronologico

1646	In occasione della solenne processione fatta per il trasferimento sull'isola di una sacra immagine mariana che prima si trovava nella chiesa della Carità, il procuratore di San Marco Francesco Barbarigo trovò una «immagine di Sant'Anna con la Vergine, in
------	--

³²⁶ Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia. Tratte da documenti, tradizioni, ed antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate*, 51; Il Gerola sospettava una possibile confusione del Corner tra questa icona e quella della Vergine Mesopanditissa alla chiesa della Salute: Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», 236.

³²⁷ Corner, *Venezia favorita da Maria*, 119.

³²⁸ «Imago B. Virginis Marie a S. Luca evangelista depictæ»: Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», Appendice 1, 245.

³²⁹ Vincenzo Coronelli, *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale, e poetica*. (Venezia, 1696), 58.

³³⁰ Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», 238.

legno, lavorata alla greca», e la donò al vicario generale Francesco Lazzaroni, che a sua volta la diede ai padri carmelitani scalzi.³³¹

1664

I canonici lateranensi vendettero l'isola nel 1644 ai camaldolesi di Monte Corona detti Rua. L'8 settembre dello stesso anno fu «traslata con solennità una immagine della Beata Vergine che si conservava nella chiesa de detti canonici intagliata di tutto rilievo in un tronco di cipresso, insieme a molte altre reliquie».³³²

Bibliografia

CORNER 1758, 487. ALBRIZZI 1740, 285. PACIFICO 1751, 155. BARCHAM 1979, 436.

103. Crocifissione con San Giovanni Battista e la Vergine

Chiesa di San Francesco del Deserto, di frati francescani

Ambito culturale: Icona a carattere misto (?)

Cronologia: 1671 (ante)

Materia e tecnica: Tempera su tavola (?)

Collocazione originale: Cappella della Resurrezione, poi cappella di Sant'Antonio

Data di ingresso: 1671

Provenienza: Portata da Candia da Matteo Bonazza da Castelfranco, cameriere del generale Francesco Morosini e donata al convento, dove era guardiano il padre, Egidio da Dresseno.³³³

Fisionomia culturale: Le fonti Seicentesche riportano che l'immagine operava miracoli già a Candia, motivo per cui fu molto venerata dalla popolazione.³³⁴ Nell'isola l'icona veniva chiamata dai greci Cefas, ossia "dalla testa grossa".³³⁵ I miracoli continuarono anche nella nuova collocazione nel monastero francescano, come attestano i molti ex voto che i fedeli offrivano all'icona.³³⁶ Anche in questo caso il trasferimento dell'icona da Candia a Venezia viene giustificato con il *topos* della salvezza dell'immagine dalle offensive ottomane dopo la conquista dell'isola da questi ultimi. Nel XVIII secolo il santuario non era più venerato con particolare frequenza³³⁷

³³¹ Pacifico, *Cronaca veneta sacra e profana, o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia*, 155; William Barcham, «Giambattista Tiepolo's Ceiling for S. Maria Di Nazareth in Venice: Legend, Traditions, and Devotions», *The Art Bulletin* 61, n. 3 (1979): 436; Sulla processione si veda anche: Coronelli, *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale, e poetica.*, 50.

³³² Albrizzi, *Forestiery illuminato*, 285.

³³³ Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. V (Venezia: Giuseppe Molinari, 1842), 484.

³³⁴ Cicogna, V:484; Anonimo, *Breve storica narrazione di fatti, e memorie spettanti la fondazione, il mantenimento, e il culto della Chiesa di S. Francesco del Deserto per accendere la divozione de fedeli verso un sì santo luogo*, 1701, 11.

³³⁵ Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, 1842, 5:484; Pietro-Antonio di Venezia, *Historia serafica, ovvero cronica della provincia di S. Antonio, detta anco di Venezia, de Min. Oss. Riformati; (etc.)* (Venezia: Franc. Valuasense, 1688), 134.

³³⁶ Anonimo, *Breve storica narrazione di fatti, e memorie spettanti la fondazione, il mantenimento, e il culto della Chiesa di S. Francesco del Deserto per accendere la divozione de fedeli verso un sì santo luogo*, 12.

³³⁷ Anonimo, 3.

Bibliografia

PIETRO-ANTONIO DI VENEZIA 1688, 134-135. ANONIMO 1701 ca., 11. CORNER, 1758B, 603. CICOGNA 1842, 484.

104. Icona della Vergine (Nicopeia?)

Monastero di San Marco e Andrea, di monache benedettine, Murano

Cronologia:	1660 (ante)
Materia e tecnica:	Tavola (?)
Collocazione originale:	Casa di Lucrezia Pinardi
Data di ingresso:	1660
Provenienza:	Donata al monastero per volontà di Lucrezia Pinardi.
Fisionomia culturale:	Nel testamento del fratello di Lucrezia Pinardi si legge che insieme all'icona furono donati al monastero anche «le sue corone di argento una per il Salvator et l'altra per la Vergine» e lascia anche «dell'argento di 37 oncie e 500 ducati per far ardere una lampada». ³³⁸

Bibliografia

CICCOGNA 1824, VI, 433.

105. Icona miracolosa della Vergine (iconografia ignota)

Convento di Santa Chiara, di suore francescane, Murano

Collocazione originale: In origine l'immagine era uno dei capitelli appesi per le calli della città. Questo si trovava nello specifico appeso in una casa della Famiglia Gredenigo. In seguito venne collocato su un altare della chiesa del convento di Santa Chiara.

Fisionomia culturale: Secondo quanto riportato dal Corner l'immagine, mentre ancora si trovava in un luogo pubblico della città, fu aggredita da un passante con un pugnale e cominciò a sanguinare. Visto il miracolo il passante si pentì della propria azione e gettandosi a terra chiese il perdono divino per la sua azione sacrilega. Il sangue smise quindi di scorrere dall'icona ma vi rimase una cicatrice. Venuto a sapere dell'accaduto Paolo Gradenigo volle che l'immagine passasse in suo possesso. Per compensare dell'atrocità che questa aveva subito, il Gradenigo decise poi di donarla al monastero. Il Corner riporta che nella chiesa di Santa

³³⁸ Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle Inscrizioni Veneziane*, vol. 6 (Venezia: G. Orlandelli, 1824), 433: Dal testamento di Giacomo Megiorin, redato nel 1660, si legge che egli: «lascia, secondo l'ordinatione fatta con suo testamento da Lucretia Pinardi sua sorella il Quadro depento in tavola con la imagine della Beatissima Vergine chonforme quella di San Marcho, al monastero di S. Marcho e S. Andrea di Murano et insieme gli lascia le sue corone di argento una per il Salvator et l'altra per la Vergine» e lascia anche «dell'argento di 37 oncie e 500 ducati per far ardere una lampada». .

Chiara a Murano «con decoro si conserva [...] altra immagine della Vergine la quale, secondo la tradizione fu colpita da un pugnale e sanguinò. L'avvenimento accade nella casa di Paolo Gradenigo che la donò alla chiesa di Santa Chiara».³³⁹

Bibliografia

CORNER 1758, 650. CORNER 1761, 69.

³³⁹ Corner, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia*, 69.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

- Alberti, Leon Battista. *De Pictura* (1435). A cura di Cecil Grayson. Bari: Laterza, 1980.
- Alberti, Leon Battista. *I libri della famiglia* (1433-1434). A cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti. Torino: Einaudi, 1969.
- Albrizzi, Giovanni Battista. *Forestiere illuminato intorno le cose piu rare, e curiose, antiche, e moderne della citta di Venezia, e dell'isole circonvicine*. Venezia: Giovambatista Albrizzi, 1740.
- Andrea Dandolo. *Andreae Danduli chronica per extensum descripta: aa. 34-1280 d.C.* A cura di Ester Pastorello. Bologna: Zanichelli, 1928.
- Anonimo. *Breve storia della apparizione della Madonna detta di Marina, o della Navicella avvenuta in sul Lido di Chioggia*. Venezia: Tramontin, Felice, 1767.
- Anonimo. *Breve storica narrazione di fatti, e memorie spettanti la fondazione, il mantenimento, e il culto della Chiesa di S. Francesco del Deserto per accendere la divozione de fedeli verso un si santo luogo*, 1701.
- Anonimo. *Cronichetta dell'origine, principio, e fondatione della chiesa, & monasterio della Madonna de Miracoli di Venetia. Dedicata all'illustriss.mo & eccellentiss.mo signor Daniel Bragadin procurator di S. Marco*. Venezia: Baba, Francesco eredi, 1664.
- Anonimo. *Devotissima Oratione nella quale si dichiara come la devota et gloriosa imagine della Madonna di S. Marcialiano venne a collocarsi nella detta chiesa*. Venezia, XVI secolo.
- Anonimo. *Distinta narratione nella quale si dichiara come la devota et gloriosa immagine della Madonna situata in Venezia nella chiesa di S. Marciliano venne a collocarsi nella detta chiesa*. Venezia: Paoli, 1735.
- Anonimo. *Il forestiere istruito nelle cose piu pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine nuovamente compilato cogli ultimi cambiamenti ed adornato con 70 rami delle principali prospettive e vedute*. Venezia: Gio. Parolari, 1819.
- Anonimo. *Incomincia il gran lamento de la vergine maria madre del nostro signore iesu christo*. Venezia: Benali, Bernardino, 1490.
- Anonimo. *La vita de la gloriosa Virgine Maria con alchuni soi Miracoli devotissimi: & con le sue figure ali soi capitoli. Et la sua tabula de tutte le cose che se contiene in la ditta opera*. Venezia: Ioanne Tacuino da Trino, 1524.
- Anonimo. *Li miracoli de la Madonna*. Venezia, 1490.
- Anonimo. *Litaniae secundum consuetudinem Ducalis Ecclesiae sancti Marci Venetiarum*. Venezia: ex typografia Pinelliana, 1719.
- Anonimo. *Litanie e altre preghiere alla Madonna di San Luca, detta Nicopeia, conservata nella Basilica di San Marco di Venezia*, 1798.
- Anonimo. *Meditatione dela vita & passione del nostro Signore misser Iesu Christo*. Venezia: Zanchi, Antonio, 1501.
- Anonimo. *Miracoli de La Madonna Istoriade*. Venezia, 1494.

- Anonimo. *Miracoli della gloriosissima vergine Maria historiati novamenti stampati. Liguoli sono numero 75 con quelli che gli sono stati agioncti*. Venezia, 1524.
- Anonimo. *Notizia distinta dell'immenso tesoro spirituale*. Venezia: Pinelli, Pietro, 1701.
- Anonimo. *Notizie storiche della beata Vergine Maria del Miracolo venerata nella terra di Desenzano diocesi di Bergamo*. Venezia: Simone Occhi, 1758.
- Anonimo. *Pregghi al Signore Iddio, per la liberatione del popolo di Vinegia dalla pestilenza*. Venezia, 1576.
- Anonimo. *Relazione della miracolosa immagine della beatissima sempre Vergine Maria madre di Dio avvocata nostra portata da Napoli di Romania a Venezia e riposta nella chiesa delle reverende monache di S. Rocco, e S. Margherita ora traslatate nel reverendo Monastero delle monache in San Girolamo*. Treviso: Gasparo Pianta, 1746.
- Anonimo. *Tavola de quelle cose che se contengono in la Vita del nostro signore miser yesu christo e de la sua gloriosa madre vergene madona sancta maria*. Bologna: Azzoguidi, Baldassarre, 1474.
- Antoniano, Silvio. *Dell'educazione cristiana e politica de' figliuoli (1584)*. Firenze: Tipografia della Casa di Correzione, 1852.
- Armenini, Giovanni Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.
- Astolfi, Giovanni Felice. *Historia universale delle imagini miracolose della Gran Madre di Dio*. Venezia: Sessa, 1624.
- Borgia, Stefano. *Kalendarium Venetum Saeculi XI Ex Codice Manuscripto Membranaceo Bibliotheca S. Salvatoris Bononiae*. Roma, 1773.
- Borromeo, Federico. *De pictura sacra*. A cura di Carlo Castiglioni. Sora: P. C. Camastro, 1932.
- Boschini, Marco. *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venezia: Francesco Nicolini, 1674.
- Bruno, Vincenzo. *Delle meditationi sopra i principali misterii della vita et passione di Christo*. Venezia: Gioliti, 1595.
- Canale, Martino : da. *Les estoires de Venise : cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*. A cura di Alberto Limentani. Firenze: Olschki, 1972.
- Chechia, Pietro. *Croniche dell'origine, e fondazione del monastero, e chiesa della Beata Vergine de Miracoli*. Venezia: Pinelli, 1742.
- Comanini, Gregorio. «Il Figino. Ovvero del fine della pittura (1591)». In *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, III:237–379. Bari: Laterza, 1962.
- Contarini, Antonio Maria. *Il trattato della vita, passione, & resurrettione di Christo per Antonio Contareno. A consolatione delle persone devote in ottava rima ridotto*. Venezia: San Luca al segno del Diamante, 1551.
- Contarini, Gasparo. *De Magistratibus et republica Venetorum Libri quinque, authore Gaspare Contareno Patricio Veneto*. Parigi: Ex officina Michaëlis Vascosani, 1543.
- Contarini, Giovanni Battista Maria. *I lidi veneti difesi dalla santiss. Vergine o sia Storia della immagine, chiesa, e convento della B. Vergine di Pellestrina*. Venezia, 1745.
- Cornazzano, Antonio. *La vita & passione de Christo: composta per miser Antonio Cornazano in terza rima: novamente impressa & hystoriata*. Venezia: Rusconi, Giorgio, 1517.
- Corner, Flaminio (A). *Venezia favorita da Maria. Relazione delle imagini miracolose di Maria conservate in Venezia*. Padova: Giovanni Manfre, 1758.
- Corner, Flaminio (B). *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*. Padova: Giovanni Manfre, 1758.
- Corner, Flaminio. *Apparitionum et celebriorum imaginum deiparae Virginis Mariae in civitate ... Venetianorum*. Venezia: Ex Typographia Remondiniana, 1760.
- Corner, Flaminio. *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*. Venezia: Pasquali Giovanni Battista, 1749.
- Corner, Flaminio. *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella citta, e dominio di Venezia. Tratte da documenti, tradizioni, ed*

- antichi libri delle chiese nelle quali esse immagini son venerate.* Venezia: Antonio Zatta, 1761.
- Coronelli, Vincenzo Maria. *Isolario, descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale, e poetica.* Venezia, 1696.
- Coronelli, Vincenzo Maria. *Protogiornale veneto perpetuo.* Venezia: Girolamo Albrizzi, 1690.
- Coryate, Thomas. *Coryat's Crudities.* Vol. 1. Londra: W. Cater, 1776.
- Dio, Giovanni di. *Decor puellarum.* Venezia, 1471.
- Dominici, Giovanni. *Regola del governo famigliare (1403).* Firenze: Angiolo Garinei, 1860.
- Donguidi, Ascanio. *Meditationi et soliloquii. Sopra li misterii della passione di Christo nostro sig. con le applicationi propositi & orationi.* Venezia: Misserini, Niccolò, 1599.
- Đurđević, Bartol. *Profetia de i Turchi della loro rovina... il lamento delli Christiani che vivono sotto l'imperio del gran Turcho. La essortatione contra li Turchi alli Rettori della Repu. Christiana... composte e divulgate per Bartolomeo Georgievitz....* Roma: M.A. Blaco, 1553.
- Fabri, Felix. *Fratri Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem.* A cura di Cunradus Dietericus. Stoccarda: Sumtibus Societatis Litterariae Stuttgardiensis, 1843.
- Ferrara, Antonio da. *Orazione panegirica della protezione della Santissima Vergine sopra la città di Venezia.* Venezia, 1746.
- Filicaia, Lodovico. *La vita del nostro salvatore Iesu Christo, ouero sacra storia euangelica tradotta.* Venezia: Nicolo de Bascarini, 1548.
- Gallicciolli, Giambattista. *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche.* Venezia: Domenico Fracasso, 1795.
- Gerson, Jean. *Li quattro libri di Giovanni Gerson, della imitatione di Christo, del dispregio del mondo, e della sua vanita. Ne' quali tutto l'ordine della vita humana chiaramente si comprende.* Venezia: Scoto, Girolamo, 1562.
- Gilio, Giovanni Andrea. *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (1564).* A cura di Paola Barocchi. Vol. II. Bari: Laterza, 1961.
- Giordano, Gregorio. *Misteriosa figura et breve discorso sopra la cometa apparsa alli VIII novembre MDLXXVII. Di monsignor Gregorio Giordano da Venetia.* Venezia, 1577.
- Giovanni Battista Nazari. *Discorso della futura et sperata vittoria contra il Turco; estratto da i sacri profeti, & da altre profetie, prodigij, & pronostici & di nuouo dato in luce; per Gio. Battista Nazari bresciano.* Venezia: appresso Sigismondo Bordogna, 1570.
- Giustiniani, Bernardo. *De origine urbis Venetiarum.* Venezia: Bernadinum Benalium, 1493.
- Giustiniani, Lorenzo. *Sermoni di S. Lorenzo Giustiniani (1430-1431).* Padova: Stamperia del Seminario, 1750.
- Grandis, Domenico. *Vite e memorie de' santi spettanti alle chiese della diocesi di Venezia con una storia succinta della fondazione delle medesime. Opera d'unpadre dell'Oratorio di Venezia.* Venezia: Marcellino Piotto, 1761.
- Gumpfenberg, Guillaume. *Atlante Mariano (1657).* Verona: Sanvido, 1839.
- Landos, Agapios. *Neos Paradeisos (1641).* Venezia: Nikolao Glykei, 1806.
- Lumina, Mutio. *La liberatione di Vinegia.* Venezia, 1577.
- Marinella, Lucrezia. *La vita di Maria Vergine Imperatrice dell'Universo.* Venezia: Barezzo Barezzi, 1602.
- Martinelli, Domenico. *Il ritratto di Venezia.* Venezia: G.G. Hertz, 1684.
- Maselli, Lorenzo. *Vita della beatiss. vergine madre di Dio.* Sottile, 1606.
- Meduna, Bartolomeo. *Vita della gloriosa vergine Maria madre di Dio, regina de i cieli. Con l'umanità del redentor del mondo Giesu Christo, nostro signore. Del r.p.f. Bartolomeo Meduna, conuentuale di S. Francesco.* Venezia: Giolito de Ferrari, 1581.

- Michel, Marcantonio. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia (1520-1543)*. A cura di Iacopo Morelli. Bassano del Grappa: tipografia Remondini, 1800.
- Mittarelli, Giovanni Benedetto. *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti*. Vol. IX. Venezia: Battista Pasquali, 1773.
- Molani, Giovanni. *De picturis et imaginibus sacris liber unus*. Lovanii: H. Wellaeus, 1570.
- Moresini, Alessandro. *Origine delle chiese dedicate a Maria Vergine Gran Madre di Dio, & riverite dalle quattro parti del mondo*. Parma, 1692.
- Mpounialis, Emmanuel Tzanes. *Applausi funebri per la morte dell'illustriss., & eccellentiss. signor Andrea Cornaro*. Venezia: Mortali, Valentino, 1668.
- Nicolò da Osimo. *Giardino de oratione fruttuoso*, 1494.
- Onofri, Fedele. *Cronologia veneta*. Venezia: Gios. Tramonti, 1699.
- Pacifico da Venezia. *Panegirici e sermoni del molto reverendo padre Pacifico da Venezia cappuccino*. Venezia: Corona Giuseppe, 1728.
- Pacifico, Pietro Antonio. *Cronaca veneta sacra e profana, o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia*. Venezia: Francesco Pitteri, 1751.
- Pacifico, Pietro Antonio. *Cronaca veneta sacra e profana: o sia, Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia*. Venezia: Tosi, 1793.
- Pacifico, Pietro Antonio. *Cronica Veneta Sacra E Profana, O Sia Un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche Della Città Di Venezia*. Venezia: Francesco Pitteri, 1736.
- Pacifico, Pietro Antonio. *Cronica veneta, ovvero succinto racconto di tutte le cose piu cospicue, & antiche della citta di Venetia*. Venezia: Domenico Lovisa, 1697.
- Paleotti, Gabriele. «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)». In *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, II:117–517. Bari: Memofonte, 1961.
- Paruta, Paolo. *Della perfettione della vita politica di m. Paolo Paruta nobile vinetiano. Libri tre*. Venezia: appresso Domenico Nicolini, 1579.
- Pietro-Antonio di Venezia. *Historia serafica, ovvero cronica della provincia di S. Antonio, detta anco di Venezia, de Min. Oss. Riformati*. Venezia: Franc. Valuasense, 1688.
- Pisa, Giordano da. *Prediche inedite del b. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori*. A cura di Enrico Narducci. Bologna: Gaetano Romagnoli, 1867.
- Postel, Guillaume. *Le prime nove del altro mondo: cioe La Vergine Venetiana*, 1555.
- Querini, Carlo. *Relatione dell'immagine Nicopea, che si ritrova in Venetia nella ducale di San Marco. Fatica dell'abbate Carlo Querini*. Venezia: Pinelli, 1645.
- Ramusio, Paolo. *Della guerra di Costantinopoli per la restituzione de gl'imperatori Comneni fatta da' sig. venetiani, et francesi l'anno 1204*. Venezia: Domenico Nicolini, 1604.
- Ridolfi, Carlo. *Le maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*. Venezia: Gio. Battista Sgava, 1648.
- Rosello, Lucio Paolo. *Considerationi devote intorno alla vita e passione di Christo, applicando ogni atto da lui operato a muovere l'anima ad amare Iddio, raccolte da Lucio Paolo Rosello da diversi santi dottori. Aggiuntoui alcuni pietosi essercitij, che vagliono a trasformare l'huomo in Dio*. Venezia: Giovanni Maria Bonelli, 1551.
- Sabellico, Marco Antonio. *Del sito di Vinegia : la più antica guida di Venezia (1502)*. Venezia: Venipedia, 2016.
- Sansovino, Francesco. *Delle orationi recitate a Principi di Venetia nella loro creatione da gli Ambasciatori di diverse città*. Venezia, 1562.
- Sansovino, Francesco. *Dialogo de tutte le cose notabili, che sono in Vinetia cioè, pittori & pitture. Scultori & scolture*. Venezia: Domenico de' Franceschi, 1565.
- Sansovino, Francesco. *Lettera o vero discorso sopra le predittioni fatte in diversi tempi da diverse persone le quali pronosticano la nostra futura felicità, per la guerra del turco l'anno 1570. Con un pienissimo albero della casa othomana tratto dalle scritture greche & turchesche*. Venezia, 1570.

- Sansovino, Francesco. *Venetia città nobilissima et singolare; ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*. Venezia: Altobello Salicato, 1604.
- Sansovino, Francesco. *Venetia città nobilissima et singolare*. Venezia: Domenico Farri, 1581.
- Sansovino, Francesco. *Venetia, città nobilissima et singolare, con aggiunta di tutte le cose notabili dal 1580 fino al 1663 di Grustiniano Martinioni*. Venezia: St. Curti, 1663.
- Sanudo, Marin. *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae, ovvero La città di Venetia (1493-1530)*. Venezia: Centro di studi medievali e rinascimentali E. A. Cicogna, 2011.
- Sanudo, Marin. *I diarii (1496-1533) : pagine scelte*. A cura di Paolo Margaroli. Vicenza: Neri Pozza, 1997.
- Sanudo, Marin. *I diarii di Marino Sanudo (1496-1533)*. A cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet, Nicolo Barozzi. Venezia: Fratelli Visentini tipografi editori, 1879.
- Savonarola, Girolamo. *Opere composte dal venerando padre frate Hieronymo da Ferrara del ordine di predicatori. Primo tractato dello amore di Iesu Christo*. Venezia: Soardi, Lazzaro, 1512.
- Tagliapietra, P. M. *Historia del tempio della Pace posta in SS. Gio. e Paolo*. Venezia: Valvasense, 1646.
- Tiepolo, Giovanni. *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da San Luca. Conseruata già molti secoli nella ducal Chiesa di San Marco della città di Venetia. Di mons. Gio. Tiepolo primicerio di San Marco*. Venezia: Alessandro Polo, 1618.
- Tiepolo, Giovanni. *Trattato dell'invocatione, et veneratione de santi. Di mons. Gio. Tiepolo primicerio di S. Marco. Nel quale si dimostra con l'autorità di molti santi quanto meritano d'essere honorati, & venerati li santi*. Venezia: Andrea Baba, 1613.
- Tommasi, Francesco. *Reggimento del padre di famiglia, di m. Francesco Tommasi da Colle di Val d'Elsa toscano: medico, e filosofo, all'illustre sig. Giulio Pallauicino gentilhuomo genouese*. Firenze, Giorgio Marescotti, 1580.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, (1550)*. A cura di Luciano Bellosi. Torino: Einaudi, 1986.
- Verci, Giambatista. *Notizie intorno alla vita e alle opere d' e' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*. Venezia, Giovanni Gatti, 1775.
- Vittorelli, Andrea. *Gloriose memorie della B.ma Vergine madre de Dio*. G. Roma, Facciotto, 1616.
- Zanetti, Antonio Maria. *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*. Venezia: Albrizzi, 1771.
- Zanetti, Antonio Maria. *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine : o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini : colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733 (1733)*. Sala Bolognese: A. Forni, 1980.
- Zilotti, Giovanni-Maria. *Il tempio della pace inalzato alle glorie di Maria madre di Dio nell'espositione dell'istoria, e traslationi della di lei immagine conseruata in decoro sacello nel chiostro de padri predicatori de'Santi Giovanni, e Paolo di Venetia*. Venezia: Scaluinoni, 1675.

Fonti secondarie

- Acheimastou-Potamianou, Myrtali. «Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 33 (11 gennaio 1991): 105–18.
- Acheimastou-Potamianou, Myrtali. *Εικόνες της Ζακύνθου*. Zante: Ιερά Μητρόπολη Ζακύνθου, 1997.
- Acheimastou-Potamianou, Myrtali, a c. di. *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons. Catalogo Della Mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 27 Marzo - 21 Giugno 1987*. Atene; Londra: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 1987.
- Acheraiou, Amar. *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*. Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Acta sanctorum Aprilis*. Vol. I. Antwerp: Cnobarum, 1675.
- Adriano, Mariuz. *Giandomenico Tiepolo*. Torino: Alfieri Editore, 1971.
- Agazzi, Michela. «Intorno alle pale marciane». In *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di Letizia Caselli, Jacopo Scarpa, e Giordana Trovabene, 17–22. Venezia: Antichità Pietro Scarpa, 2005.
- Agazzi, Michela. «Monasteri Veneziani: Da Castello, a Torcello, al Lido». *Hortus Artium Medievalium* 19 (2013): 155–66.
- Agazzi, Michela. «Torcello medioevale, scultura e architettura». *Hortus artium medievalium* 20 (2014): 817–29.
- Agnew, Vanessa. «Introduction: What Is Reenactment?». *Criticism* 46, n. 3 (2004): 327–39.
- Aikema, Bernard, Massimo Mancini, e Paola Modesti, a c. di. «*In centro et oculis urbis nostre*»: *la chiesa e il monastero di San Zaccaria*. Venezia: Marcianum Press, 2016.
- Aikema, Bernard, Rosella Lauber, e Max Seidel. *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venezia: Marsilio, 2005.
- Ajmar-Wollheim e Flora Dennis. *At Home in Renaissance Italy. Catalogo Della Mostra (Londra, 2006-2007)*. Londra: Harry N. Abrams, 2006.
- Ajmar-Wollheim, Marta, Flora Dennis, e Ann Matchette. *Approaching the Italian Renaissance Interior: Sources, Methodologies, Debates*. Oxford: Blackwell, 2007.
- Alexiou, Stylianos. «Η Κρητική λογοτεχνία κατά τη Βενετοκρατία». In *Crete. Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων & Κοινοτήτων Κρήτης*, 1990.
- Amato, Pietro. *De vera effigie Mariae: antiche icone romane*. Milano: Mondadori, 1988.
- Ambrosini, Federica. «Ortodossia cattolica e tracce di eterodossia nei testamenti veneziani del Cinquecento». *Archivio Veneto* 171 (1991): 5–64.
- Ambrosini, Federica. *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*. Milano: Franco Angeli, 1999.
- Ammannato, Cinzia. «L'immagine lauretana nell'età della Riforma». In *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, a cura di Ferdinando Citterio e Luciano Vaccaro, 349–62. Brescia: Morcelliana, 1997.
- Amulio, Natalino, e Isabella di Lenardo. *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*. A cura di Gianmario Guidarelli. Venezia: Marcianum Press, 2014.
- Amulio, Natalino. *Vita, passione, et resurrettione di Iesu Christo Nostro Salvatore*. Venezia: Bindoni, Bernardino, 1544.
- Andaloro, Maria, Serena Romano, e Augusto Frascchetti. *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*. Milano: Jaca book, 2000.

- Andaloro, Maria. «Dal ritratto all'icona». In *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, 31–68. Milano: Jaca book, 2000.
- Andaloro, Maria. «L'Icona della Vergine Salus Populi Romani». In *La Basilica Romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di C. Pietrangeli, 124–27. Firenze: Nardini, 1987.
- Anderson, Caroline Corisande. «The Material Culture of Domestic Religion in Early Modern Florence, c.1480 - c.1650». Tesi di dottorato, University of York, 2007.
- Andreis, Gaetano. *Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di s. Gio. Battista in Bragora*. Venezia: Antonio Filippi, 1885.
- Andreis, Gaetano. *Memoria sulla chiesa di S. Gio. Battista in Bragora dedicata a Mons. Gio. Batt. Domeneghini*. Venezia: A. Cordella, 1848.
- Angelidi, Christine, e T. Papamastorakis. «Picturing the Spiritual Protector: From Blachernitissa to Hodegetria». In *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di Vassilaki, Maria, 209–24. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Angelidi, Christine. «The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery». In *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, a cura di Maria Vassilaki. Milano: Skira, 2000.
- Angold, Michael. *The Fourth Crusade: Event and Context*. The Medieval World. Monaco: Longman, 2003.
- Anonimo. Diario di Congregazione di S. Agnese, anni 1850-1854 (Archivio Cavanis).
- Anonimo. *Il forestiere istruito nelle cose piu pregevoli e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine nuovamente compilato cogli ultimi cambiamenti ed adornato con 70 rami delle principali prospettive e vedute*. Venezia: Gio. Parolari, 1819.
- Anonimo. *Notizia storica della miracolosa immagine di Maria SS. delle Grazie che si venera nella parrocchial chiesa di S. Marziale in Venezia, con rame che rappresenta la sua immagine*, 1840.
- Apollonio, Ferdinando. *Intorno all'immagine e alla chiesa di S. Maria della Consolazione al ponte della Fava*. Venezia: Tip. dell'Immacolata, 1880.
- Arbel, Benjamin. «Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period». *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, 2013, 125–253.
- Areford, David S. «The Image in the Viewer's Hands: The Reception of Early Prints in Europe». *Studies in Iconography* 24 (2003): 5–42.
- Argenendt, Arnold. «Relics and Their Veneration». In *Treasures of Heaven*, a cura di Martina Bagnoli, Holger A. Klein, e Griffith Mann, 19–28. Baltimora ; Londra: The British Museum Press, 2011.
- Aries, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books, 1965.
- Arvaniti, Eftichia. «Double-Identity Churches on the Greek Islands under the Venetians: Orthodox and Catholics Sharing Churches (Fifteenth to Eighteenth Centuries)». In *Innovation in the Orthodox Christian Tradition?: The Question of Change in Greek Orthodox Thought and Practice*, a cura di Trine Stauning Willert e Lina Molokos-Liederman, 53–73. Londra ; New York: Routledge, 2016.
- Arvaniti, Eftichia. «Orthodoxe und Katholiken in einer Kirche. Das Zusammenleben der Dogmen und die Doppelkirchen auf den griechischen Inseln: 13.–18.Jhdt' [Orthodox and Catholics in one church. The symbiosis of the dogmas and the double churches on the Greek islands: thirteenth– eighteenth centuries]». In *Junge Römer – Neue Griechen: Eine byzantinische Melange aus Wien*, a cura di M. Popovic, 25–42. Vienna: Phoibos, 2008.
- Ashley, Kathleen M. «The Cultural Processes of “Appropriation”». *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32, n. 1 (2002): 1–15.

- Ashley, Kathleen M., a c. di. *Moving subjects: processional performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Asterius (Amasenus), e François Combefis. *Historia Haeresis Monothelitarum*. Parigi: Antonii Bertier, 1648.
- Augé, Marc. *Il dio oggetto*. Roma: Meltemi, 2002.
- Augusti Ruggeri, Adriana, a c. di. *I tesori della fede: oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia. Catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Barnaba 11 marzo-30 luglio 2000)*. Venezia: Marsilio, 2000.
- Aurenhammer, Hans. «Tizians “Pala Pesaro”: Genese und historischer Kontext». In *Tiziano Vecellio*. Merano: Accademia di Studi Italo-Tedeschi, 1991.
- Bacci, Michele (B). «Greek painters, working for Latin and non-orthodox patrons in the late medieval Mediterranean». In *Crossing cultures. Conflict, migration and convergence. Atti del XXXII convegno Internazionale di Storia dell’Arte (Università di Melbourne, 13-18 gennaio 2008)*, 164–68. Melbourne: Miegunyah press, 2009.
- Bacci, Michele (C). «Immagini lungo le rotte del mare». In *I santi venuti dal mare*, a cura di Maria Stella Calò Mariani, 111–30. Bari: Adda, 2009.
- Bacci, Michele (D). *San Nicola: il grande taumaturgo*. Roma: Laterza, 2009.
- Bacci, Michele (E). «Veneto-Byzantine “hybrids”: towards a reassessment». *Studies in iconography* 35 (2014): 73–106.
- Bacci, Michele. «A power of relative importance: San Marco and the holy icons.» *Convivium. Exchanges and interactions* 2 (2015): 126–47.
- Bacci, Michele. «Arte e raccomandazione dell’anima nei domini latini del Levante: alcune riflessioni». In *Oltre la morte. Testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano (Venezia, 22-23 gennaio 2007)*, a cura di Chryssa A. Maltezos. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008.
- Bacci, Michele. «Greek Madonnas and Venetian Fascion». *Convivium* 7, n. 1 (2020): 153–77.
- Bacci, Michele. «Icons of Narratives: Greek-Venetian Artistic Interchange, Thirteenth–Fifteenth Centuries». In *Receptions of Hellenism in Early Modern Europe*, a cura di Natasha Constantinidou e Han Lamers. Leida: Brill, 2019.
- Bacci, Michele. «Images à la grecque et agentivité miraculeuse». In *L’image miraculeuse dans le christianisme occidental*, 131–48. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2020.
- Bacci, Michele. «Italian Ex-Votos and “pro-Anima” Images in the Late Middle Ages». In *Ex Voto*, a cura di Ittai Weinryb, 76–105. New York: Bard Graduate Center, 2016.
- Bacci, Michele. «L’effigie sacra e il suo spettatore». In *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Vol. III. Torino: Einaudi, 2004.
- Bacci, Michele. «La “Madonna Costantinopolitana” nell’abbazia di Santa Giustina di Padova». In *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 ottobre 2000 - 6 gennaio 2001)*, 405–7. Padova: Il poligrafo, 2000.
- Bacci, Michele. «La Panayia Hodigitria e la Madonna di Costantinopoli». *Arte cristiana* 84 (1996): 3–12.
- Bacci, Michele. «La tradizione di san Luca pittore da Bisanzio all’Occidente». In *Luca Evangelista: parola e immagine tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra tenuta a Padova, 2000-2001*, 103–10. Padova: Il poligrafo, 2000.
- Bacci, Michele. «Modèles italiens dans la peinture d’icônes au Moyen Âge tardif, la Crucifixion crétoise du Musée national de Stockholm». *Rivista d’arte* 7 (2017): 249–61.
- Bacci, Michele. «On the Prehistory of Cretan Icon Painting». *Frankokratia* 1 (2020): 1–57.

- Bacci, Michele. «Our lady of Mercy along the Sea Routes of the Late Medieval Mediterranean». In *Studies on the Painter Angelos, his Age and Cretan Painting*, a cura di Maria Vassilaki. Atene: Μουσείο Μπενάκη, 2016.
- Bacci, Michele. «Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana». In *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo*, 63–78. Venezia: Marsilio, 2007.
- Bacci, Michele. «Portolano Sacro. Santuari e Immagini Sacre Lungo Le Rotte Di Navigazione Del Mediterraneo Tra Tardo Medioevo e Prima Età Moderna». In *The Miraculous Image In the Late Middle Ages and Renaissance*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004.
- Bacci, Michele. «Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate», 494–510. Milano: Electa, 2010.
- Bacci, Michele. «Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early-Fifteenth Centuries». In *Wonderfull Things: Byzantium Through Its Art: Papers from the Forty-Second Spring Symposium of Byzantine Studies. Atti di Convegno, (Londra, 20-22 Marzo 2009)*, 203–27. Farnham: Ashgate, 2013.
- Bacci, Michele. «The Holy Name of Jesus in Venetian-ruled Crete». *Convivium. Exchanges and interactions in the arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean* 1 (2014): 190–205.
- Bacci, Michele. «The Legacy of the Odegetria». In *Images of the Mother of God*, a cura di Maria Vassilaki, 321–36. Farnham: Ashgate, 2005.
- Bacci, Michele. «Theia exegesis kai syntomos graphe: riflessioni sul rapporto fra testi, immagini e forme rituali». In *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8.-11. Jh.)*, 115–44, 2014.
- Bacci, Michele. «Venezia e l'icona». In *Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di Gianmatteo Caputo, Giovanni Gentili, 96–115. Venezia: Marsilio, 2009.
- Bacci, Michele. a c. di. *San Nicola: splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 7 dicembre-6 maggio 2007*. Milano: Skira, 2006.
- Bacci, Michele. *Il pennello dell'evangelista : storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*. Pisa: GISEM-ETS, 1998.
- Bacci, Michele. *Investimenti per l'aldilà : arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*. Roma: Laterza, 2003.
- Bacci, Michele. *Lo spazio dell'anima*. Roma ; Bari: Laterza, 2005.
- Bacci, Michele. *Pro remedio animae: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli 13. e 14*. Pisa: GISEM-ETS, 2000.
- Bagarotto, Rosella. «Il restauro di un dipinto su tavola, Madonna col Bambino, proveniente dalla scuola grande di San Rocco». In *Restauri a Venezia 1987-1998*, 159–62. Milano: Electa, 2001.
- Baghos, Mario. «Theotokoupoleis: The Mother of God as Protectress of the Two Romes». In *Mariology at the Beginning of the Third Millennium*, a cura di Kevin Wagner, 52–77. Eugene, OR: Pickwick Publications, 2017.
- Baglioni, Daniele. *Il Veneziano De Là Da Mar: Contesti, Testi, Dinamiche Del Contatto Linguistico E Culturale*. Berlino: De Gruyter, 2019.
- Bagnoli, Martina, a c. di. *Treasures of Heaven : Saints Relics and Devotion in Medieval Europe*. Londra: The British Museum Press, 2011.
- Bakalova, Elka, e Anna Lazarova. «The relics of Saint Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfù: between Constantinople and Venice». In *Hierotopy. The Creation of Sacred Space in Byzantium and Medieval Russia*, a cura di Aleksej M. Lidov, 434–64. Mosca, Progress-tradition, 2006.
- Bakker, Boudewijn. *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*. Londra, Routledge, 2017.

- Baldi, Davide. «I documenti del Concilio di Firenze e quasi sei secoli di storia». *Rivista di storia e letteratura religiosa* 53, n. 2 (2017): 287–374.
- Baldissin Molli, Giovanna, Cristina Guarnieri, e Zuleika Murat, a c. di. *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento. Atti di Convegno (Padova 21-22 giugno 2016)*. Roma: Viella, 2018.
- Baldovin, John Francis. *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*. Roma: Studiorum Orientalium, 1987.
- Barber, Charles. *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- Barber, Charles. «Movement and Miracle in Michael Psellos's Account of the Blachernae Icon of the Theotokos». In *Envisioning Experience in Late Antiquity and the Middle Ages*, a cura di Giselle de Nie, 9–22. Londra: Routledge, 2016.
- Barcham, William L. *The religious paintings of Giambattista Tiepolo: piety and tradition in eighteenth century Venice*. Oxford: Clarendon press, 1989.
- Barcham, William. «Giambattista Tiepolo's Ceiling for S. Maria Di Nazareth in Venice: Legend, Traditions, and Devotions». *The Art Bulletin* 61, n. 3 (1979): 430–47.
- Bardy, Gustave. «La formation du concept de "Cité de Dieu" dans l'oeuvre de saint Augustin». *Année théologique augustinienne* 12 (1952): 5–19.
- Barocchi, Paola. «Un "discorso sopra l'onestà delle imagini" di Rinaldo Corso». In *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di Valentino Martinelli, 173–91. Roma: De Luca, 1963.
- Barry, Fabio. «Disiecta membra: Ranieri Zeno, the Imitation of Constantinople, the Spolia Style, and Justice at San Marco». In *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, a cura di Henry Maguire e Robert Nelson, 7–62. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2010.
- Bassi, G. *Origine della solenne processione solita farsi ogni anno per la città di Siena nella Domenica in Albis e Notizie delle sacre immagini e reliquie che in tale occasione sono state portate processionalmente fino al presente anno 1806*. Siena: Stamperia del Magistrato civico, 1806.
- Battisti, Eugenio. *Ex voto tra storia e antropologia: atti del convegno promosso dal Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari e dall'Associazione italiana di studi storico-antropologici: Roma 15-16 aprile 1983*. Roma: De Luca, 1986.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. Tradotto da Sheila F. Glaser. body, in theory : histories of cultural materialism. Michigan: University of Michigan, 1994.
- Baxandall, Michael. «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965): 183.
- Baxandall, Michael. *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. II. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Beane, Wendell, e William Doty, a c. di. *Myths, rites, symbols: a Mircea Eliade reader*. Vol. 1. New York: Harper & Row, 1976.
- Beaty, Nancy Lee. *The craft of dying: a study in the literary tradition of the «Ars Moriendi» in England*. New Haven, CT: Yale University Press, 1970.
- Bellin, Antonella. «Giandomenico Tiepolo e Luigi Da Rios tra arte e devozione: riflessioni sulla Via Crucis dell'arcipretale di Santa Lucia di Piave». *Arte documento* 31 (2015): 160–65.
- Bellomo, Elena. «The First Crusade and the Latin East as Seen from Venice: The Account of the Translatio Sancti Nicolai». *Early Medieval Europe* 17, n. 4 (2009): 420–43.

- Belting, Hans. «An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium». *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1981): 1–16.
- Belting, Hans. «Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio». In *Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente. Catalogo della Mostra tenuta a Rimini nel 2002*, 71–79. Milano: Silvana, 2002.
- Belting, Hans. «Dandolo's dreams: Venetian State art and Byzantium». In *Byzantium. Faith and power (1261-1557). Catalogo della mostra (MET, New York, 23 marzo - 5 luglio 2004)*, 138–53. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- Belting, Hans. «Das Bild als Text: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes». In *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. Monaco: Hirmer, 1989.
- Belting, Hans. «The Invisible Icon and the Icon of the Invisible: Antonello and New Paradigms in Renaissance Painting». In *Watching Art: Writing in Honor of James Beck*, a cura di Lynn Catterson e Mark Zucker, 73–84. Todi: Ediart, 2006.
- Belting, Hans. *Il culto delle immagini : storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1989). Roma: Carocci, 2001.
- Belting, Hans. *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*. Bologna: Nuova Alfa editoriale, 1986.
- Beltramini, Guido, e Davide Gasparotto, a c. di. *Aldo Manuzio: il Rinascimento di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2016.
- Benes, Carrie Elizabeth. «Roman foundations: Constructing civic identity in late medieval Italy». Los Angeles, CA: University of California, 2004.
- Bennett, Jill. «Stigmata and the sense of memory: St. Francis and the affective image». *Art History* 24 (2001): 1–16.
- Benoffi, Francesco Antonio. *Compendio di storia minoritica: opera postuma*. Pesaro: A. Nobili, 1829.
- Berenson, Bernard. *Pictures of the Renaissance*. Vol. I: Venetian School. Londra: Phaidon, 1957.
- Berger, A. «Imperial and Ecclesiastical Processions in Constantinople». In *Byzantine Constantinople: monuments, topography and everyday life*, a cura di Nevra Necipoğlu, 73–87. Leida: Brill, 2001.
- Berto. «Memory and Propaganda in Venice after the Fourth Crusade». *Mediterranean Studies* 24, n. 2 (2016): 111.
- Bertoli, Bruno, e Silvio Tramontin, a c. di. *Patriarcato di Venezia*. Venezia; Padova: Giunta regionale del Veneto ; Gregoriana libreria editrice, 1991.
- Bettini, Giacomo, e Martina Frank, a c. di. *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*. Chiese di Venezia 2. Venezia: Marcianum, 2014.
- Bettini, Sergio, e Italo Furlan, a c. di. *Venezia e Bisanzio (1974)*. Milano: Electa, 1974.
- Bettini, Sergio. *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*. Padova: CEDAM, 1933.
- Bhabha, Homi K. «Culture's In-Between». In *Questions of Cultural Identity*, 53–60. Londra: Sage, 2011.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londra: Routledge, 2012.
- Bianchi, Ilaria. *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bologna: Editrice Compositori, 2008.
- Bianchi, Massimo. «L'Iconografia della pietà di Cristo come simbolo di una nuova sensibilità estetica». *Иницијал. Часопис за средњовековне студије*, n. 5 (2017): 41–62.
- Bianco Fiorin, Marisa. «Circolazione delle immagini sacre nell'Europa sud-orientale». In *Cristiani d'Oriente : spiritualità, arte e potere nell'Europa post bizantina*. Milano: Electa, 1999.
- Bianco Fiorin, Marisa. «Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento, e una sua inedita Madonna». *Arte Veneta* 37 (1983): 164–69.

- Birtachas, Stathis D. «Un secondo “vescovo” a Venezia: il metropolita di filadelfia». In *I greci a Venezia*, 104–21. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002.
- Bitha, Ioanna. «Παρατηρήσεις στον εικονογραφικό κύκλο του Αγίου Σπυρίδωνα». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 19, n. 4 (1997): 251–84.
- Black, Christopher F. *Church, Religion, and Society in Early Modern Italy*. European Studies Series. Londra: Palgrave Macmillan, 2004.
- Blake, De Maria. *Becoming Venetian: Immigrants and the Arts in Early Modern Venice*. New Haven, CT: Yale University Press, 2010.
- Blanchet, Marie-Hélène. «La question de l’Union des Églises (13e-15e siècle) : historiographie et perspectives». *Revue des études byzantines* 61, n. 1 (2003): 5–48.
- Boaga, Emanuele. «S. Maria dei Carmelitani. Note di iconografia». In *Confraternite, chiesa e società. Aspetti e problemi e problemi dell’associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di L. Bertoldi, 655–716. Fasano: Schena Editore, 1994.
- Bobrova, Natalia. «To the Problem of the Iconography of the Images of the Virgin with the Inscription Η ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟC». *Eastern Christian Art* 6 (2016): 158–66.
- Boesch Gajano, Sofia. «La certificazione del miracolo nel Medioevo: fonti e problemi». In *Notai, miracoli e culto dei santi. Pubblicità e autenticazione del sacro tra XII e XV secolo. Atti del Seminario internazionale (Roma, 5-7 dicembre 2002)*, 33–53. Milano: Giufrè, 2004.
- Boesch-Gajano, Sofia. «Uso e abuso del miracolo nella cultura altomedioevale». In *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle) Atti del colloquio tenuto all’École Française di Roma (27-29 ottobre 1988)*, 109–22. Roma: Publications de l’École française de Rome, 1991.
- Bokody, Julia. «The Fourth Crusade and the Looting of Constantinople». In *Kép És Kereszténység*, 66–77. Pannonhalma: Pannonhalmi Főapátság, 2014.
- Bolgia, Claudia. «Icons “in the Air”: New Settings for the Sacred in Medieval Rome». In *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500: Southern Europe and Beyond*, a cura di P. Davis, Deborah Howard, e W. Pullan, 114–42. Aldershot: Ashgate, 2013.
- Borean, Linda. «Il collezionismo e la fortuna dei generi». In *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Seicento*, 63–83. Venezia: Marsilio, 2007.
- Borsari, Silvano. *Il dominio veneziano a Creta nel 13. secolo*. Seminario di storia medioevale e moderna. Napoli: F. Fiorentino, 1963.
- Borsari, Silvano. *Studi sulle colonie veneziane in Romania nel 13. secolo*. Napoli: La buona stampa, 1966.
- Borsari, Silvano. *Venezia e Bisanzio nel XII secolo: i rapporti economici*. Venezia: Deputazione editrice, 1988.
- Bouwsma, William James. *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1968.
- Braccesi, Lorenzo. *La leggenda di Antenore : dalla Troade al Veneto*. Venezia: Marsilio, 1997.
- Bredenkamp, Horst, e Iain Boyd Whyte. «The Simulated Benjamin: Medieval Remarks on Its Actuality». *Art in Translation* 1, n. 2 (2009): 285–301.
- Bristot, Annalisa, a c. di. *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa: storia, arte, restauri*. Verona: Scripta, 2008.
- Brodbeck, Sulamith, e Anne-Orange Poilpré. *Visibilité et présence de l’image dans l’espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*. Parigi: Éditions de la Sorbonne, 2019.
- Brown, David Alan, Sylvia Ferino Pagden, e Jaynie Anderson. *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- Brown, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981.

- Brubaker, Leslie. «Space, place and culture. Processions across the Mediterranean». In *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?* Londa ;New York: Routledge, 2018.
- Brubaker, Leslie. *Byzantium in the iconoclast Era c. 680-850: a history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Brubaker, Leslie. *Inventing Byzantine Iconoclasm*. Londra: Bristol Classical Press, 2012.
- Brundin, Abigail, Deborah Howard, e Mary Laven. *The Sacred Home in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Bryson, Norman. *Vision and painting. The logic of the gaze*. New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
- Brzeziński, Daniel. «Processions in Christian Liturgy: Origin, Theology and Ministry». *Roczniki Teologiczne* 64, n. 8 (2017): 5–19.
- Buratti, Bruno, a c. di. *Francesco Morosini: 1619-1694: l'uomo, il doge, il condottiero. Catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 2019-2020)*. Roma: Poligrafico e zecca dello stato italiano, Libreria dello stato, 2019.
- Burke Ersie C. *The Greeks of Venice, 1498-1600: Immigration, Settlement, and Integration*. Turnhout: Brepols, 2016.
- Burke, Peter. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity, 2009.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. New York: Cornell University Press, 2001.
- Burke, Peter. *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*. Budapest: Central European University Press, 2016.
- Bynum, Caroline Walker. *Christian materiality: an essay on religion in late medieval Europe*. New York: Zone Books, 2011.
- Bynum, Caroline Walker. *The Resurrection of the Body in Western Christianity*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Caffarini, Tommaso. «Legend of Maria of Venice». In *Dominican Penitent Women*. New York: Paulist Press, 2005.
- Caffarini, Tommaso. *Libellus de supplemento legende proluxe virginis beate Catherine de Senis*. Roma: I. Foralosso, 1974.
- Cameron, Averil. «The Theotokos in Sixth-Century Constantinople: A City Finds Its Symbol». *The Journal of Theological Studies* 29, n. 1 (1978): 79–108.
- Camille, Michael. «The “Très Riches Heures”: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction». *Critical Inquiry* 17, n. 1 (1990): 72–107.
- Campbell, Erin J., Stephanie R. Miller, e Elizabeth Carroll Consavari. *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400–1700: Objects, Spaces, Domesticities*. Londra: Routledge, 2016.
- Campobasso, Gianvito. «Marian Cult-sites along the Venetian sea-routes to Holy Land in the Late Middle Ages». In *Le vie della Misericordia. Arte, cultura e percorsi mariani tra Oriente e Occidente*, 81-. Salento: Mario Congedo, 2017.
- Canetti, Luigi. *Frammenti di eternità: corpi e reliquie tra antichità e medioevo*. Roma: Viella, 2002.
- Cannon, Joanna. «Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987): 18–28.
- Caputo, Gianmatteo, e Giovanni Gentili, a c. di. *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*. Venezia: Marsilio, 2009.
- Carlton, Genevieve. «Making an Impression: The Display of Maps in Sixteenth-Century Venetian Homes». *Imago Mundi* 64, n. 1 (2012): 28–40.
- Carlton, Genevieve. «Viewing the World: Women, Religion, and the Audience for Maps in Early Modern Venice». *Terrae Incognitae* 48, n. 1 (2016): 15–36.

- Carlton, Genevieve. *Worldly Consumers: The Demand for Maps in Renaissance Italy*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2015.
- Carr, Annemarie Weyl. «Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople». *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002): 75–92.
- Carraro, Silvia. «Il Monastero Di San Zaccaria, i Dogi e Venezia (Secoli IX-XII)». In *La Chiesa e Il Monastero Di San Zaccaria. Atti Del Convegno (Venezia 27-29 Novembre 2014)*, a cura di Bernard Aikema, Massimo Mancini, e Paola Modesti, 9–12. Venezia: Marcianum Press, 2016.
- Carraro, Silvia. *La laguna delle donne: il monachesimo femminile a Venezia tra IX e XIV secolo*. Pisa: Pisa University Press, 2015.
- Casoni, Giovanni. *La Peste Di Venezia nel 1630. Origine della erezione del Tempio A S. Maria Della Salute*. Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1830.
- Casper, Andrew R. «A taxonomy of images: Francesco Sansovino and the San Rocco Christ Carrying the Cross». *Word & Image* 26, n. 1 (2010): 100–114.
- Casper, Andrew R. «Display and Devotion: exhibiting Icons and their copies in Counter-Reformation Italy». In *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, a cura di Wietse de Boer e Christine Göttler, 43–62. Leida: Brill, 2013.
- Catalogo dei dipinti esistenti nel palazzo Contarini del Bovolo*. Venezia: Scuola tipografica Istituto Manin, 1955.
- Cattapan, M. «A Venezia, una felice scoperta nella chiesa di S. Agnese. Una vecchia icona». *Charitas*, 1963.
- Cattapan, Mario. «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia». *Θησαυρίσματα* 10 (1973): 238–82.
- Cattapan, Mario. «I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo dalla Canea». *Thesaurismata* 14 (1977): 199–238.
- Cattapan, Mario. «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500». *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 202–35.
- Cattapan, Mario. *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*. Atene: Ο Χρυσόστομος, 1968.
- Cattin, Giulio, a c. di. *Da Bisanzio a San Marco: musica e liturgia*. Bologna: Il Mulino, 1997.
- Cattin, Giulio. *Musica e liturgia a San Marco: testi e melodie per la liturgia delle ore*. Venezia: Fondazione Levi, 1990.
- Cavallo, Sandra, e Silvia Evangelisti, a c. di. *Domestic Institutional Interiors in Early Modern Europe*. Londra: Routledge, 2009.
- Cecchetti, Bartolomeo. *La repubblica di Venezia e la corte di Roma nei rapporti della religione*. Venezia: P. Naratovich, 1874.
- Cecchini, Isabella. «Collezionismo e mondo materiale». In *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann e Stefania Mason, 164–91. Venezia: Marsilio, 2008.
- Cecchini, Isabella. «Material Culture in Sixteenth Century Venice: A Sample from Probate Inventories, 1510-1615». *SSRN Electronic Journal* 14 (2008): 1–19.
- Cecchini, Isabella. *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento*. Venezia: Marsilio, 2000.
- Cennino Cennini. *Il libro dell'arte*. Firenze: F. Le Monnier, 1859.
- Centeno, Fabriciano Ferrero. *The Story of an Icon: The Full History, Tradition and Spirituality of the Popular Icon of Our Mother of Perpetual Help* (1994). Chawton, Hampshire: Liguori Pubns, 2001.
- Cervelli, Innocenzo. *Machiavelli e la crisi dello stato veneziano*. Esperienze. Guida. Napoli: Guida, 1974.

- Cervini, Fulvio, e Guido Tigler. «Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di culture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41, n. 1 (1997): 1–32.
- Cessi, Roberto. «Venetiarum provincia». *Archivio Storico Italiano* 126, n. 3/4 (459/460) (1968): 311–21.
- Cessi, Roberto. *Paolinismo preluterano*. Roma: Arbor Sapientiae, 1957.
- Chambers, David, e Brian Pullan, a c. di. *Venice. A Documentary History, 1450-1630*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Charalampakis, Pantelis. «Some Notes on the History of the Monastery of Saint Francis in Candia, Crete». *Franciscan Studies* 70, n. 1 (2012): 39–72.
- Chastel, André. «“Medietas imaginis”. Le prestige durable de l’icône en Occident». *Cahiers archéologiques. Fin de l’antiquité et Moyen Âge* 36 (1988): 99–110.
- Chatzidakis, Manolis. «Essai sur l’École dite “Italogrecque” précédé d’une note sur les rapports de l’art vénitien avec l’art crétois jusqu’à 1500». In *Venezia e il Levante fino al secolo XV. Atti del I Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 1-5 giugno 1968)*, a cura di Agostino Pertusi, 2:69–124. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 1974.
- Chatzidakis, Manolis. «La peinture des “madonneri” ou “veneto-cretoise” et sa destination». In *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI): aspetti e problemi. Atti del 2. Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 3-6 ottobre 1973)*, a cura di Hans-Georg Beck, Manousos Manousakas, e Agostino Pertusi, Vol. 2. Firenze: Olschki, 1977.
- Chatzidakis, Manolis. «Les débuts de l’école crétoise et la question de l’école dite italo-grecque». In *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδης*, 169–211. Venezia: Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, 1974.
- Chatzidakis, Manolis. «Tommaso Bathas e la “divota maniera greca”». *Θησαυρίσματα* 14 (1977): 239–50.
- Chatzidakis, Manolis. *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l’Institut Hellénique de Venise*. Venezia: Neri Pozza, 1962.
- Chatzidakis, Manolis. *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830*. Atene: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 1997.
- Chatzidakis, Nano. *Da Candia a Venezia: icone greche in Italia: 15.-16. secolo: Venezia, Museo Correr, 17 settembre - 30 ottobre 1993*. Venetiae quasi alterum Byzantium. Atene: Fondazione per la cultura greca, 1993.
- Chavasse, Ruth. «Latin lay piety and vernacular lay piety in word and image: Venice, 1471–early 1500s». *Renaissance Studies* 10, n. 3 (1996): 319–42.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese. *Chiesa di San Giovanni in Bragora, arte e devozione*. Venezia: Marsilio, 1994.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese. *La Scuola Grande di San Rocco e la sua chiesa*. Guide. Venezia: Marsilio, 2009.
- Chiesa, Paolo. «Santità d’importazione a Venezia». In *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l’Occidente*, a cura di Sebastiano Gentile, 107–16. Milano: Centro Tibaldi, 1998.
- Chojnacki, Stanley. «Kinship Ties and Young Patricians in Fifteenth-Century Venice». *Renaissance Quarterly* 32 (1985): 240–70.
- Chojnacki, Stanley. «Social Identity in Renaissance Venice: The Second Serrata». *Renaissance Studies* 8, n. 4 (1994): 341–58.
- Christoforaki, Ioanna. «Εικόνα Με Την Pietà Και Δύο Αγίους Από Την Κύπρο». *Cypriot Studies* 72 (2008): 137–60.

- Ciccolella, Federica, e Luigi Silvano. *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance. Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance*. Leida: Brill, 2017.
- Cicconetti, Carlo. *La Regola del Carmelo: origine, natura, significato*. Roma: Institutum Carmelitanum, 1973.
- Cicogna, Emmanuele Antonio. *Delle iscrizioni veneziane*. Vol. V. Venezia: Giuseppe Molinari, 1842.
- Ciggaar, Krijnie N. «Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55». *Revue des études byzantines* 53, n. 1 (1995): 117–40.
- Ciggaar, Krijnie N. «Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais». *Revue des études byzantines* 34, n. 1 (1976): 211–68.
- Clemente, Maichol, Marco Furio Magliani, e Mauro Magliani. *White Marble and the Black Death: Giusto Le Court at the Salute*. Venezia: Marsilio, 2019.
- Comiati, Giacomo, a c. di. *Aldo Manuzio editore, umanista e filologo*. Milano: Ledizioni, 2019.
- Concina, Enio. «Giorgio Vasari, Francesco Sansovino e la “maniera greca”». In *Hadriatika. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia*, 89-. Venezia: Il poligrafo, 2002.
- Concina, Ennio. «Venezia e l'icona». In *Venezia e Creta: atti del Convegno internazionale di studi, Iraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997*, 523–42. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998.
- Concina, Ennio. *Le chiese di Venezia: l'arte e la storia*. Udine: Magnus, 1995.
- Concina, Ennio. *Venezia le chiese e le arti*. II vol. Udine: Magnus, 1996.
- Consavari, Elizabeth Carroll. «Il Mare Di Pittura: Domestic Pictures and Sociability in the Late Sixteenth-Century Venetian Interior». In *The Early Modern Italian Interior: Objects, People, Domesticities 1400-1700*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «A Fifteenth-Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice». *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 32, n. 5 (1981): 265–272.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Aspects of artistic exchange in Crete. Questions concerning the presence of Venetian painters on the island in the 14th and 15th centuries». In *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?* Londra; New York: Routledge, 2018.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Damaskinos, Theotokopoulos e la sfida Veneziana». In *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei greci. Atti del convegno internazionale (Venezia, 2-3 giugno 2000)*. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2001.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Icône cretesi del XV secolo e la pittura italiana del tardo medioevo». In *XXXVIII Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1991.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento». In *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 1203–61. Milano: Electa, 1996.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «La pittura di icone a Creta veneziana». In *Venezia e Creta*, 459–507. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Taste and the market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries». In *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons. Catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 27 marzo - 21 giugno 1987*, a cura di Myrtali Acheimastou-Potamianou, 51–53. Atene; Londra: Υπουργείο Πολιτισμού; Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο; Royal Academy of Arts, 1987.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia: documenti d'archivio e influssi sull'arte (XIV-XV sec.)». In *I Greci durante la venetocrazia. Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 3-7*

- dicembre 2007*), a cura di Chryssa A. Maltezu e Despoina Vlasi, 709–23. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Ενθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 35 (1994): 285–302.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο ιερό του Αγίου Γεωργίου Βενετίας: Έξοδα και αμοιβή (ανέκδοτα έγγραφα, 1577-1579)». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 45 (2011): 505.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα». *Θησαυρίσματα* 12 (1975): 35–136.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (ΙΣΤ αι.) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης». *Θησαυρίσματα* 14 (1977): 157–98.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all'antica και grottesche». In *Ευφροσύνιον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1:271–82. Atene: Έκδοση του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 1991.
- Constantoudaki-Kitromilidou, Maria. «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία». *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986): 246–61.
- Contarini, Pietro. *Venezia religiosa o guida per tutte le sacre funzioni che si praticano nelle chiese di Venezia*. Venezia: G. Cecchini, 1853.
- Corazza, Lucia. «Il Mercato Di Quadri Nella Venezia Del Cinquecento». Ca' Foscari, tesi di laurea, 2017.
- Cormack, Robin. «Η ζωγραφική εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400». In *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, a cura di Maria Vassilaki, 48–57. Atene: Μουσείο Μπενάκη, 2010.
- Cormack, Robin. *Painting the soul: icons, death masks, and shrouds*. Essays in art and culture. Londra: Reaktion books, 1997.
- Correr, Giovanni. *Venezia e le sue lagune*. Venezia: Antonelli, 1847.
- Corry, Maya, Deborah Howard, Mary Laven, a c. di. *Madonnas & miracles: the holy home in Renaissance Italy*. Londra ; New York: Philip Wilson Publishers, 2017.
- Corry, Maya, Marco Faini, e Alessia Meneghin. *Domestic Devotions in Early Modern Italy*. Leida: Brill, 2018.
- Corsi, Pasquale. «La traslazione di san Nicola da Myra a Bari». In *San Nicola: splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo, 7 dicembre-6 maggio 2007*, 89–96. Milano: Skira, 2006.
- Cousins, Ewert. «The Humanity and the Passion of Christ». In *Christian Spirituality*, II:375–91. Londra: Routledge, 1987.
- Cox Miller, Patricia. «Figuring Relics. A Poetics of Enshrinement». In *Saints and Sacred Matter*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015.
- Cracco, Giorgio. «“Angelica societas”: alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga». In *Tra Venezia e Terraferma. Per la storia del Veneto regione del mondo*, a cura di Franco Scarmoncin e Davide Scotto, XXIX–810, 246–64. Roma: Viella, 2009.
- Cracco, Giorgio. «Aspetti della religiosità italiana del Tre-Quattrocento: costanti e mutamenti». In *Italia 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo: convegno di studi: Pistoia, 10-13 maggio 1991*, 365–85. Pistoia: presso la sede del Centro, 1993.
- Cracco, Giorgio. «Culto mariano e istruzioni di Chiesa tra medioevo ed età moderna». In *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca: atti del Convegno di Studi in Occasione del V Centenario di Fondazione del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno; (1498 - 1998)*, 25–52. Milano: Vita e Pensiero, 2000.

- Cracco, Giorgio. «Des saints aux sanctuaires : hypothèse d'une évolution en terre vénitienne». *Publications de l'École Française de Rome* 51, n. 1 (1981): 279–97.
- Cracco, Giorgio. «I testi agiografici: religione e politica nella Venezia del Mille». In *Tra Venezia e Terraferma. Per la storia del Veneto regione del mondo*. Roma: Viela; Istituto della Enciclopedia italiana, 1992.
- Cracco, Giorgio. «La grande stagione dei santuari mariani (XIV-XVI secolo)». In *I santuari cristiani d'Italia. Bilancio del censimento e proposte interpretative*, 17–44. Roma: École Française de Rome, 2008.
- Cracco, Giorgio. «Momenti escatologici nella formazione di Lorenzo Giustiniani». In *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo. Atti di convegno (16-19 ottobre 1960)*, 217–31. Todi: Presso l'Accademia Tudertina, 1962.
- Cracco, Giorgio. «Religione e politica nella Venezia del Mille». In *Tra Venezia e la terraferma*, 183–227. Roma: Viella, 2009.
- Cracco, Giorgio. «Santità straniera in terra veneta (sec. XI-XII)». In *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle), Atii ci colloquio (Roma 27-29 ottobre 1988)*, 447–65. Roma: Publications de l'École française de Rome, 1991.
- Cranston, Jodi. *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Creighton, Gilbert. «Some Special Images for Carmelites, c. 1330-1430». In *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, a cura di T. Verdon e J. Henderson, 161–207. Syracuse N.Y.: Syracuse University Press, 1990.
- Cross, F. L., e E. A. Livingstone, a c. di. «Great Schism». In *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Crouzet-Pavan, Elisabeth. «Pouvoir et politique des reliques dans la Venise médiévale». *Pallas. Revue d'études antiques*, n. 104 (2017): 107–17.
- Crouzet-Pavan, Élisabeth. *Le Moyen âge de Venise : des eaux salées au miracle de pierres*. Parigi: Albin Michel, 2015.
- Cunningham, Hugh, e Emeritus Professor of Social History Hugh Cunningham. *Children and Childhood in Western Society Since 1500*. Edimburgo: Pearson Education, 2005.
- Ćurčić, Slobodan. «Proskynetaria icons, saints' tombs, and the development of the iconostasis». In *The Iconostasis*, a cura di Lidov, Aleksej M., 134–42. Mosca: Progress-Tradicija, 2000.
- Cutler, Anthony. «From loot to scholarship». *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 237–67.
- Cutler, Anthony. «The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy». *JÖB* 37 (1987): 335–50.
- Cutler, Anthony. «The Relics of Scholarship». In *Saints and Sacred Matter*, 309–45. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015.
- Cutler, Antony. «La “questione bizantina” nella pittura italiana: una visione alternativa alla “maniera greca”». In *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, 335–54. Milano: Electa, 1994.
- D'Antiga, Renato. *Guida alla Venezia bizantina : santi, reliquie e icone*. Padova: Casa dei libri, 2005.
- D'Antiga, Renato. *La Venezia nascente : santi religione potere*. Padova: Casa dei Libri, 2012.
- Dale, Thomas E. «Sacred Space from Constantinople to Venice». In *The Byzantine World*, a cura di Paul Stephenson, 406–27. Londra: Routledge, 2012.
- Dale, Thomas E. A. «Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300». *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994): 53–104.
- Dale, Thomas E. A. «Reliquie sante e praedestinatio: Venezia come popolo santo nel programma marciano del Duecento». In *Storia dell'arte marciana. Sculture, tesoro, arazzi. (Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 11-14 ottobre 1994)*, a cura di Renato Polacco, 146–56. Venezia: Marsilio, 1997.

- Dalègre, Joëlle. «Vivre ensemble». In *Venise en Crète : Civitas venetiarum apud Levantem*. Parigi: Inalco, 2019.
- Davidson, Nicholas S. «The Clergy of Venice in the Sixteenth Century». *Bulletin of the Society of Renaissance Studies* 2 (1978): 19–31.
- Davis, Charles. *Byzantine relief icons in Venice*. Monaco: fondamentaARTE, 2006.
- Davis, Whitney. «Art History, Re-Enactment, and the Idiographic Stance». In *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, 69–89. Farnham: Ashgate, 2015.
- De Fraja, Valeria. «Da Gerusalemme a Babilonia. La tipologia della contrapposizione e della decadenza tra XII e XIII secolo». *Rivista di storia del cristianesimo* 1, n. 1 (2004): 39–66.
- Dean, Carolyn, e Dana Leibsohn. «Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America». *Colonial Latin American Review* 12, n. 1 (2003): 5–35.
- Debray, Régis. *Lo Stato seduttore : le rivoluzioni mediologiche del potere*. Roma: Editori riuniti, 1997.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- Dekoninck, Ralplh. «Figuring the Threshold of Incarnation: Caravaggio's Incarnate Image of the Madonna of Loreto». In *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, a cura di Walter S. Melion e Lee Palmer Wandel. Leida: Brill, 2015.
- Del Torre, Giuseppe. «Lorenzo Giustinian, santo». In *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 66. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2006.
- Delcorno, Pietro. *In the Mirror of the Prodigal Son: The Pastoral Uses of a Biblical Narrative (c. 1200-1550)*. Leida: Brill, 2017.
- Delumeau, Jean. *La paura in Occidente*. Milano: Il saggiatore, 2018.
- Demori-Staničić, Zoraida. «The Icons of Our Lady Skopiotissa in Dalatia». *Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji* 34, n. 1 (1994): 321–34.
- Demus, Otto. *The church of San Marco in Venice : history, architecture, sculpture*. Dumbarton Oaks studies. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960.
- Demus, Otto. *The Mosaic decoration of San Marco, Venice*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1988.
- Derbes, Anne, e Amy Neff. «Italy, the mendicant orders, and the Byzantine sphere». In *Byzantium: Faith and Power*, a cura di Helen C. Evans, 449–61. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.
- Derbes, Anne. «Siena and the Levant in the Later Dugento». *Gesta* 28, n. 2 (1989): 190–204.
- Derbes, Anne. *Picturing the Passion in late medieval Italy : narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Derosas, Renzo. «Corner, Caterino». In *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 29. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1983.
- Dialeti, Androniki, Giorgos Plakotos, e Anna Poupou. *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11ος-18ος αι.* Atene: ΣΕΑΒ, 2015.
- Diclich, Giovanni. *Rito veneto antico detto patriarchino illustrato dal reverendo don Giovanni Diclich*. Venezia: Vincenzo Rizzi, 1823.
- Didi-Huberman, George. *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*. Venezia: Mimesis, 2018.
- Didier Riant, Paul Edouard. *Exuviae sacrae Constantinopolitanae: Fasciculus documentorum minorum*. Parigi: E. Leroux, 1877.
- Didron, Adolphe Napoléon. *Christian Iconography: Comprising the History of the Nimbus, the Aureole, and the Glory, the History of God the Father, the Son, and the Holy Ghost*. Londra: Henry G. Bohn, 1851.

- Dierkens, Alain. «Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge». In *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Atti del colloquio internazionale (Università du Littoral-Côte d'Opal, 4-6 septembre 1997)*, 239–52. Turnhout: Brepols, 1999.
- Dodson, Alexandra. «Mount Carmel in the Commune. Promoting the Holy Land in Central Italy in the 13th and 14th Centuries». Tesi di dottorato, Duke University, 2016.
- Dorigo, Wladimiro. *Venezia origini : fondamenti, ipotesi, metodi*. Milano: Electa, 1983.
- Dorigo, Wladimiro. *Venezia romanica : la formazione della città medioevale fino all'età gotica*. Monumenta veneta. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2003.
- Doroteo di Monemvasia. *Βιβλίον ιστορικόν περιέχον εν συνόψει διαφόρους και εξόχους ιστορίας : Αρχόμενον από κτίσεως Κόσμου μέχρι της αλώσεως Κωνσταντινουπόλεως, και επέκεινα*. Venezia: Ioanni e Antonio Giuliano, 1631.
- Doroteo di Monemvasia. *Ο Χρονογράφος*. A cura di Nikolaos Vernikos e Kostantinos Garitsis. Atene: Τσουκάτου, 2018.
- Drandaki, Anastasia. «A maniera greca: content, context, and transformation of a term». *Studies on Iconography* 35 (2004): 39–72.
- Drandaki, Anastasia. «Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries». In *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete: Catalogo Della Mostra, Novembre 2009-Febbraio 2010, New York*, 11-18. New York: Onassis Foundation USA, 2009.
- Drandaki, Anastasia. «Icons in the Devotional Practices of Byzantium». In *Heaven & Earth. Catalogo Della Mostra, 6 Ottobre-2 Marzo 2014: The National Gallery of Art, Washington, DC; 9 Aprile-25 Agosto 2014: J.P. Getty Museum, Los Angeles, CA*, 109–14. Atene: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών; Μουσείο Μπενάκη, 2013.
- Drandaki, Anastasia. «Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete». *Dumbarton Oaks Papers* 71 (2017): 367–406.
- Drandaki, Anastasia, a c. di. *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete: catalogo della mostra, novembre 2009-febbraio 2010, New York*. New York: Onassis Foundation, 2009.
- Drandaki, Anastasia. *Greek Icons 14th-18th century. The Rena Andreadis Collection*. Atene ; Milano: Μπενάκη ; Skira, 2002.
- Drandakis, Nikolaos V. *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής*. Atene: Αρχαιολογική Εταιρία, 1962.
- Duits, Rembrandt. «“Una icona pulcra”. The Byzantine Icons of Cardinal Pietro Barbo». In *Mantova e il Rinascimento italiano: studi in onore di David S. Chambers*, a cura di Philippa Jackson e Guido Rebecchini, 127–42. Mantova: Sometti, 2011.
- Duits, Rembrandt. «Byzantine Icons in the Medici Collection». In *Byzantine Art and Renaissance Europe*, a cura di Angeliki Lymberopoulou, 157–76. Burlington: Ashgate, 2013.
- Dupré, Sven. *Reconstruction, Replication and Re-Enactment in the Humanities and Social Sciences*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- Durkheim, Emile. *Le forme elementari della vita religiosa*. Milano: Tipografia Ronda, 1973.
- Ekroth, Gunnel. «Heroes and Hero-Cults». In *A Companion to Greek Religion*, a cura di D. Odgen, 100–114. Oxford: Blackwell, 2007.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. San Diego: Harcourt, 1959.
- Eliades, Ioannis. «Cultural Interactions in Cyprus 1191-1571: Byzantine and Italian Art». In *Power and Culture. Hegemony, Interaction and Dissent*, a cura di Ausma Cimdina e Jonathan Osmond, 15–32. Pisa: Pisa University Press, 2006.
- Elsner, Jaś, a c. di. *Pilgrimage in Graeco-Roman & Early Christian Antiquity : Seeing the Gods*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Elsner, Jaś. «Relic, Icon, and Architecture». In *Saints and Sacred Matter*, 13–40. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015.

- Ensoli, Serena, e Eugenio La Rocca, a c. di. *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2000.
- Eubala, Erich, a c. di. *Oberitalien Ost*. Reclams Kunstführer. Stoccarda: P. Reclam Jun, 1965.
- Evans, Helen C., a c. di. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. New Haven, CT: Metropolitan Museum of Art ; Yale University Press, 2004.
- Fabbiani, Licia. *La Fondazione Monastica di San Nicolo di Lido : 1053-1628*. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1980.
- Fabietti, Ugo. *Materia sacra : corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*. Culture e società. Milano: Cortina, 2014.
- Fabris, Giovanni. «Professori e scolari greci all'Università di Padova». *Archivio Veneto* 30 (1942): 121–65.
- Faeta, Francesco. *Le Ragioni Dello Sguardo. Pratiche Dell'osservazione, Della Rappresentazione e Della Memoria*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- Faini, Marco. «Vernacular Books and Domestic Devotion in Cinquecento Italy». *Journal of Early Modern Christianity* 6 (2019): 299–318.
- Falcetta, Angela. «Ortodossi nel Mediterraneo cattolico: Comunità di rito greco nell'Italia del Settecento». Padova: Università degli Studi di Padova, 2014.
- Falkenburg, Reindert, Walter S. Melion, e Todd M. Richardson, a c. di. *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval And Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols, 2007.
- Fanariou, Agathangelos, e Chrysa A. Maltezos. *Ιερά λείψανα της καθ'ημάς Ανατολής στη Βενετία*. Atene: Αποστολική Διακονία, 2005.
- Fasoli, Gina. «Lusso approvato e lusso riprovato». In *Memorial per Gina Fasoli: bibliografia ed alcuni inediti*, 123–43. Bologna: Alma mater Studiorum, 1993.
- Fasoli, Gina. *Liturgia e cerimoniale ducale*. Firenze: Olschki, 1973.
- Favaretto, Irene, e Maria Da Villa Urbani, a c. di. *Il Museo di San Marco*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Favaro, Elena. *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*. Firenze: Olschki, 1975.
- Favilla, Massimo, e Ruggero Rugolo. *Venezia barocca : splendori e illusioni di un mondo in «decadenza»*. Schio: Sassi, 2009.
- Fedalto, Giorgio. «Antichi testi mariologici veneziani». *Bessarione* 7 (1989): 97–108.
- Fedalto, Giorgio. «La comunità greca, la chiesa di Venezia, La chiesa di Roma». In *I greci a Venezia*, 83–102. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998.
- Fedalto, Giorgio. «Le minoranze straniere a Venezia». In *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente(secoli XV-XVI) Aspetti e problemi*. Firenze: Olschki, 1977.
- Fenlon, Iain. «Music, ceremony and self-identity in Renaissance Venice». In *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna : atti del convegno internazionale di studi: Venezia 5-7 settembre 1994*. Venezia: Fondazione Levi, 1998.
- Fenlon, Iain. «Piazza San Marco: Theatre of the senses, market place of the world». In *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, 331–62. Leida: Brill, 2013.
- Ferraris, Davide. *Ex voto: Tra arte e devozione*. Padova: Libreriauniversitaria, 2016.
- Fiocco, Giuseppe. «Il culto dei profeti a Venezia». In *L'Oriente Cristiano nella Storia della Civiltà, atti del convegno internazionale sul tema l'Oriente Cristiano nella storia della civiltà (Roma 31 marzo-3 aprile 1963, Firenze 4 aprile 1963)*, 716–17. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1964.
- Fiocco, Giuseppe. «Tradizioni orientali nella pietà veneziana». In *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di Agostino Pertusi, 117–24. Venezia: Sansoni, 1966.
- Fisher, Elisabeth. «Discourse on the Miracle that Occured in the Blachernae». In *Michael Psellos. On Symeon the Metaphrast and On the Miracle at Blachernai: Annotated Translations with Introductions*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, Harvard University, 2014.

- Flanigan, Clifford C. «The Moving Subject: Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective». In *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, 35–51. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Folda, Jaroslav, e Lucy J. Wrapson. *Byzantine Art and Italian Panel Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Follieri, Enrica. «Il culto di san Fantino». In *San Marco: aspetti storici e agiografici: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 26-29 aprile 1994*. Venezia: Marsilio, 1996.
- Fortini Brown, Patricia. «Becoming a Man of Empire: The Construction of Patrician Identity in a Republic of Equals». In *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750*, a cura di Nebahat Avcioglu. Farnham: Ashgate, 2013.
- Fortini Brown, Patricia. «Renovatio or Conciliatio?: How Renaissances Happened in Venice». In *Language and Images of Renaissance Italy*, 127–54. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Fortini Brown, Patricia. «Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire». In *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir*, a cura di Mark Jurdjevic e Rolf Strøm-Olsen, 43–89. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2016.
- Fortini Brown, Patricia. «The Self-Definition of the Venetian Republic». In *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, a cura di Molho, Anthony e Raaflaub, Kurt, 511–48. Stoccarda: Franz Steiner, 1991.
- Fortini Brown, Patricia. «The Venetian Casa». In *At Home in Renaissance Italy*, a cura di Marta Ajmar e Flora Dennis, 50–65. Londra: Victoria & ALber Museum, 2006.
- Fortini Brown, Patricia. *Private lives in Renaissance Venice : art, architecture, and the family*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004.
- Fortini Brown, Patricia. *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven, CT: Yale University Press, 1990.
- Fortini Brown, Patricia. *Venice & antiquity : the Venetian sense of the past*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.
- Fortini Brown, Patricia. *Venice's Mediterranean Colonies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Frank, Martina. *Baldassare Longhena*. Studi di arte veneta. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.
- Freedberg, David. *Il potere delle immagini : il mondo delle figure : reazioni e emozioni del pubblico* (1989). Torino: Einaudi, 2009.
- Freuler, Gaudenz. «Andrea di Bartolo, Fra Tommaso d'Antonio Caffarini, and Siense Dominican in Venice». *The Art Bulletin* 69, n. 4 (1987): 570–86.
- Friedman, Elias. *I primi Carmelitani del Monte Carmelo*. Roma: Edizioni O.C.D., 1987.
- Friedman, Jonathan. «Global crises, the struggle for cultural identity and intellectual porkbarrelling: cosmopolitans vs. locals, ethnics and nationals in an era of dehomogenisation». In *Debating cultural hybridity: multi-cultural identities and the politics of anti-racism*, a cura di Pnina Werbner e Tariq Modood:70–89. Londra: Zed, 1997.
- Friuli, Pace del, e Emmnuele Cicogna. *La festa delle Marie descritta in un poemetto elegiaco latino*. Venezia: G. Cecchini, 1843.
- Frolow, Anatole. «La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine». *Revue de l'histoire des religions* 127, n. 1/3 (1944): 61–127.
- Frugoni, Chiara. «Female Mystics, Visions, and Iconography». In *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, a cura di Roberto Rusconi e Daniel Bornstein, 130–84. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.
- Frugoni, Chiara. «Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi». In *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, a cura di Daniel E. Bornstein, 127–56. Napoli: Liguori, 1992.

- Fusenig, Thomas. «Cabinet paintings: nascita di una tipologia pittorica intorno al 1600». In *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, a cura di Bernard Aikema e Carlo Corsato, 73–88. Treviso: Zel, 2013.
- Galifi, Irene, Caterina Novello, e Emanuela Zucchetta, a c. di. *Chiesa di San Giovanni in Bragora*. Venezia; Vicenza: Scriptorium, 2007.
- Gallo, Rodolfo. «La chiesa di San Benedetto». *Rivista della città di Venezia* VII (1928).
- Gallo, Rodolfo. *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*. Civiltà veneziana. Saggi. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1967.
- Garrison, Edward B. *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*. Firenze: Olschki, 1949.
- Garzoni, Tommaso. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venezia: Roberto Meietti, 1601.
- Gasparis, Charalambos. «The period of venetian rule on Crete: breaks and continuities during the Thirteenth century». In *Urbs Capta*, a cura di Angeliki Laiou. Parigi: Lethielleux, 2005.
- Gasparis, Charalambos. «Ο Ελληνισμός Μετά Την Άλωση Του 1204 (The Greeks after the Fall of Constantinople in 1204)». In *Η Τέταρτη Σταυροφορία Και ο Ελληνικός Κόσμος*, a cura di Nikos G. Moschonas, 269–86. Atene: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008.
- Gasparis, Charalambos G. «Η Γλώσσα της Βενετικής Γραφειοκρατίας. Η Αντιπαράθεση λατινικής και ελληνικής Γλώσσας στη Μεσαιωνική Κρήτη». *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 9, n. A (1994): 141–56.
- Gasparotto, Davide. «Giovanni Bellini and Landscape». In *Giovanni Bellini: Landscapes of Faith in Renaissance Venice*, a cura di Hans Belting e Davide Gasparotto, 11–35. Los Angeles, CA: The J. Paul Getty Museum, 2017.
- Gaude, Francesco. *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum Romanorum pontificum Taurinensis editio*. Vol. V. Roma: Sebastiano Franco, 1860.
- Gavounatsiou, Anastasia. «Breve storia della comunità greca a Venezia». In *Fedi religiose e culture a Venezia nei Secoli*. Venezia: Marcianum Press, 2009.
- Geanakoplos, Deno J. *Greek Scholars in Venice; Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- Gear, Jennifer. «Domenico Tintoretto and the 1630-31 Plague». In *Art, Faith, and Medicine in Tintoretto's Venice*, 69–74. Venezia: Marsilio, 2019.
- Geary, Patrick J. *Furta sacra: la trafugazione delle reliquie nel Medioevo, secoli 9.-11.* Milano: Vita e pensiero, 2000.
- Geary, Patrick, e Arjun Appadurai. «Sacred Commodities: The Circulation of Medieval Relics». In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, 169–92. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Gelfand, Laura D. «Devotion, Imitation, and Social Aspirations: Fifteenth-Century Bruges and a Memling School Madonna and Child». *Cleveland Studies in the History of Art* 5 (2000): 6–19.
- Gelfand, Laura D. «Surrogate Selves: The “Rolin Madonna” and the Late-Medieval Devotional Portrait». *Simiolus Netherlands Quarterly for the History of Art* 29, n. 3 (s.d.): 119–38.
- Gelfand, Laura D. «The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition». In *Essays in context. Unfolding the Netherlandish diptych*, 46–59, 2006.
- Gell, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gemin, Massimo. *La Chiesa di Santa Maria della Salute e la Cabala di Paolo Sarpi*. Abano Terme: Francisci, 1982.
- Georgopoulou, Maria. «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage». *The Art Bulletin* 77, n. 3 (1995): 479–96.

- Georgopoulou, Maria. *Venice's Mediterranean Colonies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Gerola, Giuseppe. «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia». In *Atti dell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati*, IX:3–40. III. Rovereto: Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze Lettere ed Arti, 1903.
- Gerola, Giuseppe. «I Francescani in Creta al tempo de Dominio Veneziano». *Collectanea Franciscana* 2 (1932): 301–25, 445–61.
- Gerola, Giuseppe. *Emanuele Zane, da Retimno (un pittore bizantino a Venezia)*. Venezia: C. Ferrari, 1903.
- Gerola, Giuseppe. *Monumenti veneti nell'isola di Creta*. Bergamo: Istituto italiano arti grafiche, 1905.
- Gerstel, Sharon E. J., a c. di. *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006.
- Gertwagen, Ruthy. «Venice's Policy towards the Ionian and Aegean Islands, c. 1204–1423». *International Journal of Maritime History* 26, n. 3 (2014): 529–48.
- Gharib, Georges. *Testi mariani del primo millennio*. Vol. II. Roma: Città Nuova, 1989.
- Gilbert, Felix. «Religion and Politics in the Thought of Gasparo Contarini». In *Action and Conviction in Early Modern Europe: Essays in Memory of E. H. Harbison*, a cura di Theodore K. Rabb e Jerrold E. Seigel, 90–116. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1969.
- Gilbert, Felix. «Venice in the Crisis of the League of Cambrai». In *Renaissance Venice*, a cura di J. R. Hale, 274–92. Londra: Faber, 1973.
- Giles, Laura M., Lia Markey, e Claire Van Cleave, a c. di. *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2014.
- Gill, Joseph. «Agreement on the Filioque». In *Christian Union 1204-1453*. Londra: Variorum Reprints, 1979.
- Gill, Joseph. «Pope Urban V (1362-1370) and the Greeks of Crete». In *Church Union: Rome and Byzantium (1204-1453)*, cap. VIII. Londra: Variorum Reprints, 1979.
- Gill, Joseph. «The Definition of the Primacy of the Pope in the Council of Florence». In *Christian Union (1204-1453)*, 264–86. Londra: Variorum Reprints, 1979.
- Gill, Katherine. «Women and the Production of Religious Literature in the Vernacular 1300-1500». In *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy: A Religious and Artistic Renaissance*, 64–85. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1994.
- Gkoutos, Harilaos G. «Ζακυνθινά κειμήλια ενός Κοιτισιώτη». *IONIKA ANAΛΕΚΤΑ* 3 (2013): 6–17.
- Gleason, Elisabeth G., e Andrew M. Gleason. *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1993.
- Glixon, Jonathan. «Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian Scuole Grandi». In *Essays on Italian music in the Cinquecento*, a cura di Richard Charteris, 190–220. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1990.
- Glixon, Jonathan. *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*. *Honoring God and the City*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Goffen, Rona, e Giuseppe Fiocco. «Le Pale Feriali». In *La Pala d'oro*, a cura di H. Robert Hahnloser e Renato Polacco. Venezia: Canal & Stamperia, 1994.
- Goffen, Rona. «Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas». *The Art Bulletin* 57, n. 4 (1975): 487–518.
- Goffen, Rona. «Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento». In *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, 115–31. Milano: Bompiani, 1999.
- Goffen, Rona. *Giovanni Bellini*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.

- Goffen, Rona. *Piety and patronage in Renaissance Venice*. New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
- Goldthwaite, Richard A. *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento* (1993) Abbiategrasso: Unicopli, 1995.
- Gouma-Peterson, Thalia. «Crete, Venice, the Madonneri». *Allen Memorial Art Museum bulletin*, 1968, 53–83.
- Grabar, André. «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale». *Cahiers d'archéologie* 1 (1946).
- Grabar, André. *Iconographie. Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Vol. II. Parigi: Collège de France, 1946.
- Grabar, André. *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Parigi: Les Belles lettres, 1936.
- Grabar, André. *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*. Venezia: Stamperia di Venezia, 1975.
- Gradenigo, Pietro. *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*. A cura di Lina Livan. Venezia: La Reale Deputazione editrice, 1942.
- Grafton, A. T., e L. Jardine. «Humanism and the School of Guarino: A Problem of Evaluation». *Past and Present* 96, n. 1 (1982): 51–80.
- Gratziou, Olga. «A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά». *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 33 (2012): 357–68.
- Gratziou, Olga. «Evidenziare La Diversità: Chiese Doppie Nella Creta Veneziana». In *I Greci Durante La Venetocrazia: Uomini, Spazio, Idee (XIII-XVIII Sec.)*. *Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Venezia, 3-7 Dicembre 2007)*, a cura di Chryssa A. Maltezos, 757–853. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009.
- Gratziou, Olga. «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 32 (1989): 9.
- Gratziou, Olga. «Όσοι πιστοί προσέλθετε... Προσκυνήματα για αμφότερα τα δόγματα σε μοναστήρια της Κρήτης κατά τη βενετική περίοδο». In *Μοναστήρια, οικονομία και πολιτική. Από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους*, a cura di Ilias Kolovos, 117–39. Irakleio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.
- Gratziou, Olga. *Η Κρήτη Στην Ύστερη Μεσαιωνική Εποχή. Η Μαρτυρία Της Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2010. Irakleio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010.
- Greco, Franca. «La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora a Venezia». Ca' Foscari, tesi di laurea magistrale, 1982.
- Grenet, Mathieu. *La fabrique communautaire : les Grecs à Venise, Livourne et Marseille 1770-1840*. Roma: École française de Rome, 2016.
- Grimaldi, Floriano. *La Chiesa di S. Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*. Ancona: Archivio di Stato, 1984.
- Grimaldi, Floriano. *La historia della Chiesa di Santa Maria de Loreto*. Loreto: Carilo, 1993.
- Grubb, James S. «House and household: evidence from family memoirs». In *Edilizia privata nella Verona rinascimentale. Atti del convegno di studi (Verona, 24-26 settembre 1998)*, a cura di Paola Lanaro, Paola Marini, e Gian Maria Varanini, 118–33. Milano: Electa, 2000.
- Grubb, James. «Elite Citizens». In *Venice Reconsidered*, a cura di Denis Romano e John Martin. Baltimora, MD: Johns Hopkins University Press, 2000.
- Grumel, Venance. «Le “miracle habituel” de Notre-Dame des Blechnes à Constantinople». *Échos d'Orient* 30, n. 162 (1931): 129–46.
- Guerriero, Simone. *Di tua virtù che infonde spirito a i sassi : per la prima attività veneziana di Giusto Le Court*. Milano: Electa, 2001.

- Guerriero, Simone. *Giusto Le Court : due opere ritrovate*. Figline Valdarno: Bianchi, 2015.
- Guidarelli, Gianmario, Michel Hochmann, e Fabio Tonizzi, a c. di. *La chiesa di San Pietro di Castello e la nascita del patriarcato di Venezia*. Venezia: Marcianum Press, 2018.
- Guidarelli, Gianmario. *I patriarchi di Venezia e l'architettura : la cattedrale di san Pietro di Castello nel Rinascimento*. Padova: Il poligrafo, 2015.
- Guignery, Vanessa, Catherine Pessa-Miquel, e François Specq, a c. di. *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Guzzetti, Linda. «Caratteristiche dei testamenti degli immigrati». In *Oltre la morte: testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, a cura di Chryssa A. Maltezou. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008.
- Hadermann-Misguich, Lydie. «“Pelagonitissa” et “Kardiotissa”: Variantes extrêmes du type “Vierge de Tendresse”». *Byzantion* 53, n. 1 (1983): 9–16.
- Hahn, Cynthia J, e Holger A Klein. *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015.
- Hahn, Cynthia J. «Loca Sancta Souvenirs: Sealing the Pilgrim's Experience». In *The Blessings of Pilgrimage*. Illinois: University of Illinois Press, 1990.
- Hahn, Cynthia. *Strange beauty : issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa 1204*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2012.
- Hahnloser, Robert R., a c. di. *Il tesoro di San Marco*. Firenze: Sansoni, 1965.
- Halkin, François. *Une nouvelle vie de Constantin dans un légendier de Patmos*. Bruxelles: Société des Bollandistes, 1959.
- Halkin, Françoise. «Le règne de Costantin d'après la chronique inédite du Pseudo - Syméon». *Byzantion* 29/30 (1960 1959): 7–27.
- Hall, Stuart, e David Morley. «New Ethnicities». In *Critical Dialogues*, a cura di Kuanhsing Chen. Londra: Routledge, 1996.
- Hall, Stuart, e Paul Du Gay, a c. di. *Questions of Cultural Identity*. Londra: Sage, 1996.
- Hall, Stuart. «Cultural Identity and Diaspora». In *Identity: Community, Culture, Difference*, a cura di Jonathan Rutherford, 222–37. Londra: Lawrence & Wishart, 1990.
- Hamburger, Jeffrey. «Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion». In *Imagination Und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Mentalen Und Realen Bildern in Der Kunst Der Frühen Neuzeit*, a cura di Klaus Krüger e Alessandro Nova, 47–69. Mainz: Von Zabern, 2000.
- Hamburger, Jeffrey. *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998.
- Hamilton, Adrienne. «Translating the sacred: Piety, Politics and the Changing Image of the Holy House of Loreto». Tesi di laurea magistrale, University of Oregon, 2008.
- Hamilton, Bernard. «The Ottomans, the humanists and the holy house of Loreto». *Renaissance and Modern Studies* 31, n. 1 (1987): 1–19.
- Harbison, Craig. «Visions and Meditations in Early Flemish Painting». *Simiolus* 15 (1985): 87–188.
- Harris, Jonathan. «Common language and the common good: aspects of identity among Byzantine émigrés in Renaissance Italy». In *Crossing Boundaries: Issues of Cultural and Individual Identity in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di Sally McKee, 189–202. Turnhout: Brepols, 1999.
- Haustein-Bartsch, Eva. «Eine neuentdeckte Ikone der “Madre della Consolazione” von Nikolaos Tzafoures». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* KB (2001): 135–40.
- Haustein-Bartsch, Eva. «Einige Bemerkungen und Fragen zur Entstehung der Ikonen der “Madre della Consolazione”». In *Griechische Ikonen, byzantinische und nachbyzantinische Zeit*, a

- cura di Eugenia Gerousis, Guntram Koch, e Antje Fehrmann, 109–22. Atene: Kasse für Archäologische Mittel, 2010.
- Heal, Bridget Margaret. «Civitas Virginis? The Significance of Civic Dedication to the Virgin for the Development of Marian Imagery in Siena before 1311». In *Art, Politics and Civic Religion in Central Italy 1261-1352*, a cura di Beth Williamson e Joanna Cannon, 295–305. Londra: Routledge, 2000.
- Hecht, Christian. *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlino: Gebr. Mann Verlag, 1997.
- Heinemann, Fritz. *Giovanni Bellini e i belliniani*. Vol. 1. Saggi e studi di storia dell'arte. Venezia: Neri Pozza, 1959.
- Hetherington, Paul. «Vecchi, e non antichi: differing responses to Byzantine culture in fifteenth-century Tuscany». In *Enamels, crowns, relics and icons*, 203–11. Londra: Routledge, 2008.
- Hirst, Anthony, e Patrick Sammon. *The Ionian Islands: Aspects of Their History and Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Hochmann, Michel. «Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVI^e siècle». In *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, 117–34. Venezia: Marsilio, 2005.
- Hochmann, Michel. *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*. Vol. 155. Roma: École Française de Rome, 1992.
- Holmes, Megan. «Visions and “Popular” Visual Experience». In *Voir l'au-Delà: L'expérience Visionnaire et Sa Représentation Dans l'art Italien de La Renaissance: Actes Du Colloque International (Paris, 3-5 Juin 2013)*, 27–44. Turnhout: Brepols, 2017.
- Holmes, Megan. *Miraculous Image in Renaissance Florence*. New Haven, CT: Yale University Press, 2013.
- Hooper, Steven. «A cross-cultural theory of relics: on understanding religion, bodies, artefacts, images and art». In *Matter of Faith*, 190–99. Londra: British Museum Research Publication, 2014.
- Hopkins, Andrew. «Plans and Planning for S. Maria Della Salute, Venice». *The Art Bulletin* 79, n. 3 (1997): 440.
- Hopkins, Andrew. *Santa Maria della Salute: architecture and ceremony in Baroque Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Hornblower, Simon, Antony Spawforth, e Esther Eidinow. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: OUP Oxford, 2012.
- Housley, Norman. *The Later Crusades, 1274-1580: From Lyons to Alcazar*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Howard, Deborah. «Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the Context of the Cambrai Wars». *Art History* 8, n. 3 (1985): 271–89.
- Howard, Deborah. «Ritual Space in Renaissance Venice». *Scroope, Cambridge Architecture Journal* 5 (1994 1993): 4–11.
- Howard, Deborah. *The architectural history of Venice*. New Haven, CT: Yale University Press, 2017.
- Huizinga, Johan. *Autunno del Medioevo*. Milano: Rizzoli, 1998.
- Humfrey, Peter. «The portrait in Fifteenth-Century Venice». In *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini. Catalogo della mostra, 21 dicembre-18 marzo 2012, MET, New York*, a cura di Patricia Rubin e Beverly Louise Brown, 48–63. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.
- Humfrey, Peter. *The Altarpiece in Renaissance Venice*. New Haven, CT: Yale University Press, 1993.

- Hurbanič, Martin. *The Avar Siege of Constantinople in 626: History and Legend*. Cham: Springer, 2019.
- Infelise, Mario, a c. di. *Aldo Manuzio: la costruzione del mito = Aldus Manutius: the making of the myth. Atti di convegno (Venezia il 26-28 febbraio 2015)*. Venezia: Marsilio, 2016.
- Iyall Smith, Keri E., e Patricia Leavy, a c. di. *Hybrid Identities: Theoretical and Empirical Examinations. Hybrid Identities*. Leida: Brill, 2008.
- Jacobs, Paul W. «Cola Di Rienzo and the Reenactment of an Ancient Tale -Finding the Prata Flaminia in Fourteenth-Century Rome». *Renaissance Studies* 33, n. 5 (2019): 738–60.
- Jacobsson, Ritva Maria. «Sur la tradition liturgique locale dans la basilique de San Marco». In *Da Bisanzio a San Marco: musica e liturgia*, a cura di Giulio Cattin, 111–36. Venezia: Il Mulino, 1997.
- Jacoby, David. «The Expansion of Venetian Government in the Eastern Mediterranean until the Late Thirteenth Century». In *Il Commonwealth Veneziano Tra 1204 e La Fine Della Repubblica. Atti Di Convegno (Venezia, 6-9 Marzo, 2013)*, 73–107. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2015.
- Jacoby, David. *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*. A cura di Benjamin Arbel e Bernard Hamilton. Londra; Totowa, NJ: The Society for the Promotion of Byzantine Studies, The Society for the Study of the Crusades and the Latin East, 1989.
- Jacoby, David. *Studies on the Crusader states and on Venetian expansion*. Northampton: Variorum reprints, 1989.
- Janin, Raymond. «Les processions religieuses à Byzance». *Revue des études byzantines* 24, n. 1 (1966): 69–88.
- Jaroslav, Folda. «Icon to Altarpiece in the Frankish East: Images of the Virgin and Child Enthroned». *Studies in the History of Art* 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (2002): 122–45.
- Jedin, Hubert. *Gasparo Contarini e il contributo veneziano alla riforma cattolica*. Firenze: Sansoni, 1958.
- Johnson, Geraldine A. «Art or Artefact? Madonna and Child Reliefs in the Early Renaissance». In *The Sculpted Object 1400-1700*, a cura di E. Curie e P. Motture, 1–24. Farnham: Ashgate, 1997.
- Jotischky, Andrew. *The Carmelites and Antiquity: Mendicants and their Past in the Middle Ages. The Carmelites and Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Kaklamanis, Stefanos. «Η χαρτογράφηση του τόπου και των συνειδήσεων στην Κρήτη κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας». In *Candia / Creta / Κρήτη. Ο χώρος και ο χρόνος 16ος - 18ος αιώνας*. Atene: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005.
- Kakoulidi, Eleni D. «Συμβολή στη μελέτη του έργου Αγαπίου Λάνδου». *Ελληνικά* 20, n. 2 (1967): 387–92.
- Kalafati, Kalliopi-Faidra. «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 36 (1995): 139–50.
- Kaplan, Michel. «De la dépouille à la reique». In *Les reliques. Objects, cultes, symboles. Atti di colloquio (Boulogne-sur-Mer, 4-6 settembre 1997)*, 19–38. Turnhout: Brepols, 1999.
- Karagianni, Ourania. «Εικόνες, πίνακες και έργα μικροτεχνίας σε καταγραφές κινητής περιουσίας Ελλήνων της Βενετίας: β' μισό 16ου - 17ος αι.» *Θησαυρίσματα* 36 (2006): 287–308.
- Karagianni, Ourania. «Η οικογένεια Λοράντου και η διαδρομή της από τον Χάνδακα στη Βενετία: μια περίπτωση διαπολιτισμικής τεκμηρίωσης του οικογενειακού και υλικού τους βίου». In *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία: Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014: πρακτικά;*

- Continuities, discontinuities, ruptures in the Greek World (1204-2014) : economy, society, history, literature : 5th European Congress of Modern Greek Studies of the European Society of Modern Greek Studies : proceedings*, a cura di Kostantinos A. Dimadis, 221–37. Atene: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015.
- Karagianni, Ourania. «Κοινωνία και πολιτισμός του ελληνορθόδοξου κόσμου της Βενετίας τον 17ο αιώνα: έργα τέχνης και αντικείμενα υλικού βίου από αρχαιακές πηγές». Atene: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014.
- Karnes, Michelle. *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2011.
- Kasl, Ronda, e Keith Christiansen, a c. di. *Giovanni Bellini and the art of devotion*. Indianapolis, IN: Indianapolis Museum of Art, 2004.
- Kazanaki-Lappa, Maria. «Testamenti di pittori cretesi, XV-XVII secolo». In *Oltre la morte. Testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, a cura di Chryssa A. Maltezu, 119–29. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008.
- Kazhdan, Alexander P. «“Costantin Imaginaire” Byzantine Legents of the Ninth Century about Costantine the Great». *Byzantion* 57, n. 1 (1987): 196–250.
- Kazhdan, Alexander P., e Henry Maguire. «Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art». *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991): 1.
- Kefala, Konstantia. «Άγνωστη ιταλοκρητική εικόνα της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας στη μονή Ζωοδόχου Πηγής Πάτμου». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας ΚΕ* (2004): 77–88.
- Kennedy, Trinita, e Frist Center for the Visual Arts (Nashville, Tenn.), a c. di. *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*. Nashville: Frist Center for the Visual Arts, 2014.
- Kertzer, David I. «The Ritual Construction of Political Reality». In *Ritual, Politics, and Power*, 77–101. New Haven, CT: Yale University Press, 1988.
- Kessler, Herbert Leon. *Seeing Medieval Art. Rethinking the Middle Ages*. Peterborough: Broadview Press, 2004.
- Kessler, Herbert Leon. *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*. University Park, PA: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Kettering, Sharon. *Judicial Politics and Urban Revolt in Seventeenth-Century France: The Parlement of Aix, 1629-1659. Judicial Politics and Urban Revolt in Seventeenth-Century France*. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2015.
- King, Margaret L. *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.
- Kitzinger, Ernst. «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm». *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954): 83–150.
- Klein, Holger A. «Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West». *Dumbarton Oaks Papers* 58 (2004).
- Klein, Holger A. «Refashioning Byzantium in Venice». In *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*, a cura di Henry Maguire e Robert S. Nelson, 193–225. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010.
- Klein, Holger A. «Sacred Things and Holy Bodies. Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance». In *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, a cura di Martina Bagnoli, Holger A. Klein, James Robinson, e Griffith Mann, 55–68. Londra: The British Museum Press, 2011.

- Knox, George, e Adelheid M. Gealt, a c. di. *Domenico Tiepolo Master Draftsman. Catalogo della Mostra tenuta Bloomington nel 1997*. Milano: Electa, 1996.
- Knox, George. «Tiepolo and the ceiling of the Scalzi». *Burlington Magazine* 110 (1968): 394–98.
- Kokkini, Stavroula. «Ο ζωγράφος Ανδρέας Ρίζος ανάμεσα στην παλαιολόγια και τη δυτική τέχνη». Tesi di Laurea Magistrale, Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018.
- Kolia-Dermitzaki, Athina. «Λεηλασία Και Μεταφορά Λαφύρων Και Κινητών Πολιτισμικών Αγαθών Στη Δύση». In *Η Τέταρτη Σταυροφορία Και ο Ελληνικός Κόσμος*, a cura di Nikos G. Moschonas, 299–326. Atene: Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008.
- Kolrud, Kristine, e Marina Prusac. *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*. Abingdon: Routledge, 2016.
- Koutmanis, Sotiris. «Έλληνες στη Βενετία (1620-1710). Κοινωνικό φύλο - οικονομία - νοοτροπίες [Greeks in Venice (17th century)]». Tesi di dottorato, Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2003.
- Kriss Rettenbeck, Lenz. *Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*. Zurigo: Atlantis, 1972.
- Krüger, Klaus. «Authenticity and Fiction: on the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy». In *Image and Imagination*, 37–70. Turnhout: Brepols, 2007.
- Krüger, Klaus. «Medium and imagination: aesthetic aspects of Trecento panel painting». In *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, 56–81. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 2002.
- Kuntz, Marion Leathers. «Guglielmo Postello e la “Vergine Veneziana”: Appunti storici sulla vita spirituale dell’Ospedaletto nel Cinquecento’». *Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni* 21 (1981).
- Kuntz, Marion Leathers. «Angela da Foligno e la Vergine di Venezia: un paradigma della spiritualità veneziana nel cinquecento». *Res publica litterarum: studies in the classical tradition* 11 (1988): 175–82.
- Kuntz, Marion Leathers. *Anointment of Dionisio: Prophecy and Politics in Renaissance Italy*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Kuortti, Joel, e Jopi Nyman. «Introduction: Hybridity Today». In *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition*, a cura di Joel Kuortti e Jopi Nyman, 1–18. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- L’attesa dell’età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo. Atti del convegno (16-19 ottobre 1960)*. Todi: Presso l’Accademia Tudertina, 1962.
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline. «Nouvelles remarques sur l’illustration du “Prooimion” de l’hymne Akathiste». *Byzantion* 61, n. 2 (1991): 44–457.
- Laiou-Thomadakis, Angeliki E. «Venice as a centre of trade and of artistic production in the thirteenth century (1982)». In *Byzantium and the Other: Relations and Exchanges*, 11–26. Aldershot: Ashgate, 2012.
- Lambros, Spyridon. «Μονωδίαι και θρήνοι επί τη αλώσει της Κωνσταντινουπόλεως». *Νέος Ελληνομνήμων* 5, n. Β-Γ (1908): 248–50.
- Lane, Frederic C. *Storia di Venezia*. Torino: Einaudi, 2015.
- Lassithiotakis, K. E. «Ο Άγιος Φραγκίσκος και η Κρήτη». In *Πεπραγμένα τοῦ Δ’ Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ηράκλειο 1976); Atti del IV Convegno Cretologico (Eracleion 1976)*, 2:146–55. Atene, 1981.
- Laugerud, Henning. «Visuality and devotion in the Middle Ages». In *Instruments of devotion. The practices and Objects of Religious Piety*, 173–88. Arhus: Aarhus University Press, 2007.

- Laven, Mary. *Virgins of Venice: Broken Vows and Cloistered Lives in the Renaissance Convent*. 1st edition edizione. New York: Viking Press, 2003.
- Lawless, Catherine. «Make Your House like a Temple’: Gender, Space and Domestic Devotion in Medieval Florence». In *Domestic Devotions in Medieval and Early Modern Europe*, 2020.
- Lawrence, Clifford Hugh. *Il monachesimo medievale : forme di vita religiosa in Occidente*. Cinisello Balsamo: San Paolo, 1995.
- Lazarev, Viktor. «Studies in the Iconography of the Virgin». *The Art Bulletin* 20, n. 1 (1938): 26–65.
- Lazarev, Viktor. *Storia della pittura bizantina*. Torino: Einaudi, 1967.
- Lazzarin, Antonio. «Il restauro della Madonna Marciana “la Nicopeia”». In *Atti e memorie dell’Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, Vol. III. Padova: Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 1982.
- Lazzarini, Vittorio. «Il pretesto documento della fondazione di Venezia e la cronaca del medico Jacopo Dondi». *Atti del regio Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti* 75, n. 2 (1916 1915).
- Lee Nolan, M., Sofia Boesch Gajano, e L. Scaraffia. «Shrine Locations: Ideals and Realities in Continental Europe». In *Luoghi sacri e spazi sella santità*, 75–84. Torino: Rosenberg & Sellier, 1990.
- Lee Wolff, Robert. «Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: The Church and the Icon of the Hodegetria». *Traditio* 6 (1948): 319–28.
- Lenzi, Sarah Elizabeth. *The stations of the cross: the placelessness of medieval Christian piety*. Turnhout: Brepols, 2016.
- Leontakianakou, Irene. «La Vierge Allaitant: Icônes Crétoises de La Galaktotrophousa (XVe-XVIIe Siècle) et La Madonna Dell’Umiltà». A cura di S. Brodbeck e A. Nikolaidis. *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy, Travaux et Mémoires* 20, n. 2 (2016): 25–342.
- Lester, Anne E. «Translation and Appropriation: Greek Relics in the Latin West in the Aftermath of the Fourth Crusade». *Studies in Church History* 53 (2017): 88–117.
- Levi, Cesare Augusto. *Le collezioni veneziane d’arte e d’antichità dal secolo XIV. ai nostri giorni*. Venezia: F. Ongania, 1900.
- Levorato, Gianfranco, e Franco Tonon, a c. di. *Ordini religiosi cattolici a Venezia: i primi secoli*. Quaderni delle Scuole di Venezia, n. 3. Venezia: Marcianum Press, 2010.
- Libby, Lester J. «Venetian History and Political Thought after 1509». *Studies in the Renaissance* 20 (1973): 7–45.
- Lidov, Aleksej M. «“Image-Paradigms” as a Category of Mediterranean Visual Culture. A hieropotic Approach to Art History». In *Crossing Cultures*, a cura di Jaynie Anderson, 148–53. Melbourne: Miegunyah press, 2009.
- Lidov, Aleksej M. «The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space», 2004.
- Lidov, Alexej. «Creating the Sacred Space. Hierotopy as a New Field of Cultural History». In *Spazi i Percorsi Sacri. Atti Di Convegno (Padova, 17-18 Dicembre 2012)*, 61–90. Padova: Libreriauniversitaria, 2014.
- Lidov, Alexej. «Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople». In *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, a cura di Alexei Lidov, 349–72. Mosca: Progress-tradition, 2006.
- Lieberman, Ralph Eric. «The church of Santa Maria dei Miracoli in Venice : New York University, 1972». New York: New York University, 1972.
- Limberis, Vasiliki. *Divine Heiress: The Virgin Mary and the Creation of Christian Constantinople*. Londra ; New York: Routledge, 2002.
- Lindberg, David Charles. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981.

- Loechel, André Jean-Marc. «L'immagine dell'evangelista e i meccanismi della formulazione del mito urbano». In *San Marco: aspetti storici e agiografici: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)*, 474–503. Venezia: Marsilio, 1996.
- Lorenzetti, Giulio. *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*. Roma: Poligrafo dello Stato, 1956.
- Lowe, Kate. «Elections of Abbesses and Notions of Identity in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy, with Special Reference to Venice». *Renaissance Quarterly* 54, n. 2 (2001): 389–429.
- Lowe, Kate. «Power and Institutional Identity in Renaissance Venice». *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 2 (2007): 128–152.
- Lowe, Kate. *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Lowry, Martin. *Nicholas Jenson and the Rise of Venetian Publishing in Europe*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lucco, Mauro. «Sacred Stories». In *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian painting*, 99–146. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- Lucherini, V. *Reliquie in processione nell'Europa medievale*. Roma: Viella, 2019.
- Lydecker, John Kent. *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*. UMI, 1987.
- Lymberopoulou, Angeliki, e Rembrandt Duits, a c. di. *Byzantine Art and Renaissance Europe*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Lymberopoulou, Angeliki. «“Pro anima mea”, but do not touch my icons: provisions for personal icons in wills from Venetian-dominated Crete». In *The kindness of strangers. Charity in the pre-modern Mediterranean*, a cura di Dionysios Stathakopoulos, 2007:71–89. Londra: King's College, 2007.
- Lymberopoulou, Angeliki. «Audiences and markets for Cretan icons». In *Viewing Renaissance Art*, Vol. 3. Londra: Yale University Press, 2007.
- Lymberopoulou, Angeliki. «Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icons, and Crete in the Middle». In *A companion to Byzantium*, a cura di Liz James, 351–70. Oxford: Blackwell, 2008.
- Lymberopoulou, Angeliki. a c. di. *Cross-cultural interaction between Byzantium and the West, 1204-1669: whose Mediterranean is it anyway?* Londra: Routledge, 2018.
- Mabardi, Sabine. «Encounters of a Heterogeneous Kind: Hybridity in Cultural Theory». In *Unforeseeable Americas: Constructing Cultural Hybridity in the Americas*, a cura di Rita De Grandis e Zilà Bernd, 1–17. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- MacCormack, Sabine G. «Christ and Empire, Time and Cerimonial in Sixth Century Byzantium and Beyond». *Byzantion* 52 (1982): 287–309.
- Magnani, Matteo. «La risposta di Venezia alla rivolta di San Tito a Creta (1363-1366) : un delitto di lesa maestà?» *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, n. 127–1 (2015).
- Magnani, Matteo. «Storia Giudiziaria Della Rivolta Di San Tito a Creta (1363-1366)». *Reti Medievali Rivista* 14, n. 1 (2013): 131–65.
- Maisano, Riccardo, e Antonio Rollo. *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente. Atti del Convegno internazionale, Napoli 26-29 giugno 1997*. Napoli: C.I.S.C.S.F., 2002.
- Maltezos, Chryssa A. «“Κ’ ἐμίσηψες, Παρθένα μου...” Η οικειοποίηση των κρητικών θρησκευτικών συμβόλων από τη Βενετία». *Καθημερινή*. 1998.
- Maltezos, Chryssa A. «Nazione greca e cose sacre, Λείψανα Αγίων στον Ναό του Αγ. Γεωργίου της Βενετίας». *Θησαυρίσματα* 29 (1999): 9–31.
- Maltezos, Chryssa A. «The historical and social context». In *Literature and Society in Renaissance Crete*, a cura di David Holton, 17–47. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- Maltezos, Chryssa A. «Βενετική μόδα στην Κρήτη (Τὰ φορέματα μιᾶς Καλλιεργοπούλας)». In *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στὸν Ἄνδρᾶ Ν. Στράτο*, a cura di Nia Stratou, 1:139–47. Atene, 1986.
- Maltezos, Chryssa A. *Anna Palaiologina Notara*. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2004.
- Maltezos, Chryssa A. *Ἡ Βενετία των Ἑλλήνων (15 Μαρτίου-30 Ἀπριλίου 1999)*. Atene: Μιλητος, 1999.
- Maltezos, Chryssa A., a c. di. *Venezia e le Isole Ionie*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2005.
- Maltezos, Chryssa A., e Gogo Varzelioti, a c. di. *Oltre la morte: testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008.
- Maltezos, Chryssa A., e Maria Kazanaki-Lappa. (*Ὁδηγὸς του Μουσείου*). Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2005.
- Maniura, Robert. «Agency and Miraculous Images». In *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, a cura di Grazyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkiewicz, e Zuzanna Sarnecka. Londra: Routledge, 2018.
- Manno, Antonio, a c. di. *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia: storia, arte e devozione*. Padova: Il prato, 2012.
- Manno, Antonio, a c. di. *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmelo a Venezia: microstorie di famiglie e individui, timor di Dio e carità, arti e culto mariano dal XIII agli inizi del XIX secolo*. Padova: Il prato, 2017.
- Manolopoulou, Vicky. «Processing Emotion: Litanies in Byzantine Constantinople». In *Experiencing Byzantium: Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies*, 153–74. Londra: Routledge, 2013.
- Manousakas, Manousos, a c. di. *Le edizioni di testi greci da Aldo Manuzio e le prime tipografie greche di Venezia*. Atene: Ίδρυμα Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ, 1993.
- Manousakas, Manousos. «Συμβολή εις την ιστορίαν της κρητικής οικογένειας Χορτάτση», 231–301. Atene: Εταιρεία Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 1956.
- Marangon, Desi. «Il fascino delle forme greche a Venezia: Andrea Dandolo, l'arte e l'epigrafia». *Hortus Artium Medievalium* 22 (2016): 157–64.
- Marchiori, Francesco. *Maria e Venezia*. Venezia: A. Vidotti, 1929.
- Marcon, Susy, e Marino Zorzi, a c. di. *Aldo Manuzio: e l'ambiente veneziano 1494-1515*. Venezia: Il cardo, 1994.
- Mariani, Paolo. «Racconto spontaneo o memoria costruita? Testi a confronto in alcuni processi di canonizzazione del secolo decimoquarto». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* 108, n. 1 (1996): 259–319.
- Marin, Serban. *Il mito delle origini: la cronachistica veneziana e la mitologia politica della città lagunare nel Medio Evo*. Enumera. Ariccia: Aracne, 2017.
- Markaki, Tania. «Objects and Identities: Dowry and Material Culture in Venetian Crete in Regional and European Context (1600-1645)». Tesi di dottorato, University of Amsterdam, 2018.
- Martin, John Jeffries. «Salvation and Society in Sixteenth-Century Venice: Popular Evangelism in a Renaissance City». *The Journal of Modern History* 60, n. 2 (1988): 205–33.
- Mason Rinaldi, Stefania. *Palma il Giovane: l'opera completa*. Profili e saggi di arte veneta. Venezia: Alfieri, 1984.
- Mason Rinaldi, Stefania. *Venezia e la difesa del Levante: da Lepanto a Candia 1570-1670*. Venezia: Arsenale, 1986.
- Massimo Costantini, Alikì Nikiforou, a c. di. *Levante veneziano: aspetti di storia delle isole Ionie al tempo della Serenissima*. Roma: Bulzoni, 1996.

- Mathews, Karen Rose. *Conflict, Commerce, and an Aesthetic of Appropriation in the Italian Maritime Cities, 1000-1150*. Leida: Brill, 2018.
- Mattox, Philip. «Domestic Sacral Space in the Florentine Renaissance Palace». *Renaissance Studies* 20, n. 5 (2006): 658–73.
- Mazzone, Umberto. «Nascita, significato e sviluppo della Via Crucis». In *Viae Crucis. Espressioni artistiche e devozione popolare nel territorio di Pesaro e Urbino*, 12. Bologna: Università di Bologna, 2007.
- McCormick, M. «Analyzing Imperial Ceremonies». *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 35 (1985): 1–20.
- McKee, Sally. «Greek Women in Latin Households of Fourteenth-Century Venetian Crete». *Journal of Medieval History* 19, n. 3 (1993): 229–49.
- McKee, Sally. «Households in Fourteenth-Century Venetian Crete». *Speculum* 70, n. 1 (1995): 27–67.
- McKee, Sally. «The Revolt of St Tito in Fourteenth-century Venetian Crete: A Reassessment». *Mediterranean Historical Review* 9, n. 2 (1994): 173–204.
- McKee, Sally. *Uncommon dominion: Venetian Crete and the myth of ethnic purity*. University Park, PA: University of Pennsylvania Press, 2000.
- McKee, Sally. *Wills from late medieval Venetian Crete: 1312-1420*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1998.
- McLuhan, Marshall. «The Medium is the Message» (1967). In *Media and Cultural Studies*, 107–16. Malden, MA: Blackwell, 2006.
- McNamer, Sarah. *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*. University Park, PA: University of Pennsylvania Press, 2009.
- Meersseman, Gilles Gerard. *Miscellanea Gilles Gerard Meersseman*. Padova, Antenore, 1970.
- Megna, Laura. «Grandezza e miseria della nobiltà veneziana». In *Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII:161–200. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1997.
- Mercati, Silvio Giuseppe. *Sulla Madonna Skopiotissa*. Parigi: Institut Français d'Etudes Byzantines, 1958.
- Mergiali-Sahas, Sophia. «An Ultimate Wealth for Inauspicious Times: Holy Relics in Rescue of Manuel II Paleologus' Reign A». *Byzantion* 76 (2006): 264–75.
- Merkel, Ettore. «La Nicopeia costantinopolitana della basilica di San Marco: la stratificazione degli interventi di oreficeria.» In *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto. Un dialogo tra le arti figurative*, 35–55. Treviso: Canova, 2007.
- Mersch, Margit. «Churches as “Shared Spaces” of Latin and Orthodox Christians in the Eastern Mediterranean (14th–15th Cent.)». In *Union in Separation – Trading Diasporas in the Eastern Mediterranean (1200–1700)*, a cura di Christ von Georg e Stefan Burckhardt, 461–84. Roma: Viella, 2015.
- Mews, Constant J., e Anna Welch. *Poverty and Devotion in Mendicant Cultures 1200-1450*. Londra: Routledge, 2016.
- Michiel, Giustina Renier. *Origine delle feste veneziane di Giustina Renier Michiel volume primo - quinto ed ultimo*. Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1817.
- Migne, Jacques-Paul. *PG*. Vol. 86. Clichy: Paul Dupont, 1865.
- Migne, Jacques-Paul. *PG*. Vol. 92. Clichy: Paul Dupont, 1860.
- Miguel, Arranz. «Circonstances et conséquences liturgiques du concile de Ferrara-Florence». In *Christian Unity: The Council of Ferrara-Florence: 1438/39-1989*, a cura di Giuseppe Alberigo, 407–27. Leuven: Leuven University Press, 1991.
- Miles, Margaret. «Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's “Trinitate” and “Confessions”». *The Journal of Religion* 63, n. 2 (1983): 125–42.

- Miller, Stephanie R. «Parenting in the Palazzo: Images and Artifacts of Children in the Italian Renaissance Home». In *The Early Modern Domestic Interior, 1400-1700*, a cura di Erin J. Campbell, Stephanie R. Miller, e Elizabeth Carroll Consavari, 67–88. Farnham: Ashgate, 2016.
- Milliner, Matthew. «The Virgin of the Passion: Development, Dissemination and Afterlife of a Byzantine Icon Type». Tesi di dottorato, Princeton, NJ: Princeton University, 2011.
- Minuzzi, Sabrina. *Inventario di bottega di Antonio Bosio veneziano (1646-1694)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2013.
- Misguich-Hadermann, Lydie. *La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile*. Atene: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων & Απαλλοτριώσεων, 1991.
- Mitchell, Paul, e Lynn Roberts. *A History of European Picture Frames*. Londra: Merrell Publishers, 1998.
- Mocenigo, M. Nani. «I capitelli veneziani». *Le Tre Venezie* 17 (1942): 224–27.
- Molmenti, Pompeo. *La storia di Venezia nella vita privata*. Vol. 1: La grandezza. Trieste: LINT, 1973.
- Mometto, Piergiovanni. «“Vizi privati, pubbliche virtù”: aspetti e problemi della questione del lusso nella repubblica di Venezia». In *Crimine, giustizia e società veneta in età moderna*, a cura di Luigi Berlinguer e Giovanna Colao, 237–70. Milano: Giufre, 1989.
- Montinaro, Gianluca, a c. di. *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*. Firenze: Olschki, 2019.
- Moore, James H. «“Venezia Favorita Da Maria”: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria Della Salute». *Journal of the American Musicological Society* 37, n. 2 (1984): 299–355.
- Morini, Enrico. *La chiesa ortodossa: storia, disciplina, culto*. Bologna: Edizioni Studio Domenicano, 1996.
- Morse, Margaret A. «Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa». *Renaissance Studies* 21, n. 2 (2007): 151–84.
- Morse, Margaret A. «Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith». In *Domestic Devotions in Early Modern Italy*. Leida: Brill, 2019.
- Morse, Margaret A. «The Venetian Portego». In *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700*, a cura di Erin Campbell, Stephanie Miller, e Elizabeth Carroll Consavari. Farnham: Ashgate, 2016.
- Morse, Margaret Anne. «The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: The Case of Venice». Tesi di dottorato, University of Maryland, 2006.
- Moschini, Giannantonio. *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti opera di Giannantonio Moschini*. II vol. Venezia: Alvisopoli, 1815.
- Moschini, Giannantonio. *La Chiesa e il seminario di S.ta Maria della salute in Venezia*. Venezia: G. Antonelli, 1842.
- Moschonas, Nikos G. «I Greci a Venezia e la loro posizione religiosa nel XV secolo». *O Ερανιστής* 5 (1967): 105–37.
- Motture, Peta, e Luke Syson. «Art in the casa». In *At home in Renaissance Italy*, a cura di Marta Ajmar-Wollheim e Flora Dennis, 268–83. Londra: Victoria & Albert Museum, 2006.
- Mourelatos, Dionysis. «The Debate over Cretan Icons in Twentieth-Century Greek Historiography and Their Incorporation into the National Narrative». *Mouseio Benaki Journal*, n. 3 (2008): 197-207.
- Mpaltogianni, Chrysanthi. *Εικόνες Μήτηρ Θεού*. Atene: ΑΔΑΜ, 2004.
- Mpolanakis, Ioannis. «Εκκλησία και εκκλησιαστική παιδεία στη βενετοκρατούμενη Κρήτη». Tesi di dottorato. Atene, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1999.
- Mpourmpoudakis, Manolis, a c. di. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*. Erakleio: Βικέλαια Βιβλιοθήκη, 2004.

- Mueller, Reinhold D., e Gabriella Zarri. «Ambienti ecclesiastici e laici attorno alla figura di Chiara Bugni». In *La vita e i sermoni di Chiara Bugni, Clarissa veneziana*, 63–122. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- Muir, Edward W. «Le vie sacre e le vie profane di Venezia». In *San Marco: aspetti storici e agiografici. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)*, a cura di Antonio Niero. Venezia: Marsilio, 1996.
- Muir, Edward. *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Muir, Edward. *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Munk, Ana. «Patrocinia Multa Erant Habentes: State, Parrocchia, and Colony: Relic Acquisition in Medieval Venice». In *Saints' Cults and the Dynamics of Regional Cohesion*, a cura di Stanislava Kuzmova, 153–91. Zagreb: Hagiotheca, 2014.
- Muraro, Michelangelo. «Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento». *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 180–201.
- Muraro, Michelangelo. *Nuova guida di Venezia e delle sue isole*. Firenze: Arnaud, 1953.
- Musolino, Giovanni. «Culto mariano». In *Culto dei santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin e Antonio Niero. Venezia: Studium cattolico veneziano, 1965.
- Musolino, Giovanni. «Il culto dei santi nella antica diocesi di Caorle». In *Culto dei santi nella terraferma veneziana*, 216–35. Venezia: Studium Cattolico Veneziano, 1967.
- Mutinelli, Fabio. *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797*. Venezia: Tipografia di G.B. Merlo, 1841.
- Nagel, Alexander, e Christopher S. Wood. «What Counted as an Antiquity in the Renaissance?» In *Renaissance Medievalisms*, a cura di Konrad Eisenbichler. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009.
- Nagel, Alexander, e Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Nelson, Jonathan K., e Richard Zeckhauser. *The patron's payoff: conspicuous commissions in Italian Renaissance art*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 2008.
- Nelson, Robert S., e Richard Shiff. *Critical Terms for Art History*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2003.
- Newall, Diana. «Candia and Postbyzantine icons in late fifteenth-century Europe». In *Byzantine Art and Renaissance Europe*, a cura di Angeliki Lymberopoulou. Farnham: Ashgate, 2013.
- Newall, Diana. «Cultural Interaction in Candia. Case Studies in a developing early modern multi-ethnic community». In *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean is Anyway?* Londra: Routledge, 2018.
- Newett, Mary Margaret. *Canon Pietro Casola's pilgrimage to Jerusalem in the year 1494*. Manchester: Manchester University Press, 1907.
- Newett, Mary Margaret. *The sumptuary laws of Venice in the fourteenth and fifteenth centuries*. Londra: Longmans, 1902.
- Newman, Barbara. «What Did It Mean to Say "I Saw"? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture». *Speculum* 80, n. 1 (2005): 1–43.
- Newton, Stella Mary. *The Dress of the Venetians, 1495-1525*. Aldershot: Scolar Press, 1988.
- Niccoli, Ottavia. «Profezie in piazza. Note sul profetismo popolare nell'Italia del primo Cinquecento». *Quaderni storici* 14, n. 41 (2) (1979): 500–539.
- Niccoli, Ottavia. *Prophecy and People in Renaissance Italy*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1990.
- Nichols, Tom. «Secular Charity, Sacred Poverty: Picturing the Poor in Renaissance Venice». *Art History* 30, n. 2 (2007): 139–69.
- Nicol, Donald M. *Byzantium and Venice: A Study in Diplomatic and Cultural Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- Nicol, Donald M. *The Byzantine Lady: Ten Portraits, 1250-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Niero, Antonio (B). «Il culto dei santi nell'arte popolare». In *Santità a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin e Antonio Niero, 237–40. Venezia: Studium cattolico veneziano, 1972.
- Niero, Antonio. «Feste civiche religiose». In *Il patriarcato di Venezia, Storia religiosa del Veneto*, a cura di Silvio Tramontin, 1:323–33. Padova: Gregoriana libreria editrice, 1991.
- Niero, Antonio. «I santi Patroni». In *Culto dei Santi a Venezia*, 77–98. Venezia: Studium cattolico veneziano, 1965.
- Niero, Antonio. «I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche». In *Venezia e la peste*, 294–98. Venezia: Marsilio, 1979.
- Niero, Antonio. «Il capitello nella storia della Religiosità popolare veneziana». In *I capitelli e la società religiosa veneta. Atti di convegno (Vicenza 17-19 marzo 1978)*, a cura di Alba Lazzaretto Zanolo e Ermenegildo Reato, 21–60. Vicenza: Neri Pozza, 1979.
- Niero, Antonio. «Influssi veneto bizantini nella devozione popolare veneziana». In *I greci a Venezia. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia 5-7 novembre 1998)*, a cura di Maria Francesca Tiepolo e Eurigio Tonetti. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002.
- Niero, Antonio. «La Madonna dalle mani forate in San Marco». *Quaderni della Procuratoria*, 2007, 10–23.
- Niero, Antonio. «La Madonna dei Miracoli nella storia della pietà veneziana: breve profilo». *Studi Veneziani*, 2000, 179–206.
- Niero, Antonio. «Per la storia della pietà popolare veneziana: Capitelli e immagini di santi a Venezia». *Ateneo Veneto* 8 (1970): 262–67.
- Niero, Antonio. «Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste». In *Venezia e la peste*, 287–93. Venezia: Marsilio, 1979.
- Niero, Antonio. «Reliquie e corpi di santi». In *Culto dei santi a Venezia*. Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965.
- Niero, Antonio. «Spiritualità popolare e dotta». In *Contributi alla storia della Chiesa veneziana: La chiesa di Venezia nel Settecento*, a cura di Bruno Bertoli, 6:127–57. Venezia: Studium cattolico veneziano, 1993.
- Niero, Antonio. «Spiritualità popolare e dotta». In *La chiesa di Venezia nel Seicento*, a cura di Bruno Bertoli. Venezia: Studium cattolico veneziano, 1992.
- Niero, Antonio. «Una chiesa votiva alla guerra di Candia, Santa Maria del Pianto». In *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia (1570-1670). Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale)*, a cura di Maddalena Redolfi, 174–76. Venezia: Arsenale, 1986.
- Niero, Antonio. a c. di. *San Marco: aspetti storici e agiografici. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994)*. Venezia: Marsilio, 1996.
- Niero, Antonio. a c. di. *Santità a Venezia*. Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1972.
- Niero, Antonio. *Tradizioni popolari veneziane e venete : i mesi dell'anno, le feste religiose*. A cura di Andrea Gallo, Sara Giacomelli Scalabrin. Venezia: Studium cattolico veneziano, 1990.
- Niewind, Julia. «Joseph Heintz D. J. und die Zeremonien der Serenissima». Tesi di laurea magistrale, Universität Fachbereich III, 2013.
- Nikiforou-Testone, Alikí. *Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της βενετικής κυριαρχίας: 14ος-18ος αι.* Atene: Θεμέλιο, 1999.
- Nikolaidis, Theodossios. «“Local Religion” in Corfu: Sixteenth to Nineteenth Centuries». *Mediterranean Historical Review* 29, n. 2 (2014): 155–68.
- Noreen, Kirstin. «The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome». *Memoirs of the American Academy in Rome* 53 (2008): 99–128.

- Noreen, Kirstin. «The Icon of Santa Maria Maggiore, Rome: An Image and Its Afterlife». *Renaissance Studies* 19, n. 5 (2005): 660–72.
- Nova, Alessandro. «Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini». In *Giovanni Bellini. Atti di Convegno (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 - 11 gennaio 2009)*, 104–15. Milano: Silvana, 2008.
- Nunn, Valerie. «The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle-Byzantine Period». *BMGS* 10 (1986): 73–102.
- O' Connell, Monique. «The Venetian Patriciate in the Mediterranean: Legal Identity and Lineage in Fifteenth-Century Venetian Crete». *Renaissance Quarterly* 57, n. 2 (2004): 466–93.
- Occhioni, Nicola, a c. di. *Il Processo per la canonizzazione di S. Nicola da Tolentino*. Collection de l'École française de Rome 74. Roma: École française de Rome, 1984.
- Onians, John. *Neuroarthistory: from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.
- Ortalli, Francesca. *Per salute delle anime e delli corpi*. Venezia: Marsilio, 2001.
- Ortalli, Gherardo, a c. di. *Venezia e Creta. Atti del convegno internazionale di studi (Eraklion-Chanià, 30 settembre-5 ottobre 1997)*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998.
- Ortalli, Gherardo. «Il ducato e la “civitas Rivoalti”: tra carolingi, bizantini e sassoni». In *Storia di Venezia*, I:725–90. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1992.
- Os, Hendrik Willem van. *Sieneese Altarpieces : 1215-1460 : Form, Content, Function*. Groningen: E. Forsten, 1988.
- Pace, Valentino. «Natura e Figura Della “Maniera Greca” Nella Storiografia Italiana e Nella Realtà». In *Medioevo Natura e Figura. Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Parma, 20-25 Settembre 2011)*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, 745–53. Milano: Skira, 2015.
- Palazzo, Eric, Dominique Iogna Prat, e Daniel Russo, a c. di. *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Parigi: Beauchesne, 1996.
- Paliouras, Athanasios D. «La decorazione della chiesa di San Giorgio dei Greci». *Θησαυρίσματα* 15 (1978).
- Palumbo Fossati, Isabella. «L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento». *Studi Veneziani* 8 (1984): 109–53.
- Palumbo Fossati, Isabella. «La casa veneziana». In *Da Bellini a Veronese: Temi di Arte Veneta*, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.
- Palumbo Fossati, Isabella. *Dentro le case : abitare a Venezia nel Cinquecento*. Venezia: Gambier&Keller, 2013.
- Panagiotakis, Nikolaos. «The Italian Background to Early Cretan Literature». *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 281–323.
- Panofsky, Erwin. *Imago Pietatis e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*. Lugano: Il Segnalibro, 1998.
- Paoletti, Ermolao. *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*. Vol. III. Venezia: Tommaso Fontana, 1837-1840.
- Papadaki-Okland, Stilian. «Η Κερά της Κριτσάς: παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 22, n. 1 (1967): 87–112.
- Papadaki, Aspasia. «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα [Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule]». In *Το Ηράκλειο και η περιοχή του. Διαδρομή στο χρόνο [Heraklion and its area. A journey through time]*, 185–222. Irakleio: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, 2004.
- Papadaki, Aspasia. «Cerimonie Pubbliche e Feste a Cipro Veneziana: Dimensioni Sociali Ed Ideologiche». In *I Greci Durante La Venetocrazia: Uomini, Spazio, Idee (XIII-XVIII Sec.)*.

- Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Venezia, 3-7 Dicembre 2007)*, 381–94. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009.
- Papadaki, Aspasia. «Dagli Eventi Politici Alle Feste Cretesi Durante Il Dominio Veneziano». In *Le Usate Leggiadrie. I Cortei, Le Cerimonie, Le Feste e Il Costume Nel Mediterraneo Tra Il XV e XVI Secolo. Atti Di Convegno (Napoli, 14-16 Dicembre 2006)*, a cura di Gemma Teresa Colesanti, 263–77. Montella: Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo, 2010.
- Papadaki, Aspasia. «Αγνωστοι κατάλογοι κειμηλίων του Χάνδακα στη Βενετία». *Κρητική Εστία* 5 (96 1994): 77–95.
- Papadaki, Aspasia. «Η Συνύπαρξη Των Δύο Δογμάτων Και η Διαμάχη Για Τον Ναό Του Σωτήρα Στην Ιεράπετρα». In *Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας Και Τέχνης Στη Μνήμη Της Στέλλας Παπαδάκη*, 229–43. Irakleio: Εταιρία κρητικών ιστορικών μελετών, 2009.
- Papadaki, Aspasia. «Θρησκευτικές και κοσμικές τελετές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη». Tesi di dottorato, Rethymno: Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 1995.
- Papadaki, Aspasia. «Κατάλογοι κινητών αντικειμένων δύο σημαντικών λατινικών ναών του Χάνδακα». *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 18, n. B (1998): 67–100.
- Papadaki, Aspasia. *Cerimonie religiose e laiche nell'isola di Creta durante il dominio veneziano*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 2005.
- Papadia-Lala, Anastasia. «L'interprete nel mondo greco-veneziano (XIV-XVIII sec). Lingua, comunicazione, politica». In *I Greci durante la venetocrazia. Uomini, spazio, idee. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia 3-7 dicembre 2007)*, a cura di Chryssa A. Maltezos, Angeliki Tzavara, e Despoina Vlassi, 121–30. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2009.
- Papadopoulou, Varvara. «Εικόνα Δέησης του Νικολάου Τζαφούρη». *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 22 (2001): 261–70.
- Papaioannou, Eustratios N. «The “usual Miracle” and an Unusual Image». *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 51 (2001): 177–98.
- Papastavrou, Elena. «Le Voile, Symbole de l'Incarnation. Contribution à Une Étude Sémantique». *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age* 41 (1993): 141–68.
- Papastergiadis, Nikos. «Tracing Hybridity in Theory». In *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, a cura di Pnina Werbner e Tariq Modood, 257–281. Londra: Zed, 1997.
- Parlato, Enrico. «La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum». In *Il volto di Cristo*, 51–52. Milano: Electa, 2000.
- Parlato, Enrico. «Le Icone in Processione». In *Arte e Iconografia a Roma Da Costantino a Cola Di Rienzo*, 69–92. Milano: Jaca book, 2000.
- Parlato, Enrico. «Le immagini e l'archivio: la memoria della processione di Ferragosto negli affreschi di primo Seicento nella casa dei Raccomandati del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum». In *Tra Campidoglio e curia. L'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum. Atti di convegno (Roma, 28-29 gennaio 2016)*, 125–36. Milano: Silvana, 2017.
- Parshall, Peter. «The Art of Memory and the Passion». *The Art Bulletin* 81, n. 3 (1999): 456.
- Pazzi, Piero. *Breve repertorio iconografico di opere d'arte rubate, trafugate e distrutte a Venezia e nel Triveneto negli ultimi 25 anni*. Venezia: Centro veneto segnalazione furti opere d'arte, 1991.
- Pedani, Maria Pia. «La chiesa di Santa Croce alla Giudecca in Venezia: notizie storiche e documenti». *Bollettino d'arte* 5 (1983): 65–82.
- Pedani, Maria Pia. *In nome del Gran Signore: inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*. Venezia: Deputazione Editrice, 1994.

- Peltomaa, Leena Mari. *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*. Leida: Brill, 2001.
- Pentcheva, Bissera V. «Glittering Eyes: Animation in the Byzantine Eikōn and the Western Imago». *Codex Aquilarensis* 32 (2016): 209–36.
- Pentcheva, Bissera V. «Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the “Usual Miracle” at the Blachernai». *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 38 (2000): 34–55.
- Pentcheva, Bissera V. «The “activated” icon: the Hodegetria procession and Mary’s Eisodos». In *Images of the Mother of God*, a cura di Maria Vassilaki, 195–208. Farnham: Ashgate, 2005.
- Pentcheva, Bissera V. «The Supernatural Protector of Constantinople: The Virgin and Her Icons in the Tradition of the Avar Siege». *Byzantine and Modern Greek Studies* 26 (2002): 2–41.
- Pentcheva, Bissera V. *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. University Park, PA: Penn State Press, 2010.
- Pentcheva, Bissera V. *The Sensual Icon*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2010.
- Pentcheva, Bissera V. «The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of Leipsana». In *Σύμμεικτα*, 28. Belgrado: Università di Belgrado, 2012.
- Pentcheva, Bissera. «Moving Eyes: Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon». *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 55/56 (2009).
- Per una monografia sulla basilica dei Santi Giovanni e Paolo*. Vol. 20. Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia. Venezia: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1996.
- Perry, David M. *Sacred Plunder: Venice and the Aftermath of the Fourth Crusade*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2015.
- Pertusi, Agostino. «Ai confini tra religione e politica: la contesa per le reliquie di san Nicola tra Bari, Venezia e Genova». *Quaderni Medievali* 5 (1978): 6–58.
- Pertusi, Agostino. «Venezia e Bisanzio nel secolo XI». In *La Venezia del Mille*. Firenze: Sansoni, 1965.
- Pertusi, Agostino. «Venezia e Bisanzio: 1000-1204». *Dumbarton Oaks Papers* 33 (1979): 1.
- Pertusi, Agostino. *Saggi Veneto-Bizantini*. A cura di Giovanni Battista Parente. Firenze: Olschki, 1990.
- Pertusi, Agostino. *Venezia e l’Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*. Firenze: Sansoni, 1966.
- Petkov, Kiril. *The Anxieties of a Citizen Class: The Miracles of the True Cross of San Giovanni Evangelista, Venice 1370-1480*. Leida: Brill, 2014.
- Petrella, Giancarlo. *La «Pronosticatio» di Johannes Lichtenberger. Un testo profetico nell’Italia del Rinascimento*. Udine: Forum Edizioni, 2010.
- Petta, Marco. «La chiesa latina di Creta negli ultimi anni del dominio veneto». *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata* 22 (1968): 3–56.
- Phillips, Jonathan. *The Fourth Crusade and the Sack of Constantinople*. New York: Penguin Books, 2005.
- Piana, Mario, e Wolfgang Wolters, a c. di. *Santa Maria dei Miracoli a Venezia: la storia, la fabbrica, i restauri*. Venezia: Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2003.
- Picchini, Luigi. *La Repubblica di Venezia e l’immacolata*. Venezia: Libreria Emiliana, 1935.
- Pierozzi, Letizia. «La vittoria di Lepanto nell’escatologia e nella profezia». *Rinascimento* XXXIV (1994): 317–63.
- Pilo, Giuseppe Maria, a c. di. *IRE: i restauri del patrimonio monumentale e d’arte*. Venezia: IRE, 1993.
- Piva, Vittorio. *Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica veneta*. Venezia: Libreria Emiliana, 1930.

- Ploumidis, Giorgos. «La confraternita greco – cattolica di Santo Spiridione a Venezia (1708)». *Bollettino della badia greca di Grottaferrata* 26 (1972): 52–56.
- Polka, Haris. «Ο κρητικός ζωγράφος Νικόλαος Τζαφούρης: ενυπόγραφος και αποδιδόμενα έργα». Tesi di laurea magistrale, Ioannena, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2008.
- Pollock, Linda A. *Forgotten Children: Parent-Child Relations from 1500 to 1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Polzer, Joseph. «Concerning the Origin of the Meditations on the Life of Christ and Its Early Influence on Art». *Franciscan Studies* 74 (2016): 307–51.
- Preto, Paolo. *Venezia e i turchi*. Firenze: Sansoni, 1975.
- Primhak, Victoria Jane. «Women in Religious Communities: The Benedictine Convents in Venice, 1400-1550». Tesi di dottorato, Londra: Warburg Institute, 1991.
- Puglisi, Catherine R. *Art and faith in the Venetian world : venerating Christ as the man of sorrows*. Turnhout: Brepols, 2019.
- Pullan, Brian. «‘Three Orders of Inhabitants’: Social Hierarchies in the Republic of Venice». In *Orders And Hierarchies In Late Medieval And Renaissance Europe*, a cura di Jeffrey Denton, 147–68. Londra: Macmillan, 1999.
- Pullan, Brian. *Le scuole grandi, l’assistenza e le leggi sui poveri*. Vol. 1. Roma: Il veltro, 1982.
- Pullan, Brian. *Rich and poor in Renaissance Venice : the social institutions of a catholic state, to 1620*. Oxford: Blackwell, 1971.
- Puppi, Lionello. «Venezia come Gerusalemme nella cultura figurativa del Rinascimento». In *Die italienische Stadt der Renaissance im Spannungsfeld von Utopie und Wirklichkeit*, 117–36. Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1984.
- Puppi, Lionello. «Venezia tra Quattrocento e Cinquecento: da “nuova Costantinopoli” a “Roma altera” nel sogno di Gerusalemme». In *Le città capitali*, a cura di Cesare De Seta. Roma: Laterza, 1985.
- Quaderni della procuratoria: La cappella di Sant’Isidoro*. Vol. III. Venezia: Marsilio, 2008.
- Radke, Gary M. «Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice». *Renaissance Quarterly* 54, n. 2 (2001): 430–59.
- Raines, Dorit. «Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797». A cura di Giuseppe Barbierato e Giuseppe Del Torre. *Storia di Venezia - Rivista* I (2003): 1–64.
- Raines, Dorit. «La biblioteca-museo patrizia e il suo “capitale sociale” - modelli illuministici veneziani e l’imitazione dei nuovi aggregati». In *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell’età del Tiepolo. Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 19-20 dicembre 1996)*, 36. Udine: Forum Edizioni, 1998.
- Raines, Dorit. «La lobby cittadina dei carmelitani scalzi nella Venezia secentesca». In *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, a cura di Giacomo Bettini e Martina Frank, 77–100. Venezia: Marcianum, 2014.
- Ranoutsaki, Chryssa. «Darstellungen des Franziskus von Assisi in den Kirchen Kretas». *Iconographica* 13 (2014): 82–99.
- Ranoutsaki, Chryssa. «Απεικονίσεις του Φραγκίσκου της Ασσίζης στις εκκλησίες της Κρήτης». In *Πεπραγμένα Ι’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου. Atti del X Convegno Cretologico (Chania 1-8 ottobre 2006)*, 111–34. Chania: Φιλολογικός Σύλλογος «Ο Χρυσόστομος», 2011.
- Rapetti, Anna. «La formazione di un’aristocrazia: monache e monasteri femminili a Venezia tra IX e XIII secolo». *Anuario de Estudios Medievales* 44, n. 1 (2014): 215–38.
- Rapisarda, Silvia. «Venezia e Gerusalemme». In *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti, 468–88. Firenze: Sismel, 2013.

- Ravegnani, Giorgio. «Età Ducale - Le testimonianze: Insegne del potere e titoli ducali». In *Storia di Venezia*, 829–46. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1992.
- Razzi, Silvano. *Miracoli della gloriosa Vergine Maria nostra signora*. Venezia, 1587.
- Reeves, Marjorie. *Prophetic Rome in the High Renaissance Period: Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Reeves, Marjorie. *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachimism*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Regazzi, Angelo. *Notizie storiche edite ed inedite di San Lorenzo Gustiniani primo patriarca di Venezia*. Venezia: Grimaldo, 1836.
- Reginato, Irene. «Le “manuscrit Contarini” de “la conquête de Constantinople” dans un témoin indirect: Ramusio traducteur de Villeharduin». *Romania* 134, n. 533/534 (1/2) (2016): 31–76.
- Restituzioni '95: opere restaurate*. Vicenza: Banco ambrosiano veneto, 1995.
- Reuland, Jamie. «Voicing the Doge’s Sacred Image». *The Journal of Musicology* 32, n. 2 (2015): 198–245.
- Riant, Paul Edouard Didier, e Jannic Durand. *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*. Parigi: CTHS Editions, 2004.
- Richardson, Carol M., e Kim Woods. *Locating Renaissance Art*. Londra: Yale University Press, 2007.
- Ridderbos, H. N., R. M. Schlusemann, e A. A. MacDonald, a c. di. *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture*. Groningen: John Benjamins, 1998.
- Riello, Giorgio, e Ulinka Rublack. *The Right to Dress: Sumptuary Laws in a Global Perspective, c.1200–1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Riley-Smith, Jonathan. «The Venetian Crusade of 1122-1124». In *I Comuni Italiani Nel Regno Crociato Di Gerusalemme*, a cura di Gabriella Airaldi e Benjamin Kedar, 339–50. Genova: Università di Genova, Istituto di Medievistica, 1986.
- Ringbom, Sixten. «Devotional Images and Imaginative Devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety». *Gazette des Beaux-Arts* 6, n. 73 (1969): 159–70.
- Ringbom, Sixten. *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Doornspijk: Davaco, 1984.
- Ritzerdeld, Ulrike, Daniel König, e Magrit Mersch. «Hybridisierung». In *Transkulturelle Verflechtungen*, 68–70. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2006.
- Rizzi, Alberto. «La Madonna Nicopeia». *Quaderni della Soprintendenza ai beni culturali e storici di Venezia* 8 (1979): 13–19.
- Rizzi, Alberto. «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane». *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 250–91.
- Robertson, Elizabeth, e Jennifer Jahner, a c. di. *Medieval and Early Modern Devotional Objects in Global Perspective: Translations of the Sacred*. New York: Palgrave MacMillan, 2010.
- Romanin, Samuele. *Storia documentata di Venezia*. Vol. II. Venezia: Giusto Fuga, 1912.
- Romano, Dennis. «Aspects of Patronage in Fifteenth- and Sixteenth-Century Venice». *Renaissance Quarterly* 46, n. 4 (1993): 712–33.
- Romano, Dennis. «Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice». *Journal of Social History* 23, n. 2 (1989): 339–53.
- Romano, Dennis. *Patricians and popolani: the social foundations of the Venetian Renaissance State*. Baltimora: John Hopkins university press, 1987.
- Romano, Serena, e Maria Andaloro, a c. di. *La pittura medievale a Roma, 312-1431: corpus e atlante*. Milano: Jaca book, 2006.
- Ronchey, Silvia. «Un’aristocratica Bizantina in Fuga: Anna Notaras Paleologina». In *Donne a Venezia: Vicende Femminili Fra Trecento e Settecento*, a cura di Susanne Winter, 23–42. Venezia: Edizioni di Storia e Letteratura – Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2004.

- Rosand, David. *Myths of Venice: The Figuration of a State*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.
- Rossi, Paola, e Mauro Lucco. «Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua interrelazione con la pittura». In *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II:617–44. Milano: Electa, 2001.
- Rossi, Paola. «Jacopo Tintoretto: disegni respinti, precisazioni attributive». *Arte Veneta* 64 (2007).
- Rubin, Patricia Lee, e Beverly Louise Brown, a c. di. *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini. Catalogo Della Mostra, 21 Dicembre-18 Marzo 2012, MET, New York*. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.
- Rusconi, Roberto. «An angelic pope: Petrus Galatinus». In *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, 157–88. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Ryan, Salvador, a c. di. *Domestic Devotions in Medieval and Early Modern Europe*. Basilea: MDPI, 2020.
- Rydén, Lennart. «The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov». *Analecta Bollandiana* 94, n. 1–2 (1976): 63–82.
- Sadowski, Witold. *Litania i Poezja. Na Materiale Literaturnej Polskiej Od XI Do XXI Wieku*. Varsavia: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Saffrey, Henri. *Les images populaires de saints dominicains à Venise au XV^e siècle et l'édition par Alde Manuce des «Epistole» de sainte Catherine de Sienna*. Padova: Antenore, 1982.
- Salerni, Lina. *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia*. Vicenza: Neri Pozza, 1994.
- Salomon, X. F. «Cardinal Pietro Barbo's Collection and Its Inventory Reconsidered». *Journal of the History of Collections* 15, n. 1 (2003): 1–18.
- Salvatici, Aristide. *Venezia sempre*. Milano: Mursia, 2016.
- Samerski, Stefan. *La Nikopeia : immagine di culto, Palladio, mito veneziano*. Roma: Viella, 2012.
- Sansterre, Jean-Marie. «Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge». *Annales* 53, n. 6 (1998): 1219–41.
- Sansterre, Jean-Marie. «Les Images Sacrées En Occident Au Moyen Âge : Histoire, Attitudes, Croyances. Recherches Sur Le Témoignage Des Textes.», s.d.
- Sapienza, Valentina. «L'Arte dei pittori a venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato». In *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, a cura di Gherardo Ortalli, Oliver Jens Schmitt, e Ermanno Orlando, 199–224. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2018.
- Sarnelli, Pompeo. *Lettere ecclesiastiche di Pompeo Sarnelli*. Antonio Bulifon, 1686.
- Sathas, Konstantinos N. *Νεοελληνική Φιλολογία : Βιογραφίαι των εν τοις γράμμασι διαλαμψάντων Ελλήνων, από της καταλύσεως της βυζαντινής αυτοκρατορίας μέχρι της ελληνικής εθνεγερσίας (1453-1821)*. Atene: A. Koroμηλά, 1868.
- Savio, Andrea. «Di fronte al soprannaturale: apparizioni, miracoli e misteri nell'estate del 1559». *Acta Historiae* 17 (2009): 227–38.
- Saxen, Ludolph von. *Vita di Giesu Christo nostro redentore scritta da Landolfo di Sassonia ... Et di nuouo tradotta da M. Francesco Sansouino*. Venezia: Sansovino, Giacomo, 1570.
- Schlosser, Julius von. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (i commentari)*. Berlino: J. Bard, 1912.
- Schmidt, Victor M. *Painted Piety, Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*. Firenze: Centro Di, 2005.
- Schmitt, Jean-Claude, e Jérôme Baschet, a c. di. *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Atti del VI colloquio internazionale sulle società medievali (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicilia, 17-23 ottobre 1992)*. Parigi: Le Léopard d'or, 1996.
- Schmitt, Jean-Claude. «Les reliques et les images». In *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, 1:145–67. Hagiologia. Turnhout: Brepols, 1999.

- Schmitt, Jean-Claude. «Rituels de l'image et récits de vision». In *Testo e immagine nell'alto medioevo*, 1:419–62, 1994.
- Schmitter, Monika. «“Virtuous Riches”: The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice». *Renaissance Quarterly* 57, n. 3 (2004): 908–69.
- Schmitter, Monika. «The Quadro Da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art». *Renaissance Quarterly* 64, n. 3 (2011): 693–751.
- Schuchman, Anne M. «Life of Umiliana de' Cerchi (1246) translated from Latin». In *Medieval Italy. Texts in translation*, 377–84. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Schulz, Juergen. *The New Palaces of Medieval Venice*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004.
- Schutte, Anne Jacobson. *Aspiring Saints: Pretense of Holiness, Inquisition, and Gender in the Republic of Venice, 1618-1750*. Baltimora, MD: John Hopkins University Press, 2001.
- Seaford, Richard. «Processions». Oxford Research Encyclopedia of Classics, 2016.
- Seibt, Werner. «Der Bildtypus Der Theotokos Nikopoios . Zur Ikonographie Der Gottesmutter-Ikone, Die 1030/31 in Der Blachernenkirche Wiederaufgefunden Wurde». *BYZANTINA* 13, n. 1 (1985): 549–64.
- Selmi, Elisabetta. «Un contributo per la teoresi delle ‘immagini sacre’ nella trattatistica figurativa del Cinquecento». In *Visibile teologia Il libro sacro figurato tra Cinquecento e Seicento*, 285–308. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2012.
- Selvatico, Pietro. *Storia estetico-critica delle arti del disegno*. Venezia: Pietro Naratovich, 1856.
- Semoglou, Athanasios G. «Le Voile “miraculeux” de La Vierge Kykkotissa et l'icône Du “miracle Habituel” Des Blachernes : Un Cas d'assimilation Dans l'iconographie Byzantine». *Cahiers Balkaniques* 34 (2006): 15–29.
- Setti, Cristina. «Sudditi Fedeli o Eretici Tollerati? Venezia e i “Greci” Dal Tardo Medioevo Ai Consulti Di Paolo Sarpi e Fulgenzio Micanzio». *Ateneo Veneto* 13, n. II (2014): 145–82.
- Seubert, Xavier, Catherine Puglisi, e William Barcham. *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese, The Man of Sorrows in Venetian Art. Catalogo della mostra, (11 febbraio - 12 giugno 2011)*, MOBIA, New York. New York : Londra: D. Giles Ltd, 2010.
- Sevcenko, Nancy. «Icons in the Liturgy». *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991): 45–57.
- Sevcenko, Nancy. «Servants of the Holy Icon». In *Byzantine East, Latin West : art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, 547–56. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Sforzini, Arianna. «Repetition: Differential Monotony, Affects, Creation». In *Re-: An Errant Glossary*, 9. Berlino: ICI, 2019.
- Shanika Pelpola, Judith. «Vexillum» 5 (2016): 94–106.
- Sherman, Allison. «“Soli Deo honor et gloria”? Cittadino Lay Procurator Patronage and the Art of Identity Formation in Renaissance Venice». In *Architetue, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750*, a cura di Nebahat Avcioglu e Emma Jones, 15–32. Farnham: Ashgate, 2008.
- Simoncelli, Paolo. «In margine a una edizione di scritti ochiniani». *Critica storica* 22, n. 4 (1985): 439–438.
- Sinding-Larsen, Staale. «La Pala dei Pesaro e la tradizione dell'immagine liturgica». In *Tiziano e Venezia*, 201–6. Venezia: Neri Pozza, 1980.
- Sinding-Larsen, Staale. «St. Peter's Chair in Venice». In *Studies H. W. Janson*, a cura di Mosche Barasch, Lucy Freeman Sandler, e Patricia Egan, 35–50. New York: H.N. Abrams, 1981.
- Siomkos, Nicolas. «Έργα του Νικολάου Τζαφούρη και του εργαστηρίου του». *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 34 (2013): 253–66.
- Skoufari, Evangelia. *La Serenissima a Cipro. Incontri Di Culture Nel Cinquecento*. A cura di Evangelia Skoufari. Roma: Viella, 2013.

- Smith, Earl B. *The Dome: A Study in the History of Ideas*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1950.
- Smith, Julia M. H. «Portable Christianity: Relics in the Medieval West (c.700–1200)». *Proceedings of the British Academy* 181 (2012): 143–68.
- Sodano, Giulio. «Miracolo e canonizzazione: Processi napoletani tra XVI e XVIII secolo». In *Miracoli. Dai segni alla storia, 1000–1025*. Roma: Viella, 1999.
- Soravia, Giovanni Battista. *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate da Giambattista Soravia. Vol. I. -3*. Venezia: Francesco Andreola, 1822.
- Sorelli, Fernanda. «Gli ordini mendicanti». In *Storia di Venezia, 2: L'età del Comune: 905–27*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1995.
- Sorelli, Fernanda. «Oggetti, libri, momenti domestici di devozione. Appunti per Venezia (secoli 12.-15.)». *Quaderni di storia religiosa* 8 (2001): 55–77.
- Sorelli, Fernanda. «Per la storia religiosa di Venezia nella prima metà del Quattrocento: inizi e sviluppi del Terz'ordine domenicano». In *Viridarium Floridum : studi di storia veneta offerti dagli allievi a Paolo Sambin*, 89–114. Padova: Antenore, 1984.
- Sorelli, Fernanda. «Predicatori a Venezia (fine secolo 14-metà secolo 15.)». *Le Venezie francescane* 6, n. 1 (1989): 131–58.
- Sorelli, Fernanda. «Vita religiosa delle donne nel medioevo veneziano: indicazioni delle fonti dei secoli 12.-14.» In *Italia Sacra : studi e documenti di storia ecclesiastica*, 613–30. Roma: Herder, 2005.
- Sorelli, Fernanda. *La santità imitabile : Leggenda di Maria da Venezia di Tommaso da Siena*. Miscellanea di studi e memorie. Venezia: Deputazione editrice, 1984.
- Spanakis, Stergios. «Η διαθήκη του Αντρέα Κορνάρου (1611)», 1955.
- Spicciati, Amleto. «La povertà “involontaria” e le sue cause economiche nel pensiero e nella predicazione di Bernardino da Siena». In *Atti del simposio internazionale cateriniano-berardiniano (Siena, 17-20 aprile 1980)*, a cura di Domenico Maffei e Paolo Nardi, 811–34. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1982.
- Stagno, Laura. «Embedding Byzantine Icons in Post-Tridentine and Baroque Splendor. Reception and Celebration of Eastern Cult Images in the Republic of Genoa in 16th-18th Centuries». *Ikon* 9 (2016): 283–98.
- Stathi, Maria G. «Οι ζωγράφοι της κρητικής σχολής του 15ου αιώνα. Ανδρέας και Νικόλαος Ριτζος». Tesi di dottorato, Salonico, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), 2007.
- Stermole, Krystina. «Venetian Art and the War of the League of Cambrai (1509 - 1517)». Tesi di dottorato, Kingston, Ont: Queen's University, 2007.
- Sturm, Saverio. *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*. Roma: Gangemi, 2006.
- Summers, David. *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Swanson, Robert N., e Ronald N. Swanson. *Religion and Devotion in Europe, C.1215- C.1515*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Syson, Luke. «Witnessing Faces, Remembering Souls». In *Renaissance faces: Van Eyck to Titian. Catalogo della mostra, Londra, National Gallery, 15 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009*, a cura di Philip Attwood e Lorne Campbell, 14–31. Londra: National Gallery of Art, 2008.
- Tafari, Manfredo. *Venice and the Renaissance*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Tarabotti, Arcangela. *La semplicità ingannata*. A cura di Letizia Panizza. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004.
- Tassini, Giuseppe. *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*. Vol. 2. Venezia: Premiata tipografia di Gio. Cecchini, 1863.
- Tassini, Giuseppe. *Curiosità veneziane*. Venezia: Scarabellin, 1933.

- Tassini, Giuseppe. *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani*. Venezia: M. Fontana, 1890.
- Tatić-Djurić, Mirjana. «Iconographie de la Vierge de Passion: Genese du Dogme et des Symboles». In *De cultu mariano saeculis XII-XV*, V:136–68. Roma: Pontificia Academia mariana internationalis, 1981.
- Testi, Laudedeo. *La storia della pittura veneziana*. Vol. I. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909.
- Theochari, Maria S. «Επτανησιακαί εικόνες εις την Ιταλίαν». *Η Καθημερινή*. 1966.
- Theochari, Maria S. «Παναγία η Αρτωκόστα, La Beata Vergine delle Grazie». *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1954, 239–41.
- Theochari, Maria S. «Περί την χρονολόγησιν της εικόνας Παναγίας της Μεσοπαντίτισσης». In *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 270–82. Atene: Ακαδημία Αθηνών, 1961.
- Thomas, Hans Michael. *Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung*. Wiesbaden: Reichert, 1989.
- Thompson, Augustine. *Cities of God: The Religion of the Italian Communes, 1125-1325*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Thuno, Erik. *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2002.
- Thuno, Erik, e Gerhard Wolf, a c. di. *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Atti di del colloquio tenuto all'Accademia di Daminarca in collaborazione con la Bibliotheca Hertziana (Roma, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, 31 maggio-2 giugno 2003)*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2004.
- Tramontin, Silvio, a c. di. *Culto dei santi a Venezia*. Venezia: Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965.
- Tramontin, Silvio. «Culto e liturgia». In *Storia di Venezia: Origini-Età ducale*, V.1:893–921. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1992.
- Tramontin, Silvio. «Il “De officio episcopi” di Gaspare Contarini». *Studia Patavina* 12 (1965): 292–303.
- Tramontin, Silvio. «Il “kalendarium” veneziano». In *Il culto dei santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin, 275–327. Venezia: Studium Cattolico Veneziano, 1965.
- Tramontin, Silvio. «Il problema delle chiese separate nel “Libellus ad Leonem X” dei Veneziani Paolo Giustiniani e Pietro Quirini (1513)». *Studia Patavina* 11 (1964): 275–82.
- Tramontin, Silvio. «Influsso orientale nel culto dei Santi a Venezia fino al secolo XV». In *Venezia e il Levante fino al secolo 15. Atti del 1. Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana promosso e organizzato dalla fondazione Giorgio Cini (Venezia 1-5 giugno 1968)*, 801–20. Firenze: Olschki, 1973.
- Tramontin, Silvio. «Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga». In *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*. Cesena: Badia di Santa Maria del Monte, 1984.
- Tramontin, Silvio. «Un programma di riforma della Chiesa per il Concilio Lateranense V: il Libellus ad Leonem X dei Veneziani Paolo Giustiniani e Piero Querini». In *Venezia e i Concili*. Venezia: Quaderni del Laurentianum, 1962.
- Tramontin, Silvio. *San Zaccaria*. Venezia sacra. Venezia: Tipografia Luigi Salvagno, 1979.
- Traverso, Chiara. *La scuola di San Fantin o dei «Picai». Carità e giustizia a Venezia*. Venezia: Marsilio, 2000.
- Trevisan, Gianpaolo. «La Cripta Della Chiesa Di San Zaccaria». *Le Cripte Di Venezia*, 2018, 53–77.
- Trexler, Richard C. «Being and non-being. Parameters of the Miraculous in the Traditional Religious Image». In *The miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Atti di convegno (Accademia di Danimarca in collaborazione con la Bibliotheca Hertziana; Max-Planck-*

- Institut für Kunstgeschichte, Roma, 31 maggio-2 giugno 2003*), 15–27. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2004.
- Trexler, Richard C. *Church and community, 1200-1600 : studies in the history of Florence and New Spain*. Storia e letteratura. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1987.
- Trexler, Richard C. *Public life in Renaissance Florence*. New York: Academic press, 1980.
- Tronzo, William. «Mimesis in Byzantium: Notes toward a History of the Function of the Image». *Res: Anthropology and Aesthetics* 25 (1994): 61–76.
- Trucolo, Amedeo. *Chiesa di San Lio, Venezia : storia e arte*. Padova: G. Deganello, 1999.
- Tsakiridou, Despoina A. *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Tselenti-Papadopoulou, Niki G. *Οι Εικόνες τις Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας απο το 16ο εως το Πρώτο Μισό του 20ού Αιώνα*. Atene: Εκδοση του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 2002.
- Tsirpanlis, Zaccaria N. «La posizione della comunità greco-ortodossa rispetto al patriarcato ecumenico di Costantinopoli». In *I Greci a Venezia: atti del convegno internazionale di studio: Venezia, 5-7 novembre 1998*, 123–50. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2002.
- Tsirpanlis, Zaccaria N. *Το κληροδότημα του καρδινάλιου Βησσαρίωνος για τους φιλενωτικούς της Βενετοκρατούμενης Κρήτης (1439-17ος αι.)*. Salonico: Αριστοτέλιο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1967.
- Tsirpanlis, Zaccaria. «Il decreto fiorentino di unione e la sua applicazione nell’arcipelago greco. Il caso di Creta e Rodi». *Θησαυρίσματα* 21 (1991): 43–88.
- Tsirpanlis, Zaccarias. «Η άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204 κατά τις δυτικές πηγές». In *Η τέταρτη σταυροφορία και ο ελληνικός κόσμος*, a cura di Nikos G. Moschonas, 17–53. Atene: Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008.
- Tsockou, K. A. «Πρόσφυγες του Κρητικού Πολέμου (1645-1669)». Tesi di dottorato, Salonico: Αριστοτέλιο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008.
- Tsougarakis, Dimitrios. «Cultural Assimilation through Language Infiltration: Some Early Examples from Venetian Crete». *Byzantinische Forschungen* 21 (1995): 181–94.
- Tsougarakis, Dimitrios. «La tradizione culturale bizantina nel primo periodo della dominazione veneziana a Creta. alcune osservazioni in merito alla questione dell’identità culturale». a cura di Gherardo Ortalli, 509–22. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998.
- Tsourapà, Eleni. «Il buon governo: σχεδιάζοντας το σύστημα διακυβέρνησης στην ελληνοβενετική Ανατολή. Το παράδειγμα της Κρήτης (13ος -17ος αι.)». In *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Atti del V Convegno di Studi Neoellenici (Salonico 2-5 ottobre 2014)*, a cura di Konstantinos A. Dimadis, V:171–84. Atene: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015.
- Tulić, Damir. «Per Giovanni Comin. L’arredo marmoreo secentesco della cappella Ballarin a Murano». *Arte documento* 25 (2010): 164–71.
- Turner, Edith. *Communitas. The Anthropology of Collective Joy*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Turner, Victor Witter. *The ritual process: structure and anti-structure*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
- Ullmann, Walter. *The Origins of the Great Schism: A Study in Fourteenth-Century Ecclesiastical History*. Connecticut: Archon Books, 1967.
- Urban, Lina. *Processioni e feste doganali: «Venetia est mundus»*. A cura di Antonio Niero. Vicenza: Neri Pozza, 1998.

- Urban, Lina. *Tra sacro e profano - La festa delle marie*. Venezia: Centro internazionale della grafica, 1988.
- Uspenskij, Leonid. *La Théologie de l'icône*. Parigi: Les Éditions du Cerf, 1980.
- Vaerini, Barnaba. *Nuova cronaca veneta compilata del 1795*. Venezia: Parolari, 1813.
- Van der Ploeg, Kees. «How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?» *Studies in the History of Art* 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (2002): 102–21.
- Van Hasselt, Marie-Cécile. «Les livres de sorts en Italie de 1482 a 1551: l'imaginaire astrologique, les systèmes de causalité et la marge de liberté accordée à l'individu». Tesi di dottorato, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1997.
- Van Oort, Johannes. *Jerusalem and Babylon: A Study Into Augustine's City of God and the Sources of His Doctrine of the Two Cities*. Leida: Brill, 1991.
- Van Run, J. «Imaginaria visione. Over kunst en visioenen in de Middeleeuwen». *Utrechtse Bijdragen voor de Mediëvistiek* 6 (1986): 122–50.
- Varvounis, M. G. «Une tradition populaire sur la fondation de Constantinople». *Byzantion* 66, n. 2 (1996): 454–60.
- Vasoli, Cesare. «Il peso dei fattori non teologici». In *Christian Unity*. Leuven: Leuven University Press, 1989.
- Vasoli, Cesare. «L'attesa della nuova era in ambienti e gruppi fiorentini del Quattrocento. Atti dei convegni del centro italiano di studi sul basso medioevo (Todi 16-19 ottobre 1960)». In *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, 370–432. Todi: Presso l'Accademia Tudertina, 1962.
- Vasoli, Cesare. *Civitas mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.
- Vassilaki, Maria. «Byzantine Icon-Painting Around 1400: Constantinople or Crete?» In *Byzantine Images and Their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, a cura di Lynn Jones, 169–81. Farnham: Ashgate, 2014.
- Vassilaki, Maria. «Looking at Icons and Contracts for Their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete». In *Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries*, a cura di B. Coulie e P. Dujardin, 100–115. Milano: Silvana, 2017.
- Vassilaki, Maria. «Painting and Painters in Venetian Crete». In *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, 67–80. Farnham: Ashgate, 2009.
- Vassilaki, Maria. «Painting Icons in Venetian Crete at the Time of the Council of Ferrara/Florence (1438/1439)». *IKON* 9 (2016): 41–52.
- Vassilaki, Maria. «Religious Art under Foreign Rule: The Case of the Painter». In *The Greek World under Ottoman and Western Domination: 15th-19th Centuries*, a cura di Maria Constantoudaki-Kitromilidou, 80–92. New York: Onassis Cultural Center, 2008.
- Vassilaki, Maria. «San Nicola Nella Pittura Di Icone Postbizantina». In *San Nicola. Splendori d'Arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo Della Mostra, Bari, Castello Svevo, 7 Dicembre-6 Maggio 2007*, a cura di Michele Bacci, 71–76. Milano: Skira, 2006.
- Vassilaki, Maria. «Some Observations on Early Fifteenth-century Painting in Crete». In *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, 203–24. Farnham: Ashgate, 2009.
- Vassilaki, Maria. «The Icon Trade in Fifteenth-century Venetian Crete». In *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, 307–16. Farnham: Ashgate, 2009.
- Vassilaki, Maria. «Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete». *JÖB* 32 (1982): 301–12.
- Vassilaki, Maria. «Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη των πρώιμο 15ο αιώνα [Some Remarks on Cretan Painting of the Early Fifteenth Century]». In *Eufrosinon (Ευφροσύνη)*.

- Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*), 1:65–75. Atene: Έκδοση του ταμείου αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 1991.
- Vassilaki, Maria. *The Hand of Angelos: An Icon Painter in Venetian Crete*. New ed edizione. Farhham, Surrey ; Burlington, VT : Atene: Lund Humphries, 2010.
- Vassilaki, Maria. *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Vassilaki, Maria. «Μεταβυζαντινή εικόνα του Αγίου Νικολάου». *ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, 1994, 229–45.
- Vauchez, André. *La santità nel Medioevo*. Tradotto da A. Prandi. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Vecchi, Alberto. *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*. Firenze: Olschki, 1968.
- Vélez, Karin. *The Miraculous Flying House of Loreto: Spreading Catholicism in the Early Modern World*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 2018.
- Veloudos, Ioannis. *Ελλήνων ορθόδοξων αποικία εν Βενετία*. Venezia: Phoinix, 1893.
- Venezia e la peste : 1348-1797: Catalogo della Mostra tenuta a Venezia nel 1979-1980*. Venezia: Marsilio, 1979.
- Viallon, Marie. «Venezia ottomana nel Cinquecento». *Epirotica chronica Ioannina* 42 (2008): 41–60.
- Viggiano, Alfredo. *Lo specchio della Repubblica : Venezia e il governo delle isole Ionie nel '700*. Verona: Cierre, 1998.
- Vignola, Alessandra. «Deiparae in Coelum Assumptae : considerazioni sulla miracolosa icona marmorea della Vergine proveniente dal monastero di Santa Maria della Celestia di Venezia». Tesi di laurea magistrale, Ca' Foscari, 2014.
- Vikan, Gary. *Sacred Images And Sacred Power In Byzantium*. Farnham: Ashgate, 2003.
- Villa, Giovanni Carlo Federico. «Cima da Conegliano, o il godimento dell'armonia». In *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio. Catalogo della mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio - 2 giugno 2010*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, 3–12. Venezia: Marsilio, 2010.
- Vio, Ettore, e Jean-Philippe Follet, a c. di. *La basilique Saint-Marc de Venise*. Parigi: Citadelles & Mazenod, 2001.
- Vlassi, Despina. «Η καθημερινή ζωή». In *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, a cura di Chrysa A. Maltezou, II:357–87. Atene ; Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2010.
- Vlassi, Despina. «Le ricchezze delle donne. Pratica testamentaria in seno alle famiglie greche di Venezia». In *Oltre la morte: testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII*, a cura di Chrysa A. Maltezou, 83–117. Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 2008.
- Vokotopoulos, Panagiotis L. «Τέσσερις Ιταλοκρητικές εικόνες». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 37 (1997): 81–96.
- Vokotopoulos, Panagiotis. «Μια άγνωστη κρητική εικόνα στο Σαράγεβο». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 12 (1984): 383–98.
- Vokotopoulos, Panagiotis. «Το Λάβαρο Του Φραγκίσκου Μοροζίνι Στο Μουσείο Correr Της Βενετίας». *Θησαυρίσματα* 18 (1981): 268–75.
- Vokotopoulos, Panayotis. «Renaissance Influence on Post Byzantine Panel Painting in Crete.» *Actual Problems of Theory and History of Art* 6 (2016): 177–876.
- Voulgaropoulou, Margarita. «From Domestic Devotion to the Church». *Religions* 10 (2019): 4–41.
- Voulgaropoulou, Margarita. «Transcending Borders, Transforming Identities: Travelling Icons and Icon Painters in the Adriatic Region». *Rebus. Mobility, Movement and Medium: Crossing Borders in Art* 9 (2020).

- Vrokinis, Laurentios S. *Περί των ετησίως τελουμένων εν Κέρκυρα λιτανειών του Θ. λειψάνου του Αγίου Σπυριδώνος*. Corfù: Λάντζα, 1909.
- Walberg, Deborah. «The Cult of the Nicopeia in Seventeenth-Century Venice». In *Reflections on Renaissance Venice: a celebration of Patricia Fortini Brown*. Milano: 5 Continents, 2013.
- Walberg, Deborah. «Tradition and Propaganda in the Venetian Madonna della Pace». *IKON* 9 (2016): 1–14.
- Walberg, Deborah. «Una Galleria Compiuta Di Pitture Veneziane: The Church of S. Maria Maggiore in Venice». *Studi Veneziani* 48 (2004): 259–303.
- Walker White, Andrew. *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Walsham, Alexandra. *Relics and Remains*. Oxford: OUP Oxford, 2010.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Oxford: OUP, 2013.
- Weber, Eugen. *Apocalypses. Prophecies, Cults and Millennial Beliefs Through the Ages*. Toronto: Vintage Canada, 1999.
- Weinryb, Ittai. «Introduction: Ex-Voto as Material Culture». In *Ex Voto: Votive Giving Across Cultures*. New York: Bard Graduate Center, 2016.
- Weiss, Roberto. *Un umanista veneziano, papa Paolo II*. Venezia: Istituto per la collaborazione culturale, 1958.
- Weppelmann, Stefan. «Some Thoughts on Likeness in Italian Early Renaissance Portraits». In *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini. Catalogo della mostra, 21 dicembre-18 marzo 2012, MET, New York*, a cura di Patricia Lee Rubin e Beverly Louise Brown, 64–76. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.
- Werbner, Pnina, e Tariq Modood. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Londra: Zed Books, 2015.
- Wilkins, David G. «Opening the Doors to Devotion: Trecento Triptychs and Suggestions Concerning Images and Domestic Practice in Florence». In *Studies in the History of Art*, 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento: 370–93. Londra: National Gallery of Art, 2002.
- Williams, Raymond. *The Sociology of Culture*. New York: Fontana, 1981.
- Williamson, Beth. «Altarpieces, Liturgy, and Devotion». *Speculum* 79, n. 2 (2004): 341–406.
- Wilson, Bronwen. *The world in Venice: print, the city, and early modern identity*. Studies in book and print culture. Toronto: University of Toronto press, 2005.
- Wisniewski, Robert. *The Beginnings of the Cult of Relics*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Witte, Arnold. «The Arts of the Other Friars: Cultural Production of the Smaller Mendicant Orders in the Early Modern Period». *Explorations in Renaissance Culture* 38, n. 1–2 (2012): 97.
- Wolf, Gerhard. «Fluid borders, Hybrid Objects. Mediterranean Art Histories 500-15000. Questions of Methodology and Terminology». In *Crossing Cultures, Conflict, Migration and Convergence*, 134–37. Melbourne: Miegunyah press, 2009.
- Wolf, Gerhard. «Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome». In *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di Maria Vassilaki, 23–49. Farnham: Ashgate, 2005.
- Wolf, Gerhard. *Salus populi romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim: VCH, 1990.
- Wortley, John. «Icons and Relics: a Comparison». *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 43 (2003): 161–74.
- Wortley, John. «The Marian Relics at Constantinople». In *Wortley, Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204*, 171–87. Londra: Routledge, 2009.

- Wright, Alison. «The Memory of Faces: Representational Choices in fifteenth-century Florentine Portraiture». In *Art, Memory and Family in Renaissance Florence. Atti di Colloquio, 1996*, 86–113. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Yfantis, Panagiotis. «La ricezione del messaggio francescano in Grecia». In *Εἰς Μαρτύριον τοῖς Ἐθνεσι. Τόμος χαριστήριος εισαετηρικός εἰς τὸν Οἰκουμηνικὸν Πατριάρχην κ.κ. Βαρθολομαῖον*, 925–43. Salonico, 2011.
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londra: Routledge, 1995.
- Zampakolas, Christos. «Αρχαία του Ελληνισμού της Διασποράς: αρχαία εμπορικών οίκων Ηπειρωτών στη Βενετία, 16ος – 18ος αι.». Tesi di dottorato, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2015.
- Zanardi, Mario, a c. di. *I Gesuiti e Venezia: Momenti e Problemi Di Storia Veneziana Della Compagnia Di Gesù: Atti Del Convegno Di Studi (Venezia, 2-5 Ottobre 1990)*. Padova: Giunta regionale del Veneto ; Gregoriana libreria editrice, 1994.
- Zannini, Andrea. *Venezia città aperta: Gli stranieri e la Serenissima XIV-XVIII sec.* Venezia: Marcianum Press, 2014.
- Zanon, Evelina Piera. *Inventario dell'archivio della Scuola grande dei Carmini a Venezia*. Venezia: Filippi, 2010.
- Zanotto, Francesco. *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna : nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*. Venezia: Gio. Brizeghel, 1856.
- Zarri, Gabriella. «Predicazione e cura pastorale. I Sermoni della clarissa veneziana Chiara Bugni (1471-1514)». *Anuario de Estudios Medievales* 42, n. 1 (2012): 141–61.
- Zarri, Gabriella. *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.
- Zarri, Gabriella. *Libri di spirito: Editoria religiosa in volgare nei secoli XV-XVII*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2017.
- Zaru, Denise. *Art and observance in Renaissance Venice : the Dominicans and their artists (1391-ca. 1545)*. Roma: Viella, 2014.
- Zeitler, Barbara. «Cults Disrupted and Memories Recaptured: Events in the Life of the Icon of the Virgin Hodegetria in Constantinople». In *Memory & Oblivion*, a cura di Wessel Reinink e Jeroen Stumpel, 701–8. Dordrecht: Springer Netherlands, 1999.
- Zervou-Tognazzi, I. «L'iconografia e la Vita delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa : Blachernitissa e Odighitria». *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*. 40 (1986): 215–87.
- Zoppi, Matteo. «Gerusalemme nella riflessione di Agostino d'Ippona sulla "Civitas Dei"». In *Come a Gerusalemme*, a cura di Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti. Firenze: SISMEL, 2013.
- Zorzi, Alvise. *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*. Milano: Bompiani, 2001.



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto Danai Thomaidis

nat a Atene (prov. ^{AT}) il 24/01/1989

residente a Venezia in Dorsoduro n. 3060

Matricola (se posseduta) 855465 Autore della tesi di dottorato dal titolo:

..... La vita delle icone a Venezia tra XIII e XVII secolo

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti

(in cotutela con Università di Friburgo

Ciclo XXXII

Anno di conseguimento del titolo 2021

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via Internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

Data 28/11/2020

Firma *Danai Thomaidis*

NON AUTORIZZO

l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto la tesi depositata per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca.

DICHIARO

- 1) che la tesi, in quanto caratterizzata da vincoli di segretezza, non dovrà essere consultabile on line da terzi per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca;
- 2) di essere a conoscenza del fatto che la versione elettronica della tesi dovrà altresì essere depositata a cura dell'Ateneo presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze dove sarà comunque consultabile su PC privi di periferiche; la tesi sarà inoltre consultabile in formato cartaceo presso l'Archivio Tesi di Ateneo;
- 3) di essere a conoscenza che allo scadere del dodicesimo mese a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca la tesi sarà immessa in rete e comunicata al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto.

Specificare la motivazione:

motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e/o informazioni sensibili dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e informazioni di enti esterni o aziende private che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro di ricerca relativo alla tesi di dottorato.

dichiaro che la tesi di dottorato presenta elementi di innovazione per i quali è già stata attivata / si intende attivare la seguente procedura di tutela:

.....;

Altro (specificare):

.....
.....
.....

A tal fine:

- dichiaro di aver consegnato la copia integrale della tesi in formato elettronico tramite auto-archiviazione (upload) nel sito dell'Università; la tesi in formato elettronico sarà caricata automaticamente nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, dove rimarrà non accessibile fino allo scadere dell'embargo, e verrà consegnata mediante procedura telematica per il deposito legale presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;

- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 28/11/2020 **Firma** *Danai Thomaidis*

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta.

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Danai Thomaidis

matricola: 855465

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXXII

Titolo della tesi: LA VITA DELLE ICONE A VENEZIA TRA XIII E XVII SECOLO

Abstract:

In questo lavoro vengono presi in considerazione i molteplici aspetti legati al culto delle icone bizantine e postbizantine a Venezia tra il XIII e il XVII secolo. Nonostante icone “alla greca” erano presenti a Venezia già dal XIII secolo, le fonti scritte e i documenti concordano sull’esponenziale crescita delle effigi greche nelle chiese e nelle abitazioni della città a partire dagli ultimi decenni del XV secolo, momento di particolare intensità per Venezia, divenuta ormai una grande potenza. Da questo momento le effigi devozionali diventarono parte integrale delle case e delle chiese veneziane e furono utilizzate per trasmettere determinati messaggi ai fedeli. I patrizi, la signoria, il clero e i cittadini svilupparono dei nuovi codici visuali, in grado di comprendere e manipolare al meglio il potere di questi *media*.

In this work I examined the many aspects related to the cult of Byzantine and post-Byzantine icons in Venice between the 13th and 17th centuries. Although icons “alla greca” were present in Venice as early as the 13th century, written sources and documents attest the exponential growth of byzantine icons in the churches and houses of the city, starting from the last decades of the 15th century, a moment of particular intensity for Venice, which had become a great power. From this moment on, the devotional effigies became an integral part of Venetian houses and churches and were used to convey certain messages to the faithful. The patricians, the *signoria*, the clergy and the citizens developed new visual codes, able to better understand and manipulate the power of these *media*.

Danai Thomaidis