

L'Imago pietatis nell'esegesi di Massimo il Greco: un incontro tra Oriente e Occidente nell'orizzonte della *renovatio*

Francesca Romoli

1. Introduzione

Quello delle immagini sacre è un tema che Massimo il Greco avvicina in una manciata di scritti, che, se si prescinde dai testi di dubbia attribuzione, rispondono da un lato alla necessità di difendere la tradizione orientale dagli sviluppi riformistici europei, e dall'altro all'esigenza contingente di istruire il fedele russo sulla corretta lettura e interpretazione di singoli soggetti iconografici¹.

A questo secondo gruppo appartiene il *Racconto sull'immagine chiamata «Dolore»* (*Skazanie ob obraze, nazyvaemom Unynie*; d'ora in poi *Racconto*), un testo trasmesso dalle sillogi cinquecentesche delle opere del monaco athonita, sia dalla «raccolta Rumjancev» (*Rumjancevskoe sobranie*), sia dalla «raccolta Chludov» (*Chludovskoe sobranie*), qui con variazioni redazionali che sono state giudicate compatibili con la revisione autoriale preliminare alla composizione della raccolta stessa. Il testo vanta una discreta tradizione manoscritta (in letteratura si ritrovano una decina di testimoni e la notizia di ulteriori attestazioni), che ne documenta la maggior circolazione nella versione tradita dalla «raccolta Chludov» (cfr. Žurova 2008: 370-72; Ivanov 1969: 179, nr. 282), ed è oggi disponibile in due edizioni (Maksim Grek 1894-1897, vol. 3, 100-01; Žurova 2011, 146-47).

¹ Un censimento e una prima classificazione delle opere che Massimo il Greco dedica al tema dell'iconografia si deve a O.V. Čumičeva (2010). Sul dialogo della riflessione del monaco greco con il luteranesimo si può leggere in Marcialis 2009.

Francesca Romoli, University of Pisa, Italy, francesca.romoli@unipi.it, 0000-0003-4994-7062

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Francesca Romoli, *L'Imago pietatis nell'esegesi di Massimo il Greco: un incontro tra Oriente e Occidente nell'orizzonte della renovatio*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0893-2.09, in Marcello Garzaniti, Ovanes Akopyan, Iris Karafillidis, Francesca Romoli (edited by), *In dialogo con l'Occidente: Rinascimento e renovatio nella Russia del Cinquecento / В диалоге с Западом: возрождение и религиозное обновление в России XVI века*, pp. 123-144, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0893-2, DOI 10.36253/979-12-215-0893-2

Se si prescinde dalla finalità didattica dell'opera, che appare di immediata evidenza a chi vi si accosti, la stessa rimane complessivamente oscura quanto a destinatario e datazione, circostanze concrete della compilazione e fonti. Le notizie disponibili in letteratura – dal catalogo predisposto da A.I. Ivanov (1969: 179, nr. 282), allo studio che accompagna l'edizione curata da L.I. Žurova (2008: 370-72; 2011: 147), fino alla trattazione sul tema dell'iconografia in Massimo il Greco di O.V. Čumičeva (2010) – avanzano appena oltre il livello di una generica contestualizzazione storica del testo e di una sommaria descrizione dei suoi contenuti.

Nell'ambito specifico della tradizione manoscritta emergono dati potenzialmente rilevanti, che tuttavia richiederebbero di essere collocati in una più ampia cornice interpretativa. Si pensi, per esempio, alla testimonianza della «raccolta Rumjancev» (ms. RGB f. 256 Rum. nr. 264), al cui interno il *Racconto* occupa in tutto un foglio cartaceo (f. 98r-v) inserito al centro dell'undicesimo quaderno e disomogeneo per filigrana dalle altre carte del codice, sul cui supporto, a giudicare dalla continuità che si apprezza tra titolo e testo (laddove altrove i titoli sono aggiunti a margine), sembra essere stato trascritto da un «originale appositamente predisposto», senza che il disavanzo lasciato sul *recto* del foglio sia stato altrimenti saturato. Si pensi anche alla contiguità, sempre nella «raccolta Rumjancev», tra il testo del *Racconto* e il testo dell'*Epistola* in cui l'autore spiega a V.M. Tučkov il significato del marchio tipografico di Aldo Manuzio (f. 99r-v; ed. Maksim Grek 2008: 345-46), e ancora all'origine a Tver' di un testimone (per quanto tardo) del *Racconto* (ms. GATO f. 1409, op. 1, d. 138, ff. 511v-512v) (cfr. Žurova 2008: 371-72).

Posta questa premessa, il presente contributo si propone di portare qualche elemento di novità alla conoscenza del *Racconto*, e, pur senza ambire a prospettare soluzioni definitive, intende farlo indagando questioni che finora sono state trascurate o che, qualora siano state investigate, restano di fatto insolute. Si studieranno in particolare tre aspetti dell'opera: il destinatario e la datazione; lo scopo e le circostanze concrete della sua composizione; le sue fonti².

2. Destinatario e datazione

Allo stato attuale della ricerca, l'interlocutore di Massimo il Greco nel *Racconto* e la datazione dell'opera non sono noti (cfr. Žurova 2008: 370; Čumičeva 2010: 390). Alcuni elementi del testo e della sua tradizione, tuttavia, sembrano incoraggiare un primo tentativo di identificazione e orientare la datazione.

Ferma restando l'assenza di un'intestazione (cfr. Žurova 2008: 370), circostanza a cui si deve in parte imputare la difficoltà di risalire al destinatario dell'opera, in ordine alla sua individuazione appare rilevante l'epiteto «santi-

² In corso di indagine si farà riferimento, senza ulteriori specifiche, all'edizione curata da Žurova (2011: 146-47), che è da intendersi all'origine di tutti i passi citati e sulla cui base si offre in *Appendice* (e *passim* nella trattazione) la prima versione italiana del *Racconto*.

tà» (святительство) che l'autore gli rivolge, che può notoriamente designare un'alta carica ecclesiastica (cfr., per esempio, Sreznevskij 1893-1912, vol. 3: s.v.). L'indirizzo a un prelado non è nuovo all'opera del monaco athonita, accomunando, tra gli altri, il *Resoconto* e il *Discorso* sull'incendio di Tver' (1537) e l'*Epistola* sui francescani e i domenicani, il cui destinatario è stato riconosciuto nel vescovo Akakij di Tver', sotto la cui tutela egli fu posto all'indomani del secondo processo (1531), quando le autorità disposero il suo trasferimento nel monastero del Fanciullo di Tver'³.

Sembra allora plausibile che anche il *Racconto* possa rientrare nel novero degli scritti che il dotto monaco rivolse al suo protettore a Tver', tanto più considerate da un lato l'origine a Tver' di una copia del testo, e dall'altro la sua affinità di ispirazione e di intenti con l'*Epistola* sui francescani e i domenicani, restituendo entrambi la memoria di un'esperienza di conoscenza e/o di vita maturata dall'autore negli anni trascorsi in Italia ed entrambi rispondendo alla volontà di istruire ed educare nello spirito della tradizione cristiana più autentica.

Se accolta, l'identificazione del destinatario del *Racconto* con il vescovo Akakij consente di precisare la cronologia del soggiorno di Massimo il Greco a Tver', restringendo l'intervallo di tempo entro cui attualmente si colloca il momento del suo trasferimento. Negli studi, infatti, il suo arrivo in città si ritiene genericamente compreso tra il 1532 e il 1537 (cfr. Sinicyna 2008: 185, 187). L'elemento dirimente ai fini della cronologia è rappresentato in particolare dalla filigrana della carta che reca il testo del *Racconto* nel ms. RGB f. 256 Rum. nr. 264, che, come si è detto, è disomogenea dal resto del codice (cfr. § 1) e per datazione risale al 1533 (cfr. Žurova 2008: 371). La datazione al 1533 di un testimone del *Racconto*, infatti, fissa necessariamente al 1533 il *terminus ad quem* sia del testo che dell'arrivo del suo autore a Tver'.

L'adiacenza cronologica al processo del 1531 e la libertà allora non ancora pienamente ritrovata potrebbero spiegare l'invocazione finale – che è stata giudicata insolita per la tradizione autoriale (cfr. Žurova 2008: 371) – in cui il dotto monaco chiede a Dio che per la mediazione del suo interlocutore gli sia concesso un sincero pentimento dai suoi molti peccati.

Che per le tue sante preghiere il Signore mi conceda di pentirmi sinceramente dei miei molti peccati.

Его же святыми молитвами да мя сподобит Господь каяться искренѣ моихъ многихъ прегрѣшении.

3. Scopo e circostanze

Lo scopo e le circostanze concrete della composizione del testo attendono di essere pienamente indagati. Negli studi il *Racconto* è considerato un pronuncia-

³ Sul *Discorso* si segnala Garzaniti 2025; sull'*Epistola* si veda Romoli 2021. L'identificazione del destinatario dell'*Epistola* è in Garzaniti 2019b: 57.

mento volto a correggere la denominazione *Unynie* («Dolore»)⁴ riferita a una specifica rappresentazione del Cristo e usata per identificarla (cfr. Žurova 2008: 370); la necessità di una rettifica è motivata con il carattere inedito di tale rappresentazione, che si sarebbe diffusa in area moscovita a seguito dell'annessione del principato di Novgorod, mentre nulla si dice circa la storia delle sue origini, che occupa la quasi totalità del testo, limitandosi a constatarne la presunta polarità o a rilevarne l'inadeguatezza vista la provenienza dall'Occidente latino (cfr. Žurova 2008: 370; Čumičeva 2010: 390-92).

Per provare a far luce sulle motivazioni dell'opera è necessario procedere con ordine e per gradi, esaminando per primi i contenuti del testo e poi le varie questioni che tali contenuti intersecano, con l'obiettivo finale di guadagnare una visione di insieme che possa avvicinarci a una ricostruzione plausibile e il più possibile prossima alle circostanze effettive della sua genesi.

3.1. Contenuti

Nel *Racconto* si possono facilmente individuare tre nuclei tematici legati tra loro da un nesso di consecuzione e di consequenzialità. Per prima si pone una questione di carattere linguistico, nella quale finora è stato riconosciuto lo scopo del discorso (cfr. § 3). Richiamata l'attenzione del lettore su una particolare raffigurazione di Cristo, l'autore identifica tale raffigurazione con l'immagine della Pietà, rileva l'inadeguatezza del termine 'dolore' (уныние) ai fini della sua definizione nella locale redazione dello slavo ecclesiastico (по-рускы) e propone come più appropriate le diciture «pietà» (милосердие) e «devozione» (благочестие), perché meglio rispondenti alla semantica del latino *Pietas* (Пиетасъ). Si annuncia così che il discorso verterà sull'immagine della *Pietas*, il cui nome latino ha il duplice significato di «pietà» e «devozione», rispetto al quale, pertanto, la dicitura «dolore» appare inadeguata.

La sacra rappresentazione della sacra e venerata icona del Signore Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo chiamata in latino *Pietas*, che in russo significa «pietà» o «devozione», e non «dolore»...

Священное образование священныя и покланяемыя иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, глаголемое по-римскы Пиетасъ, еже есть по-рускы милосердие, или благочестие, а не уныние...

A questo punto la trattazione si sviluppa in senso narrativo. Posta la premessa linguistica di cui si è detto, l'autore riferisce della genesi dell'immagine della *Pietas*: si tratta di Cristo ritratto nella forma stessa in cui era apparso a papa

⁴ Lo slavo *unynie* corrisponde al greco *athymía* e al latino *moeror* e vale in generale «dolore», «afflizione» (cfr. Miklosich 1862-1865, s.v.), ma è anche termine tecnico che traduce il greco *akêdía* e indica l'«acedia» secondo la teoria degli otto pensieri cattivi principali (*genikôtatoi logismói*) contenuta nel *Trattato pratico* di Evagrio Pontico (cfr. Špidlík 1995: 232-43, in particolare 238-39).

Gregorio Magno durante una celebrazione eucaristica; a seguito di tale visione, che aveva suscitato nel presule commozione e devozione, questi aveva infatti commissionato la riproduzione esatta della santa figura che gli si era palesata, che da allora iniziò a essere dipinta nelle chiese. L'immagine rappresenta, cioè, un fenomeno acheropita.

non è opera dell'umana sapienza ... tale rappresentazione divina non fatta da mano d'uomo.

нѣсть се челоувѣчьскыа премудрости замышление ... Сицево нерукотвореное божественое образование.

Alla fine, l'autore certifica la veridicità dei contenuti che ha offerto al suo interlocutore legandoli agli anni italiani della sua giovinezza, quando afferma di averli ricevuti da uomini degni di fede, e assicura di trasmetterli ora nella stessa forma in cui gli erano stati consegnati allora.

Questa storia la ho così ricevuta da uomini italiani fededegni, avendo vissuto presso di loro un tempo sufficiente, essendo ancora giovane e abbracciando ancora la vita nel secolo. Come la ricevetti allora, così la narro ora alla tua santità.

Сице азъ таковоу повѣсть приях от достовѣрныхъ мужей италианѣхъ, у нихъ живыи время доволно, юнѣ еще сый и мирскаго жития дрѣжася. Якоже убо азъ приях, сице и повѣствую твоему святительству.

3.2. L'*Imago pietatis*

La dizione «Pietà», che Massimo il Greco immette nella lingua slava nella forma del latino *Pietas* (Пиетасъ), identifica un preciso tipo figurativo: l'immagine del Cristo morto dopo la passione, ritratto in un momento successivo alla deposizione, a mezzo busto e in posizione eretta, con alle spalle la croce. Questo soggetto è detto anche, di preferenza, *Imago pietatis* per distinguerlo dalla raffigurazione del Cristo morto in grembo a Maria comunemente chiamata «Pietà»⁵.

L'*Imago pietatis* nacque nel XII sec. nell'Oriente bizantino, sviluppandosi forse dalla reliquia del panno su cui si era impressa l'immagine (acheropita) del volto di Cristo morto dopo la passione, e dal XIII-XIV sec. si associò alla celebrazione della *passio Christi*, durante la quale veniva esposta alla venerazione dei fedeli nella cattedrale di Santa Sofia di Costantinopoli, fondando una prassi che fu ricevuta sia nel mondo balcanico che in quello slavo orientale. L'immagine giunse in Occidente nel XIII sec., dove si diffuse ampiamente dal XIV sec., anche grazie alla spiritualità cristocentrica promossa dagli ordini mendicanti, e

⁵ Sugli attributi caratteristici, necessari e accessori, dell'*Imago pietatis* e sulle possibili realizzazioni e variazioni di questo soggetto iconografico si vedano Belting 2001: 436-37 e Gallori 2021: 49-58, con bibliografia.

dove a partire dal XV sec. divenne immagine indulgenziata e logo parlante dei monti di pietà⁶.

Nel mondo bizantino l'*Imago pietatis* rispondeva alla definizione di *Ákra ta-peínosis* contenuta in Is 53,3 («Estrema umiliazione», ovvero, nella tradizione latina, che riflette l'originale ebraico, *Vir dolorum*, «Uomo dei dolori») e poteva essere accompagnata dal *titulus cruris Basileus tēs doxēs* («Re della gloria») (Sal 24[23],7-10), un epiteto cristologico iconograficamente generico.

In area slava ortodossa la stessa immagine era comunemente detta *Unynie* («Dolore») o *Smirenje* («Umiliazione») e poteva includere le iscrizioni *Car' slavy* («Re della gloria»), *Schoždenie* («Condiscendenza») o, più di rado, *Snjatie* («Deposizione»). In area slava orientale, dal XVI sec., alle diciture *Unynie* e *Smirenje* subentrò la formula liturgica *Ne ridaj mene, Mati* («Non piangere su di me, o Madre») tratta dall'irmo del nono canto del canone del mattutino del sabato santo nel Triodo pasquale (cfr. Šalina 2003: 306; Jurkowlanec 2013: 48-50; Gallori 2021: 50; Čumičeva 2010: 391-93).

Nel mondo latino il nome dell'*Imago pietatis* in uso *ab antiquo* era semplicemente *Pietas*, un termine che descriveva la morte e la passione consapevolmente assunte da Cristo per la salvezza dell'uomo come manifestazione della misericordia di Dio secondo la teologia dell'incarnazione. La contemplazione dell'immagine era perciò intesa a suscitare la devozione del fedele incoraggiandolo alla sequela di Cristo, così da indurlo a mostrare compassionevole misericordia per il prossimo (cfr. Solignac 1986; Helas 2004: 122-23; Gallori 2021: 58-66).

3.3. La «messa di san Gregorio»

Nei *Moralia in Iob* (XX,69), Gregorio Magno indica nel sacrificio compiuto da Cristo per amore dell'uomo una *forma pietatis* che è all'origine e rappresenta il modello della pietà dell'uomo (cfr. Gregorius Magnus 1979: 1054-55). L'autore dei *Moralia* altri non è che il «santissimo papa di Roma Gregorio, autore di dialoghi edificanti» [святѣишии папа римский Григории, списатель душеполезныхъ бесѣдъ], cioè dei *Dialogi* o *Dialogorum libri IV*, che nel *Racconto* riceve la visione dell'*Imago pietatis* e si fa artefice (committente) della sua prima realizzazione iconografica.

fu il Salvatore stesso a mostrarsi tale al suo vescovo, il santissimo papa di Roma Gregorio, autore di dialoghi edificanti, così come al suo diacono Pietro.

самъ Спасъ такова себя показа святителю своему, святѣишему папѣ римскому Григорию, списателю душеполезныхъ бесѣдъ, яже къ Петру, своему диякону.

⁶ Sulla genesi di questo tipo figurativo, sulla sua diffusione ed evoluzione esiste ampissima bibliografia. Per un primo approccio si può fare riferimento a Špidlík 1978, Belting 2001: *passim*, Šalina 2003 e Gallori 2021, sempre con bibliografia.

Non inganni nel *Racconto* la compresenza dei riferimenti ai *Dialogi* e al diacono Pietro, che nei *Dialogi* è l'interlocutore di san Gregorio: l'episodio dell'apparizione cristologica avvenuta durante una celebrazione eucaristica officiata dal presule, comunemente nota come «messa di san Gregorio», infatti, è assente tanto dai *Dialogi* che dalle *Vitae* del santo papa, costituendo una tradizione spuria e recenziere che andò sviluppandosi nel XIV sec. e le cui primi attestazioni certe, costituite perlopiù da immagini e testi contenuti nei libri di devozione, risalgono ai primi decenni del XV sec. Nel corso del XV sec. questo episodio conobbe la sua massima diffusione in Italia e in Europa, circolando sia in forma scritta, sia soprattutto nelle arti figurative.

La genesi della leggenda è dibattuta. Stando all'ipotesi classica, si tratterebbe di una narrazione sorta nell'ambiente certosino di Santa Croce in Gerusalemme a Roma alla fine del XIV sec., in un'epoca segnata in Occidente dalle tendenze al rinnovamento religioso, sia del monachesimo benedettino, sia degli ordini mendicanti. In particolare, la narrazione sarebbe nata alla confluenza di tradizioni antiche che associavano la figura di san Gregorio alla celebrazione di messe miracolose – soprattutto alla cosiddetta «terza messa», quando l'ostia si tramutò in carne per correggere l'incredulità di una matrona – attraverso l'identificazione *ex post* dell'immagine del miracolo con una piccola icona a micromosaico di probabile provenienza sinaitica che era stata realizzata a Costantinopoli intorno al 1300 e che verso il 1380 fu donata ai certosini di Santa Croce da Raimondo Orsini del Balzo. In anni più recenti, invece, la leggenda è stata interpretata come una forma di indulgenza apocrifa originatasi probabilmente in ambiente francese all'incontro di elementi e di pratiche molteplici e sviluppatasi nell'arco di alcuni decenni in aree geografiche diverse, dalle quali sarebbe poi penetrata in Italia⁷.

L'idea che papa Gregorio avesse commissionato un'opera raffigurante Cristo nella forma stessa in cui gli era apparso, creando la prima *Imago pietatis*, costituisce un esito secondario della leggenda, legato all'identificazione dell'immagine della visione con l'icona bizantina di Santa Croce. In questa versione più evoluta, la leggenda si fissa per la prima volta in due incisioni (bulini) di Ishrael van Meckenem, che restituiscono l'oggetto della visione di san Gregorio presentando l'icona di Santa Croce corredata da una didascalia esegetica. Come mostrano le didascalie (di seguito riportate), il riferimento alla chiesa di Santa Croce non è stabile: è assente nella didascalia della «versione minore», che riproduce fedelmente il suo prototipo, mentre compare nella «versione maggiore», in cui la riproduzione dell'icona appare al contrario più libera.

⁷ Sulla «messa di san Gregorio», stante l'enorme diffusione del soggetto, esiste bibliografia ampissima. Per un primo approccio si può fare riferimento a Gallori 2021 e alla bibliografia ivi citata, su tutti Belting 2001: 381-403 e Bynum 2006. La seconda ipotesi è di e in Gallori 2021: 185-201; alcuni elementi di tale ipotesi si trovano già espressi in Freiberg 2021.

[«Versione minore», didascalia] Haec imago contrefacta est ad instar illius primae imaginis pietatis quam fecerat depingi sanctissimus Gregorius papa magnus propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem.

Questa immagine è stata fatta a somiglianza di quella prima immagine di pietà che il santissimo papa Gregorio Magno aveva fatto rappresentare per la visione avuta, che gli si era manifestata dall'alto.

[«Versione maggiore», didascalia] Haec imago contrefacta est ad instar et similitudinem illius primae imaginis pietatis custoditae in ecclesia sanctae crucis in urbe Romana, quam fecerat depingi sanctissimus Gregorius papa magnus propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem.

Questa immagine è stata fatta a somiglianza e similitudine di quella prima immagine di pietà custodita nella chiesa di Santa Croce nella città di Roma, che il santissimo papa Gregorio Magno aveva fatto rappresentare per la visione avuta, che gli si era manifestata dall'alto.

In passato per queste incisioni era stata ipotizzata una committenza certissima motivata dalla previsione del giubileo del 1500, ipotesi sulla cui base era stata avanzata la datazione al 1495-1500. Studi più recenti hanno permesso di delimitarne la cronologia con maggiore precisione, fissando il *terminus a quo* per entrambe le versioni al 1492 e il *terminus ad quem* della «versione minore» al 1494. Questa ridefinizione temporale discende da una nuova ipotesi di destinazione delle due opere, che potrebbero cioè essere state commissionate non tanto in funzione del giubileo, quanto piuttosto per celebrare la caduta della roccaforte di Granada il 2 gennaio 1492. La loro realizzazione si legherebbe cioè al cosiddetto «rinascimento spagnolo di Santa Croce», quando il titolo cardinalizio di Santa Croce fu detenuto dagli spagnoli Pedro Gonzáles de Mendoza e Bernardino López de Carvajal (cfr. Gallori 2021: 129-83; Freiberg 2021).

3.4. Massimo il Greco, l'*Imago pietatis* e la «messa di san Gregorio»

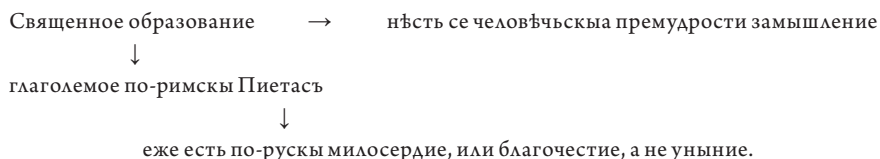
A una lettura cursoria, il *Racconto* sembra avere il duplice scopo di correggere il nome *Unynie* («Dolore») usato localmente per identificare l'*Imago pietatis* (cfr. § 3.2) e di dimostrare l'autenticità dell'immagine attraverso la storia delle sue origini.

La sacra rappresentazione della sacra e venerata icona del Signore Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo chiamata in latino *Pietas*, che in russo significa «pietà» o «devozione», e non «dolore», non è opera dell'umana sapienza.

Священное образование священныя и поклоняемыя иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, глаголемое по-римски Пиетась, еже есть по-русски милосердие, или благочестие, а не уныние, нѣсть се чловѣчскыя премудрости замышление.

A una più attenta lettura, laddove si consideri specialmente la sintassi del periodo in esordio, il primo scopo appare tuttavia piuttosto subordinato al

secondo: la proposizione principale è retta dal predicato nominale нѣсть се чловѣчскыа премудрости замышление, che definisce la natura del soggetto священное образование, solo secondariamente determinato dal costruito attributivo participiale глаголемое по-римскы Пиетась, che con il suo sviluppo relativo еже есть по-русскы милосердие, или благочестие, а не уныние descrive la semantica del termine *Pietas*.



Il *Racconto* si apre cioè con questa affermazione: l'*Imago pietatis*, il cui nome non significa «dolore» bensì «pietà» o «devozione», non è opera dell'umana sapienza. Questa affermazione introduce la storia della genesi della sacra immagine, che occupa l'intero *Racconto*.

Se, dunque, l'intenzione del *Racconto* è chiara perché chiaramente arguibile dal testo, oscure restano invece la motivazione contingente e le circostanze concrete che lo suscitarono, che allo stato attuale della ricerca possono solo essere poste in ipotesi. Il nesso con la contingenza, di cui pure, in assenza di un'intestazione che lo dimostri, non si ha certezza, può essere ragionevolmente ammesso per analogia con la prassi che si ricava da altri brevi scritti di pari fattura e analoga funzione, in cui il dotto monaco trasmette contenuti inediti o dibatte su questioni note sempre in relazione a una circostanza particolare o in risposta a una specifica richiesta. Si pensi, per esempio, all'*Epistola* in cui spiega a Tučkov il significato del marchio tipografico aldino (cfr. Garzaniti 2019a), oppure alla *Narrazione* sul segno della croce, in cui commenta il segno della croce tracciato con due dita (cfr. Romoli 2024). L'adiacenza anche fisica del *Racconto* all'*Epistola* nella «raccolta Rumjancev» (cfr. § 1) conferma l'affinità tipologica dei due testi, data non da ultimo dal loro comune dialogare con l'esperienza dell'Occidente, che fu evidentemente percepita anche da chi realizzò la raccolta.

Posta dunque l'esistenza di una motivazione circostanziale alla base del *Racconto*, ai fini della sua individuazione, in assenza di concreti appoggi fattuali, si aprono possibilità molteplici. In generale, l'esigenza di documentare l'autenticità dell'*Imago pietatis* può essere latamente riferita alla polemica ingaggiata dall'autore contro i luterani, i riformatori e in generale gli eretici per difendere il culto delle immagini sacre dalle loro critiche e da più severi divieti, una polemica che occupa diversi suoi scritti (su alcuni dei quali grava tuttavia un dubbio di attribuzione) (cfr. Ivanov 1969: 116-19, nrr. 146-51).

Più nel dettaglio, sembra ammissibile che il monaco greco possa aver composto il testo volendo appagare il desiderio di buona erudizione del suo interlocutore. Questa motivazione non è nuova alla sua opera, soggiacendo per esempio all'*Epistola* sui francescani e i domenicani, il cui destinatario, peraltro, è stato identi-

ficato con lo stesso Akakij di Tver' nel quale si è creduto di poter riconoscere il destinatario del *Racconto* (cfr. § 2)⁸. Appare allora plausibile che rivolgendosi a uno stesso interlocutore l'autore possa averlo fatto mosso da un'analoga motivazione.

Questa ricostruzione si presta a un tentativo di più puntuale contestualizzazione, non potendosi escludere che lo spunto per discettare sul tema particolare dell'*Imago pietatis* sia venuto all'autore da un'immagine fisicamente presente alla sua vista e all'osservazione del suo interlocutore. Più arrischiato è tentare di identificarla. Si potrebbe pensare che un'icona dell'*Imago pietatis* fosse presente a Tver' e forse vi fosse stata da poco trasferita, stante la tardiva diffusione di questo tipo iconografico in area moscovita, dove sembra fosse giunto dalle terre del Settentrione all'indomani dell'unificazione (cfr. § 3). Il carattere inedito dell'immagine potrebbe aver comprensibilmente suscitato il disorientamento e/o la curiosità del vescovo Akakij e nel monaco athonita il desiderio di istruirlo.

Disorientamento e/o curiosità devono assumersi ancora maggiori qualora si ipotizzi l'origine occidentale dell'immagine eventualmente all'origine del *Racconto*. Il vescovo Akakij potrebbe cioè aver scorto un'*Imago pietatis* tra i materiali del dotto monaco e avergli chiesto i necessari ragguagli, proprio come anni prima aveva fatto Tučkov, che, osservato sul frontespizio di un'edizione aldina il marchio con l'ancora e il delfino, ne era rimasto a tal punto impressionato da domandare una spiegazione. Che tra le carte dell'autore ve ne fosse una recante l'*Imago pietatis* non è un caso davvero improbabile: nel corso del Quattrocento, infatti, il soggetto aveva conosciuto il periodo della sua massima diffusione in Occidente, con riproduzioni in forme, su supporti e in contesti tra i più diversificati, dai manoscritti ai libri a stampa e alle incisioni, dalla pittura su tela e murale fino alle statue (cfr. § 3.2).

Considerata la portabilità di alcuni formati, quali, per esempio, le incisioni, i manoscritti e i libri a stampa, è verosimile che l'autore disponesse di una riproduzione occidentale del soggetto. Ampia è la gamma delle possibilità, tra le quali due sembrano più probabili di altre: che egli avesse portato con sé una delle incisioni di van Meckenem, dalla quale, come si dirà, potrebbe aver tratto anche la storia della genesi dell'*Imago pietatis* (cfr. § 4), ovvero che tra i suoi libri figurasse il *Tractato divoto et utile della Humilità* di Girolamo Savonarola (Firenze: Miscomini, 1493ca), sul cui frontespizio, a illustrazione dell'umiliazione di Cristo

⁸ Nell'*Epistola* sui francescani e i domenicani Massimo il Greco esordisce con queste parole: «Avendo conosciuto l'ardente brama di ascoltare della tua anima santa, poiché tu desideri sempre ascoltare qualche racconto che giovi all'anima e diletti il pensiero, giudicai opportuno, o signore santissimo, allietare i tuoi santi pensieri con nuovi dolci racconti che io stesso vidi con i miei occhi e udii con le mie orecchie nella mia giovinezza, avendo vissuto a lungo nel paese dell'Italia per desiderio delle dottrine elleniche» (Romoli 2021: 187) [Вѣдыи аз презѣлно любослышателное священныя души твоея, яко всегда желаеши слышати душеполезна и наслажающа мысль повѣданиа нѣкая, праведно судих, преосвященнѣишии владыко, возвеселити преподобныя мысли твоя сичевыми сладкими новыми повѣстьми, их же самъ своима очима и ушию и видѣхъ и слышахъ въ юности моеи время доважно поживь въ странѣ Италиистѣи похотью еллинскихъ учении (Ržiga 1935-1936: 99)].

nella *passio*, primeggia un'*Imago pietatis* attribuita a Filippo Lippi⁹. La plausibilità di questo scenario è avallata dall'alta probabilità, altrove argomentata, che nella biblioteca del monaco greco figurassero altre opere di Savonarola e più in generale altre edizioni e materiali occidentali (cfr. Romoli 2021: 161-152; 2022)¹⁰.

In ogni caso, narrando la storia della sacra immagine, l'autore non poté non riabbracciare nella memoria le varie realizzazioni del soggetto che aveva incontrato all'epoca del suo soggiorno italiano. Particolarmente vivido dovette affiorare in lui il ricordo dell'*Imago pietatis* affrescata da Giovanni da Fiesole (Beato Angelico) alla metà del Quattrocento (1446-1447) sulla parete finestrata di una cella del lato destro del dormitorio del convento di San Marco di Firenze, uno spazio che con ogni probabilità il dotto greco aveva vissuto nella sua quotidianità di novizio tra il 1502 e il 1503. A differenza delle celle poste sul lato sinistro del dormitorio, le cui finestre affacciano sulla strada, infatti, le celle di destra godono di un affaccio protetto sulla corte interna ed erano perciò riservate ai frati più giovani e meno esperti, così da evitare loro le distrazioni provenienti dal mondo esterno. Per di più, la cella affrescata con l'*Imago pietatis* è ubicata in prossimità della cella doppia, progettata per accogliere due persone, posta alla fine del corridoio, nell'angolo nord-occidentale del fabbricato, uno spazio che sicuramente aveva visto il passaggio del giovane *émigré* bizantino perché riservato alla formazione dei novizi sotto la guida di un loro maestro.

La possibile origine della leggenda sull'*Imago pietatis* in ambiente certosino (cfr. § 3.3) richiama la testimonianza sull'ordine certosino resa dall'autore nella *Narrazione terribile e memorabile, e sulla prefetta forma di vita monastica*, aprendo all'ipotesi che egli fosse venuto in contatto con la leggenda nella Certosa di San Lorenzo di Firenze, alla quale precedenti studi ci hanno permesso di riferire la sua testimonianza (cfr. Romoli 2021: 80-83). Le indagini condotte in questo senso portano tuttavia a escludere tale evenienza, dovendosi constatare che, a differenza di quanto accade nelle certose europee, nella certosa di Firenze, e più in generale in quelle italiane, non vi sono pale d'altare o oltre immagini riferite al soggetto della «messa di san Gregorio», né copie dell'icona di Santa Croce, e neppure è documentata la loro presenza storica o sono note altre menzioni del miracolo. Questo stato di cose sembra discendere dal fatto che nella Penisola la propagazione pubblica dell'efficacia dell'*Imago pietatis* fu svolta soprattutto dall'Osservanza francescana (cfr. Helas 2004: *passim*; Gallori 2021: 145)¹¹.

In ultimo non è da escludere che la genesi del *Racconto* si leghi (anche) all'attività di correzione e traduzione dei libri sacri per la quale il monaco athonita

⁹ La digitalizzazione del libro è disponibile al link: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00069536&pimage=00001&v=100&nav=&en> (ultimo accesso: 09.09.2025).

¹⁰ Ci riserviamo di verificare in futuro se, nella prospettiva inversa suggerita da questo possibile nesso, i contenuti del *Tractato della Humilità* possano essere ritrovati negli scritti di Massimo il Greco.

¹¹ La realtà francescana doveva essere parimenti nota all'autore; sulle ragioni della sua possibile reticenza sull'ordine francescano nell'*Epistola* sui francescani e i domenicani si veda Romoli 2021: 37-40.

era stato inviato in Moscovia e a motivo della quale, stando alle fonti ufficiali, fu processato e patì una lunga reclusione (cfr. Romoli 2021: 17-25). Il *Racconto* potrebbe cioè aver dialogato, oltre che con un'immagine, con la sua denominazione nei libri, rispetto alla quale *l'exkursus* linguistico presente in inciso nel primo periodo troverebbe la sua più naturale giustificazione. In questa prospettiva sembra in particolare ammissibile una correlazione con la resa slava del nome greco dell'*Imago pietatis* attestata in un Eucologio (*Trebnik*) dell'inizio del XVI sec., il ms. GIM Sin. nr. 310(377)¹². In questo codice, al capitolo 88 (ff. 92v- 94v), che si apre con le parole «È opportuno sapere come si esegue il Lamento sul sepolcro nella chiesa cattedrale di Costantinopoli e in tutta la metropolia» [Потребно естъ вѣдати како поеться Надгробное въ Цариградской съборной церкви и по всему митрополиямъ] e descrive la recita rituale del Lamento sul sepolcro (*Epitáphios thrénos, Nadgrobnoe rydanie*) durante la celebrazione della *passio Christi* in occasione del venerdì e del sabato santo nella basilica di Santa Sofia a Costantinopoli e in tutta la metropolia, si registra infatti l'atto dell'ostensione sul proskinitario (un apposito leggìo utilizzato per esporre le icone alla venerazione dei fedeli) dell'icona *Ákra tapeínosis*, che viene identificata come *Uynyie* («Dolore»), ovvero con lo stesso termine che il monaco athonita corregge nel *Racconto*.

e la sacra icona è posta sul proskinitario al centro della chiesa, il Dolore del Signore nostro Gesù Cristo.

и святую икону поставлену на налои срѣди церкви Уныние Господа нашего Иисуса Христа (f. 93r, ll. 4-5).

Sembra allora di poter ipotizzare che questo Eucologio, o un codice a esso congiunto, sia passato al vaglio della revisione linguistica del dotto monaco e che questi, nel rispetto del compito che gli era stato affidato, ma insieme mantenendosi fedele al suo approccio critico al testo, tra filologia umanistica ed erudizione, abbia valutato errata l'equivalenza stabilita nel testo slavo e abbia ritenuto di emendarla. Per farlo, oppone alla dicitura «dolore» (уныние) le definizioni «pietà» (милосердие) e «devozione» (благочестие), che richiamano ed esprimono in sintesi la funzione dell'*Imago pietatis* nella tradizione dell'Occidente, tra *pietas* e *devotio*, e le allinea all'idea della natura acheropita che nella tradizione bizantina era stata all'origine dell'immagine (cfr. § 3.2).

La sacra rappresentazione della sacra e venerata icona del Signore Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo chiamata in latino *Pietas*, che in russo significa

¹² Il codice è descritto in Gorskij, e Nevostruev 1855-1917, vol. 3/1, 206-26 (215-16 per l'entrata che qui interessa) ed è raggiungibile in formato digitale al link: https://catalog.shm.ru/api/spf/5Twn8e9-AR1_vr5BMoegBKPuKnMvLtF3fOdwa-YLMLfJSVjOpIuI9yRVwKXohpL.data (ultimo accesso: 09.09.2025). Il riferimento a Dmitrievskij 1895-1917, vol. 3/1, 215 (dove si offrirebbero la datazione del manoscritto e indicazioni sul suo antgrafo) che si legge in Šalina 2003: 308-309 e si ripete in Čumičeva 2010: 391 è errato. In Gallori 2021: 50 questo codice, definito genericamente «ortodosso», è erroneamente collocato nella «Biblioteca del Sinodo» ed erroneamente identificato con un Tipikon del XV sec.

«pietà» o «devozione», e non «dolore», non è opera dell'umana sapienza ... tale divina rappresentazione non fatta da mano d'uomo.

Священное образование священныя и покланяемыя иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, глаголемое по-римскыи Пиетась, еже есть по-русскыи милосердие, или благочестие, а не уныние, нѣсть се человекъскыи премудрости замышление ... сичево нерукотвореное божественое образование.

In questo modo, ancora una volta, Massimo il Greco realizzava un'operazione non tanto linguistica quanto piuttosto di mediazione culturale, enfatizzando la prerogativa di autenticità dell'*Imago pietatis* come valore comune e condiviso dall'Oriente e dall'Occidente, in un rinnovato e ulteriore tentativo di trasmissione alla Moscovia dei valori della *renovatio* cristiana e della modernità.

4. Fonti

A sostegno dell'esegesi del nome *Pietas* e a dimostrazione della natura divina dell'immagine che tale nome identifica, l'autore narra la storia della genesi dell'*Imago pietatis* nella forma in cui si era sviluppata e diffusa in Occidente a partire dal XIV sec. (cfr. § 3.3), presentando al lettore moscovita un contenuto di fatto inedito, che incontrava lo spazio culturale slavo orientale per la prima volta. Con un'attenzione alle fonti di matrice tutta umanistica e uno scrupolo di veridicità facilmente motivato dai suoi trascorsi giudiziari, il monaco greco sostanzia la narrazione nell'indicazione dell'origine suo sapere, riferendosi agli stessi «uomini fededegni» (достовѣрные мужи) ai quali si rifà anche nella già ricordata testimonianza sugli ordini religiosi occidentali (*Narrazione terribile e memorabile*).

[*Racconto*] Questa storia la ho così ricevuta da uomini italiani fededegni, avendo vissuto presso di loro un tempo sufficiente, essendo ancora giovane e abbracciando ancora la vita nel secolo.

Сиче азъ таковоу повѣсть прияхъ от достовѣрныхъ мужей италианѣхъ, у нихъ живыи время доволно, юнѣ еще сыи и мирскаго жития дрѣжася.

[*Narrazione terribile e memorabile*] scrivo la verità: quanto è scritto non solo lo vidi e lo lessi, ma lo appresi anche con l'udito da uomini fededegni, vale a dire adorni di virtù di vita e di molta saggezza, presso i quali, quando ero molto giovane, vissi alcuni anni (Romoli 2021: 30).

истину пишу, еже самъ не точию писано и видѣхъ и прочтохъ, но и слухомъ прияхъ от мужей достовѣрныхъ, сирѣчь добродѣтелию жития и премудростию мною украшенныхъ, у нихъ же азъ, зѣло юнѣ сыи, пожихъ лѣта доволна (Romoli 2019).

Laddove nella *Narrazione terribile e memorabile* la specificazione tipologica delle fonti permette di definire con un buon grado di precisione i canali ai quali l'autore attinse, potendosi alcuni contenuti riportare a fonti scritte, altri all'e-

sperienza diretta e altri ancora alla rete dei suoi contatti occidentali (cfr. Romoli 2021: 29-30, 161-171), nel *Racconto* l'indicazione delle fonti appare piuttosto generica e in definitiva finalizzata a garantire la bontà del narrato fondandone l'autenticità sull'affidabilità degli uomini con i quali, negli anni della giovinezza, il dotto monaco aveva condiviso la sua esperienza nella penisola italiana.

Il requisito dell'autenticità di un contenuto, al netto della sua appartenenza alla tradizione latina, ne sancisce l'utilità per i cristiani tutti, legittimandone la trasmissibilità agli ortodossi della Moscovia in virtù di una comunanza di valori che ramifica dalle radici cristiane della civiltà mediterranea, al cui recupero tendevano gli ambienti che aspiravano a un rinnovamento religioso sia in Occidente che in Moscovia. Nella percezione del monaco athonita, cioè, la «messa di san Gregorio» è affine nel suo essere meritevole di conoscenza alla clausura certosina e all'osservanza domenicana, massimamente impersonata da Savonarola, quali espressioni storiche dei valori più autentici del cristianesimo antico (cfr. Romoli 2021: 30-6).

Data l'ampia diffusione nell'Europa del XV sec. dell'episodio della «messa di san Gregorio» (cfr. § 3,3) e considerate le molteplici realizzazioni narrative e iconografiche del soggetto con cui l'autore poté venire in contatto nei diversi luoghi del suo itinerario in Occidente, l'individuazione della fonte della sua ispirazione si annuncia particolarmente complessa. Se, come sembra di poter ammettere, alla luce della percezione da lui altrove comunicata di una continuità esistente tra l'osservanza domenicana e il monachesimo antico (cfr. Romoli 2021: 30-36), l'espressione «uomini italiani fededegni» può intendersi riferita ai domenicani dell'osservanza, è allora nel loro ambiente e nell'ambito specifico della loro predicazione che deve essere esperito un primo tentativo di indagine nel senso delle fonti (non sorprenda in questo senso il fatto che l'autore dichiari aver vestito all'epoca abiti laici – «essendo ancora giovane e abbracciando ancora la vita nel secolo» [юнь еще сын и мирскаго жития дръжася], stante la reticenza da lui ripetutamente dimostrata verso il suo vissuto di novizio; cfr. Romoli 2021: 173-74)¹³.

Tra i maggiori esponenti dell'osservanza domenicana frequentati dal giovane *émigré* premegegia la figura di Savonarola, che, com'è noto, esercitò su di lui un forte ascendente, al punto da suscitare la vocazione e indurlo a entrare novizio nel convento di San Marco¹⁴. Pur in presenza nella produzione savonaroliana di frequenti richiami alla teologia di Gregorio Magno, che nella sua predicazione è tenuto a esempio di somma virtù¹⁵, la ricerca nei suoi scritti di un canale di me-

¹³ Sulle osservanze esiste una bibliografia imponente. Per un primo approccio si può fare riferimento a Mixson, e Roest 2015. Sull'osservanza domenicana specialmente in Savonarola e nei savonaroliani si veda Polizzotto 2009.

¹⁴ Il tema del rapporto tra Massimo il Greco e Savonarola percorre gli studi fin dagli inizi del secolo scorso ed è stato variamente affrontato e interpretato. A titolo di esempio, anche dei diversi orientamenti di ricerca, si possono leggere Dunaev 1907, Viskovatyj 1939-1940, Ivanov 1968, 1974, Sinicyna 1972, Romoli 2015, 2017, 2020, 2021 e Garzaniti 2019b.

¹⁵ «Dimmi un poco: al tempo di santo Gregorio papa (la festività del quale noi celebriamo oggi) era egli la Chiesa nel termine che è oggi? Va', leggi el suo Dialogo che è pieno di sacer-

diazione per la «messa di san Gregorio» non ha portato risultati, se si esclude un riferimento alla «messa della matrona» contenuto nel Quaresimale del 1496 (su Amos e Zaccaria), nella predica per il mercoledì della settimana santa, che ai fini del nostro discorso riveste in ogni caso un'importanza secondaria, perché è eventualmente da porre piuttosto in relazione con la genesi dell'episodio che qui interessa, che non con l'episodio in sé (cfr. § 3,3)¹⁶.

Restando nell'ambito della predicazione domenicana, si deve invece constatare la presenza della «messa di san Gregorio» nei *Sermones quadragesimales et de sanctis* di Gabriele Barletta (+ dopo il 1480), che, seppur (di poco) precedenti il periodo che il giovane greco trascorse in Italia, all'epoca del suo soggiorno circolavano sulla carta stampata – l'*editio princeps* risale al 1497-1498 (Brescia, Giacomo Britannico) – e non si possono ipotizzare estranei all'ambiente domenicano di San Marco¹⁷. Della «messa di san Gregorio» Barletta narra in modo particolare nella predica per il mercoledì della settimana santa *De veritate sacramenti* (la cui destinazione liturgica coincide con quella della predica savonaroliana in cui si legge della «messa della matrona»), restituendola come di seguito riportato.

Cum beatus Gregorius missam celebraret Romae, apparvit illi Iesus sub effigie passionis et pietatis. Quem videns compassione motus et devotione plurimum lachrymatus est (Barletta 1497-1498, vol. 1, f. 113v, b25-29).

Mentre il beato Gregorio celebrava la messa a Roma, Gesù gli apparve sotto l'immagine della passione e della pietà. Quando lo vide, fu mosso da compassione e si commosse moltissimo fino alle lacrime.

La versione dell'episodio della «messa di san Gregorio» accolta nel *Racconto* appare piuttosto prossima alla sintesi offerta da Barletta e la richiama soprat-

doti buoni, ché non stava nessuno in Corte sua se non era uomo virtuoso, e nessuno vizioso sarebbe stato tanto ardito di mettere piedi in quella Corte. Li poverelli vi entravano quando volevano ed erano menati dinanzi a santo Gregorio: lui distribuiva di molte limosine. Aveva scritto tutti li poveri di fuori e dentro nella città, acciò che e' fussino alimentati ... Nella sua corte non poteva stare secolare alcuno; non erano allora scudieri, non tenevano mule, non cani, non broccati, non sete, ogni cosa davano a' poveri, nulla v'era di superfluo» (*Prediche sopra Amos e Zaccaria*, nr. XXV, 12 marzo 1946 in Savonarola 1971-1972, vo. 2, 207-08).

¹⁶ «E' si legge che san Gregorio, comunicando una volta il popolo, venne col sacramento ad una gentildonna romana, la quale avendogli fatte quelle ostie che dipoi erano state consacrate, quella donna si rise quando san Gregorio venne a lei per comunicarla e che disse: *Corpus Domini nostri Iesu Christi custodiat animam tuam in vitam aeternam*. San Gregorio la domando perché ella rideva, la quale rispose: Io rido perché io ho fatte queste ostie e so quello che le sono; e tu di' che gli è el corpo di Christo. San Gregorio allora si tirò indietro e posò il sacramento in su l'altare e fece inginocchiare tutto il popolo e fare orazione per il peccato di costei e pregare Iddio che la illuminasse. E dipoi riprese il sacramento, ispirato da Dio, et voltossi a quella donna e disse in conspetto del popolo: Guarda qui se queste ti paiano le ostie che tu facesti. La quale guardando vidde che quella ostia era carne. E così, raveduta del peccato suo, si dolse grandemente; il quale gli fu perdonato, e san Gregorio la comunicò» (*Prediche sopra Amos e Zaccaria*, nr. XLIII, 30 marzo 1946 in Savonarola 1971-1972, vo. 3, 222-23).

¹⁷ Per un profilo biografico di Gabriele Barletta si può leggere Alecci 1964.

tutto nella descrizione della reazione del papa, che alla vista di Cristo fu mosso da compassione, manifestando la stessa reazione che l'*Imago pietatis* era intesa a suscitare nei fedeli (cfr. § 3.2).

Quem videns compassionem motus et devotione plurimum lachrymatus est.

Quando lo vide, fu mosso da compassione e si commosse moltissimo fino alle lacrime.

Avendo visto tale rappresentazione divina non fatta da mano d'uomo ... il santo Gregorio ne fu turbato, come era naturale che fosse, e fu preso da lacrime spirituali e si meravigliò dell'indicibile condiscendenza del Salvatore.

Сицево нерукотвореное божественное образование видѣвъ священнии Григорей ... умилися, якоже лѣпо бѣ, и въ слезы духовныя снесенъ бывъ, преудивися Спасову неизреченному схождению.

Un grado di affinità analogo si può osservare tra il *Racconto* ed altre narrazioni, anche figurative, all'incirca coeve alla predica di Barletta e dunque compatibili con l'esperienza italiana del monaco athonita. Tra queste, per la sua notorietà e per la provenienza dall'ambiente fiorentino, merita di essere ricordata la *Predica di Marco da Montegallo* di Francesco Rosselli, un'incisione su rame di notevoli dimensioni (49 × 35,4 cm) realizzata a Firenze negli anni Ottanta del XV sec. In questa incisione, che offre una composizione insolitamente complessa, la rappresentazione della «messa di san Gregorio» occupa lo spazio della cappella posta all'estremità anteriore del registro di destra, sulla cui base campeggia l'iscrizione «Hec est imago Pietatis que apparuit beato Gregorio missa[m] celebrando» [Questa è l'immagine della Pietà che apparve al beato Gregorio mentre celebrava la messa]. Al suo interno san Gregorio è ritratto di spalle, intento all'elevazione dell'ostia, mentre di fronte a lui e allo spettatore, sull'altare della cappella, si erge Cristo in carne e ossa, la cui figura, sempre in *Imago pietatis*, è rappresentata anche sul timpano della cappella (cfr. Helas 2004).

Qualora si proceda, in ordine a una maggiore selettività, non dalle fonti che sono compatibili con l'esperienza occidentale dell'autore verso il *Racconto*, ma piuttosto nella direzione opposta, ovvero dal *Racconto* verso le sue possibili fonti, puntando sulla specificità degli elementi che lo caratterizzano, il tratto che emerge come maggiormente peculiare è il nesso che nel *Racconto* si registra tra la visione di san Gregorio e la riproduzione (e ripetizione) iconografica dell'immagine della visione da lui commissionata. Alla prova delle fonti, infatti, questo elemento si lega unicamente alle incisioni di van Meckenem, che per la prima volta presentano l'*Imago pietatis* di Santa Croce come esito e insieme prova della visione di san Gregorio, e univocamente alla «versione minore» di dette incisioni, che al pari del *Racconto* prescinde dall'esplicitazione dell'identità dell'immagine con l'icona di Santa Croce (cfr. § 3.3).

[«Versione minore», didascalia] Haec imago contrefacta est ad instar illius primae imaginis pietatis quam fecerat depingi sanctissimus Gregorius papa magnus propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem.

Questa immagine è stata fatta a somiglianza di quella prima immagine di pietà che il santissimo papa Gregorio Magno aveva fatto rappresentare per la visione avuta, che gli si era manifestata dall'alto.

E come lo vide con gli occhi nello Spirito Santo, così allora ordinò ai pittori di icone di dipingere quella sacra rappresentazione del Salvatore, e da quel momento tale sacra rappresentazione del Salvatore iniziarono a dipingerla nei santi templi di Dio.

И якоже видѣ очима въ Душѣ Святѣ, тако и сказа иконописцемъ писати прочее таковое Спасово свяшеное образование, и оттолѣ начят сичево свяшеное образование Спасово въ святыхъ Божиихъ храмѣхъ писатися.

Un altro tratto distintivo del *Racconto* è il dettaglio relativo al momento della visione, che accade all'atto dell'*immixtio*: *внегда влагаше в потирѣ четвертую часть святого и покланяемаго агнца* [«(mentre) bagnava nel calice un quarto del sacro e venerato Agnello»]. Se il calice è un elemento noto alla tradizione della «messa di san Gregorio», potendo raccogliere il sangue che stilla dal costato di Cristo, la frazione dell'ostia con l'immersione nel calice di una sua particella richiama invece la liturgia della consacrazione del pane eucaristico, presente tanto nella tradizione latina che in quella orientale, e costituisce dunque un gesto rituale immediatamente significativo per il lettore moscovita, che l'autore potrebbe aver aggiunto per favorire la buona ricezione del testo.

Stringendo il cerchio sulle fonti del *Racconto*, se ne deve in definitiva riconoscere la maggiore affinità alla «versione minore» delle riproduzioni dell'*Imago pietatis* di Santa Croce di van Meckenem, o a tradizione (scritta, figurativa o orale) che da quella sia discesa.

5. Conclusioni

L'indagine del *Racconto* nella direzione del destinatario e della datazione dell'opera, dello scopo e delle circostanze concrete della sua composizione e delle fonti, che questo contributo si è posto come obiettivo, ha portato alcuni risultati utili all'avanzamento delle conoscenze sul testo e in conclusione una conferma dell'attività di mediazione che Massimo il Greco svolse lungo tutto il suo soggiorno in Moscovia, esemplificando una modalità concreta di tale attività.

Quanto all'epoca del testo, se ne è ipotizzata l'appartenenza al secondo periodo della produzione slava del monaco athonita (1531-1556/1557), quando, con il mitigarsi delle condizioni della sua detenzione a valle del secondo processo, fu trasferito a Tver' e poté riprendere a scrivere sotto la protezione del vescovo Akakij. Lo stesso Akakij sembra poter essere identificato con il suo interlocutore. Accolte queste ipotesi, la datazione al 1533 di uno dei testimoni del *Racconto* fissa al 1533 il *terminus ad quem* dell'opera e permette altresì di precisare la cronologia del soggiorno dell'autore a Tver', fissando sempre al 1533 il *terminus ad quem* del suo arrivo in città (cfr. § 2).

Rispetto allo scopo e alle circostanze concrete della composizione del testo, vari sono gli scenari plausibili. Considerato il lavoro di revisione che l'esperto monaco era stato chiamato a svolgere in Moscovia e vista la prassi della sua attività scrittoria, un'ipotesi probabile sembra che il *Racconto* possa essere stato suscitato, o in parte motivato, dall'errata restituzione slava della definizione greca *Ákra tapeínosis* riferita all'*Imago pietatis* nel ms. GIM Sin. nr. 310(377), o in un codice con esso strettamente imparentato.

L'occasione, creata da questa come forse da altre circostanze, si presentò propizia per trasmettere localmente la conoscenza di una tradizione antica, che il monaco athonita aveva appreso in gioventù, all'epoca del suo soggiorno in Italia. Molteplici erano state allora le possibilità di contatto con il soggetto dell'*Imago pietatis* e numerose e varie le realizzazioni che di tale soggetto egli aveva potuto apprezzare, dalle rappresentazioni pittoriche, su tutte l'affresco del Beato Angelico nel dormitorio del convento di San Marco, alle restituzioni verbali (orali e scritte), particolarmente frequenti, tra le altre, nella predicazione domenicana.

Lo stesso soggetto, ancora ben fisso nella memoria dell'ormai anziano monaco, poté forse essere anche fisicamente presente alla sua vista e all'osservazione del suo interlocutore all'epoca della stesura del *Racconto*, se, considerata la portabilità dei formati a stampa e la possibile presenza tra i materiali della sua biblioteca personale di libri a stampa e/o incisioni recanti l'immagine, si ammette che a Tver' il vescovo Akakij fosse riuscito a farlo rientrare in possesso dei suoi libri. Questa evenienza, del resto, è documentata per il «libro greco con il commento» [книгу греческую съ толкованиемъ] che l'autore reclama nell'*Epistola* sulla mitologia antica per poter avanzare nel commento all'*Oratio* 39 (*In sancta lumina*) di Gregorio di Nazianzo da lui lì avviato e poi ultimato nella *Spiegazione parziale di alcuni luoghi oscuri nell'omelia di Gregorio il Teologo*, evidentemente dopo essere rientrato in possesso del libro (cfr. Romoli 2022: 33-4; § 3).

Venendo infine alle fonti del *Racconto*, gli elementi caratterizzanti l'episodio della «messa di san Gregorio» nella versione offerta dall'autore che hanno trovato riscontro nelle fonti note, su tutti il nesso tra la visione esperita dal santo papa e la riproduzione da lui commissionata dell'immagine della visione nella forma dell'*Imago pietatis*, legano univocamente il testo alla «versione minore» dell'incisione dell'*Imago pietatis* di Santa Croce eseguita da van Meckenem, o a tradizione da quella derivata (cfr. § 4).

In conclusione il *Racconto* sembra riportare Massimo il Greco a Tver' all'indomani del secondo processo, intento nell'istruire il suo interlocutore sul significato e sull'autenticità dell'*Imago pietatis*, che illustra ora richiamando la capacità dell'immagine di evocare la misericordia di Dio e di suscitare la devozione dei fedeli, ora narrando la storia delle sue origini secondo la «messa di san Gregorio». Così restituito al suo contesto di origine, il *Racconto* può in definitiva essere letto come un'azione tesa al rinnovamento della cultura moscovita sulla scia della *renovatio* occidentale, ponendosi all'incrocio delle tradizioni dell'Oriente e dell'Occidente e realizzandone l'incontro nella (ri-)scoperta di un personaggio chiave della classicità cristiana che impersona i valori del cristianesimo delle origini.

Appendice

Si offre di seguito la prima versione italiana del *Racconto* approntata sulla base dell'edizione Žurova 2011: 146-147.

Di quello stesso monaco Massimo il Greco
narrazione sulla sacra immagine di Cristo Salvatore che chiamano «Dolore»

La sacra rappresentazione della sacra e venerata icona del Signore Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo chiamata in latino *Pietas*, che in russo significa «pietà» o «devozione», e non «dolore», non è opera dell'umana sapienza: fu il Salvatore stesso a mostrarsi tale al suo vescovo, il santissimo papa di Roma Gregorio, autore di dialoghi edificanti, così come al suo diacono Pietro. Si manifestò durante la sacra liturgia, quando il santo Gregorio offriva il sacrificio terribile e incruento, [mentre] bagnava nel calice un quarto del sacro e venerato Agnello. Avendo visto tale divina rappresentazione non fatta da mano d'uomo che stava di fronte al sacro calice, il santo Gregorio ne fu turbato, come era naturale che fosse, e fu preso da lacrime spirituali e si meravigliò dell'indicibile condiscendenza del Salvatore. E come lo vide con gli occhi nello Spirito Santo, così allora ordinò ai pittori di icone di dipingere quella sacra rappresentazione del Salvatore, e da quel momento quella sacra rappresentazione del Salvatore iniziarono a dipingerla nei santi templi di Dio. Questa storia la ho così ricevuta da uomini italiani fededegni, avendo vissuto presso di loro un tempo sufficiente, essendo ancora giovane e abbracciando ancora la vita nel secolo. Come la ricevetti allora, così la narro ora alla tua santità. Che per le tue sante preghiere il Signore mi conceda di pentirmi sinceramente dei miei molti peccati. Amen.

Bibliografia

Fonti manoscritte

- GIM Sin. nr. 310(377): Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej (Moskva, RU), ms. Sin. nr. 310(377), XVI sec.
 GATO f. 1409, op. 1, d. 138: Gosudarstvennyj Archiv Tverskoj oblasti (Tver', RU), f. 1409, op. 1, d. 138, ff. 511v-512v, inizio del XVIII sec.
 RGB f. 256 Rum. nr. 264: Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka (Moskva, RU), f. 256, ms. Rum. nr. 264, XVI sec.

Fonti a stampa

- Barletta 1497-1498: Barletta, Gabriele. *Sermones quadragesimales et de sanctis*. 2 voll., Brescia.
 Dmitrievskij 1895-1917: Dmitrievskij, A. *Opisanie liturgičeskich rukopisej, chranjaščichsja v bibliotekach pravoslavnogo Vostoka*. 3 voll., Kiev-Petrograd.

- Gregorius Magnus 1799: S. Gregorius Magnus. *Moralia in Iob. Libri XI-XXII*, a cura di M. Adriaen. Turhout (S. Gregorii Magni Opera in Corpus Christianorum. Series Latina, 143/A).
- Maksim Grek 1894-1897: Maksim Grek. *Sočinenija prepodobnogo Maksima Greka*. 3. voll., Kazan' (1 ed. 1859-1862).
- Maksim Grek 2008: Prepodobnyj Maksim Grek. *Sočinenija*. Vol. 1, a cura di N.V. Sinicyna. Moskva.
- Miklosich 1862-1865: Miklosich, F. (ed.). *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum. Emendatum auctum*. Wien.
- Ržiga 1935-1936: Ržiga, V.F. "Neizdannye sočinenija Maksima Greka", *Byzantinoslavica* 6: 85-109.
- Savonarola 1493ca: Savonarola, Girolamo. *Tractato divoto et utile della Humilita composto per frate Hieronymo da Ferrara*. Firenze s.a. [1493ca].
- Savonarola 1971-1972: Savonarola, Girolamo. *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, 3 voll., Roma (Edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola).
- Sreznevskij 1893-1912: Sreznevskij, I.I. *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka po pis'mennym pamjatnikam*, 3 voll., Sankt-Peterburg 1893-1912 (reprint Moskva 2003).
- Žurova 2011: L.I. Žurova, *Avtorskij tekst Maksima Greka: rukopisnaja i literaturnaja tradicii*, vol. 2., Novosibirsk.

Studi

- Alecci, Antonio. 1964. "Gabriele Barletta". In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-barletta_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-barletta_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 06.09.2025).
- Belting, Hans. 2001. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Roma: Bruno Mondadori (ed. or. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990).
- Bynum, Caroline W. 2006. "Seeing and Seeing Beyond. The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century". In *The Mind's Eye. Art and Theology in the Middle Ages*, edited by J.F. Hamburger, and A.-M. Bouché, 208-40. Princeton: Princeton University Press.
- Čumičeva, Ol'ga. 2010. "Massimo il Greco sull'iconografia". In *Massimo il Greco, Firenze e l'Umanesimo italiano*, a cura di M. Garzaniti, e F. Romoli, *Studi Slavistici* 7: 385-94.
- Dunaev, Boris N. 1907. "Sočinenija Savonaroly i Maksima Greka", *Drevnosti. Trudy Slavjanskoj komissii Moskovskogo archeologičeskogo obščestva*, IV, 1: 56-8.
- Freiberg, Jack. 2021. "The Imago Pietatis in Santa Croce in Gerusalemme, Pope Gregory the Great, and Spain". In *Tributes to Richard K. Emmerson. Crossing Medieval Disciplines*, edited by D. Carter, E. Gertsman, and K. Griffith, 61-78. Turnhout: Brepols.
- Gallori, Corinna T. 2021. *Alle origini di una leggenda: la Messa di san Gregorio Magno tra testi e immagini*. Milano: Scalpendi.
- Garzaniti, Marcello. 2019a. *L'ancora e il delfino. Il romano Manuzio, il greco Trivolis e la Terza Roma*. In *Roma e il mondo. Rim i mir. Scritti in onore di Rita Giuliani*, a cura di S. Toscano, Ju. Nikolaeva, P. Buoncristiano, 45-56. Roma: Lithos.

- Garzaniti, Marcello. 2019b. *Michele Trivolis alias Massimo il Greco, Girolamo Savonarola e i domenicani di San Marco (Firenze)*, in: *I Domenicani e la Russia*, a cura di V.Š. Dóci, e H. Destivelle, 41-74. Roma: Angelicum University Press (*Dissertationes Historicae*, 37).
- Garzaniti, Marcello. 2025. "Požar v Tveri (1537) v razmyšljenijah Maksima Greka. Kritika gorodskogo duhovenstva, vdochnovlennaja ideej christianskogo obnovljenija (renovatio)", *Drevnjaja Rus'. Voprosy medievistiki* CII, 4: 93-101.
- Gorskij, Aleksandr V., e Kapiton I. Nevostruev, 1855-1917. *Opisanie slavjanskich rukopisej Moskovskoj Sinodal'noj biblioteki*, 3 voll., Moskva: Sinodal'naja tipografija.
- Helas, Philine. 2004. "Die Predigt in der Weltenlandschaft. Zur Agitation von Fra Marco da Montegalio für den Monte di Pietà in einem Stich von Francesco Rosselli (ca. 1485)", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31: 105-44.
- Ivanov, Aleksej I. 1968. "Maksim Grek i Savonarola", *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* 23: 217-27.
- Ivanov, Aleksej I. 1969. *Literaturnoe nasledie Maksima Greka*. Leningrad: Nauka.
- Ivanov, Aleksej I. 1974. "Maksim Grek i Savonarola", *Bogoslovskie trudy* 12: 184-208.
- Jurkowlanec, Grazyna. 2013. *The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe*. In *New Perspectives on the Man of Sorrows*, edited by C.R. Puglisi, and W.L. Barcham, 48-76. Kalamazoo: Western Michigan University.
- Marcialis, Nicoletta. 2009. *Ljutor' iže ljut'*. *Prenie o vere carja Ivana Groznogo s pastorom Rokitoj*, Moskva: LitRes.
- Mixson, James D., and Bert Roest, eds. 2015. *A Companion to Observant Reform in the Late Middle Ages and Beyond*, Leiden-Boston: Brill (Brill's Companions to the Christian Tradition, 59).
- Polizzotto, Lorenzo. 2009. *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence, 1490-1545*, Oxford-New York: Clarendon Press.
- Romoli, Francesca. 2015. "«Trattato contra li astrologi» Džiolamo Savonaroly i «Slovo protivu tščaščichsja zvezdozreniem predricati o buduščih i o samovlastii čelovekom» Maksima Greka. Opyt sopostavitel'nogo analiza", *Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge* 3: 1-17.
- Romoli, Francesca. 2017. "«Antimagometanskije» stat' i v «Triumphus crucis» Džiolamo Savonaroly i Pervom sobranii sočinenij Maksima Greka. Nekotorye tekstual'nye sovpadenija", *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* 45: 84-100.
- Romoli, Francesca. 2019. "Писану видѣх / писано и вѣдах. Sulle fonti della *Povest' strašna* di Massimo il Greco". In *Scrittura e Scritture per Massimo il Greco. A cinquecento anni dall'arrivo in Moscovia*, a cura di F. Romoli, e A. Alberti, *Studi Slavistici* XVI, 2: 199-218.
- Romoli, Francesca. 2020. "Girolamo Savonarola nella testimonianza di Massimo il Greco", *Mediaevistik. Internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung* 33: 183-211.
- Romoli, Francesca. 2021. *Massimo il Greco e gli ordini religiosi dell'Occidente. Esperienza ed evidenza documentaria nella testimonianza alla Moscovia cinquecentesca*. Firenze: Firenze University Press (Europe in between. Histories, cultures and languages from Central Europe to the Eurasian Steppes, 3).
- Romoli, Francesca. 2022. "Massimo il Greco, Venezia e l'editoria umanistica: tra esperienza e retaggio", *Studi Veneziani* 85-86: 15-38.
- Romoli, Francesca. 2024. "La «Narrazione sul segno della croce» di Massimo il Greco: esegesi delle Scritture e prassi ortodossa nella Moscovia cinquecentesca". In *Cristiani orientali e Repubblica delle Lettere (XVI-XVIII sec.) / Chrétiens orientaux et*

- République des Lettres (16^e-18^e s.) / Östliche Christen und die Gelehrtenrepublik (16.-18. Jh.)*, a cura di M. Garzaniti, V. Kontouma, e V.N. Makrides, 365-81. Firenze: Firenze University Press.
- Šalina, Irina A. 2003. "Ikona «Christos vo grobe» i Nerukotvornyj obraz na Konstantinopol'skoj plaščanice". In *Vostočnochristianskie relikvii*, red. A.M. Lidov, 305-36. Moskva: Progress-Tradicija.
- Sinicyna, Nina V. 1972. "Maksim Grek i Savonarola (o pervom rukopisnom sobranii sočinenij Maksima Greka)". In *Feodal'naja Rossija vo vseмирno-istoričeskom processe. Sbornik statej, posvjaščennyj L.V. Čerepninu*, 149-56. Moskva: Nauka.
- Sinicyna, Nina V. 2008. *Maksim Grek*. Moskva: Molodaja Gvardija (Žizn' zamečatel'nych ljudej, 1362).
- Solignac, Aimé. 1986. «Piété – II. Moyen Âge». In *Dictionnaire de Spiritualité*, vol. 12/2, 1714-1725. Paris: Beauchesne.
- Špidlík, Tomáš. 1978. "Gesù Cristo «uomo dei dolori» nell'arte iconografica orientale e occidentale. *Asprenas. Rivista di Scienze teologiche* 4: 431-36.
- Špidlík, Tomáš. 1995. *La spiritualità dell'Oriente cristiano. Manuale sistematico*. Roma: San Paolo (ed. or. *La spiritualité de l'Orient chrétien. Manuel systématique*, Roma 1978)
- Viskovatyj, Konstantin. 1939-1940. "K voprosu o literaturnom vlijanii Savonaroly na Maksima Greka", *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii* 17: 128-33.
- Žurova, Ljudmila I. 2008. *Avtorskij tekst Maksima Greka: rukopisnaja i literaturnaja tradicii*, vol. 1. Novosibirsk: Izdatel'stvo SO RAN.