

# Giorgio Damistra (1650-?), Theodoro Poulakis (1620-1692?) e il Barocco Levantino

Magdalena Stoyanova  
Bulgarian Academy of Science, Sofija, Bălgarija

**Abstract** This paper reports the recent discovery of the autograph of Giorgio da Mistra, an apprentice of the famous Greek icon painter Theodoro Poulakis, on an icon of Saint Demetrius. In order to check its authenticity and give a plausible dating, the Author compares the biography, pictorial technique and aesthetic orientation of both post-Byzantine painters. She further introduces little-known notices about the Russian acquisitions during the 19th century on the Italian antiquarian market that could have intercepted other Da Mistra's works and, in general, are of potential interest for the study of the post-Byzantine painting.

**Keywords** Giorgio Damistra. Theodoro Poulakis. Icon painting. Levantine baroque. Art market.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 La vita di Theodoro Poulakis tra Venezia e il Mediterraneo orientale. – 3 L'eredità iconografica di Poulakis. Un aggiornamento. – 4 Lo stile del maestro e del Da Mistra. Un confronto. – 5 I connotati principali del Barocco Levantino. – 6 Il mercato dell'arte post-bizantina in Italia nell'Ottocento.



## Peer review

Submitted	2020-02-06
Accepted	2020-04-17
Published	2020-06-30

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Stoyanova, Magdalena (2020). "Giorgio Damistra (1650-?), Theodoro Poulakis(1620-1692?) e il Barocco Levantino". *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 56, 9-38.

DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2020/56/001

## 1 Introduzione

Il presente lavoro approfondisce alcune ricerche riguardanti opere sconosciute di Theodoro Poulakis pubblicate nelle Edizioni Ca' Foscari (Stoyanova 2006, 2016).<sup>1</sup>

L'enorme eredità artistica attribuita a Poulakis da Chatzidakis, Drakopoulou (1997, 304-17), Perdikis (2000), Sisiou (2004), Tsigaridas (2014) è sparsa in tutto il Mediterraneo e in molti musei dell'Europa Occidentale. Il suo eccezionale volume fa pensare che, almeno nella realizzazione dei più grandi dipinti, abbiano partecipato dei collaboratori (Vokotopoulos 2008) e che il pittore facilitasse la creazione di nuove composizioni iconografiche ricombinando una serie di disegni-modelli.<sup>2</sup> Purtroppo, per la mancanza di approfonditi studi tecnico-scientifici, di notizie concrete sui collaboratori e di opere di riferimento, finora non è stato possibile accertare l'autenticità e l'effettiva appartenenza alla mano di Poulakis di tutte le opere che gli sono state attribuite nella letteratura.<sup>3</sup>

Un recente acquisto ad asta a Roma di un'icona raffigurante san Demetrio con scene della vita firmata da Giorgio da Mistra, il giovane corfiota con il cui padre, Marino da Mistra, nel 1664 Poulakis aveva stipulato contratto per insegnare al figlio «l'arte dell'agiografia», aggiunge un importante tassello alle nostre conoscenze riguardanti la bottega di Poulakis, di cui Da Mistra è l'unico membro finora concretamente noto.<sup>4</sup> Il cognome del pittore in caratteri greci sarebbe «Δαμιστράς» e probabilmente indica la provenienza della sua famiglia dalla località di Mistra in Peloponneso in un periodo anteriore al loro spostamento a Kerkyra (Corfù).<sup>5</sup> Drakopoulou (2010, 242) riferisce di un'icona (non più reperibile) firmata da un pittore Δαμιστράς

---

**1** Una di queste fu un'icona conservata nel Museo di Cultura a Tirana, erroneamente attribuita al pittore Onufri nel catalogo della mostra *Percorsi del sacro* (Pirovano 2002, 148) tenutasi a Vicenza tra la fine del 2001 e l'inizio del 2002. Le altre (un ciclo di sedici tavole) apparvero in occasione di una vendita d'asta da Semenzato nel 1999.

**2** Prove concrete in questo senso danno i due testamenti di Poulakis, pubblicati di recente da Karydis (2015). Da essi veniamo a sapere, oltre i nomi di alcuni di questi allievi, anche il fatto che Poulakis aveva dato in prestito alcuni suoi disegni al padre di un altro noto pittore cretese dell'epoca, Filotheos Skoufos.

**3** Sull'incertezza di queste attribuzioni si veda §2. Un esempio - per iniziare - è l'attribuzione a Poulakis della «Sinamite al bagno» (Museo Correr, olio su tavola; inv. Cl. I n. 600) da parte di Mariacher (1957, 195), nonostante la sorprendente estraneità del lessico immaginario, della tecnica pittorica e dello stile manieristico di questo dipinto alla tempera mista di Poulakis, contraddistinta dal suo stile barocco e dal costante utilizzo di prototipi, tratti da incisioni fiamminghe.

**4** L'opera è stata presentata al pubblico per la prima volta il 26 ottobre 2019 in una conferenza tenutasi alla Pinacoteca Manfrediana a Venezia, organizzata da dott. A. Donati.

**5** Quest'isola (dal 1386 sotto dominio veneziano) già nella seconda metà del Cinquecento era divenuta rifugio temporaneo o seconda patria per i cristiani in fuga dall'Anatolia verso Venezia (Stavropoulou-Makri 1988-90).



**Figura 1** La tavola centrale: Giorgio da Mistra. *San Demetrio con scene della vita*. 1670 circa. Collezione privata. Tempera mista (scrittura su oro) su supporto ligneo, cm 36,2 × 47,2 × 2 cm. La cornice lignea figurata: anonimo di fine XVII-inizio XVIII secolo, 74 × 67 × 3 cm. Fonte: <http://art-con.ru/node/7198>

(Da Mistra), di cui non si conosce il nome. Essa sarebbe stata vista dal conservatore Ioannis Gerekou nel monastero di Ermione, ad Argolida. Da una più recente pubblicazione di Karydis (2012-15, 50) si apprende che Giorgio da Mistra aveva un fratello di nome Theodoros, il quale dal 1666 per sei anni studiò agiografia da Ioanis Moshos.

Lo scopo principale del presente articolo è di analizzare i rapporti tra i due pittori post-bizantini a livello biografico, della tecnica pittorica e dell'orientamento estetico per dare una datazione plausibile all'icona del Da Mistra. Il secondo obiettivo è di indirizzare le future ricerche sull'attività di questo sconosciuto iconografo<sup>6</sup> verso le collezioni, soprattutto quelle russe, che potrebbero aver intercettato sul mercato italiano del passato altre sue opere.<sup>7</sup>

**6** I tratti fisionomici nell'icona di san Demetrio e il caratteristico modo di firmare sul retro, a fianco di una croce, fanno pensare che sempre alla mano di Giorgio da Mistra potrebbe appartenere anche *L'Annunciazione* del Museo Correr, C.n.533, attribuita da Mariacher (1957, 196-7) alla bottega di Poulakis.

**7** Ringrazio vivamente il proprietario dell'icona per avermi consentito di postarla sul sito Art-Con.ru in modo da consentire le ricerche di eventuali altre opere del pittore conservate in Russia o altrove. I miei più sentiti ringraziamenti anche al dott. A. Donati e alla dott.ssa E. Knight per aver condiviso con me le loro osservazioni su quest'opera.

## 2 La vita di Theodoro Poulakis tra Venezia e il Mediterraneo orientale

Le scarse notizie sulla vita e l'attività di Giorgio da Mistra danno per certo soltanto che egli si era formato sotto la diretta influenza di Theodoro Poulakis, uno dei più prolifici e caratteristici rappresentanti del Barocco Levantino. Di Poulakis sappiamo che è nato a Kydonia (Canea), Creta, intorno al 1620, e nel 1644 (Rigopoulos 1979;<sup>8</sup> Chatzidakis 1962, 143), all'età di ventiquattro anni circa - in ogni caso prima della caduta di Canea (o Chanià) sotto i Turchi nel 1645 - si trovava a Venezia, dove rimase per circa tredici anni, fino al 1657. Il suo nome appare nel Libro dei battesimi della Confraternita greca a Venezia nel 1646 e nel 1648 (Mertsios 1939, 243).<sup>9</sup> Negli anni 1649, 1650 e 1651 il pittore presentò la sua candidatura per diventare membro del Consiglio dei Quaranta e Gionta della Confraternita greco-ortodossa a Venezia, ma ottenne successo solo nel luglio del 1653 e conservò l'incarico fino al 1655. Nel 1654 è documentato come membro della Confraternita greca a Venezia. Da altre fonti scritte si apprende che il 25 settembre 1655, il 14 ottobre dello stesso anno e il 25 settembre 1656 egli era presente nella città lagunare. Secondo testimonianze riportate da Rigopoulos, Theodoro Poulakis autorizzò con atto notarile del 2 marzo 1657 il saroto veneziano Vincenzo Magiota, noto membro della Confraternita greca a Venezia, di esigere «denaro, beni e qualsiasi altra cosa» dai suoi debitori (Rigopoulos 1979, xiii). Da alcune precedenti dichiarazioni del Poulakis (Mertsios 1939, 243) e anche dalle sue opere contemporanee risulta che dopo il 1657 egli si trasferì a Corfù (Kerkyra), dove era intensamente impegnato (Karydis 2015). Quanto al suo allievo Giorgio da Mistra, l'unica fonte è un documento del notaio Papa Petro Bacco di Corfù, analizzato da Stavropoulou-Makri (1988-90, 222). Esso rivela difatti che Marino da Mistra, padre del futuro pittore Giorgio, il quale all'epoca aveva solo quattordici anni, stipulò un contratto con il quarantaquattrenne pittore Teodoro Poulakis il 6 luglio 1664. Secondo questo, «il signor Theodoro Poulakis, agiografo da Chanià» s'impegnava a insegnare al giovane Zorzi «la scienza dell'agiografia» (Stavropoulou-Makri 1988-90, 213) e l'apprendista - di assistere il suo maestro in ogni opera ed esigenza. L'apprendista doveva seguire il maestro oltre che a Corfù anche fuori, nelle isole vicine, a Venezia, nel Levante e in qualsiasi altro luogo in cui il maestro doveva trasferirsi. Nello stesso contratto erano stabiliti anche gli onorari di Poulakis: non in denaro, ma in regali. L'insegnamento doveva durare cinque anni e mezzo - se solo a Corfù, sei anni - se fosse necessario viaggiare fuori dell'isola.

---

<sup>8</sup> Per le pubblicazioni successive alla monografia di Rigopoulos, relative alla biografia del pittore, si vedano Stavropoulou-Makri 1988-90 e Karydis 2015.

<sup>9</sup> Per la corretta interpretazione di questa fonte si rimanda a Karydis 2015.

Non è noto se questo progetto ebbe la durata prevista e se andò a buon fine: alcune clausole del contratto prevedono la possibilità di un eventuale scioglimento. Difficilmente si possono ricostruire gli spostamenti del Poulakis e di Giorgio da Mistra nel periodo 1664-70 giacché non esistono prove scritte relative a eventuali altri viaggi per le isole dove sono conservate molte delle opere di Theodoro Poulakis. Tuttavia, in un atto notarile firmato a Venezia il 22 ottobre 1666, in assenza di Poulakis, il già noto sarto veneziano di nome Vincenzo Magiota alla presenza di due testimoni, uno dei quali l'iconografo Filotheos Skoufos, originario anch'egli da Chanià a Creta, afferma di aver incassato tutti i debiti di Poulakis (Chatzidakis, Drakopoulou 1997, 305). Questo indica che il pittore aveva lasciato Venezia in modo duraturo.<sup>10</sup> Quanto ai viaggi verso altre isole, l'unica notizia in proposito si deduce da un'icona conservata a Kassiopi (Stavropoulou-Makri 2001, 161), dedicata da Poulakis alla Vergine Kassiopitra in memoria del suo miracoloso salvataggio nel corso di una grossa tempesta mentre, nell'estate del 1670, viaggiava alla volta di Venezia.

Nel 1671, in pratica immediatamente dopo la scadenza del contratto con i Da Mistra, Poulakis era di nuovo a Venezia, e il 22 luglio 1672, dopo quattordici anni, egli per la seconda volta fu eletto membro del Consiglio dei Quaranta e Gionta della Confraternita Greca. Fino al 1673 vi sono numerose prove della sua continua presenza a Venezia. Dopo il 1675, secondo una nota scritta nel registro della Chiesa di Agios Spyridonas a Corfù, conservata nell'archivio notarile di Kerkyra, dovrebbe essere tornato su quest'isola, dove sarebbe rimasto fino alla sua morte, il 16 novembre 1692, all'età di settantacinque anni, settanta secondo altre fonti (Rigopoulos 1979; Chatzidakis, Drakopoulou 1997; Karydis 2015).

### 3 L'eredità iconografica di Poulakis. Un aggiornamento

Tra le opere attribuite a Poulakis, ce ne sono di firmate e datate, firmate e non datate, icone che seguono il suo stile (da imitatori o allievi?). Per quanto riferito da Rigopoulos (1979) e da Chatzidakis-Drakopoulou (1997), la maggior parte si trova ad Atene (nel Museo Bizantino e nel Benaki, in collezioni private), al Museo Bizantino di Salonico, al Museo Antivouniotissa a Corfù, nel Museo Correr e nel Museo d'icone bizantine e post-bizantine dell'Istituto Ellenico a Venezia, ma anche a Cefalonia, Larissa, Egina, Arta, Zakinto, Ioanina, Kastoria, Cipro, Livorno, Metsobo, Mistra, Esztergom, Kiev, Patmos,

---

<sup>10</sup> Per una dettagliata analisi del soggiorno di Poulakis a Corfù e per la relativa bibliografia si vedano sempre Stavropoulou-Makri 1988-90 e Karydis 2015.

Salamina, Samos, Siatista, Split, Beirut. Purtroppo l'articolo su Theodoro Poulakis nell'antologia degli agiografi greci (Chatzidakis, Drakopoulou 1997) non è ancora stato aggiornato con le scoperte compiute negli ultimi due decenni.<sup>11</sup> Tra le nuove opere assegnate a questo maestro o alla sua cerchia, venute alla luce dopo la pubblicazione di Chatzidakis e Drakopoulou, si dovrebbero annoverare anche le nuove entrate del Museo Bizantino di Salonico acquistate sul mercato antiquario; le due icone della collezione Campana ora a Caen in Francia; una tavola della collezione olandese del Castello De Wijenburgh (Stoyanova 2016, 356); il ciclo con le storie di Giuseppe dell'ex collezione Sterbini pubblicato da Economopoulos (1997); due icone della collezione Brivio Radlinsky, ora nella Pinacoteca di Pavia, ritenute dalla Laskaris (2000, 16-17) di pittore anonimo e secondo noi, invece, della bottega del Poulakis per le strette somiglianze stilistiche e tecnico-tecnologiche con un'icona nel Museo Nazionale di Stoccolma attribuita a Poulakis (Abel, Moore 2002).

La più grande sorpresa però è stata il ciclo di sedici tavole (figg. 2 e 3) custodite a Mantova nella residenza della contessa Anna Maria Losanna e di sua figlia Marina Cicogna Mozzoni, rispettivamente figlia e nipote del famoso statista italiano, Giuseppe Volpi di Misurata, e della sua prima moglie, Nerina Pisani. I nobili e ricchi ma ovviamente occasionali collezionisti, consideravano la serie «icone copte», e, pur avendole avute in famiglia per quasi duecento anni, non avevano mai intrapreso indagini per chiarire cosa effettivamente possedessero. Senza riserva attribuite da me a Poulakis, queste tavole furono battute all'asta da Semenzato il 27 marzo e il 27 giugno del 1999 (Semenzato 1999a, 242-3; 1999b, 182-94) per circa tre miliardi di lire.<sup>12</sup> Originariamente esse formavano, assieme ad altre tavole ora disperse, una superficie di oltre 16 m<sup>2</sup> con raffinate pitture di soggetto biblico su ampie campiture d'oro. Probabilmente questo insieme di scene del Vecchio e Nuovo Testamento, raffigurate su uno o più grandi pannelli come quello del monaco Neilos nella chiesa di Chanià, Creta (Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, 158-9) era collocato nel narcece di qualche chiesa. Timbri doganali che ho notato sul retro di due dei pannelli testimoniano che le pitture erano trasportate a Roma via il porto di Napoli. Quattordici delle tavole battute ad asta da Semenzato furono acquistate dall'armatore cipriota

---

**11** Si veda Perdakis 2000, Sisiou 2004, Stoyanova 2006, Tsigaridas 2014. Per approfondimenti sull'operato di Poulakis, purtroppo limitati solamente agli aspetti iconografici, si veda Rigopoulos 1995, 2006 e 2016; per aggiornamenti sulla collezione d'icone della Confraternita Greca a Venezia si rimanda a Tselendi-Papadopoulou 2002; per quella del Museo Correr a Venezia a Scmazzon 2019.

**12** La cifra rappresenta un record per i prezzi realizzati nella vendita di arte ortodossa in Italia: i maggiori collezionisti italiani preferiscono piazzare le loro raccolte sui mercati di Londra, Parigi o degli USA.



**Figura 2** T. Poulakis. *Il Peccato Originale*. Non datata. Collezione privata.  
Tempera mista su tavola, 62,5 × 79 cm. Fonte: Semenzato 1999b, 185

Demetrio Kontominà (Δ. Κουτομηνά) e nel 2008 esibite in una mostra a Bucarest, in occasione dell'apertura dell'Istituto di Cultura Ellenica (Staikos 2008).

Molti aspetti di questo eccezionale ritrovamento non sono ancora del tutto chiari: la committenza, l'esatta costituzione originale, la destinazione, l'ubicazione e la provenienza, le vicissitudini che portarono le tavole a Roma. Ad esempio, lo stemma della famiglia Cicogna su due delle tavole nel ciclo con le storie di Giuseppe pubblicato da Economopoulos (1997, 289) fa pensare che anch'esse fossero parte del carico importato dall'Albania; quindi già nella prima metà dell'Ottocento, l'insieme, unito da una certa logica iconografica e compositiva, ha iniziato a disgregarsi.

Inoltre, considerando le particolari preferenze di Poulakis per le incisioni fiamminghe e le storie del Vecchio Testamento nella scelta dei suoi prototipi (Rigopoulos 1979, 1995, 2006, 2016), una certa rilevanza assume la questione se tra i suoi numerosi clienti, oltre a ortodossi e occidentali che apprezzavano l'arte dell'icona, non vi fossero anche degli ebrei, ovvero 'nuovi cristiani' delle numerose comunità di Venezia, Corfù, Salonico o del Sud dei Balcani (Sarajevo, ad esempio).

L'unico dettaglio noto riguardo all'origine delle pitture è l'affermazione dei proprietari che esse sarebbero state importate in Italia



Figura 3 T. Poulakis. *La morte di Mosé e gli arcangeli che scacciano il demonio*. Non data. Collezione privata. Tempera mista su tavola, 65 × 79 cm. Fonte: Semenzato 1999b, 193

dall'Albania, dove la famiglia avrebbe avuto affari nel passato. La precisione e convinzione con cui fu comunicata questa notizia era notevole, anche se difficilmente credibile a quell'epoca, quando la guerra dei Balcani era al suo culmine e i mass media di continuo trasmettevano sconcertanti documentari sulla distruzione del patrimonio ortodosso dei Balcani da parte dei combattenti albanesi UÇK. L'imponente serie di scene bibliche, splendidamente dipinte e riccamente dorate, era tutt'altro che consona alle idee degli intenditori, sia dell'Europa Occidentale che dell'Europa Orientale, riguardo al patrimonio artistico albanese come era conosciuto fino a quel momento.

La ricostruzione dell'insieme di queste tavole a soggetto biblico probabilmente provenienti dall'Albania, dall'area tra Vlōre e Sarajevo, ancora non è conclusa: un'insormontabile difficoltà in questo senso è rappresentata dal fatto che nel corso del tempo esse hanno iniziato a disperdersi in varie altre collezioni. Tuttavia il loro recupero e l'attribuzione a Poulakis costituirono un vero avvenimento, poiché hanno rivelato quanto sono ancora incomplete le nostre idee sull'attività di questo pittore, rappresentativo per l'occidentalizzazione della tradizionale arte ortodossa. Inoltre, sono stati aperti nuovi orizzonti di ricerca, insospettati fino ad allora, nonostante gli specialisti, in particolare in Russia, Ucraina e Serbia, avessero già discusso am-





**Figura 4** Theodoro Poulakis. *La Presentazione di Maria al Tempio, La Dormizione della Vergine e i Santi Cavalieri Giorgio, Demetrio ed Eustatio*. Seconda metà del XVII secolo, 45 × 33 cm, tempera mista. Tirana, Museo Nazionale di Storia, n. inv. 78. Fonte: Stoyanova 2006, 291

pie illustrazioni della Bibbia a fresco e delineato, in linee generali, i connotati principali del fenomeno.<sup>13</sup> In effetti, questo fu uno dei primi, insoliti per la tradizionale pittura ortodossa, cicli ispirati alle incisioni occidentali che apparvero quasi contemporaneamente nelle chiese di Tol'ćkoe e del Profeta Elia a Jaroslavl' (Grabar 1966), a Kiev e a Bogiani (Mikhajlović 1966, 1967), ma anche a Creta, Corfù, nella Santa Trinità greca a Trieste, e al monastero Vatopedi di Monte Athos, introducendo nella pittura su tela, tavola e parete nuovi temi, composizioni, impostazioni e tecniche.

Questo importantissimo ritrovamento fu seguito dall'individuazione di altre opere di Poulakis da Perdikis (2000), Sisiou (2004), Stoyanova (2006, 289). L'ultima, un'icona conservata a Tirana (fig. 4), erroneamente attribuita al pittore Onufri nel catalogo della mostra di icone albanesi tenutasi a Vicenza, richiama da vicino l'icona di san Demetrio del Da Mistra per le figure dei santi guerrieri Giorgio, Demetrio ed Eustatio nel registro inferiore.

**13** Per una discussione più dettagliata si veda Stoyanova 2016, 356.

#### 4 Lo stile del maestro e del Da Mistra. Un confronto

Le figure rappresentate sull'icona di san Demetrio (fig. 5) seguono i canoni della tradizione iconografica ortodossa: nel campo centrale è raffigurato il santo, in scala ingrandita, mentre colpisce il nemico prostrato a terra. Impressiona la vicinanza dei modelli utilizzati per il cavallo con quelli del Poulakis e con le incisioni fiamminghe di cui dettagliatamente si è occupato Rigopoulos (1979) mentre la figura del nemico in terra ricorda molto *La Decollazione del Battista* nel cimitero di Corfù, opera di Michele Damasceno. Tra l'altro questa variante della *Decollazione* fu copiata in una serie di repliche sei e settecentesche di Franghias Kavertzas, Emmanuele Skordilis, Viktor, Filotheos Skoufos, Theodoro Poulakis, Stavrianos, del prete Spyridon, Andrea Kallanas, Giorgio Castrophylacas, Ioannis Saratzinos e altri (Vokotopoulos 1983, 45-7).

Le scene della vita, del tutto tradizionali, sono disposte su due registri, in alto e in basso. Dall'angolo sinistro in alto seguono: san Demetrio davanti all'imperatore Massimiliano; san Demetrio condotto in prigione; Nestore ricevente la benedizione da san Demetrio. In basso, sempre partendo da sinistra sono rappresentate le seguenti scene: Nestore nell'atto di uccidere Lio; san Demetrio ucciso dai soldati; il servo Lupo mentre seppellisce la salma del santo.

Il supporto è costituito da una tavola singola di taglio tangenziale, con fibre ad andamento verticale (di specie latifolia, a giudicare dalla forte infestazione di tarli). Sul retro, da lato a lato, è rinforzato con due traverse simmetriche (probabilmente di altra specie di latifolia, pure infestata da tarli) che non sono intagliate, ma inchiodate sulla tavola in precedenza rivestita di uno strato protettivo allo scopo di diminuire lo scambio di umidità coll'ambiente.<sup>14</sup> Tale preparazione del supporto è tipica della scuola dell'Eptaneso, ma si riscontra anche nelle icone del Banat, in quelle ucraine e in quelle armene. Un'analisi microscopica potrebbe chiarire l'esatto tipo di legno usato per il supporto e aiutare a risolvere il problema della provenienza, poiché in ogni regione gli iconografi avevano le loro specie preferite.

Ora la tavola è divisa in due da una crepa verticale, vicina all'asse centrale. Questa spaccatura dovrebbe essere riconducibile a essiccamento (la tavola non poteva contrarsi su se stessa per i chiodi che la tenevano fissa sulle traverse) e probabilmente anche all'indebolimento del legno, lungo le cui fibre i tarli hanno scavato dei canali. Non è possibile verificare la tesi della restauratrice Knight presentata all'inaugurazione della mostra secondo la quale un tentativo di raddrizzamento forzato della tavola ne ha determinato la frattura

<sup>14</sup> Il suo colore fa pensare che contenga realgar o risigallo ( $As_4S_4$ ), pigmento dalle proprietà antisettiche.



**Figura 5** Giorgio da Mistra. *San Demetrio con scene della vita*. 1670 circa. Collezione privata. Tempera mista su supporto ligneo, 36,2 × 47,2 × 2 cm. Fonte: <http://art-con.ru/node/7198>



**Figura 6** Giorgio da Mistra. *Retro dell'icona di San Demetrio con scene della vita*. Particolare. Fonte: <http://art-con.ru/node/7198>

centrale (Comunicati stampa del Patriarcato di Venezia): si vedono segni di restauro della fessura, ma non di rigonfiamento nel centro. Inoltre, un raddrizzamento forzato avrebbe provocato diversi danni alla pellicola pittorica e non è chiaro chi, quando e con quali mezzi avrebbe fatto questo. La questione merita approfondimenti ai raggi X per stabilire se le traverse siano state fissate in occasione di un restauro o prima di dipingere la tavola, per contrastare il suo incurvamento, com'era solito nella tradizione ortodossa dell'epoca.

Dallo studio ravvicinato a luce radente, si nota che la tavola è stata incisa a rombi, come quelle di Poulakis (Stoyanova 2006, 294), per favorire l'adesione del *levkas*. Anche se dalle parti scoperte non si nota la presenza di 'incamottatura', non è escluso che questa fosse applicata sulle aree corrispondenti alle punte dei chiodi, come nelle icone di Poulakis a Caen. L'acceso colorito dei drappi rossi e la trasparenza dei colori freddi ombreggiati, ad esempio degli ambienti nelle scene della vita in alto, fanno sospettare che su tutta la superficie sia stata data un'imprimatura di color giallo; purtroppo gli interventi di restauro non lasciano capire di più sulla sua natura chimica. La pittura con colori freddi o scuri su sottofondi chiari o di tonalità calde, è un metodo tipico per la maniera occidentale dell'epoca, mentre nella tradizionale arte ortodossa la costruzione plastica delle forme avviene attraverso graduale schiarimento del colore base.

Come ben noto, in Italia già dal XV secolo la tempera era rimpiazzata dalla pittura ad olio; invece la maggior parte delle icone post-bizantine della seconda metà del Seicento sono in tempera mista, par-

ticolarmente cara a Poulakis e alla sua cerchia, che era sotto la forte influenza della pittura occidentale. Il fatto che sull'icona di san Demetrio non vi sia una rete di craclé ramificata come di solito su icone in tempera classica, assieme all'esame della fluorescenza a raggi UV dell'icona, rinforzano la convinzione che sul *levkas* sia stata data un'imprimatura a base di olio e pigmento giallo di proprietà siccative (ocra, giallo di Napoli, realgar o orpimento?). Non è da escludere che anche il legante della tempera non sia solo uovo ma emulsione uovo-olio, almeno in alcune aree: sono necessari tuttavia esami di laboratorio per stabilirlo. Rispettivamente, anche la doratura è eseguita su questa preparazione gialla offuscata (un'ocra, probabilmente mescolata con caolino) e non sul bollo rosso, tipico per l'area veneta: un segno che l'icona del Da Mistra potrebbe essere stata dipinta in un centro non molto provvisto di materiali per la pittura.

La superficie è abbastanza ruvida e gran parte della doratura è caduta. Questo suggerisce che si tratti di doratura ad olio e non su missione come pensa la Knight, perché la doratura su missione è una delle più solide (Comunicati stampa del Patriarcato di Venezia).<sup>15</sup> Come si vede nelle figg. 2 e 3, le dorature di Poulakis, eseguite su vernici, si sono conservate perfettamente.

Altro interessante particolare dell'icona del Da Mistra è l'utilizzo di coloranti naturali per ottenere il colore rosa (biacca mista a robbia), come nei calzoni del nemico prostrato a terra, e per la 'meccatura', ovvero la copertura con lacca trasparente colorata,<sup>16</sup> dell'oro della corazza del santo e del nemico. Sulle numerose varietà di coloranti naturali troviamo abbondanti notizie nei manuali tecnici italiani e ortodossi dell'epoca e sappiamo che Poulakis le conosceva bene e le impiegava spesso, almeno nei suoi lavori maturi (Stoyanova 2006, 295).

L'esame ravvicinato dimostra inoltre che le scene della vita del santo (tranne quelle a sinistra) sono state ritoccate e che l'icona del Da Mistra è stata inserita in un'altra cornice di legno di conifera, dipinta con scene mariologiche<sup>17</sup> in epoca poco posteriore, a giudicare dallo stile e dalle particolarità tecniche delle figure - attorno alla fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo.

Molte sono le particolarità dell'icona di san Demetrio che richiama le opere del Poulakis, sia per quanto riguarda la tecnica pit-

---

**15** Il termine missione ovvero *miksion* appare nei trattati tecnici dei pittori ortodossi solo nel Novecento, ma la doratura su vernice si praticava molto prima. Si veda in proposito il fondamentale e sistematico studio sulla tecnica pittorica e la tecnologia dei materiali utilizzati nell'iconografia rinascimentale bulgara di Šarenkov (1988-94, 1992). Per una bibliografia più aggiornata si veda Bentchev 2004.

**16** Chimicamente questa è una vernice monofasica lipidica.

**17** Di questa cornice esterna non ci occupiamo qui, è utile però segnalare che è analoga a quelle in cui sono inserite le due icone attribuibili alla cerchia di Poulakis a Pavia (Laskaris 2000, 16-17).

torica che i materiali utilizzati: l'incisione del supporto a rombi; la superficie del tutto piana, senza incasso; la strutturazione della composizione a registri orizzontali e la sua incorniciatura con un bordo color cinabro; l'utilizzo d'imprimatura; la tecnica della tempera mista; i pigmenti e i coloranti preferiti;<sup>18</sup> i prestiti da schemi e modelli iconografici di Michele Damasceno (per quanto riguarda la figura prostrata a terra) e degli incisori fiamminghi (per il cavallo). Del tutto identica alla maniera di Poulakis e della scuola dell'Eptaneso in generale è anche la costruzione del supporto, stabilizzato sul retro con due traverse non incavate ma inchiodate, e la sua copertura con uno strato di *levcas* colorato per ridurre gli scambi di umidità con l'ambiente (Stoyanova 2006, 298). Tuttavia, il confronto tra l'icona del Da Mistra con le opere di Poulakis è abbastanza sproporzionato. L'icona di san Demetrio, pur di buon disegno e di discrete qualità pittoriche, è molto lontana dall'impressione che lasciano le opere del Poulakis per le approfondite conoscenze sui materiali reperibili all'epoca nel ben fornito mercato di Venezia e sulle loro proprietà, come pure per gli accorgimenti nel loro utilizzo che hanno assicurato la perfezione tecnica e l'eccellente conservazione dei suoi dipinti finora.

Nessun elemento dei giudizi esposti fin qui sull'icona del Da Mistra mette in qualche modo in dubbio la sua autenticità, quindi essa si dovrebbe datare attorno o poco dopo il 1670, quando il pittore aveva appena acquisito autonomia da 'maestro'. Che si tratti di una delle sue prime opere si capisce soprattutto dal rifacimento della fascia centrale del sottofondo, che doveva rappresentare una fitta vegetazione su fondo oro, come nelle pitture di Poulakis, e invece è stata mascherata in montagne per l'ovvio fallimento del suo tentativo di 'scrivere sull'oro' come sapeva fare il suo maestro e altri rappresentanti del Barocco Levantino. La 'scrittura' a colori sul fondo d'oro o d'argento era una delle novità più affascinanti dell'icona barocca, resa possibile grazie all'utilizzo di speciali vernici che aderiscono in modo duraturo sul foglio metallico e a siccativi, come lo smaltino utilizzato per le chiome degli alberi visibili nelle figg. 2 e 3 e altrove (Stoyanova 2006, 298).

Ad ogni modo, a prescindere dall'esito dell'apprendistato nella bottega di Poulakis, lo stile dell'icona fornisce un'inequivocabile prova dell'autonomia raggiunta dal pittore. Essa svela l'orientamento estetico del Da Mistra verso quella versione del Barocco che caratterizza in modo inconfondibile la produzione iconografica dei pittori post-bizantini più esposti all'influsso della contemporanea arte occidentale: delle isole Ionie (Corfù, Cefalonia, Zante)<sup>19</sup> e dei centri sotto dominio veneziano lungo la costa adriatica dei Balcani.

<sup>18</sup> Sui pigmenti utilizzati nell'icona di Poulakis a Tirana si veda Stoyanova 2006, 295.

<sup>19</sup> Molti di essi erano esuli di Creta o di altre aree della Grecia sotto il dominio turco.

## 5 I connotati principali del Barocco Levantino

Poiché per la forza della diversa sorte storica lo sviluppo politico, economico e culturale dei territori sotto dominio turco e delle aree di contatto tra l'Europa e l'Impero Ottomano è stato molto differente da quello Occidentale,<sup>20</sup> ci permettiamo una piccola parentesi per chiarire i connotati principali del Barocco Levantino che contraddistinguono in maniera inconfondibile le opere dei due pittori in esame.

Va subito premesso che si tratta di un fenomeno parallelo, tuttavia indipendente dal Barocco occidentale, sintomatico per la formazione di chiese nazionali nel seno dell'ortodossia orientale. A livello estetico, esso si sviluppò come risposta alle sfide della civiltà occidentale verso realismo e laicità. La sua evoluzione è stata accompagnata dalla comparsa di caratteristiche stilistiche e tecniche più individuali nella produzione artistica locale rispetto al periodo bizantino.<sup>21</sup>

La maggior parte degli storici dell'arte condivide l'opinione che - per quanto riguarda le aree di contatto tra l'Europa e l'Impero Ottomano - i primi sintomi della simbiosi tra l'arte occidentale e la tradizionale iconografia ortodossa si siano manifestati già nella seconda metà del XV-inizi del XVI secolo, quando sulle iconostasi ortodosse iniziarono ad apparire innovazioni sotto forma di composizioni e modi stilistici presi in prestito dalla contemporanea arte italiana.<sup>22</sup> A questo periodo appartengono le botteghe iconografiche

**20** Nel mondo ortodosso soggiogato, i fenomeni estetici ebbero una cronologia diversa da quella occidentale. Ad esempio già nei secoli XIII e XIV, molto prima del Barocco occidentale, i Balcani meridionali vissero una propria rinascita, in cui molti specialisti vedono i primi sintomi di occidentalizzazione della tradizionale pittura ortodossa. La caduta sotto il dominio turco interruppe bruscamente questa 'primavera' e così per la Grecia, la Bulgaria e la Macedonia, rimaste per cinque secoli sotto schiavitù, ora con Rinascimento s'intende la mobilitazione nazionale che portò alla liberazione dal giogo ottomano nel XIX secolo, quindi questo fenomeno segue il Barocco e non viceversa, come in Italia.

**21** La cronologia di questi processi nelle singole aree balcaniche non è ancora ben stabilita e il suo studio è abbastanza asimmetrico: prevale l'interesse verso la letteratura, l'architettura e l'intaglio del legno, mentre le analisi, riguardanti la pittura monumentale e l'icona, sono ancora troppo sporadiche e discordanti. I serbi chiamano il periodo di transito dall'arte post-bizantina (dalla fine Quattrocento fino a 1725 circa) *prelazni* e collocano il loro Barocco tra il 1725 e il 1800 circa; i russi parlano di stile *Naryshkin* o Barocco di Mosca, mentre nei Paesi balcanici questi sono indicati sotto il nome Barocco Meridionale, Levantino o Slavo (Angyal 1961; Mikhajlović 1966). Per una bibliografia generale si veda Pašchenko 1991. Per quanto riguarda i Balcani centrali e l'Ucraina si veda inoltre Medaković 1958, 1971, 1976, 1979, 1980; Mikhajlović 1966, Pavluzkij 1910; Petković 1961; Jovanović 1963; Logvin 1963; Davidov 1968; Pašchenko 1977; per la Grecia: Proestaki 2010; Dialektopoulos 2012; per la Bulgaria: Šarenkov 1992. Ringrazio sentitamente la dott.ssa Dragojla Živanov, curatore della Galerija Matična Srpska, per le sue preziose indicazioni riguardo all'attuale stato dell'arte degli studi concernenti il territorio del Banat.

**22** Il primo a rilevare l'intensa interazione tra la cultura Bizantina, il primo Rinascimento italiano e l'antica arte russa sul territorio degli stati balcanici medievali, è sta-

fondate in Italia che servivano le terre ortodosse sotto dominio ottomano e quelle del tutto penetrate dallo «stile italiano» (Zalesskaja, Pyatnitsky 1991), la cui abbondanza sull'isola di Creta permise di forgiare il termine «scuola d'iconografia italo-cretese». <sup>23</sup> Nelle aree più a nord, che comprendono centri oggi in Serbia, Montenegro, Croazia, Bosnia, Slovenia, Ungheria e Romania, queste simbiosi tra mondo latino e ortodosso prendono invece forme fortemente influenzate da impulsi provenienti dall'Europa nord-occidentale, mediate attraverso maestri russi e ucraini, per questo denominate Barocco Ucraino (Mikhajlović 1966). <sup>24</sup>

L'ultima e più specifica versione, che rappresenta un complesso compromesso di più stili, è l'arte della rinascita nazionale nei Paesi balcanici sotto il giogo ottomano: Bulgaria, Macedonia e Grecia continentale. Qui la cristallizzazione dei nuovi concetti plastici avvenne nel seno della mobilitazione per l'affermazione dell'identità culturale nazionale e culminò con la liberazione dal dominio turco, alla fine del XIX secolo (Šarenkov 1992).

Il Barocco, nelle sue variazioni levantina e serbo-ucraina, e il Rinascimento dei Paesi sotto dominio turco portò a revisioni e a riavvicinamenti della tradizionale iconografia bizantina ai gusti del tempo.

---

to Kondakov (1910). Secondo la sua teoria, condivisa da Likhacev (1906), il primo Rinascimento italiano esercitò un rilevante impatto sull'arte degli slavi meridionali, e la Bulgaria, la Macedonia e la Serbia d'allora ebbero un ruolo cruciale per la trasmissione delle influenze italiane verso il *koiné* bizantino e russo. Quanto al Rinascimento Paleologo del XIV secolo, esso sarebbe parallelo, tuttora indipendente dallo sviluppo dell'arte contemporanea in Toscana poiché i confronti visivi tra i loro prodotti dedicati allo stesso soggetto mostrano mondi diversi, diverse tecniche e diversi sistemi di rappresentazione. Casi ambigui invece, come gli affreschi di Mistra, che fecero dubitare Millet (1910) se fosse davvero il Rinascimento italiano a dare qualcosa ai Paleologi o che, viceversa, l'Italia del XV secolo (e prima) avesse ottenuto qualcosa da Bisanzio, fino ai giorni nostri restano irrisolti per la mancanza di studi tecnici. Per Kondakov e Likhacev, gli stretti rapporti artistici tra Bisanzio e l'Italia nel periodo tra il XIII e il XV secolo sono al di fuori di ogni dubbio, così come il fatto che, inizialmente, il ruolo dominante in questo scambio culturale appartenesse alla tradizione bizantina, mentre con il tempo la dipendenza fu invertita, portando alla formazione delle cosiddette botteghe di pittura «italo-greche» e «italo-cretesi». Secondo Lazarev (1960, 1971, 1986) invece, i prestiti italiani, visibili soprattutto nei paesaggi e nei drappaggi di questi maestri greci, risalirebbero non al XIV ma al XV-inizio del XVI secolo. Per un aggiornato riassunto delle numerose pubblicazioni successive in materia si veda Proestaki 2010.

**23** Le analisi tecnico-scientifiche evidenziano che i pittori cretesi già a quest'epoca facevano uso di lacche colorate: una condizione *sine qua non* per la caratteristica del Barocco Levantino «scrittura su oro o su argento» (Zalesskaja, Pyatnitsky 1991). L'ampio impiego di queste vernici lipidiche è documentato nella stessa epoca anche nella decorazione dei cosiddetti 'cuoi d'oro veneziani', per la cui realizzazione si sospetta che le maestranze orientali a Venezia avessero avuto un ruolo decisivo (Stoyanova 2010, 2011).

**24** Alcuni studi basati su analisi stilistiche e iconografiche tendono tuttavia a spiegarli con l'arte manierista dell'Europa settentrionale e centrale dalla fine del XVI e la prima metà del XVII secolo, in particolare con le sue manifestazioni in Svezia, Olanda, Germania e Polonia.



**Figura 7** Konstantinos. *San Demetrio uccide il nemico*. 1725 circa. Tempera mista su tavola. Chiesa di san Nicola, Voskopojë (Albania). 108 × 70 × 7 cm, Inv. no. IN 7610. Fonte: Tourta 2006, 131

Le nuove impostazioni adottate per la composizione, la resa plastica e la prospettiva riflettono le maniere dell'arte figurativa europea contemporanea e, in particolare, gli impulsi ricevuti dalla diffusione della pittura ad olio, della stampa e dell'incisione.<sup>25</sup>

La classica tempera all'uovo, con il suo limitato arsenale di regole tecniche ed estetiche, non era più in condizione di esprimere le nuove tendenze. Influenzata dal ruolo crescente delle idee laiche rispetto a quelle religiose e dalla tendenza verso il realismo, l'iconografia doveva modificare gradualmente il suo sistema espressivo a favore

**25** Un interessante studio sull'iconostasi di Krušedol (Ridolfi 2012) aiuta a capire che impatto avessero questi processi a livello tecnico nelle aree centrali dei Balcani.





**Figura 8** Konstantinos. *San Demetrio uccide il nemico*. 1725 circa. Tempera mista su tavola. Chiesa di san Nicola, Voskopojë (Albania). 108 × 70 × 7 cm, Inv. no. IN 7610. Particolare con doratura a rilievo e scrittura su oro. Fonte: Tourta 2006, 131

di tecniche miste e pittura ad olio. I formati aumentati delle icone barocche e rinascimentali nei Paesi balcanici, la necessità di incorporare nelle loro composizioni l'illusione tridimensionale con elementi spaziali e cognitivi, hanno portato all'introduzione di leganti insoliti per la classica tempera d'uovo, che alterarono significativamente l'aspetto dei nuovi dipinti. Questo processo è stato accompagnato anche dall'introduzione di nuovi pigmenti, coloranti e resine per le vernici.<sup>26</sup>

A modifiche è stato sottoposto pure il processo iconografico nel suo complesso e nelle sue singole fasi. Alcune di queste, come il progetto, ovvero il disegno preliminare, che in passato avevano solo funzione laterale, ora hanno cominciato a svilupparsi in un'operazione indipendente. Anche la tecnica dei rivestimenti metallici e della lavorazione dei metalli è stata notevolmente arricchita e migliorata, insieme ai componenti impiegati per le vernici protettive (Šarenkov 1992).

Purtroppo le nostre idee sugli aspetti tecnico-tecnologici di queste trasformazioni sono ancora abbastanza generiche, in particolare per quanto riguarda le premesse tecniche e le peculiarità delle icone barocche rispetto alla tradizione artistica dell'Europa occidentale: cosa

**26** Sulla storia, tecnica e conservazione delle lacche colorate impiegate per l'addobbo delle chiese ortodosse serbe si veda Korolija-Zrkvenjakov 2013.

ha determinato la dinamica del materiale e l'aggiornamento tecnico, se esista qualche rapporto tra la loro scelta e il luogo di produzione, che significato si desiderava dare all'immagine; com'è avvenuto il passaggio dalla tradizionale tempera all'uovo attraverso tecniche miste verso la pittura ad olio e come questo ha influenzato la costruzione plastica delle immagini; com'è stata impiegata la conoscenza tecnica che risale a fonti antiche; da dove e come precisamente sono state assorbite le innovazioni e dove e come sono stati formati professionalmente i pittori di icone nel periodo tra la fine del XV e la fine del XIX secolo.

Tutte le nuove attribuzioni a Poulakis e bottega, di cui sopra, rendono dunque sempre più probabile l'ipotesi del suo impegno per la decorazione di chiese in Albania o contatti a Venezia con pittori dei Paesi ortodossi dei Balcani: una possibilità che le fonti bibliografiche di cui si dispone finora non indicano direttamente, ma neppure escludono. Successive ricerche negli archivi russi e dei Paesi balcanici riassunte da Stoyanova (2016) hanno arricchito tale ipotesi con nuovi dati riguardanti l'impegno dei pittori greci di Venezia nella mobilitazione antiturca dei Balcani. Questi dati rendono la probabilità che alla bottega di Poulakis fossero stati commissionati lavori in Albania o nell'odierna Bosnia ancora più plausibile (Stoyanova 2006, 2016).

Il rilevante volume delle opere attribuite a Poulakis, l'ecletticità del loro stile e dei loro schemi iconografici, unanimemente riconosciuta da tutti gli studiosi occupatisi del suo patrimonio, indicano chiaramente che esse sono state eseguite sotto la supervisione e responsabilità del Poulakis ma con l'aiuto di assistenti, secondo un principio di divisione del lavoro che tiene conto del livello di preparazione e dell'eventuale specializzazione di ciascuno. Nel Seicento-Settecento, con la diffusione dei rapporti capitalistici ovunque, tale divisione dei compiti nelle botteghe iconografiche divenne una regola, che non poté essere ammorbidita nemmeno dai rigidi canoni dell'arte sacra. Un eloquente esempio di 'imprese' d'arte sacra che funzionavano come società internazionali di produzione e vendita con un proprio capitale condiviso tra i soci, ciascuno strettamente specializzato in un settore, è rappresentato dall'organizzazione dei Vecchi Credenti russi di Paleh, Mstera e Cholui.

Ovviamente un eventuale coinvolgimento del Da Mistra nei lavori del maestro sui grandi cicli biblici dovrebbe essere tenuto in conto nelle future ricerche riguardanti i suoi lavori. La scoperta dell'icona del Da Mistra offre una chiave per individuare altri suoi lavori,<sup>27</sup> e un'attenta rilettura dell'eredità attribuita a Poulakis potrebbe aiutare a discernere meglio tra i lavori del maestro e di questo suo allievo.

La mancanza di altre opere firmate del Da Mistra e la scomparsa della sua unica icona nota (Drakopoulou 2010) potrebbe significare

<sup>27</sup> Si veda quanto riportato alla nota 4.

inoltre che i suoi lavori sono stati acquistati nel passato da collezionisti oppure che abbia lavorato all'estero. Importanti punti di riflessione in questo senso offrono le vicende antiquarie delle opere del Poulakis e del mercato dell'arte post-bizantina in Italia, particolarmente per quanto riguarda quello veneto e quello romano, dove è stata acquisita l'icona di san Demetrio.

## 6 Il mercato dell'arte post-bizantina in Italia nell'Ottocento

Nel XIX secolo vari oggetti d'arte bizantina appartenevano a collezioni private romane, come i Borghese, i Pallavicini, i Campana, i Marsarenti, i Castellani, gli Stroganoff e così via (Moretti 2014). Per le scarse e distorte idee su quest'arte all'epoca, gli inventari delle collezioni pervenutici non offrono descrizioni precise ed esaurienti. Ad esempio le icone di Poulakis della collezione Sterbini non sono state notate nel catalogo di Venturi, ma figurano in quello del Muñoz dedicato alla mostra d'arte bizantina a Grottaferrata (Muñoz 1905). Le due icone attribuite a Poulakis ora a Caen derivano dalla collezione del marchese Campana a Roma, dal 1838 famosa in tutta Europa come la più ricca collezione privata. Costruita a Roma nella prima metà del XIX secolo e nel 1846 visitata dallo stesso Papa Pio IX, già nel 1857 fu sequestrata, messa in vendita e nel giro di quattro anni dispersa tra Russia, Gran Bretagna e Francia.

Il fatto che negli inventari di queste due raccolte (le più grandi per l'arte dell'icona a Roma), non si trova il nome del Da Mistra, non significa che la sua icona di san Demetrio non potesse aver fatto parte di una di esse: un'ipotesi che allo stato attuale delle nostre conoscenze resta la più credibile. Ad ogni modo, la consistenza delle collezioni italiane di arte post-bizantina non è paragonabile al volume delle icone post-bizantine, portate dall'Italia in Russia.<sup>28</sup>

Opere di maestri post-bizantini greci e dei Paesi balcanici sono documentate nel palazzo e nelle chiese del Patriarca di tutta la Russia, Nikon (Uspenskij 1902): ad es. nella chiesa dedicata all'apostolo Filippo, consacrata nel 1656, tutta l'iconostasi era addobbata con icone alla «maniera greca» (Pyatnitsky 1993, 159). Icone post-bizantine esistevano non solo nella capitale, ma anche in diverse chiese provinciali e presso privati come A.N. Murav'ev, il quale durante i suoi viaggi in Oriente nel 1838, 1849-50 e 1874 raccolse icone del-

<sup>28</sup> Esse ancora non sono sufficientemente esplorate dai bizantinisti occidentali nonostante l'interesse che rappresentano, per cui ci permettiamo una breve rassegna sugli acquisti dei collezionisti russi d'icone post-bizantine sui mercati italiani, non da ultimo in considerazione dell'interesse dei russi per Corfù già attorno alla fine del Settecento in occasione alle manovre antiturche della flotta russa.

le chiese della Palestina, della Georgia, del Monte Athos, dell'Italia, della Bulgaria, della Grecia, della Russia e dell'Asia Minore. Dal 1859 si trasferì a Kiev e donò la sua collezione al Museo dell'Accademia Teologica (Petrov 1878; Vsdornov 1986, vii). Purtroppo, la sua raccolta non fu catalogata e si ritiene che sia andata distrutta durante la seconda guerra mondiale (Vsdornov 1986, vii, 81). Fama ancor maggiore ebbe la collezione d'icone post-bizantine di un altro grande orientalista, l'archimandrita Porfirij Uspenskij (1804-35) il quale, come Murav'ev, destinò quarantadue delle sue icone al Museo Teologico di Kiev (Petrov 1897, 1912-15) ma purtroppo esse non si sottrassero alla sorte della raccolta Murav'ev e sparirono durante la seconda guerra mondiale (Vsdornov 1986, vii, 81; Pyatnitsky 1993, 162-3).

Tra le collezioni russe d'icone post-bizantine del XIX secolo degna di nota è anche la collezione del conte A.S. Uvarov. Essa comprende, a giudicare dal catalogo pubblicato (Uvarov 1907, 4, 114-17), non più di quindici opere, per lo più del XVII secolo, la maggior parte delle quali sono state acquistate in Italia: a Roma, Milano, Napoli. Tra esse un lavoro eccellente è il *San Giorgio e il drago* della metà del XVI secolo. Paralleli iconografici e tecnici avvicinano questa icona alle opere di Donato Bizamani, e - come propone Pyatnitsky (1995, 251) - potrebbero indicare che

l'icona della raccolta di A.S. Uvarov molto probabilmente è quell'opera di Bizamani che nel XIX secolo era custodita nel Museo Nazionale di Napoli, ma in seguito è scomparsa dal Museo e dal campo visivo degli scienziati.

A metà del XIX secolo in Russia furono fondati i primi musei pubblici dell'antica arte russa, dove le opere bizantine e post-bizantine trovarono la dovuta attenzione. L'inizio fu posto con l'imperiale Accademia delle Arti di San Pietroburgo, dove nel 1856 presso la 'classe d'iconografia ortodossa' si formò una piccola collezione di monumenti cristiani. Grazie all'energia e all'instancabile attività del vicepresidente dell'Accademia, il principe G.G. Gagarin, e dei curatori A.M. Gornostaev e V.A. Prokhorov, che si erano specializzati in Italia, e di numerosi amanti dell'antichità nazionale russa, essa in breve tempo si trasformò in un museo di prima classe. Una delle sue acquisizioni più significative era la raccolta dei primitivi italiani dell'architetto accademico Karl-August Bein alla fine del 1858 (Pyatnitsky 1996a). Tra questi c'erano diverse opere post-bizantine, in particolare la *Santa Caterina* della seconda metà del XVII secolo, opera del famoso maestro cretese Filotheos Skufos, amico del Poulakis e probabilmente noto al Da Mistra.

Icone greche e dei Balcani sono menzionate anche tra le opere d'arte trasferite negli anni Sessanta dell'Ottocento all'Accademia dal Cremlino di Mosca, dalle chiese di Pskov, Novgorod, della Vec-

chia Ladoga. Lo stesso avvenne con le icone sequestrate agli scismatici (ovvero Vecchi Credenti) e conservate al Ministero degli Interni.<sup>29</sup> Tutti questi preziosi acquisti, che vennero a completare la collezione dell'Accademia delle arti, erano esibiti nella 'sala greca'. Il suo nucleo principale era formato dalla raccolta di P.I. Sevast'ianov, lasciata nel museo dalla direzione dell'Accademia dopo la mostra nel 1861. Così, a metà degli anni Settanta dell'Ottocento, Pietroburgo divenne la sede di una delle più grandi collezioni d'arte bizantina e post-bizantina in Russia. Nel 1898, con la decisione del Consiglio dell'Accademia, tutto il Museo d'arte dell'antica Russia fu trasferito al Museo Russo appena inaugurato dall'imperatore Alessandro III (Pivovarova 2012). Gran parte delle opere post-bizantine nelle sue collezioni è stata inviata dalla Grecia o creata da maestri greci in Russia.

Nel 1910 il Museo Russo acquisì la raccolta di N.F. Selivanov che aveva acquistato icone post-bizantine in Italia, soprattutto dagli antiquari veneziani. Nello stesso anno diverse icone italo-greche, compresa una meravigliosa *Natività* del XVII secolo, furono donate dal più grande bizantinista russo all'epoca, l'eccellente conoscitore dei monumenti bizantini in Italia, l'accademico N.P. Kondakov. Nello stesso anno i collezionisti ucraini V.N. e B.I. Hanenko comprarono dall'antiquario romano Tironi due pitture firmate di Poulakis: *In te giosisce* e un *Giudizio Universale*.

L'ampliamento più importante dei tesori del Museo Russo è stato indiscutibilmente l'acquisto nel 1913 di una collezione unica di icone bizantine e post-bizantine russe e italiane, da parte dell'eccezionale scienziato russo N.P. Likhachev. L'enorme collezione, che comprendeva circa 1.500 opere, fu acquistata per 300 mila rubli per ordine personale di Nicola II (Pyatnitsky 1995, 256). Likhachev intraprese diversi viaggi in Europa Occidentale e nell'Oriente (in Grecia, Costantinopoli e a Monte Athos) per studiare il rapporto delle icone russe con i dipinti di Bisanzio, con i primitivi italiani e le tardive icone greche, italo-greche e slave. L'ottimo gusto artistico, l'occhio esperto e l'intuizione di Likhachev suscitavano rispetto tra gli antiquari europei, che spesso mettevano da parte cose interessanti per lo scienziato russo, sapendo che avrebbe apprezzato il loro valore. Particolarmente stretti e spesso quasi amichevoli contatti furono stabiliti da Likhachev con gli antiquari veneziani. Fu da loro che egli acquisì un numero rilevante di opere per la sua collezione. Già a metà del XIX secolo Venezia divenne il centro del commercio antiquario di antiche icone. Le opere furono portate dagli antiquari e dai loro agenti da quasi tutti gli angoli del Mediterraneo. In alcune occasioni furono acquistate icone dalle chiese della stessa Venezia.

---

<sup>29</sup> Per una dettagliata bibliografia sulle opere confiscate ai Vecchi Credenti si veda Vsdornov 1986.

Likhachev fece numerosi acquisti di icone anche dagli antiquari di Roma, Firenze, Napoli, Milano, Bari. Egli era aiutato nella raccolta della collezione da colleghi scienziati italiani come il direttore del Museo Civico di Treviso, Luigi Bailo, grazie al quale la collezione fu arricchita di diversi eccellenti esempi di primitivi italiani. Likhachev comprava alcune opere personalmente, senza la mediazione di antiquari, durante i suoi ripetuti viaggi attraverso il Mediterraneo. Si ritiene che N.P. Likhachev sia riuscito a raccogliere il meglio di ciò che esisteva sul mercato dell'antiquariato poiché attorno alla fine del XIX-inizio del XX secolo, i collezionisti e gli studiosi europei erano poco interessati alle opere post-bizantine. Con la raccolta dello scienziato russo all'inizio del XX secolo nessun museo o collezione privata al mondo poteva competere. Ancora oggi, grazie a questi monumenti, l'Ermitage, dove è conservata la sezione post-bizantina della raccolta di N.P. Likhachev (Bol'sciiakov, Zalesskaja, Pyatnitsky 1993) rimane una delle più grandi esposizioni di pittura post-bizantina nel mondo che rende idea di tutte le sue direzioni principali dei secoli XV-XIX (*Guida all'esposizione* 1991; Pyatnitsky 2004). Il valore speciale della collezione di icone post-bizantine è dato dalle opere datate e firmate da Angelo Bizamani, Nicola Zafuri, Emmanuele Lampardos, Emmanuele Tzanes, Marco, Jacob Daron, Ilya Moshos, Viktor e altri maestri (Pyatnitsky 1996b).

Molte icone rimangono ancora anonime e il loro studio in relazione al qui discusso san Demetrio del Da Mistra potrebbe portare a nuove scoperte.

## Bibliografia

- Abel, Ulf; Moore, Vera (2002). *Icons*. Stockholm: Stockholm Nationalmuseum.
- Angyal, Andreas (1961). *Die slawische Barockwelt*. Leipzig: E.A. Seemann, Buch und Kunstverlag.
- Bentchev, Ivan (2004). *Griechische und bulgarische Malerbücher. Technologie. Die Technologie in den griechischen und bulgarischen Malerbüchern des 16.-19. Jahrhunderts*. Recklinghausen: Museen der Stadt Recklinghausen.
- Bol'sciiakov, Andrej Ol'egovič; Zalesskaja, Valentina Nikolaevna; Pyatnitsky, Yurij Aleksandrovič et al. Большаков, Андрей Олегович, Залесская Валентина Николаевна, Пятницкий, Юрий Александрович и др. (1993). *Iz kollekcii akademika N.P. Likhaceva Iz kollekcii akademika N.P. Likhacheva. Katalog vystavki* (Dalla collezione dell'accademico N.P. Likhachev. Catalogo della mostra). [s.l.]: Ceda-C.
- Chatzidakis, Manolis (1962). *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*. Venezia: Istituto Ellenico.
- Chatzidakis, Manolis Χατζηδάκης, Μανόλης; Drakopoulou, Eugenia Δρακοπούλου, Ευγενία (1997). *Éllines Zográfoi metá tin Álousi Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* (Iconografi greci dopo la caduta di Costantinopoli, 1450-1830). Atene: Kentro neoellenikon erevnon E.I.E.

- Comunicati stampa del Patriarcato di Venezia. <http://www.patriarcatovenezia.it/site/da-sabato-26-ottobre-inaugurazione-al-le-ore-18-00-alla-salute-veneziana-una-nuova-mostra-preso-la-pinacoteca-manfrediniana-san-demetrio-di-giorgio-da-mistra>.
- Davidov, Dinko Давидов, Динко (1968). «О украинско-српским umetnichkim vesama u XVIII veku» О украинско-српским уметничким везама у XVIII веку» (Dei rapporti artistici ucraino-serbi nel secolo XVIII). *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 4, 211-36.
- Dialektoropoulos, Thanasis (2012). *Iconography as a Research Source on Religious Affairs in Greek Lands under Venetian Rule*. Thessaloniki: City Publish.
- Drakopoulou, Eugenia Δρακοπούλου, Ευγενία (2010). *Éllines zográfoi μετά tin álosi Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1850)*. τ. 3. (Iconografi greci dopo la caduta di Costantinopoli, 1450-1850). Atene: Istituto Neellenikon Erevnon E.I.E.
- Economopoulos, Harula (1997). «Un ciclo di dipinti con le storie di Giuseppe di Theodoro Pulakis». *Thesaurismata Θεσαυρίσματα*, 27, 275-89.
- Gallas, Klaus; Wessel, Klaus; Borboudakis, Manolis (1983). *Byzantinisches Kreta*. München: Hirmer Verlag.
- Grabar, Igor Грабарь, Игорь (1966). *O drevnerusskom iskusstve O drevnerusskom iskusstve (Dell'antica arte russa)*. Moskva: Nauka.
- Guida all'esposizione (1991). *Vizantiya i vizantiyskiye traditsii: (Pamyatniki iz fondov Ermitazha i Russkogo muzeya) Putevoditel' po vystavke. Византия и византийские традиции: (Памятники из фондов Эрмитажа и Русского музея) Путеводитель по выставке*. (Bisanzio e le tradizioni bizantine. Monumenti dai fondi dell'Ermitage e del Museo Russo). Leningrado: [s.n.].
- Jovanović, Miroslav Јовановић, Мирослав (1963). «Руско-српске umetničke veze u XVIII veku» Руско-српске уметничке везе у XVIII веку (Rapporti artistici russo-serbi nel secolo XVIII). *Zbornik Filozofskog fakulteta Зборник Филозофског факултета*, 7, 379-409.
- Karydis, Spyros Ηρ. Καρύδης, Σπυροσ Χρ. (2012-15). «Zográfoi kai zografikí téchni ston kerkyraíko chóro» Ζωγράφοι και ζωγραφική τέχνη στον κερκυραϊκό χώρο (17ος-19ος αι.) (Pittori e pittura a Corfù nei secoli XVII-XIX). *Deltion Anagnostikís Etairías Kérkyras Δελτιον Αναγνωστικής Εταιρίας Κέρκυρας*, 28, 47-90.
- Karydis, Spyros Ηρ. Καρύδης, Σπυροσ Χρ. (2013). «Οι kritikoí zográfoi Μόσκοι. Néa stoicheía gia ti zoí kai tin kallitechnikí tous drastiriótita» Οι κρητικοί ζωγράφοι Μόσκοι. Νέα στοιχεία για τη ζωή και την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα (I pittori cretesi Moscos. Nuove scoperte sulla loro vita e attività artistica). *Thesaurismata Θεσαυρίσματα*, 43, 233-76.
- Karydis, Spyros Ηρ. Καρύδης, Σπυροσ Χρ. (2015). «Stigmés tis parousías tou Kritikoú zográfou Theodórou Pouláki stin Kérkyra» Στιγμές της παρουσίας του Κρητικού ζωγράφου Θεοδώρου Πουλάκη στην Κέρκυρα (Della presenza del pittore cretese Theodoro Poulakis a Corfù). *Kefalliniaká Chroniká Κεφαλληνιακά Χρονικά*, 16, 333-53.
- Konidakov, Nikodim P. Кондаков, Никодим П. (1910). *Ikonografiya Bogomateri Иконография Богоматери (L'iconografia della Madre di Dio)*. San Pietroburgo: Cooperativa R. Golike e A. Wilborg.

- Korolija-Zrkvenjakov, Dwaniela Королија-Црквењаков, Даниела (2013). *Materija e illusija Материја и илузија* (Materia e illusione). Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Laskaris, Caterina Zaira (2000). *Icone della Pinacoteca Civica di Pavia*. Milano: Aisthesis.
- Lazarev, Viktor N. Лазарев, Виктор Н. (1960). «Konstantinopol' i nacional'nye školy v svete novuh otkritij» Константинополь и национальные школы в свете новых открытий (Constantinopoli e le scuole nazionali alla luce delle nuove scoperte). *Visantijskij vremennik Византийский временник*, 17(42), 93-104.
- Lazarev, Viktor N. Лазарев, Виктор Н. (1971). *Visantijskaja živopis'. Sb. Statej Византийская живопись: Сб. Статей* (Pittura bizantina. Miscellanea). Mosca: Nauka.
- Lazarev, Viktor N. Лазарев, Виктор Н. (1986). *Istorija visantijskoj živopisi История византийской живописи* (Storia della pittura bizantina). Mosca: Iskusstvo.
- Likhacev, Nikolaj Petrovič Лихачёв, Николай Петрович (1906). *Materialy dlja istorii russkovo ikonopisanija Материалы для истории русского иконописания: Атлас [снимков]* (Materiali per la storia dell'iconografia russa. Atlante). San Pietroburgo: [s.n.].
- Logvin, Grigorij Nikonovič Логвин, Григорий Никонович (1963). *Ukrainskoe ikusstvo X-XVIII vv Украинское искусство X-XVIII вв* (Arte ucraina dei secoli X-XVIII). Mosca: Iskusstvo.
- Mariacher, Giovanni (a cura di) (1957). *Il Museo Correr di Venezia: dipinti dal XIV al XVI secolo*. Venezia: Neri Pozza.
- Medaković, Dejan (1958). «Probleme der serbischen Barockforschung». *Die Welt der Slaven*, 3, 407-22.
- Medaković, Dejan Медаковић, Дејан (1971). *Putevi srpskog baroka Путеву српског барока* (Le vie del barocco serbo). Belgrado: Nolit.
- Medaković, Dejan Медаковић, Дејан (1976). *Tragom srpskog baroka* (Sulle tracce del barocco serbo). Novi Sad: Matica srpska.
- Medaković, Dejan Медаковић, Дејан (1979). «Barokne teme srpske umetnosti» Барокне теме српске уметности (Il barocco nell'arte serba). *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 15, 343-53.
- Medaković, Dejan Медаковић, Дејан (1980). *Srpska umetnost u XVIII veku Српска уметност у XVIII веку* (L'arte serba nel secolo XVIII). Belgrado: Srpska Književna Zadruga.
- Mertsios, Konstantinos D. Μέρτζιος, Κωνσταντίνος Δ. (1939). *Thomás Flangínis kai o Mikrós Ellinotnímon Θωμάς Φλαγγίνης και ο Μικρός Ελληνομήμων* (Toma Flanginis e la corta memoria dei greci). Atene: Akademia Atinon.
- Mikhajlovič, Radmila Михаиловић, Радмила (1966). «Uticaј zapadnoevropske ikonografije na kompozicije 'Udovičina lepta' i 'Izgnanje trgovaca iz hrama' u srpskom slikarstvu XVIII veka» Утицај западноевропске иконографије на композиције 'Удовичина лепта' и 'Изгнање трговаца из храма' у српском сликарству XVIII века (L'influenza dell'iconografia occidentale sulle composizioni 'Udovichna lepta' e 'Izgnagne trgovaca iz hrama' nell'arte serba del secolo XVIII). *Zbornik Matize Srpske za likovne umetnosti Зборник Матизе Српске за ликовне уметности*, 2, 298-302.



- Mikhajlović, Radmila Михайловић, Радмила (1967). «Le monastère Bodjani et le Theatrum Biblicum de Jan Vischer». *Zbornik Filozofskog fakulteta Zbornik Filozofskog fakulteta*, 9(1), 279-94.
- Millet, Gabriel (1910). *Monuments byzantins de Mистра*. Paris: Leroux.
- Millet, Gabriel (1927). *Monuments de l'Athos*. Paris: Leroux.
- Moretti, Simona (2014). *Roma Bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*. 2e ed. Roma: Campisano.
- Muñoz, Antonio (1905). *Esposizione italo-bizantina. Grottaferrata 1905*. Roma: Tipografia dell'unione cooperativa editrice.
- Pašchenko, Evgenij Nikolaevič Пашченко, Евгений (1977). «Ukrains'ke barokko v Serbii» Украинське барокко в Сербії (Barocco ucraino in Serbia). *Vsesvit Vsesvit*, 1, 175-9.
- Pašchenko, Evgenij Nikolaevič Пашченко, Евгений Николаевич (1991). «Konferenzii, posvjascshennye erohe barokko» Конференции, посвященные эпохе барокко (Conferenze dedicate all'epoca del Barocco). *Sov. slavjapovedenye Sov. slavjapovedenye*, 3, 108-10.
- Pavluzkij, Grigorij Павлуцкий, Григорий (1910). «Barokko Ukraini» Барокко Украины (Barocco ucraino). Grabar, Igor Грабарь, Игорь (a cura di). *Istorija russkogo iskusstva История русского искусства* (Storia dell'arte russa). Mosca: Edizioni I. Knebel'.
- Perdikis, Stylianos К. Περδικής, Στυλιανός Κ. (2000). «Ágnostes eikónes Dodekaórtou tou Theodórou Pouláki stin Kýpro» Άγνωστες εικόνες Δωδεκαόρτου του Θεοδώρου Πουλάκη στην Κύπρο (Ignote icone delle dodici feste di Theodoro Poulakis a Cipro). *Pepragména l' Diethnoús Kritologikou Synedriou Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, т. 2(2), 195-213.
- Petković, Sreten Петковић, Сретен (1961). «Ruski uticaj na srpsko slikarstvo XVII-XVIII veka» Руски утицај на српско сликарство XVII-XVIII века (L'impatto russo sulla pittura serba dei secoli XVII-XVIII). *Starinar Старинар*, 12, 10-24.
- Petrov, Nicola Ivanović. Петров, Никола Иванович (1878). «Murav'evskaja kollekcija v zerkovno-arheologiceskom musee pri Kievskoj duhovnoj akademii» Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной академии (La collezione di Murav'ev nel museo archeologico-ecclesiastico dell'Accademia teologica di Kiev). *Trudy Kievskoj duhovnoj akademii Труды Киевской духовной академии*, luglio, 193-211.
- Petrov, Nicola Ivanović. Петров, Никола Иванович (1897). *Ukasatel' zerkovno-arheologiceskovo museja pri Kievskoj duhovnoj akademii Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии* (Guida del museo archeologico-ecclesiastico presso l'Accademia teologica di Kiev). Kiev: Tipografia dell'Università del santo Vladimir.
- Petrov, Nicola Ivanović. Петров, Никола Иванович (1912-15). *Al' bom dostoprimechatel'nostej zerkovno-arheologiceskovo museja pri Kievskoj duhovnoj akademii Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии* (Album di monumenti della Chiesa e del Museo Archeologico dell'Accademia teologica di Kiev). 4 т. Kiev: Tipografia della Scuola di tipografia.
- Pirovano, Carlo (a cura di) (2002). *Percorsi del sacro. Icone dai musei albanesi*. Milano: Electa.
- Pivovarova, Nadežda V. Пивоварова, Надежда В. (2012) «Kollekcionirovanie pamjatnikov hristianskoj drevnosti v ruskom musee imperatora Aleksan-

- dra III» Коллекционирование памятников христианской древности в русском музее императора Александра III (Il collezionismo di antichità cristiane nel Museo russo dell'imperatore Alexandr III). *Cahiers du Monde russe*, 53(2-3), 453-65.
- Proestaki, Xanthi (2010). «Western Influences on 17th-Century post-Byzantine Wall Paintings in the Peloponnese. Roots in the 16th Century». *Byzantinoslavica*, 1-2, 291-352.
- Pyatnitsky, Yuriy Aleksandrovič Пятницкий, Юрий Александрович (1991). «Musej Drevnerusskovo iskusstva Akademii hudozhestv» Музей Древнерусского искусства Академии художеств (Il Museo dell'antica arte russa presso l'Accademia d'arte). *Vizantinovedeniye v Ermitazhe Vizantinovedeniye в Эрмитаже* (Studi bizantini dell'ermitage). Leningrado: L'Ermitage, 19-24.
- Pyatnitsky, Yuriy Aleksandrovič Пятницкий, Юрий Александрович (1993). «Visantijskie i postvisantijskie ikony v Rossii. I» Византийские и поствизантийские иконы в России. I (Le icone bizantine e post bizantine in Russia 1). *Vizantijskij vremennik Византийский временник*, 54(79), 153-64.
- Pyatnitsky, Yuriy Aleksandrovič Пятницкий, Юрий Александрович (1995). «Visantijskie i postvisantijskie ikony v Rossii. II» Византийские и поствизантийские иконы в России (Le icone bizantine e post bizantine in Russia 2). *Vizantijskij vremennik Византийский временник*, 56(81), 247-65.
- Pyatnitsky, Yuriy Aleksandrovič Пятницкий, Юрий Александрович (1996a) «Kollekzija K.-A. Beine v sobranii Gossudarstvennovo Ermitazha» Коллекция К.-А.Бейне в собрании Государственного Эрмитажа (La collezione di K.A. Bein all'Ermitage). *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ežegodnik Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник*, 1994, 311-21.
- Pyatnitsky, Yuriy Aleksandrovič Пятницкий, Юрий Александрович (1996b). «Byzantine and Post-Byzantine Paintings at the Hermitage Museum. New Discoveries». Shevchenko, I.; Litavrin, G.; Hanak, W.K. (eds), *Acts of the 18th International Congress of Byzantine Studies 1991: Selected Papers*, vol. 3. Sheperdstown (WV): Byzantine Studies Press, 212-22.
- Pyatnitsky, Yuriy Aleksandrovič (2004). «History of the Collection». *The Hermitage Museum of St Petersburg. The Greek Treasures. Masterpieces of Byzantine Art*. Athens: Ephesus Publishing.
- Ridolfi, Stefano (a cura di) (2012). *Ikonostas crkve manastira Krušedola Tehnička studija Иконостас цркве манастира Крушедола Техничка студија* (L'iconostasi del monastero di Krušedol. Studio tecnico). Novi sad: Galerija matica srpska; Università di Belgrado; Istituto di scienze nucleari Vinča.
- Rigoroulos, Joannis K. Ρηγόπουλος, Ιωάννης Κ. (1979). *O agiográfos Theódoros Poulákis kai i flamandíki chalkografía* Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία (Theodoro Poulakis e l'incisione fiamminga). Atene: Grigori.
- Rigoroulos, Joannis K. Ρηγόπουλος, Ιωάννης Κ. (1995). «Ο Θεόδωρος Πουλάκης και ο κύκλος της Αποκαλύψεως» Ο Θεόδωρος Πουλάκης και ο κύκλος της Αποκαλύψεως (Theodoro Poulakis e il ciclo dell'Apocalisse). *Archaiologia Αρχαιολογία*, 56, 102-06.
- Rigoroulos, Joannis K. Ρηγόπουλος, Ιωάννης Κ. (2006). *Flamandikés epídráseis sti Metavyzantiní zografikí, Provlímata politistikou synkritismou kai sympliomatikós katálogos eikónon TH. Pouláki* Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική, Προβλήματα πολιτιστικού συγκριτισμού

- και συμπληρωματικός κατάλογος εικόνων Θ. Πουλάκη, τ.3 (Influssi fiamminghi sulla pittura post-bizantina. Studio comparativo e catalogo supplementare delle icone di Th. Poulakis). Atene: Syllogos pros diadosin ofelimon vivlion.
- Rigopoulos, Joannis K. Ρηγόπουλος, Ιωάννης Κ. (2016). *Flamandikés epidráseis sti Metavyzantiní zografikí, Provlímata politistikou synkritismou, t. A, Athína 1998. Praktiká 10ou Diethnouís Panioníou Synedríou* Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική, Προβλήματα πολιτιστικού συγκριτισμού, τ. Α, Αθήνα 1998. Πρακτικά 10<sup>ου</sup> Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου (Influenze fiamminghe sulla pittura post-bizantina. Problemi di confronto culturale, vol. 1, Atene 1998. Atti della Decima Conferenza Internazionale Panionia). Κερκυραϊκά Χρονικά, 9.
- Roosmond-van Ginhoven, Hetty J. (1980). *Ikon. Kunst-Geist und Glaube. Ikonen aus "De Wijenburgh"*. Ehteld: Verlag Aurel Bongers Recklinghausen.
- Rutschkowsky, Michel (1989). «Deux icônes de la Collection Campana attribuées à Théodore Poulakis (1622-92) au Musée des Beaux-Arts de Caen». *Revue du Louvre et des Musées de France*, 39(5-6), 343-49.
- Šarenkov, Atanas Шаренков, Атанас (1988-94). *Starinni traktati po tekhnologiya i tekhnika na zhivopista Starinni traktati po tekhnologiya i tekhnika na zhivopista*. 2 vols (Antichi trattati in tecnologia e tecnica della pittura). Sofia: Bălgarski hudožnik.
- Šarenkov, Atanas Шаренков, Атанас (1992). *Tekhnologiya i tekhnika na vŭzrozhdenskata zhivopis. Vŭzrozhdenskata ikona Tekhnologiya i tekhnika na vŭzrozhdenskata zhivopis. Vŭzrozhdenskata ikona* (Tecnologia e tecnica della pittura rinascimentale. L'icona rinascimentale). Sofia: Nauka i iskutvo.
- Scomazzon, Mita (a cura di) (2019). *Francesco Morosini 1619-1694. L'uomo, il doge, il condottiero*. Roma: Poligrafico e Zecca dello Stato Italiano.
- Semenzato casa d'aste (1999a). *Importanti mobili, dipinti ed oggetti d'arte veneziani ed europei del XVIII-XIX secolo provenienti dalle collezioni di A.M. Volpi di Misurata e M. Cicogna Mozzoni*. Catalogo dell'asta del 27.03.1999. Venezia: Grafiche veneziane.
- Semenzato casa d'aste (1999b). *Importanti dipinti antichi*. Catalogo dell'asta del 27.06.1999. Venezia: Grafiche veneziane.
- Sisiou, Joannis Σίσιου Ιωάννης (2004). «Ο Θεόδωρος Πουλάκης και οι schéseis tou kallitechnikou perivállontos tis Kastoriás me ta Iónia nisiá» Ο Θεόδωρος Πουλάκης και οι σχέσεις του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος της Καστοριάς με τα Ιόνια νησιά (Theodoro Poulakis e i rapporti dell'ambiente artistico di Kastoria con le isole Ionie). *Praktiká tou St' Diethnouís Panioníou Synedríou* Πρακτικά του Στ' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου, τ. 4 (Atti della Sesta Conferenza Internazionale Panionia). Thessaloniki: University Studio Press, 455-69.
- Staikos, Konstantinos Sp. (ed.) (2008). *From the Incarnation of Logos to the Theosis of Man. Byzantine and post-Byzantine Icons from Greece*. Exhibition catalogue, National Museum of Art of Romania (6 October 2008-15 January 2009). Athens: Hellenic Foundation for Culture.
- Stavropoulou-Makri, Angeliki Σταυροπούλου-Μακρή, Αγγελική (1988-90). «I parousía tou zografou Theódorou Pouláki stin Kérkyra» Η παρουσία του ζωγράφου Θεόδωρου Πουλάκη στην Κέρκυρα (La presenza del pittore Theodoros Poulakis a Corfù). *Kritiká Chroniká Kρητικά Χρονικά*, 28-9, 212-23.

- Stavropoulou-Makri, Angeliki (2001). «Storie devozionali nella pittura post-bizantina». Maltezou Chryssa (a cura di), *Arte e società veneta, arte e società greca. Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)*. Atti del Convegno (Venezia, 2-3 giugno 2000). Venezia: Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini, 147-63.
- Stoyanova, Magdalena (2006). «I rapporti artistici tra Venezia, l'Albania e il Levante alla fine del XVII secolo. Riscoperta un'altra pittura di Theodoros Poulakis (1620-92)». *Annali di Ca' Foscari*, 45(1), 289-300.
- Stoyanova, Magdalena (2010). *Tecnologia ed arte dal Levante in Europa nei secoli XV-XVII. Problemi di attribuzione e di tutela*. München: GRIN Verlag.
- Stoyanova, Magdalena (2011). «Armenian Gilt Leather and Silk in Europe, 15th-17th Centuries». *Series Bizantina. Studia nad Sztuką Bizantyńską i Postbizantyńską*, 9, 201-18.
- Stoyanova, Magdalena (2015). *Spectral Investigation of Serbian Baroque Icons for their Scientific Documentation*. Technical Report (Reference COST-ST-SM-TD1201-48807, Affiliation: COST TD1201).
- Stoyanova, Magdalena (2016). «Riflessi dei rapporti italo-russi del Seicento e Settecento sul patrimonio iconografico dei Balcani». Guidetti, Mattia; Mondini, Sara (a cura di), «*A mari usque ad mare*» *Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 353-69. Eurasiatica 4. <http://doi.org/10.14277/6969-085-3/EUR-6-21>.
- Stoyanova, Magdalena (2019). *The "Madre della Consolazione" Icon in the Museum of Torcello. Venice and the Relation of Russian post-Byzantine Iconography to Italian Renaissance Painting*. München: GRIN Verlag.
- Tarasov, Oleg Jur'evic (2002). *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*. Translated and edited by Robin Milner-Gulland. London: Reaktion Books.
- Tourta, Anastasia (ed.) (2006). *Icons from the Orthodox Communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*. Exhibition catalogue (Thessaloniki, 14 March-12 June 2006). Thessaloniki: Kapon Editions; European Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments.
- Tselendi-Papadopoulou, Niki Τσελέντη-Παπαδοπούλου, Νίκη (2002). *Oi eikónes tis Ellinikís Adelfótitas tis Venetías apó to 16o éos to próto misó tou 20ou aióna, Archeiakí tekmiríosi* Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, Αρχαιακή τεκμηρίωση (Icône della Confraternita greca di Venezia dal XVI secolo alla prima metà del XX secolo, documentazione archivistica). Atene: Ministero della Cultura.
- Tsigaridas, Evtimios N. Τσιγαρίδας, Ευθυμιος Ν. (2014). «Eikónes tis kritikís scholís stin Kastoriá» Εικόνες της κρητικής σχολής στην Καστοριά (Icône della scuola cretese di Kastoria). *Deltíon tis Christianikís Archaioλογikís Etaireías (ΔΧΑΕ)*, 35, 267-304.
- Uspenskij, Aleksandr Ivanovič Успенский, Александр Иванович (1902). «Серковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII веке» Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII веке (Chiesa e deposito archeologico presso il Palazzo di Mosca nel XVII secolo). *ЧОИДР*, 1(3), 1-92.
- Uvarov, Aleksej Sergeevic Уваров, Алексей Сергеевич (1907). *Katalog sobranija drevnostej grafa Alekseja Sergeevicha Uvarova Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова* (Catalogo del-

- le antichità nella collezione di Graf Aleksej Sergeevič Uvarov). Mosca: Tipografia della società per la diffusione di libri utili.
- Venturi, Adolfo (1906). *La Galleria Sterbini in Roma*. Roma: Casa editrice De L'Arte.
- Vokotopoulos, Panagiotis L. (1983) «Icônes de Michel Damaskinos à Corfou». *Byzantion*, 53, 36-51.
- Vokotopoulos, Panagiotis L. Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Λ. (1990). *Eikónes tis Kérkyras* Εικόνες της Κέρκυρας (Icône di Corfù). Atene: Fondazione culturale della Banca nazionale greca.
- Vokotopoulos, Panagiotis L. (2008). «Funzioni e tipologia delle icone». Velmans, Tania (a cura di), *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*. Milano: Jaca book, 109-49.
- Vsdornov, Gerol'd Ivanovic Вздорнов, Герольд Иванович (1986). *Istori-ja otkrytija i izuchenija ruskoj srednevekovoj živopisi. XIX vek* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век (La storia della scoperta e dello studio della pittura russa medievale. Il secolo XIX). Mosca: Iskusstvo.
- Zaleskaja, Valentina Nikolaevna; Pyatnitsky, Jurij Aleksandrovič Залеская Валентина Николаевна, Пятницкий, Юрий Александрович (1991). «Vizantija i vizantijskie tradicii (Pamjatniki iz fondov Jermitaža i Russkogo muzeja. 2 avgusta-10 sentjabrja 1991g.) Византия и византийские традиции (Памятники из фондов Эрмитажа и Русского музея. 2 августа – 10 сентября 1991г.) (Bisanzio e le tradizioni bizantine. Monumenti dai fondi dell'Ermitage e del Museo Russo). *Vizantijskij vremennik* Византийский временник, 55, 181-6.

