

L'IMMAGINE DELL'INVISIBILE

I santi, le feste e i miracoli nelle icone russe

A cura di Lia Baratashvili

CARLO MARIA
BIAGIARELLI
ANTIQUARIO
IN ROMA DAL 1984

L'IMMAGINE DELL'INVISIBILE
I santi, le feste e i miracoli nelle icone russe

Testi di
Anna D'Andrea
John Lindsay Opie

Fotografie di
Alfonso Mongiu

Progetto Grafico
Aurelio Candido

Stampa
XXX

CARLO MARIA BIAGIARELLI
Antiquario in Roma,
Piazza Capranica 97

sito web: www.biagiarelli.it
email: biagiarellicm@gmail.com

© 2014 by Carlo Maria Biagiarelli

IL VOLTO DELLA PREGHIERA

di Anna D'Andrea

Qualunque cosa si voglia dire su questa particolare forma di espressione artistica che è l'icona, ci si imbatte in una serie di paradossi. Il primo, forse: *Eikon* in greco significa immagine, e l'icona è l'immagine per eccellenza, quella del sacro, quindi dell'invisibile, dell'atemporale, di ciò che non può essere rappresentato senza incorrere nei divieti delle Scritture: "... non farti scultura né immagine alcuna delle cose lassù ... non ti prostrare davanti a loro ...". Come può l'icona rappresentare l'irrappresentabile senza essere blasfema? E come può essere oggetto di venerazione e di preghiera?

In effetti, l'argomento appare subito di tale rilievo da essere oggetto di innumerevoli dispute teologiche, nonché di periodici furori iconoclasti, tanto che nell'VIII secolo furono stabiliti dal II Concilio di Nicea i limiti e le caratteristiche della figurativa cristiana. Ossia: è dato rappresentare la divinità solo nella forma incarnata, altrimenti si deve ricorrere ai simboli. E poiché la religione cristiana si radica nel mistero di Dio fatto uomo, anzi fa dell'Incarnazione il suo elemento fondante, l'icona diventa di per sé espressione di fede. Sarebbe più appropriato dire "testimonianza" di fede, perché essa veicola l'"esperienza" del divino, la mantiene viva nei secoli e la trasmette, coltivando il principio della somiglianza (*podobie*), che rimanda, di modello in modello, al primo, all'originale, all'archetipo.

Testimonia, mantiene, trasmette, racconta, come dice l'apostolo Giovanni: "...noi l'abbiamo udito, l'abbiamo visto coi nostri occhi, l'abbiamo contemplato, l'abbiamo toccato con le nostre mani, la Vita si è manifestata e noi l'abbiamo veduta". La prima immagine di Cristo è il *Mandilion*, ossia il drappo inviato secondo la tradizione ad Abgar,

re di Edessa, su cui si impresse il sudore del volto di Cristo (pertanto l'immagine è definita *acheropita*, ovvero non dipinta da mano umana); e così le prime immagini della Vergine vengono attribuite all'evangelista Luca, a partire dalla Madre di Dio di Vladimir, da cui deriverebbero tutte le raffigurazioni successive, nelle tre forme di *Orante*, di *Odighitria* (che indica la via) e di *Eleusa* (della Tenerezza). Questa è l'icona, espressione e testimonianza di fede: "Se un profano ti chiede- Mostrami la tua fede- tu lo porterai in una chiesa e lo metterai dinanzi alle sante icone" dice Giovanni Damasceno. Per questo gli antichi monaci si accingevano a dipingere preparandosi col digiuno e l'astinenza, per farsi strumento nelle mani di Dio, per diventare veicolo di fede, per trarre ispirazione con la preghiera da quei primi archetipi "l'abbiamo veduto coi nostri occhi...l'abbiamo toccato con le nostre mani...". Di sicuro anche la complessa preparazione della tavola rispondeva ad esigenze non solo tecniche, ma spirituali e rituali: la scelta del legno, la levigatura, gli strati di gesso o polvere di alabastro, incollati gli uni sugli altri e spesso sovrapposti ad una tela di lino, l'uso del tuorlo d'uovo per l'amalgama dei colori, le lamine d'oro distese sul fondo. Tutti questi passaggi scandivano la fatica dell'artigiano e la meditazione del mistico, il tempo delle opere e della preghiera. Tutto ha un significato simbolico, dall'uovo come origine della vita all'oro come luce purissima della creazione e splendore della Gerusalemme celeste. Stendendo i colori a più riprese, dalle tonalità scure a quelle più chiare, e poi passando l'ocra sugli incarnati, e poi lumeggiando con la biacca o la polvere dorata, fino alla lucida verniciatura con l'*olifa*, l'iconografo "scrive" l'icona come si scrive il testo di una preghiera e, ad ogni passaggio, si avvicina di più a Dio.

Per chi guarda, o meglio, “legge” l’icona, l’effetto deve essere questo: trovarsi “di fronte” all’immagine della divinità, essere “alla presenza” del sacro. Di fronte, alla presenza. Perché non c’è uno spazio in cui l’occhio possa penetrare; le figure piatte, bidimensionali, rispondono ad una sorta di gerarchia di grandezza, le linee di fuga convergono (nella cosiddetta prospettiva rovesciata, o inversa) in direzione di un punto esterno all’immagine, che ferma l’occhio come davanti ad un sipario.

L’effetto però non è di esclusione: se da un lato delimita la distanza dalla divinità (come nell’iconostasi, cioè la parete costituita da uno o più ordini d’icone, che divide l’altare dai fedeli), dall’altro evoca un sentimento di vicinanza e di conforto, come la cupola rotonda poggia quietamente sul centro della pianta quadrata delle chiese bizantine e avvicina il cielo in un abbraccio protettivo, non lo proietta alle altezze vertiginose del gotico.

È come dire che un certo linguaggio è giusto per esprimere un certo tipo di emozioni e sentimenti e che anche il modo di concepire Dio e di rivolgersi a Lui ha bisogno delle parole giuste.

L’icona parla il linguaggio dell’animo religioso russo, e viceversa.

E questo sotto molti aspetti è un altro paradosso: perché, se può considerarsi scontato che l’arte paleocristiana vada incontro ad una progressiva orientalizzazione col trasferimento dell’Impero Romano a Bisanzio, rifondata come Costantinopoli, (pensiamo alle immagini del Cristo Pantocrator, che diventano barbute e possenti, coi grandi occhi fissi degli imperatori Costantino, Giustiniano, Teodora), è invece del tutto singolare come quest’arte, che ormai ha un suo statuto specifico, quello “bizantino”, venga adottata e fatta propria dal neo-evangelizzato popolo russo.

In effetti, quando Vladimir il Grande riceve il battesimo a Kiev e impone ai suoi sudditi la conversione (intorno al 988), quel popolo che si immerge nelle acque dello Dnepr fa parte di una gente eterogenea e “barbarica”, dedita a culti pagani, adora Perun e Velez, dei del

tuono, della folgore, della tempesta, della guerra, porta dentro il suo sangue una mescolanza di culture e di etnie, dagli slavi agli ugro-finnici (l’etimo di Russia verrebbe dallo scandinavo “ro”, che significa remare), si espande su territori immensi, che corrono dall’odierna Ucraina alla Bielorussia, dalla Russia europea al Mar Bianco e agli Urali Settentrionali. Sono le cronache dell’epoca, o *Povest’*, redatte da monaci diligenti nel silenzio dei claustrici o delle grotte, a consegnarci quello che viene chiamato “Il Racconto degli Anni Passati” e con esso le vicende dell’antica Russia, quando ancora il suo nome era Rus’, e di quando Vladimir, in seguito San Vladimiro, trovò nella scelta del Cristianesimo, a fronte delle altre due religioni monoteistiche, e nell’alleanza con Bisanzio, una soluzione alle turbolenze di quel complesso periodo storico. Così la Rus’ di Kiev divenne la culla della Russia cristiana, o meglio, ortodossa, perché poco più di mezzo secolo dopo, con lo scisma d’Oriente, la Chiesa di Bisanzio si sarebbe staccata da quella di Roma, rafforzando la sua identità culturale e religiosa e affinando al tempo stesso i moduli dello stile bizantino.

D’altra parte, con la frammentazione dello stato di Kiev in principati feudali indipendenti, si andarono formando centri artistici e scuole locali, come Novgorod, Pskov, Rosta, Jaroslavl.

Quando, circa tre secoli dopo, le “*Icone Russe*” si affermano come forma d’arte originale e autonoma, esse davvero rappresentano l’aspetto più profondo della spiritualità russa, la voce più autentica della sua fede.

Le icone accompagnano il credente per tutta la vita, celebrano la nascita dei figli, i battesimi, benedicono i matrimoni, confortano nelle separazioni dai familiari, nei lunghi cammini, nelle partenze per la guerra (le piccole icone da viaggio, pieghevoli, spesso di bronzo). Sono nelle chiese a unire e dividere lo spazio dell’altare (iconostasi), sono nei palazzi dei ricchi e nelle izbe dei contadini, e comunque a loro è riservato l’angolo più bello e importante della casa. In Occidente non troviamo nulla di simile,

immaginette, statuine, crocefissi, rosari, libri di preghiera, ma nulla che sia paragonabile a questi oggetti d’arte e insieme di uso quotidiano, verrebbe da dire “utensili della preghiera”.

Forse anche per questo motivo le icone russe per molto tempo non sono state considerate un fenomeno artistico. Complice soprattutto l’occidentalizzazione voluta nel ‘700 da Pietro il Grande che, intenzionato a fare della nuova capitale dell’Impero una città di impronta e respiro europei, aveva relegato la tradizione russa delle icone a un ruolo di arte minore.

Ma già con Nicola II, quando l’Impero era sull’orlo del baratro, si era andato delineando, assieme a correnti artistiche più innovative ed “eclettiche”, un movimento di rivalutazione e ripristino dell’arte religiosa tradizionale.

Solo nel secolo scorso e solo quando, dopo la Rivoluzione d’ottobre, rischiavano di essere travolte con i cimeli del vecchio mondo, si è destato intorno a loro un grande interesse, che ha portato a riconoscerle non solo un evento di eccezionale importanza nella cultura russa, ma anche a farle entrare nel novero dei capolavori artistici eterni, patrimonio dell’umanità, come dice l’iconografo Pavel P. Muratov.

Soltanto nel 1918, tra le macerie della rivoluzione e della guerra, venne istituita una Commissione per la salvaguardia e il restauro dei monumenti della pittura antica in Russia.

Un’ultima parola sulle “*rize*”, che talora rivestono e ricoprono le icone, secondo una pratica nota fin dai tempi dell’Impero Bizantino.

Il metallo, in genere prezioso, spesso argento, in alcuni casi abbellito da gemme e smalti, è insieme veste (*riza*) e copertura (*oklad*). Nella lingua russa vengono usati entrambi i termini e questo particolare è significativo, una volta di più, della duplice natura dell’icona, come interfaccia tra umano e divino: la veste preziosa si addice alla venerazione e alla sacralità, la copertura protegge dai fumi delle candele e delle stufe nella vita di tutti i giorni.

Ci piace aggiungere che, non a caso ma per vocazione, la nostra Galleria festeggia i suoi trent’anni di attività e il suo trentesimo Natale con questa mostra “L’Immagine dell’Invisibile”, per continuare nella consuetudine di ricerca, oltre la piacevolezza o la bellezza dell’oggetto artistico, anche la storia che porta con sé, i significati che racchiude: in altre parole, l’anima.

UNA QUERELLE RUSSA TRA ANTICHI E MODERNI. L'ICONA TRA XVIII E XX SECOLO

di John Lindsay Opie

Ancora oggi le icone moderne trovano scarsa considerazione tra gli storici dell'arte bizantina e russa: troppo vicine al nostro tempo per attrarre l'attenzione degli studiosi; troppo scandalosamente legate a un linguaggio atemporale che frettolosamente si qualifica come sorpassato. Tale disinteresse ha causato un grave ritardo nella conoscenza della pittura sacra cristiana orientale nel suo sviluppo complessivo. In effetti la cultura iconografica russa tra la fine del XVIII e gli inizi XX secolo, costituisce un fertile e quasi inesplorato territorio di frontiera per la ricerca sull'arte bizantina¹; un'arte quest'ultima che – occorre rilevarlo – a differenza delle altre correnti stilistiche della storia cristiana, non ha conosciuto tramonto poiché espressione canonica e immutabile della Chiesa ortodossa. Sacra anche quando è profana, identica nella diversità, bizantina dopo Bisanzio, l'arte cristiana orientale appartiene, infatti, per struttura e funzione alla grande tradizione delle arti 'atemporalì', di età arcaica e medioevale in Occidente, di tutti i tempi in quelle extraeuropee². L'arte bizantina, come la profonda concezione teologica che l'ha generata e continua a sostenerla, si è perpetuata fino ad oggi anche grazie alla moderna pittura d'icone russa; in particolar modo quando, al passaggio tra l'Ottocento e il Novecento, si assiste ad una rinascita dell'arte antica fiorita spontaneamente in tutte le parti dell'ecumene ortodossa. L'importante, sorgivo movimento si è intensificato in Russia fino al punto in cui l'esercizio dell'arte tradizionale in tutti i suoi elementi – teoria, iconografia, stile e tecnica – è stato consapevolmente riconosciuto quale elemento essenziale della vita di fede ortodossa. Non poche tavole esposte nella mostra *L'immagine dell'invisibile. I santi, le feste, i miracoli nelle icone russe*, se per appartenenza storica si collocano tra

il XVIII e il XX secolo, per forma e contenuto si riconducono ai prototipi originari della Chiesa ortodossa, agli archetipi dell'arte sacra cristiana tradizionale: La rivalutazione nella Russia moderna dell'antichità più integra costituisce il clamoroso rovesciamento delle cosiddette leggi della storia dell'arte, per cui l'avanguardia consiste ora in un deciso e consapevole ritorno al passato, o meglio a ciò che è perenne e originario.

Sempre meglio valorizzato, tuttavia, da un'attenta e sofisticata nicchia di collezionisti e storici, il periodo moderno, per l'icona russa, comincia con gli anni successivi al Gran Concilio di Mosca del 1666-1667, promosso dallo zar Aleksej Michailovi e dal Patriarca Nikon e prosegue fino ai nostri giorni. A meno che non si voglia far propria, su modello della storiografia accademica, un'ulteriore distinzione tra modernità e contemporaneità, per cui la prima si concluderebbe con la rivoluzione bolscevica, che, al contempo, inaugurerebbe la seconda. In senso stretto, il periodo moderno corrisponde quasi esattamente alla durata dell'Impero russo, che inizia nel 1703 con Pietro I, autoproclamatosi "il Grande", per terminare con l'abdicazione di Nicola II nel 1917. Dal punto di vista tradizionale l'età moderna, così concepita, si colloca tra due catastrofi, di cui la prima, quella del Concilio, è stata definita come il più grande disastro della Chiesa russa e uno degli eventi più calamitosi nella storia dell'intero paese. Difatti, esso generò la divisione della Chiesa in due campi opposti, i cosiddetti Vecchi Credenti da una parte, e dall'altra quelli che, per correttezza, devono chiamarsi i nuovi credenti³.

Gli ultimi, fautori della Chiesa ufficiale, istituirono un assortimento di innovazioni, modellate su gli usi della Chiesa greca contemporanea, nella presunzione che garantissero la purezza originale della prassi ortodossa.

Negli anni successivi al Concilio i novatori accolsero anche i principi dell'arte europea post-rinascimentale, applicandoli alla pittura sacra ortodossa, tendenza che finì col provocare un'estensione dello scisma perfino in campo artistico: i Vecchi Credenti, insieme ad altri ambienti marginali della vita religiosa, restarono fedeli all'arte sacra tradizionale secondo le categorie proposte, verso la metà del secolo XVI, dal Metropolita Makarij di Mosca nel Concilio dei Cento Capitoli (1551), mentre la pittura ufficiale si occidentalizzò sempre di più, fino al punto di perdere, almeno nella sua corrente maggioritaria, ogni riferimento all'immemorabile eredità figurativa e simbolica. Detto questo, occorre puntualizzare le ultime due affermazioni. In primo luogo, né la teoria né la prassi del Metropolita Makarij seppero riflettere fedelmente le concezioni dell'arte sacra patristica e medioevale. Il Concilio del 1551 ammise, per esempio, la raffigurazione diretta di Dio Padre, vietata dalla più antica tradizione iconografica, mentre il Concilio nikoniano, sebbene inutilmente, la proibì di nuovo. La tendenza tipica della pittura makariana, concettosa e pletorica, risulta parimenti *détraquée* rispetto al modello antico, che, al contrario, è semplice, noetico e teologale. Dall'altra parte, l'occidentalizzazione della nuova arte sacra si sviluppò solo all'inizio, giacché raggiunse il limite massimo già tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, allorché lo zar Pietro commissionava esemplari di gusto schiettamente europeo, senza nessun riferimento alla tradizione iconica, salvo per le iscrizioni e i monogrammi sacri in slavo e in greco che identificano il soggetto rappresentato. Tale pittura s'incrementò in senso esclusivamente quantitativo, diffondendosi fino al XIX secolo, quando, negli ambienti ufficiali, emersero i primi segni del ritorno all'antico. L'assimilazione di idee occidentali nella pittura ufficiale implicò anche la sottomissione dell'arte russa alle stesse condizioni di quell'europea iniziata nel Rinascimento, fra cui soprattutto la divisione dell'originaria unità culturale medioevale in arte alta e bassa, ossia in arti belle e applicate, o ancora in arti propriamente dette

e semplice artigianato. Per volontà imperiale la pittura occidentalizzante a tema religioso dei novatori venne perciò a rappresentare l'arte alta, mentre l'icona tradizionale fu relegata, almeno sociologicamente, a livello di artigianato popolare. Questa situazione contraddittoria si è perpetuata dall'inizio dell'Impero sino al regno dell'ultimo sovrano. Tuttavia, l'imposizione di modelli occidentali funzionò solo in apparenza: l'arte religiosa ufficiale fino all'Ottocento inoltrato è rimasta, per lo più, una pittura facile, sradicata e fittizia, mentre l'icona tradizionale, nonostante la privazione degli alti patronati, ha conservato sempre la tecnica brillante del passato e talvolta ha raggiunto livelli qualitativamente altissimi per finezza estetica e profondità linguistica. L'epoca moderna, diversa da tutti gli altri periodi della lunga storia dell'icona, si distingue per la coesistenza di due correnti artistiche teoreticamente opposte, la prima integralmente sacra, la seconda laica per quanto concerne i mezzi artistici, l'una oggettiva manifestazione degli archetipi cristiani, l'altra frutto dell'immaginazione personale dell'artista. Questa singolare situazione è caratterizzata anche da un terzo genere d'icone, né tradizionale né innovativo, ma, appunto, misto. Storicamente questo terzo genere, già annunciato a metà del secolo XVII, rappresenta il primo passo del ritorno all'arte sacra integralmente nuova. Conosciuta come *frjaz'*, «pittura dei franchi», ossia degli stranieri, questa tipologia fu ritenuta un abominio dai Vecchi Credenti e persino, sia detto, dal patriarca Nikon. Tuttavia, associato al nome di Simon Ushakov, il più celebre pittore dell'epoca, e praticato dagli altri artisti della principale bottega reale del Cremlino moscovita, il *frjaz'* godeva di una certa stabilità nella composizione dei suoi elementi eterogenei, mantenendo sotto controllo l'influenza occidentale. In seguito alla chiusura delle botteghe del Cremlino, voluta da Pietro I nel 1711, questo genere si disperse e si diffuse coi suoi esponenti nelle province dell'impero, soprattutto negli Urali, nella Siberia e in alcune regioni dell'Occidente. Lo stile eclettico prosperò a lungo in vaste aree di quell'immenso territorio,

che già si estendeva dall'Europa orientale fino all'Oceano Pacifico, dalle zone antiche fino ai grandi paesi islamici dell'Asia centrale. Lo studio dell'arte religiosa provinciale dei secoli XVIII e XIX, almeno per ciò che concerne le zone più remote e meno conosciute, è ancora in fasce e consiste, per buona parte, nel tentativo di dipanare un groviglio di varie tendenze. Difatti, entro questa produzione multiforme, a tutt'oggi ci sembra possibile scorgere ogni specie immaginabile di commistione e di compromesso fra i due generi fondamentali, il tradizionale e l'occidentale puro, tanto che una delle ricerche più fascinate consiste proprio nell'identificare con precisione la provenienza di un dato esemplare e di vagliarne gli elementi diversi che attengono alle due tipologie, nonché i modi e le implicazioni della loro fusione. Quale fu l'esito di questa *Querelle des Anciens et des Modernes*, che in Russia durò poco meno di due secoli? In Europa, sappiamo, terminò col trionfo indiscusso dei moderni e nel campo artistico perfino con l'affermazione indiscriminata dell'avanguardismo, la meno critica e la più irrazionale delle conseguenze tratta dal dogma illuministico del progresso irrefrenabile⁴. In Russia, dove le parti in giuoco furono infinitamente più importanti, trattandosi dei destini e spesso delle vite degli appartenenti alla minoranza oltremodo nobile e operosa della popolazione⁵, contro ogni aspettativa, contro ogni previsione e predizione degli storici dell'arte, la pittura sacra antica, fu lentamente riconosciuta e venne infine restituita all'arte ufficiale durante il regno dell'ultimo imperatore⁶. È da notare, *en passant*, che la vittoria dell'icona ha reso a tutt'oggi i russi critici nei confronti dell'avanguardia, capaci di identificare, per esempio, il nichilismo radicale di Malevi o il sinistro solipsismo dell'afrocubismo di Picasso. Nicola II e i suoi consiglieri favorirono la rivalutazione dell'icona tradizionale fondamentalmente attraverso tre decisioni. La prima riguardò il riconoscimento dei Vecchi Credenti e l'apertura legale, per decreto imperiale del 1905, dei loro luoghi di culto. Alcune conseguenze

artistiche di questo salutare decreto si ebbero nella costruzione di molte nuove chiese da parte dei Vecchi Credenti, note per le brillanti innovazioni architettoniche, nelle numerose committenze di nuove icone per decorarle, nel massiccio incremento delle loro grandi collezioni di tavole antiche e delle campagne a favore della ripulitura e del restauro del venerabile patrimonio d'immagini sacre. Tali operazioni si sono rivelate fondamentali per la generale riscoperta dell'arte iconica che caratterizzò il XX secolo, a cominciare, nel 1913, dalla grande esposizione delle antiche icone russe in occasione del terzo centenario della dinastia dei Romanov. La seconda consistette nella riabilitazione dei centri di produzione artigianale d'icone portatili, come, ad esempio, i noti "villaggi dei pittori" del governatorato di Vladimir, ispirata soprattutto alle direttive del movimento inglese dell'*Arts and Crafts* e finalizzata anche al risanamento della scissione operata da Pietro I tra arte alta e arte bassa. Indirizzata allo stesso fine fu, in terzo luogo, una nuova commistione di pittura ufficiale e di modelli provenienti da quella tradizionale, secondo un processo già in atto poco dopo la metà del XIX secolo, ma ora proseguito con coerenza e convinzione dovute all'approfondimento dell'elemento tradizionale e all'accoglienza delle nuove tendenze derivate dal post-impressionismo europeo. Esempi di questo *frjaz'* aggiornato, di varia qualità artistica, si possono trovare nella pittura murale e nell'iconostasi della chiesa ortodossa russa di Firenze, una fondazione dovuta a Nicola II. La storia successiva dell'icona russa, e dell'icona ortodossa in generale, nel corso del XX secolo fu quella del progressivo approfondimento e diffusione della prassi della pittura tradizionale, compresa la sua purificazione da tutti gli elementi eterogenei, persino quelli recepiti al tempo di Nicola II. Contemporaneamente l'arte antica dell'icona si è rifondata su basi teoriche inconfutabili secondo la dottrina di una nuova disciplina, la cosiddetta "teologia dell'icona", iniziata dal grande Pavel Florenskij ed in seguito elaborata principalmente da Leonid Uspenskij⁷.

Conforme alla nuova consapevolezza raggiunta dalla riflessione novecentesca, il ritorno all'icona autentica, che conclude la storia dell'icona moderna, non è da considerarsi il *revival* di maniere medioevali, tantomeno un "medioevo prolungato", come spesso si sente dire. L'arte dell'icona appartiene sì al Medioevo, ma appartiene ugualmente al post-Medioevo e all'età contemporanea, all'Alto Medioevo come già all'età paleo-cristiana. Difatti l'arte iconica, si annuncia almeno dai secoli IV e V per quanto concerne l'iconografia, lo stile basilare, la materia, la teoria e la ricezione, e continua sostanzialmente identica fino ad oggi. Fondata su principi teologici inalienabili

all'essenza cristiana, si sviluppa come *ars perennis* che, grazie soprattutto alla sua giustificazione rigorosa, radicata nella dottrina dell'incarnazione, non può che figurare come l'unica arte figurativa compiutamente cristiana. Nella Chiesa orientale l'icona intesa in senso lato è l'arte prima e principale, rende presenti i soggetti raffigurati, e riveste perfino un ruolo dottrinale in quanto compendia come nessun altro sapere o forma estetica l'insegnamento dell'Ortodossia, parola, quest'ultima, che indica sia la «retta fede», sia la «retta glorificazione», cioè il «giusto splendore» del culto e delle sue forme visibili⁸.

Traduzione e cura di Alessandro Giovanardi

¹ Vd. a proposito G. Parravicini (a cura di), *Icona e pietà popolare. Icone del XVIII-XIX secolo*, La Casa di Matriona, Milano, 2001 (il volume si avvale dei testi di N. Korneeva, I. Šalina, T. Tsarevskaja e O. Tarasov); T. Tsarevskaja, *L'icona russa nel XIX secolo*, in C. Pirovano (a cura di), *L'immagine dello Spirito. Icone dalle terre russe*, catalogo della mostra di Venezia, Electa, Milano, 1996, pp. 35-39; P. Cortesi, *Icône russe nel XVIII e XIX secolo*, in O. Popova, E. Smimova e P. Cortesi, *Icône*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 165-178.

² Cfr. anche J. Lindsay Opie, *Manolis Chatzidakis e l'arte post-bizantina*, in M. Bonfioli (a cura di), *Per Manolis Chatzidakis. «In memoriam»*, Università di Roma «La Sapienza», Roma, 2000, p. 32 ora, col titolo, *L'iconografia del compianto nell'arte post-bizantina. In memoria di Manolis Chatzidakis*, in J. Lindsay Opie, *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio*, a

cura e con introduzione di A. Giovanardi, prefazione di B. Toscano, Jaca Book, Milano, 2014, p. 128; e Id., *Is The History of Byzantine Art adequate to its object?*, in *Abstracts of Short Papers. 17th International Byzantine Congress, 3-8 August 1986*, Georgetown University, Washington D. C., p. 245, ora, come prima parte di *Cos'è la pittura di icone? Tre risposte*, in J. Lindsay Opie, *Nel mondo delle icone*, cit., pp. 61-62.

³ Cfr. P. Pera, *Avvakum e lo scisma dei Vecchi Credenti*, in *La vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, a cura di P. Pera, Adelphi, Milano, 1986, pp. 13-53; Ead., *I Vecchi Credenti e l'Anticristo*, introduzione di A. Alberti, Marietti, Genova 1992; Ead., *Dal demonio all'Anticristo tra i Vecchi Credenti*, in E. Corsini, E. Costa, F. Barbano e D. Rei (a cura di), *L'autunno del Diavolo*, I, Bompiani, Milano, 1990, pp. 585-608.

⁴ Cfr. M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e*

dei Moderni, ed. it. a cura di G. Cillario e M. Scotti, Adelphi, Milano, 2005.

⁵ Vd. J. Lindsay Opie, *Il nemico interno. Risposta alla lettera di A. I. Solženicyyn al III Concilio della Chiesa Russa in Esilio*, introduzione di G. Scarca e A. Giovanardi, tr. it. e premessa di C. Campo, in G. Scarca e A. Giovanardi (a cura di), *Poesia e preghiera nel Novecento. Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turollo, Pazzini, Verucchio (Rimini)*, 2003, pp. 89-105; ora anche in J. Lindsay Opie, *Nel mondo delle icone*, cit., pp. 173-182.

⁶ Vd. O. Tarasov, *La rinascita dell'icona popolare in Russia all'inizio del XX secolo*, «La Nuova Europa», IX, 1 (1999), La Casa di Matriona, Milano, pp. 18-33; cfr. Id., *Icon and Devotion. Sacred Space in Imperial Russia*, Reaktion Books, London, 2002.

⁷ In traduzione italiana vd. soprattutto P. Florenskij, *L'icona*, ed. it. a cura di E. Zolla, «Conoscenza religiosa», VI, 4 (1974), pp. 102-110; Id.,

Le porte regali. Saggio sull'icona, tr. it. di E. Zolla, Adelphi, Milano, 1977 (ora anche col titolo *Iconostasi*, tr. it. a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano, 2008); L. Uspenskij e V. Losskij, *Il senso delle icone*, tr. it. di M. G. Balzarini, Jaca Book, Milano, 2007; L. Uspenskij, *Teologia dell'icona. Storia e iconografia*, a cura di A. Dell'Asta, tr. it. di A. Lanfranchi, La Casa di Matriona, Milano, 1995. Cfr. anche E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, a cura di S. Rapetti, E. Ternovskij e G. Valentini, tr. it. di P. Cazzola, La Casa di Matriona, Milano, 1977; P. N. Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, a cura di A. Crema, V. Gambi, G. Vendrame e J. Rousse, tr. it. di G. da Vertalla, Paoline, Cinisello Balsamo (Milano), 1990.

⁸ Vd. J. Lindsay Opie, *Cos'è la pittura d'icona? Tre risposte*, cit., pp. 66-67.

IL CRISTO E LA TRINITÀ

Nel Cristianesimo orientale la pratica di raffigurare il Cristo è una sorta di correlato della dottrina dell'Incarnazione: di Gesù viene rappresentato l'aspetto "umano".

Il Mandilion, termine greco di origine araba che significa "lenzuolo", il panno di lino su cui il Cristo ha miracolosamente impresso le fattezze del proprio volto.

Il Mandilion diviene la prima Icona, oggetto di venerazione da parte dei credenti.

L'altra raffigurazione fondamentale del Cristo è il Pantocrator (Onnipotente): in piedi, o seduto in trono, il Cristo frontale benedice con la destra e regge il Vangelo con la sinistra.

Volendo rappresentare la Trinità, nel III-IV secolo fu scelta la visita profetica dei tre angeli ad Abramo, avvenimento interpretato anche in senso trinitario.

Questo antico modo di presentare la Trinità è conosciuto come "Trinità dell'Antico Testamento". Nel XV secolo appare la "Trinità del Nuovo Testamento": la Colomba è al centro della composizione, tra il Figlio e il Padre seduti: il Figlio è il Cristo maturo, il Padre è "l'Antico dei Giorni", ha cioè le fattezze del figlio ma molto invecchiate.

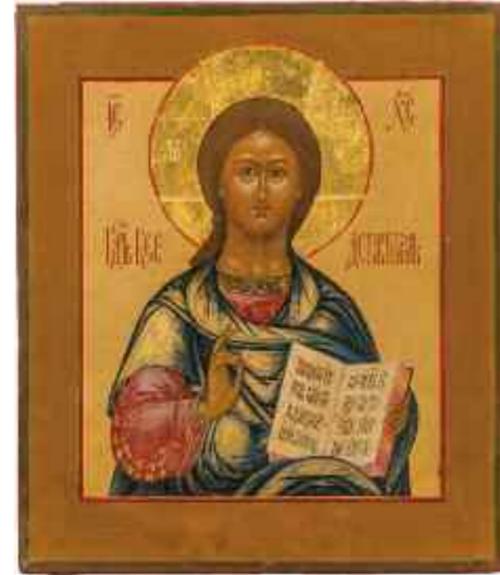


CREDO IN UN SOLO DIO...
Scuola di Jaroslavl, fine XVIII secolo
cm 43,5 x 52



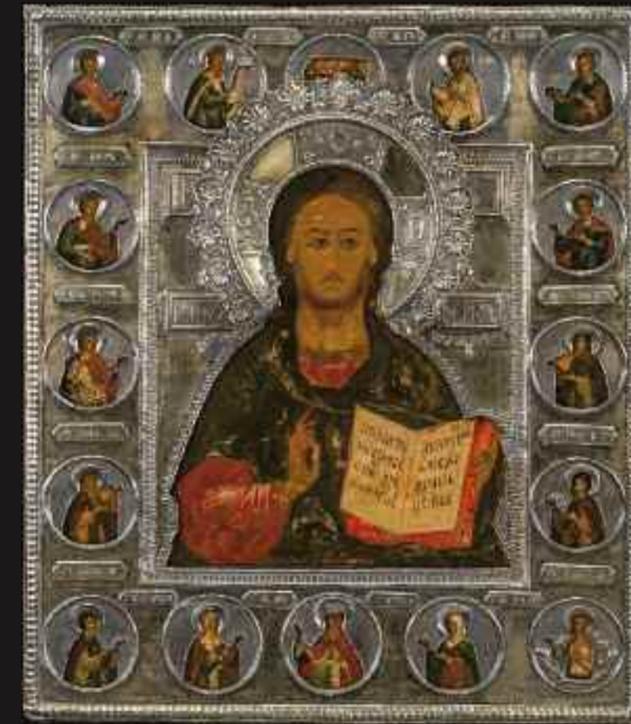
CRISTO PANTOCRATOR

Scuola di Mosca, metà XIX secolo
cm 26,5 x 31



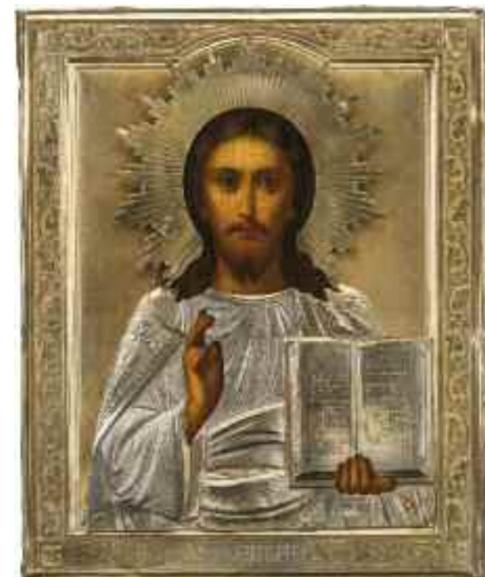
CRISTO PANTOCRATOR

Scuola di Mosca, prima metà XIX secolo
cm 26,5 x 31



CRISTO PANTOCRATOR

Scuola di Mosca, metà XVIII secolo
Riza in argento, bolli città di Mosca 1822, cm 31,5 x 36



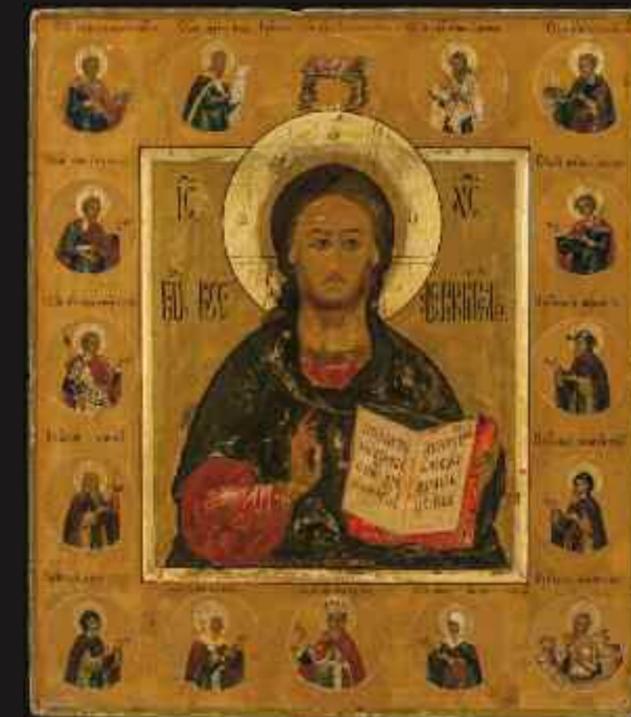
CRISTO PANTOCRATOR

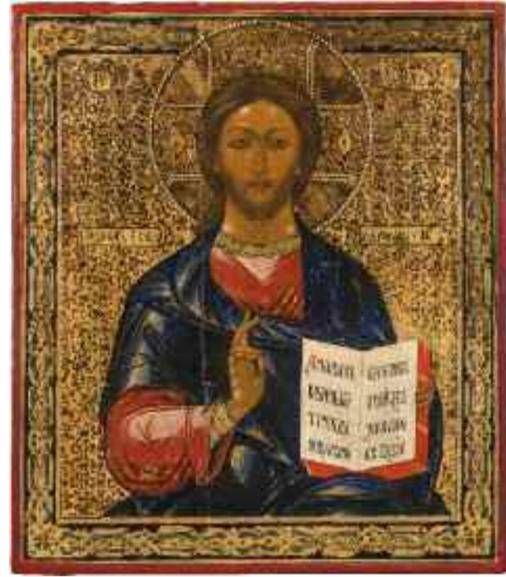
Riza in argento dorato, bolli città di Mosca 1907-1917
cm 15 x 18



CRISTO PANTOCRATOR

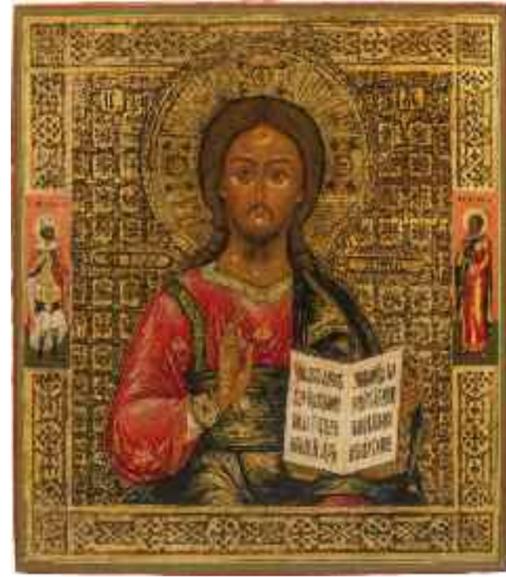
Russia centrale, inizi XIX secolo
cm 27 x 31,5





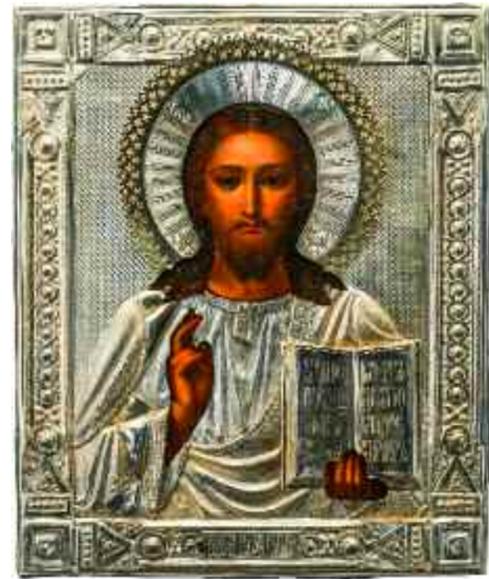
CRISTO PANTOCRATOR

Russia Centrale, metà XIX secolo
cm 31 x 35,5



CRISTO PANTOCRATOR

Scuola di Mosca, seconda metà XIX secolo
cm 31 x 36



CRISTO PANTOCRATOR

Riza in argento dorato, bolli città di Mosca 1892
cm 23 x 27,5



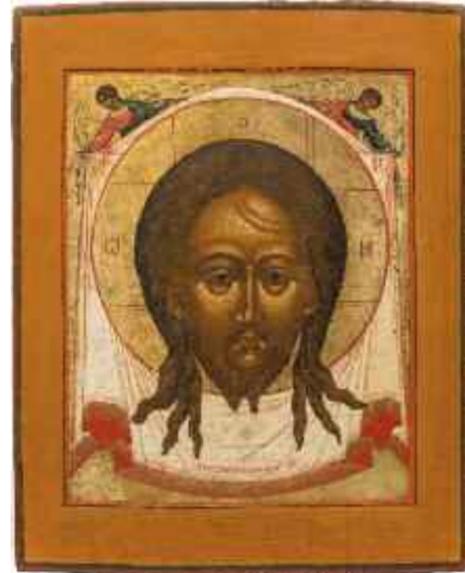
CRISTO EMMANUELE

Riza in argento con smalti policromi
Bolli città di Mosca, fine XIX secolo
cm 13 x 16

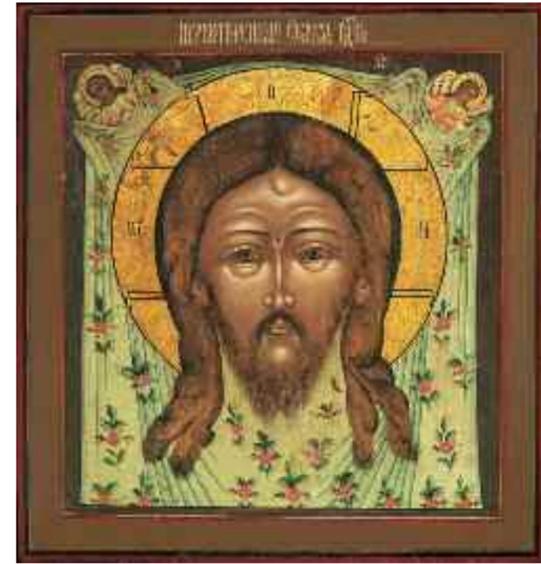


CRISTO IL SALVATORE

Russia Centrale, inizi XIX secolo,
Riza in argento sbalzato (apparentemente senza bolli)
cm 27 x 33



MANDILION - CRISTO ACHEROPITA
Russia Centrale, seconda metà XVIII secolo
cm 43 x 52



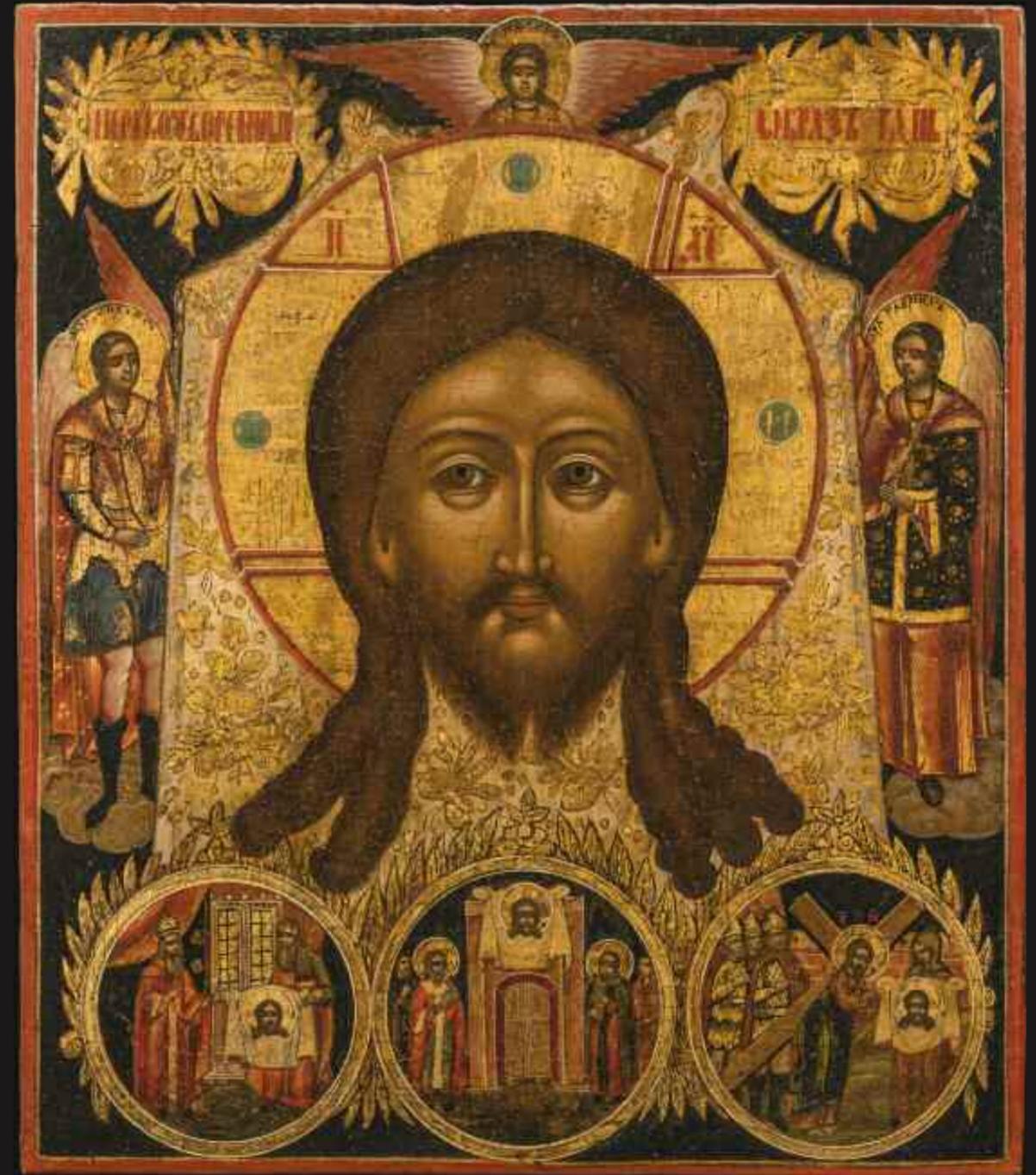
MANDILION - CRISTO ACHEROPITA
Russia del Sud, metà XVIII secolo
cm 37,5 x 40



TRINITA' DELL'ANTICO TESTAMENTO - OSPITALITA' DI ABRAMO
Russia del Nord, seconda metà XVIII secolo
cm 42,5 x 52



TRINITA' DEL NUOVO TESTAMENTO
Scuola di Mstera, seconda metà XVIII secolo
cm 30 x 36,5



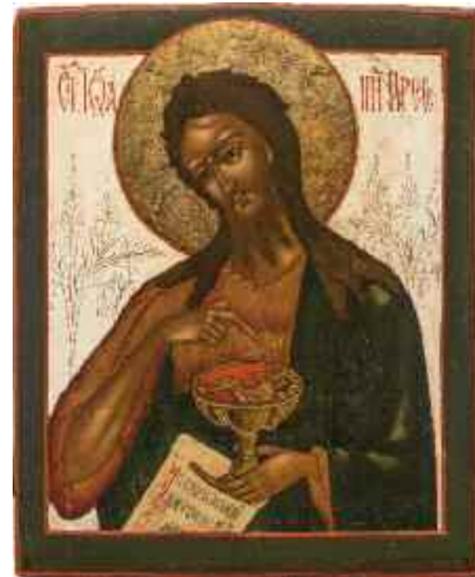
MANDILION- CRISTO ACHEROPITA
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 30,5 x 35,5



**TRITTICO DELLA DEESIS
CRISTO PANTOCRATOR**
Russia del Nord, fine XVIII secolo,
cm 41 x 51



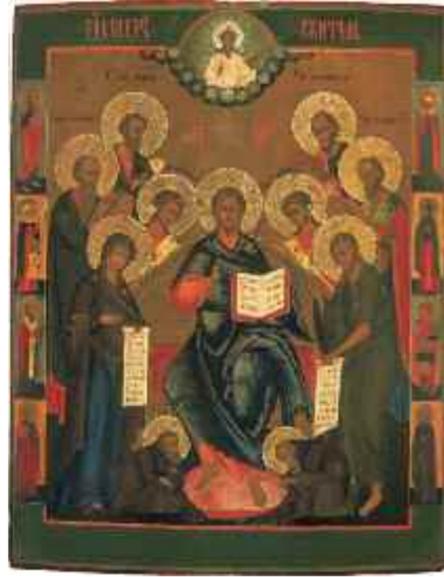
**TRITTICO DELLA DEESIS
MADRE DI DIO PARACLESIS**
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 41 x 51



**TRITTICO DELLA DEESIS
SAN GIOVANNI BATTISTA SUPPLICANTE**
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 41 x 51



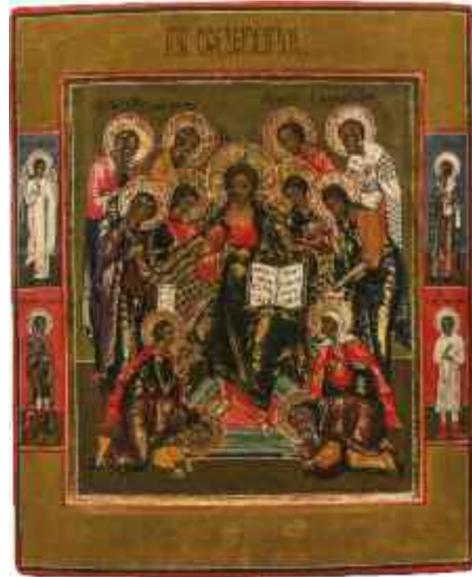
CRISTO IN TRONO
Scuola di Mosca, reca la data 1777
cm 62 x 113



DEESIS DI SOLOVEC
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 37 x 47



DEESIS DI SOLOVEC
Russia del Nord, prima metà XIX secolo
cm 36,5 x 48



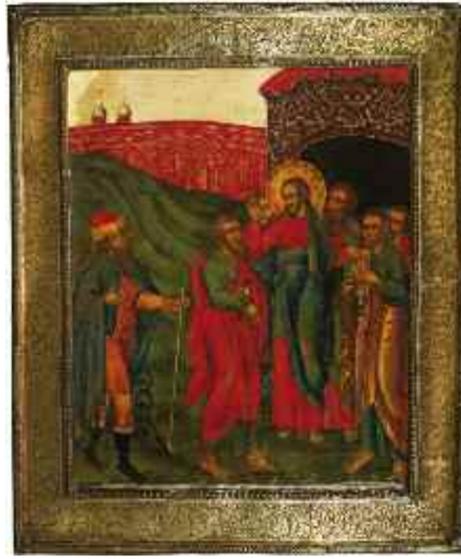
DEESIS DI SOLOVEC
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 26 x 31



DEESIS
Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 37,5 x 45



CRISTO RE DEI RE
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 42 x 51



MIRACOLO DI CRISTO
 Russia del Nord, inizi XIX secolo
 Basma in metallo, cm 26,5 x 32,5



ICONA DI FAMIGLIA
 Russia Centrale, seconda metà XVIII secolo
 cm 37 x 44



ICONA DI FAMIGLIA
 Russia Centrale, fine XVIII secolo
 cm 37 x 45



OCCHIO DI DIO
 Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
 cm 31 x 35,5

LA MADRE DI DIO

La tradizione vuole che le prime due immagini della Madre di Dio siano state dipinte dall'apostolo evangelista Luca.

Dal V secolo la Vergine Maria con il Bambino è l'icona più rappresentata di qualsiasi altro soggetto: ciò come raffigurazione dell'Incarnazione, la dottrina caratterizzante del Cristianesimo.

Nella prima metà del V secolo nasce a Costantinopoli la *Hodegetria*, ossia "Coei che indica la via", l'icona mariana più importante della cultura bizantina.

Dalla *Hodegetria* deriva anche la fortunata immagine della Madre di Dio della Tenerezza, del VII secolo, conosciuta talvolta come *Umiliene*, "Coei che intenerisce".

Quest'ultima immagine evolve a sua volta in molte varianti, spesso chiamate a rappresentare i vari sentimenti provati da Maria nei confronti del Figlio, dall'amore e dalla venerazione allo strazio, alla compassione, alla rassegnazione.



MADRE DI DIO DI GERUSALEMME
Scuola di San Pietroburgo, inizi XIX Secolo
cm 30 x 35,5



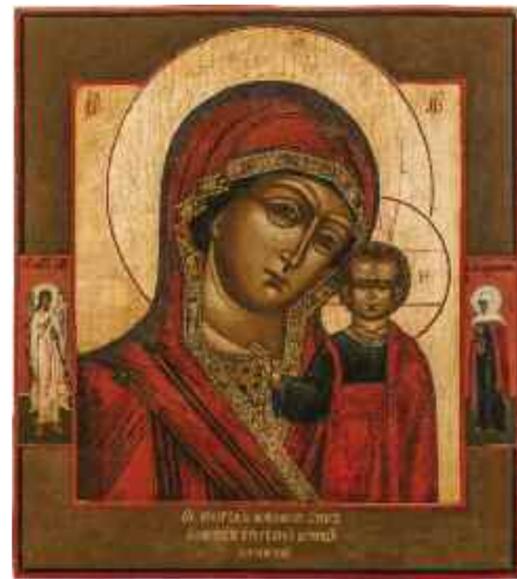
MADRE DI DIO DI KAZAN
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 31,5 x 35,5



MADRE DI DIO DI KAZAN
Russia del Nord, inizi XVIII secolo
cm 28,5 x 33,5



MADRE DI DIO DI KAZAN
Russia Centrale,
inizi XIX secolo, cm 48,5 x 87



MADRE DI DIO DI KAZAN
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 38,5 x 43



MADRE DI DIO DI KAZAN
Scuola di Mosca, seconda metà XVIII secolo
Okład in metallo argentato con aureola dorata
cm 26 x 32



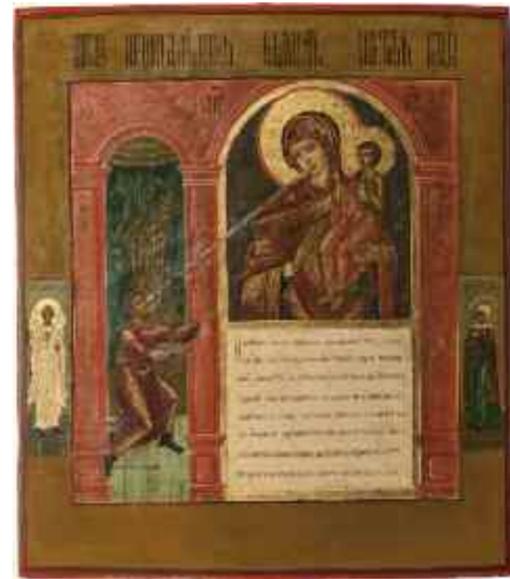
MADRE DI DIO DI KAZAN

Riza in argento dorato, bolli città di San Pietroburgo 1825
cm 15 x 18



MADRE DI DIO DI KAZAN

Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 46 x 53



MADRE DI DIO "DELLA GRAZIA INASPETTATA"

Russia Centrale, prima metà XIX secolo
cm 39 x 44



MADRE DI DIO "DELLA GRAZIA INASPETTATA"

Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 31 x 36



MADRE DI DIO DI KAZAN

Scuola di Mosca, fine XVIII Secolo
cm 31,5 x 35,5



MADRE DI DIO "COEI CHE NUTRE CON IL SUO LATTE"
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 31x36,5



MADRE DI DIO "COEI CHE NUTRE CON IL SUO LATTE"
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 26 x 30,5



MADRE DI DIO DI PECERSK O "DELLE GROTTE"
Scuola di Mosca, prima metà XVIII secolo
cm 25 x 30,5



MADRE DI DIO DI PECERSK O "DELLE GROTTE"
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 34 x 43



LODE ALLA MADRE DI DIO
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 31,5 x 36



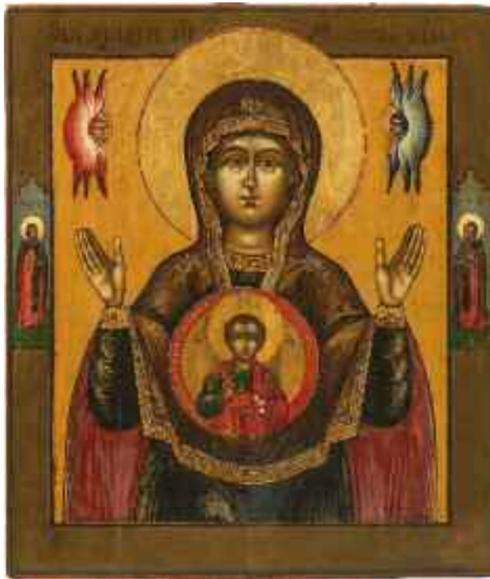
MADRE DI DIO DEL SEGNO
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 27 x 32,5



MADRE DI DIO DEL SEGNO
Scuola di Kostroma, fine XVIII secolo
cm 26 x 31



MADRE DI DIO DEL SEGNO
Russia del Sud, prima metà XIX secolo
cm 33 x 40,5



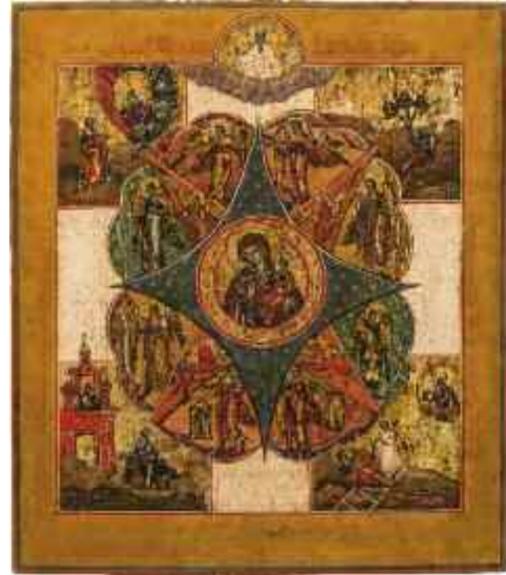
MADRE DI DIO DEL SEGNO
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 33 x 38



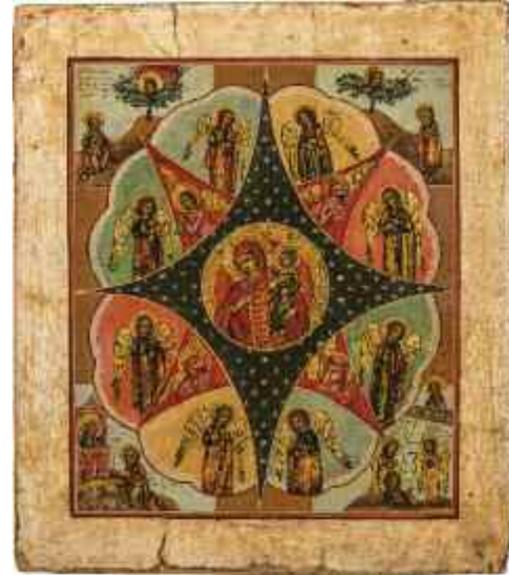
**ICONA PROCESSIONALE A DOPPIA FACCIA
MADRE DI DIO DEL SEGNO**
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo, cm 37 x 54



**ICONA PROCESSIONALE A DOPPIA FACCIA
QUATTRO SANTI METROPOLITI**
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo, cm 37 x 54



MADRE DI DIO DEL ROVETO ARDENTE
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 31 x 35,5



MADRE DI DIO DEL ROVETO ARDENTE
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 31 x 35,5



MADRE DI DIO DEL ROVETO ARDENTE
Russia Centrale, fine XVII / inizi XVIII secolo
cm 27,5 x 32



MADRE DI DIO DI BOGOLIUB
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 24 x 29



MADRE DI DIO DEL ROVETO ARDENTE
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 26,5 x 31



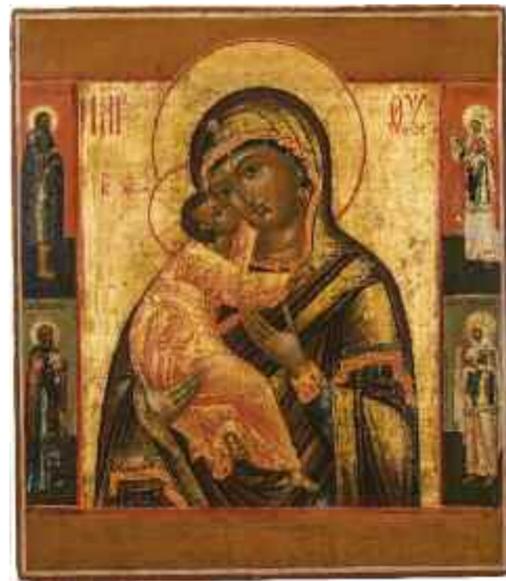
MADRE DI DIO DI VLADIMIR
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 39,5 x 44



MADRE DI DIO DI VLADIMIR
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 35,5 x 50,5



MADRE DI DIO DI VLADIMIR
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 29,5 x 36



MADRE DI DIO DI VLADIMIR
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 32,5 x 37



MADRE DI DIO DI VLADIMIR
Riza in argento dorato, bolli città di San Pietroburgo 1893
cm 27 x 32



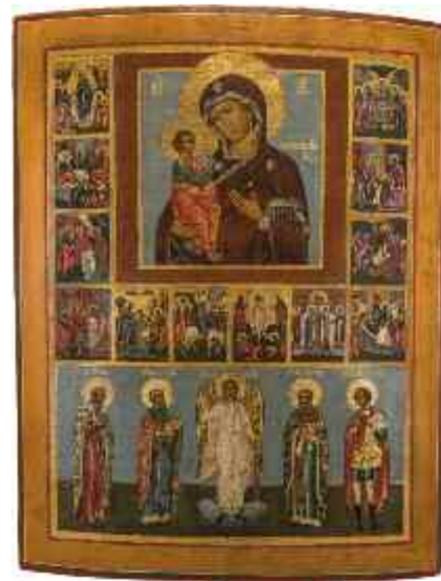
MADRE DI DIO DI TICHVIN
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 28,5 x 35



MADRE DI DIO "DA TUTTI LODATA" O "D'ARABIA"
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 29 x 33,5



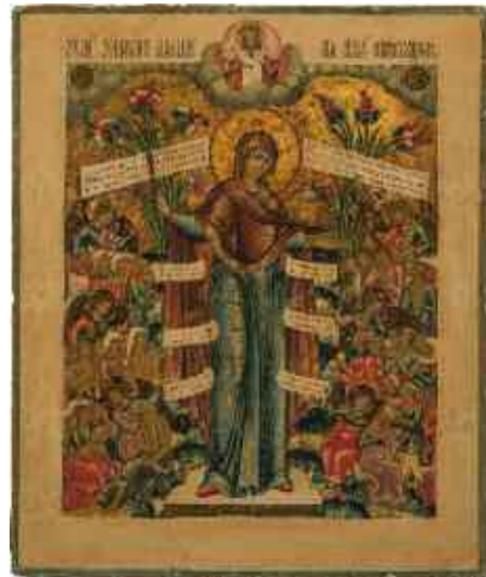
ADORAZIONE DELLA MADRE DI DIO DI SMOLENSK
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 46 x 54



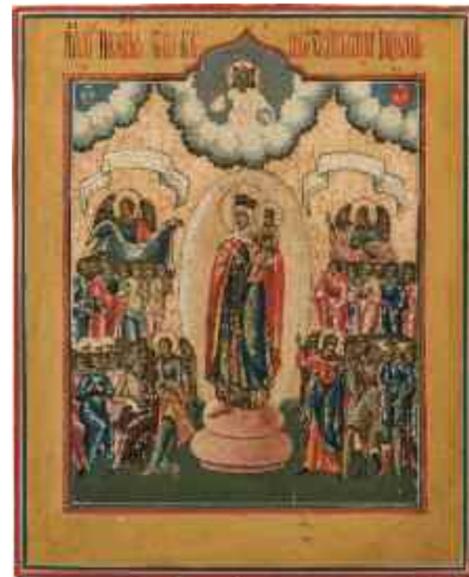
**ADORAZIONE DELLA MADRE DI DIO DI GERUSALEMME
CON DODICI GRANDI FESTE**
Scuola di San Pietroburgo, inizi XIX secolo
cm 56 x 71,5



MADRE DI DIO DI TICHVIN
Riza in argento con aureole in stoffa ricamata
Bolli città di Mosca, seconda metà XVIII secolo
cm 26,5 x 32



MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
 Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
 cm 33,5 x 40



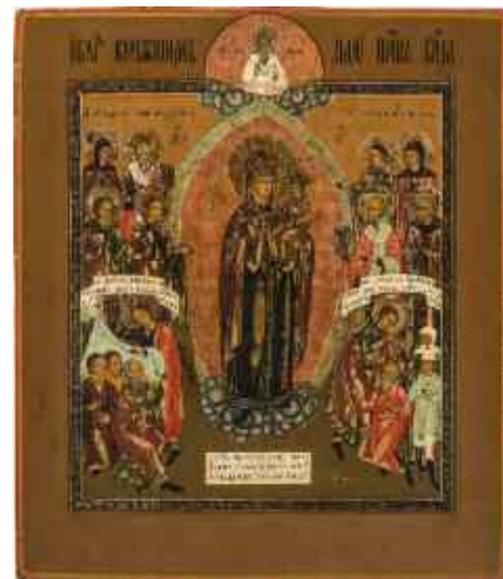
MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
 Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
 cm 28,5 x 35,5



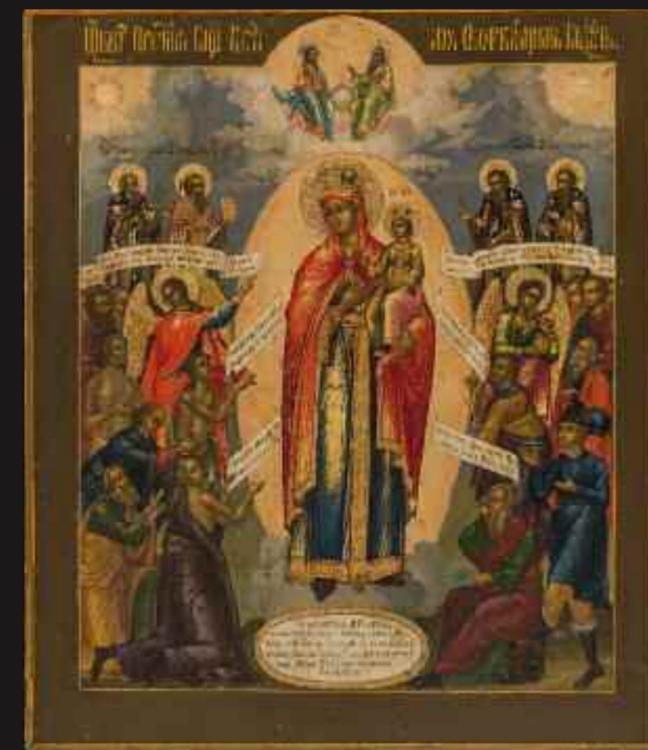
MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
 Russia Centrale, fine XVIII secolo
 Riza in argento con perle naturali,
 bolli città di Mosca 1859
 cm 31,5 x 36



MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
 Scuola di San Pietroburgo, inizi XIX secolo
 cm 31 x 35

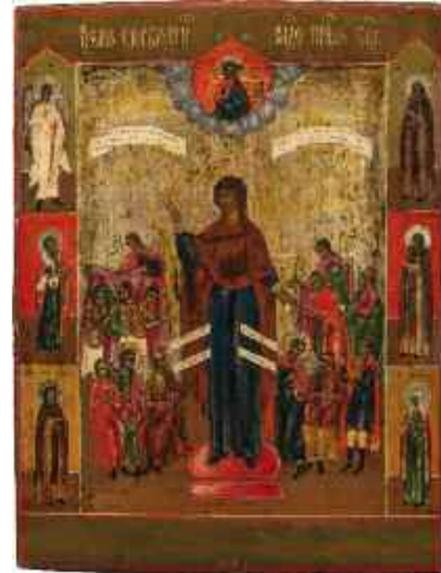


MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
 Scuola di Mstera, inizi XIX secolo
 cm 31 x 36





MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
Riza in argento, bolli città di Mosca 1837
cm 31,5 x 36



MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
Russia Centrale, inizi XVIII secolo
cm 29 x 38



MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 27 x 33



"NON PIANGERMI, MADRE"
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 31 x 35,5



MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 39 x 44,5



MADRE DI DIO DI SMOLENSK
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
Oklad in metallo dorato
cm 27 x 31,5



MADRE DI DIO DI SMOLENSK
Scuola di San Pietroburgo, inizi XIX secolo
cm 31,5 x 35,5



MADRE DI DIO DI SMOLENSK
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 36,5 x 44,5



MADRE DI DIO DI SMOLENSK
Riza in argento con aureole dorate, bolli città di Mosca 1888
cm 27 x 31



MADRE DI DIO DI SMOLENSK
Russia Centrale, prima metà XVIII secolo
cm 47 x 58



MADRE DI DIO DI IVER
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 57,5 x 71,5



MADRE DI DIO DI IVER
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 26,5 x 31,5



MADRE DI DIO DI IVER
Riza in argento dorato, bolli città di Mosca 1862
Maestro Argentiere Ivan S. Gubkin
cm 18 x 22,5



MADRE DI DIO "DELLE TRE MANI"
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 28 x 34



MADRE DI DIO DI IVER
Riza in argento dorato, bolli città di Mosca 1845
cm 27,5 x 33



MADRE DI DIO DI FEODOROV
Scuola di Kholui, fine XVIII secolo
cm 26 x 30



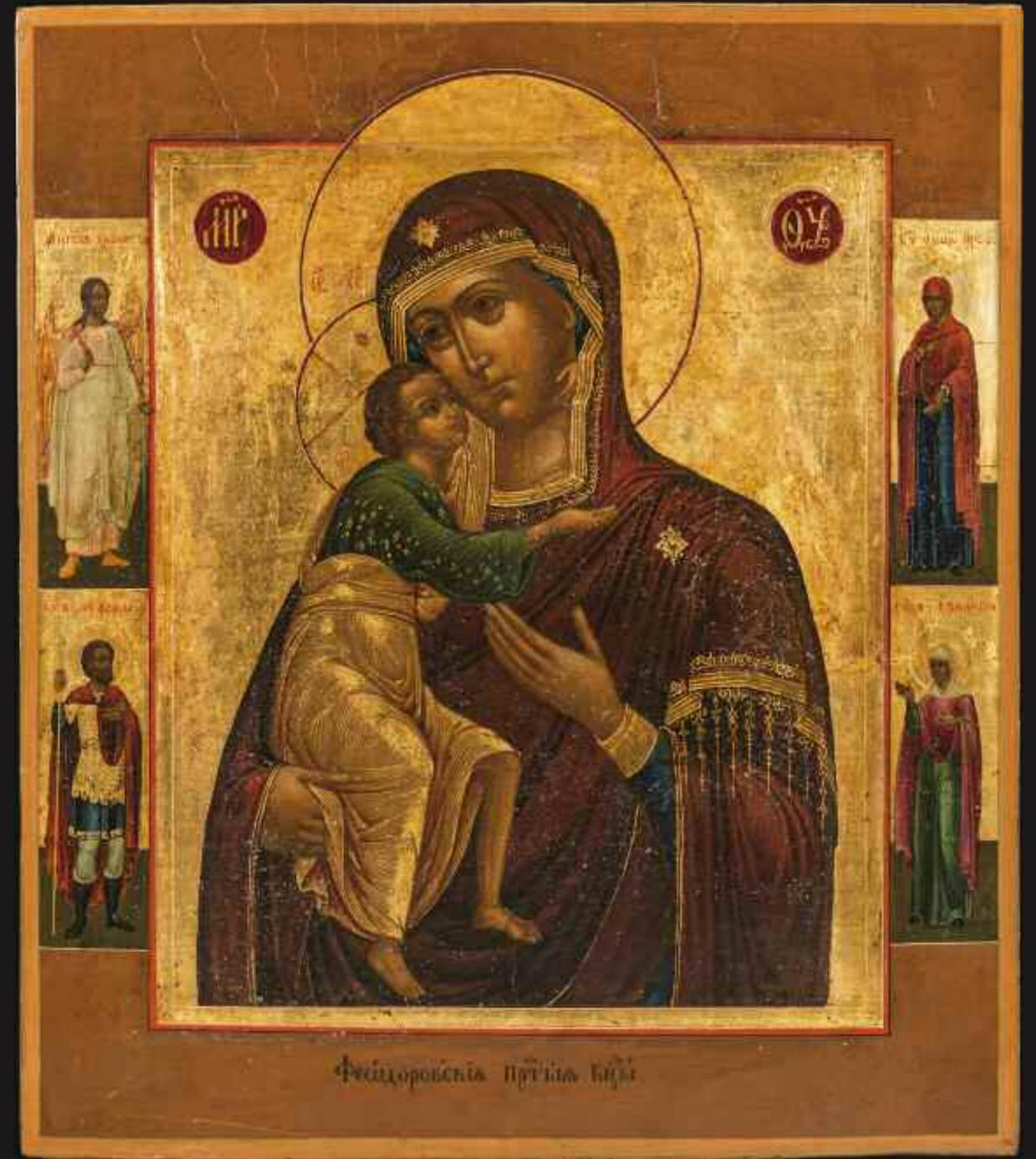
MADRE DI DIO DI FEODOROV
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 24 x 30,5



MADRE DI DIO DI FEODOROV
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 31 x 36



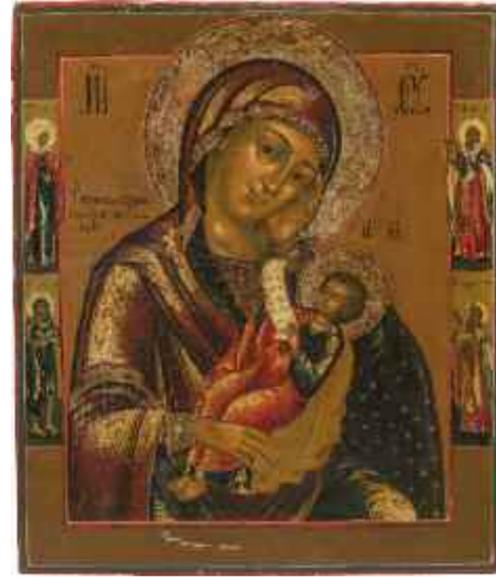
MADRE DI DIO DI FEODOROV
Scuola di Mosca, seconda metà XIX secolo
cm 18 x 22,5



MADRE DI DIO DI FEODOROV
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 31 x 35,5



MADRE DI DIO "BAMBINO GIOSOSO"
Scuola di San Pietroburgo, inizi XIX secolo
cm 25,5 x 31



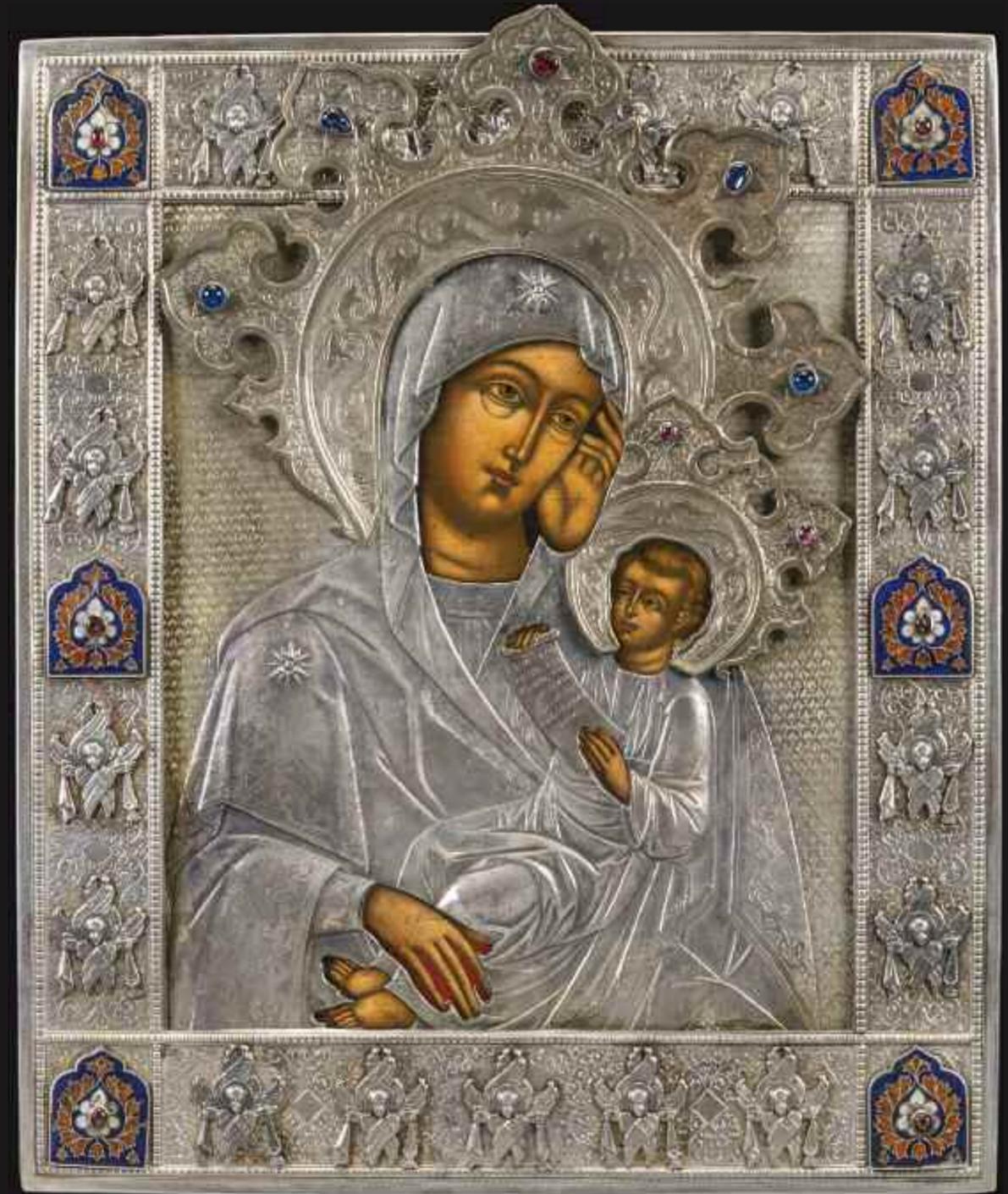
MADRE DI DIO "LENISCI LE MIE PENE"
Scuola di San Pietroburgo, fine XVIII secolo
cm 26,5 x 31



MADRE DI DIO "RISCATTO DELLE ANIME PERDUTE"
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 30 x 35,5



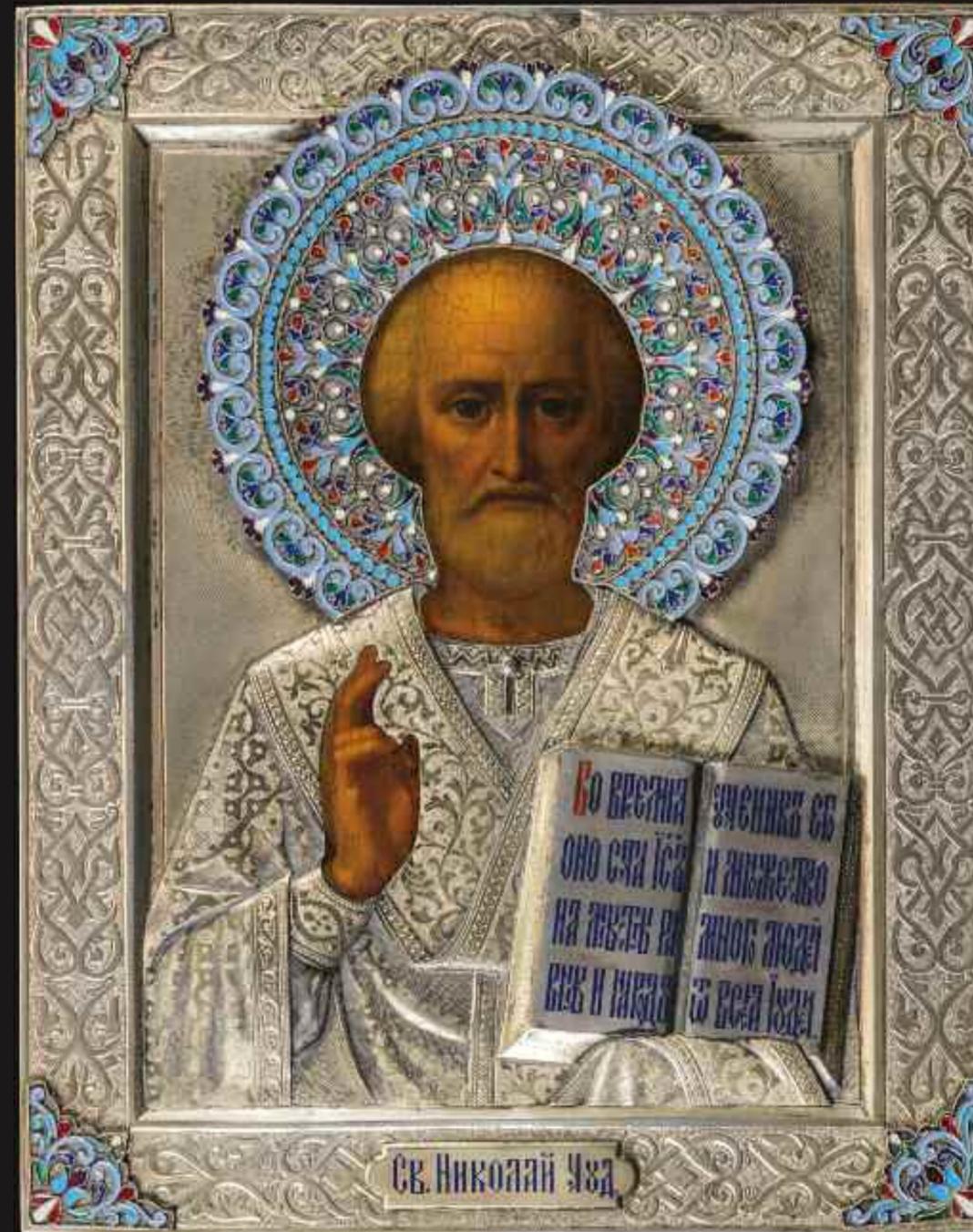
MADRE DI DIO "COLEI CHE ADDOLCISCE I CUORI DURI"
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 32 x 35,5



MADRE DI DIO "LENISCI LE MIE PENE"
Riza in argento con placchette smaltate
Bollī città di Mosca 1862, maestro argentiere Pavel F. Sasikov
cm 27 x 32

I SANTI E I MIRACOLI

La raffigurazione dei Santi cristiani è molto antica. Lo storico Eusebio di Cesarea sostiene nel IV secolo di aver visto immagini del Cristo e degli apostoli dipinte loro viventi. Un venerato ritratto dell'apostolo Giovanni è ricordato negli Atti del santo scritti intorno al 200 d.c. Icone-ritratti dei santi sono comuni dal VI secolo, sebbene possano essere già esistenti nei due secoli precedenti. Per essere oggetto di venerazione, l'icona di un santo deve presentare il soggetto trasfigurato, già in possesso della sua piena sacralità e di quel corpo spirituale che sarà conseguito da tutti i redenti nel regno a venire. Contrariamente all'arte occidentale, pochi emblemi simbolici figurano sulle icone agiografiche. Sono comunissime invece le didascalie che permettono l'identificazione del santo. Diffuse le icone cosiddette "menologiche" che rappresentano, giorno per giorno, i santi e le feste di un mese del calendario liturgico.



SAN NICOLA IL TAUMATURGO

Riza in argento con smalti policromi, bolli città di Mosca 1894
Maestro Argentiere Ivan P. Khlebnikov
cm 18 x 22,5



MENOLOGICA DI SETTEMBRE
Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 48,5 x 59



MENOLOGICA DI OTTOBRE
Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 48,5 x 59



MENOLOGICA DI MARZO
Russia del Nord, seconda metà XVIII secolo
cm 38 x 44,5



MENOLOGICA DI LUGLIO
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 35,5 x 39,5



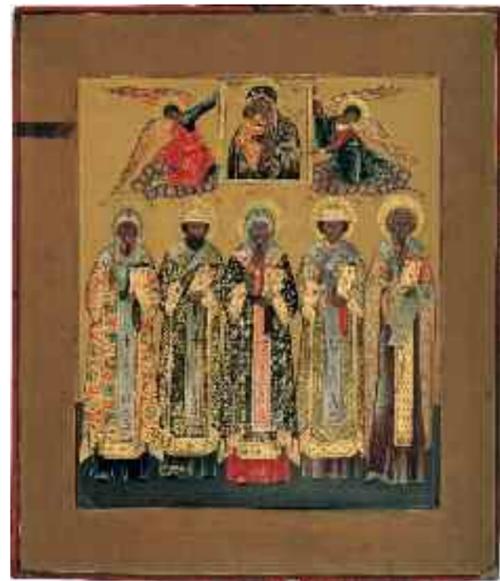
MENOLOGICA DI DICEMBRE
Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 48,5 x 59



MENOLOGICA DI SETTEMBRE
 Scuola di Novgorod, fine XVII secolo
 cm 34 x 44



MENOLOGICA DI LUGLIO
 Russia Centrale, metà XVIII secolo
 cm 35,5 x 44



CINQUE SANTI PRELATI
 Scuola di Palekh, inizi XIX secolo
 cm 27 x 31



SINASSI DELL'ANGELO CUSTODE
 Russia Centrale, inizi XIX secolo
 cm 23 x 27



MENOLOGICA DI OTTOBRE CON OTTO MADRI DI DIO
 Russia Centrale, metà XIX secolo
 cm 31 x 35,5



SAN GIOVANNI BATTISTA "ANGELO DEL DESERTO"
Russia del Nord, metà XVIII secolo
cm 24,5 x 30,5



SAN GIOVANNI BATTISTA "ANGELO DEL DESERTO"
Scuola di Novgorod, inizi XVIII secolo
cm 28,5 x 32



SAN GIOVANNI BATTISTA SUPPLICANTE
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 36,5 x 44



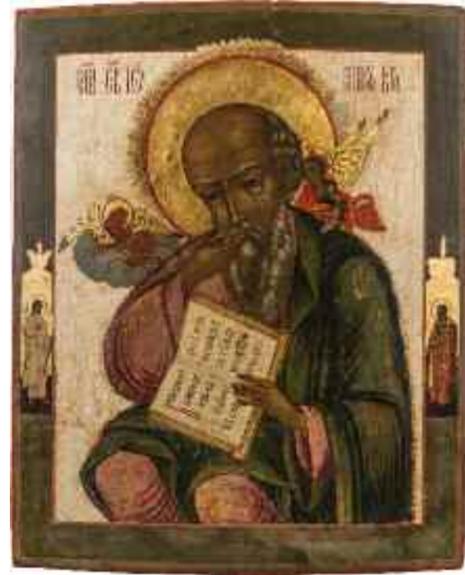
SAN GIOVANNI GUERRIERO
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 27 x 34



SAN PAOLO APOSTOLO
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 18 x 47



SAN GIOVANNI APOSTOLO
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 16 x 47



SAN GIOVANNI EVANGELISTA IN SILENZIO
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 38 x 45



SAN GIOVANNI DETTA IL VANGELO AL DISCEPOLO PROCORO
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 28 x 28,5



SAN LUCA EVANGELISTA
Russia Centrale, metà XIX secolo
diametro cm 25,5



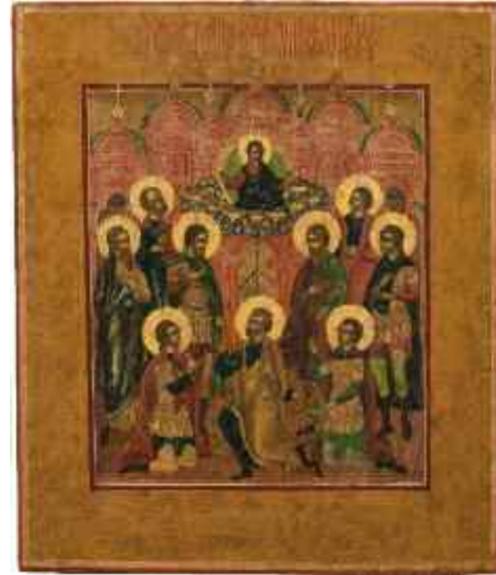
SAN MARCO EVANGELISTA
Russia Centrale, metà XIX secolo
diametro cm 28



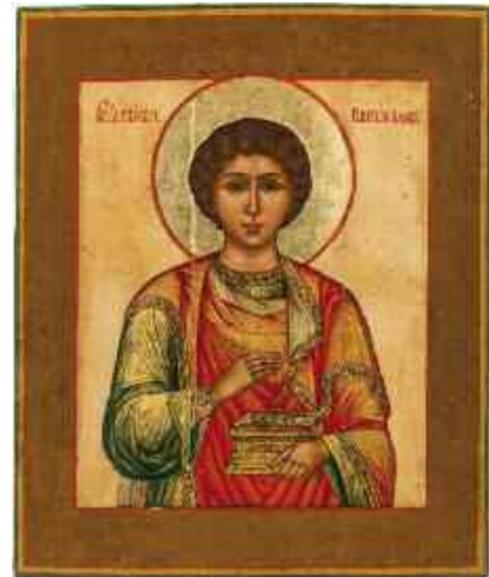
SAN GIOVANNI EVANGELISTA IL TEOLOGO
Russia del Sud, firmata e datata 1889
cm 57 x 75,5



SANTI PIETRO E PAOLO
Russia Centrale, inizi XIX secolo
Riza in metallo argentato con aureole dorate
cm 27 x 31,5



NOVE MARTIRI DI KIZZIKOS
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 26,5 x 31



SAN PANTALEIMONE
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 26 x 31



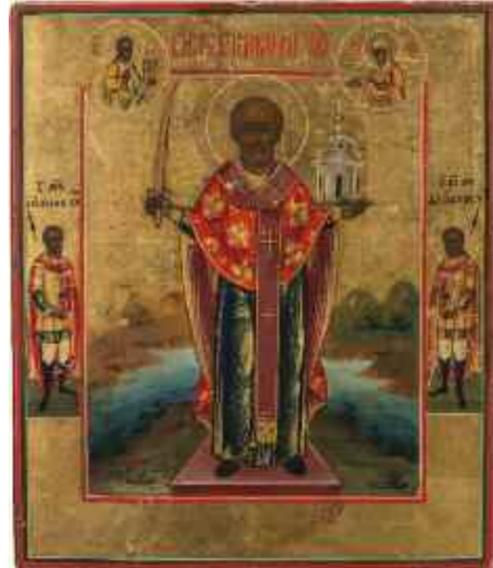
SANTA PARASCEVA
Russia del Sud, metà XVIII secolo
cm 25,5 x 31,5



SANTI PIETRO E PAOLO
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 62 x 89



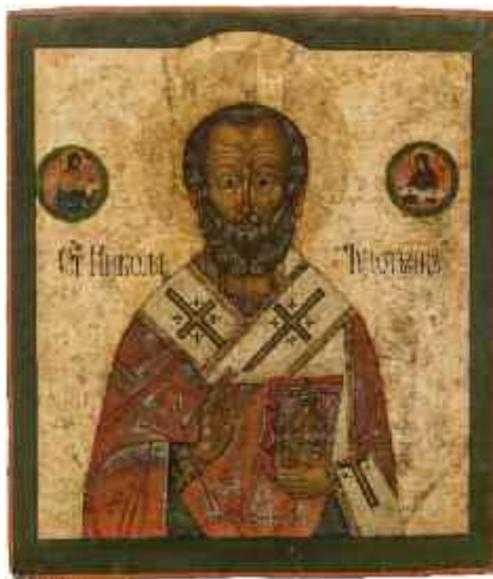
SAN NICOLA IL TAUMATURGO
Riza in argento e smalti policromi, bolli città di Mosca 1844
cm 27 x 31,5



SAN NICOLA DI MOZJAISK
Russia del sud, inizi XIX secolo
cm 14,5 x 17,5



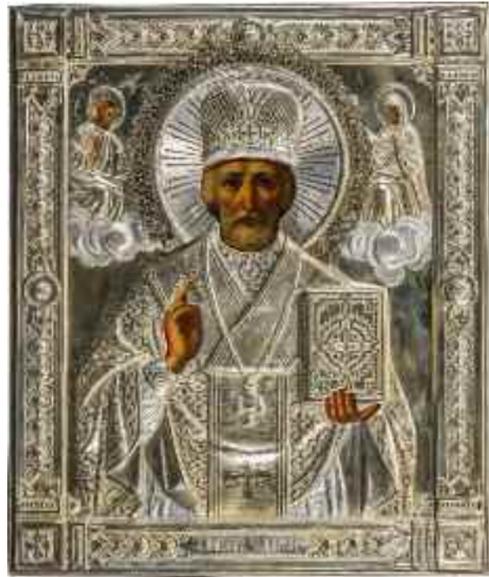
SAN NICOLA E SANTI SCELTI
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 30,5 x 35,5



SAN NICOLA IL TAUMATURGO
Russia del Nord, fine XVII secolo
cm 52 x 59



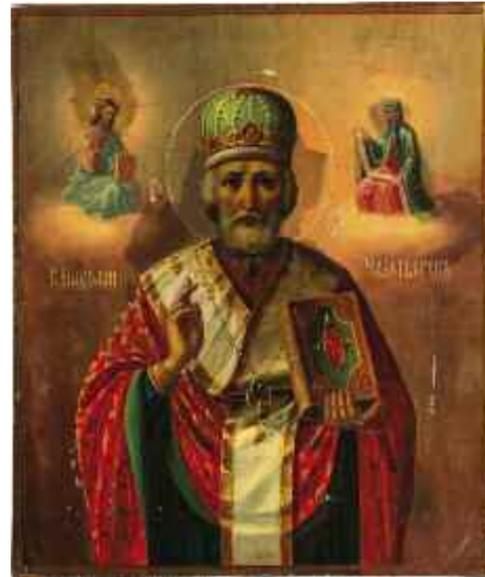
SAN NICOLA IL TAUMATURGO
Scuola di Palekh, inizi XIX secolo
cm 27 x 31,5



SAN NICOLA IL TAUMATURGO
Riza in argento dorato, bolli città di Mosca 1893
cm 26,5 x 31,5



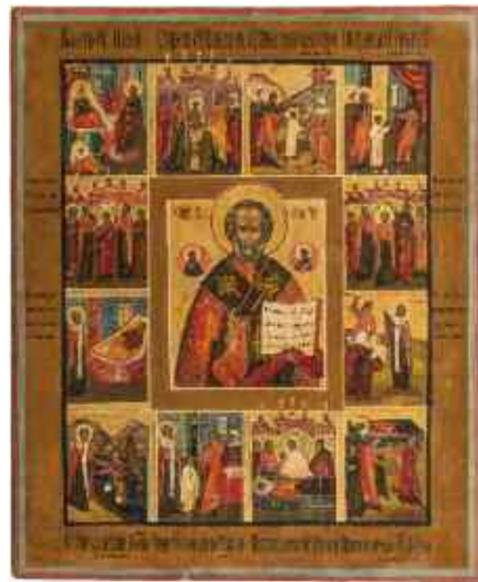
La targhetta sul retro recita:
I parrochiani riconoscenti
a Nikolaj Evghenievic Sveshnikov
1890 - 1893



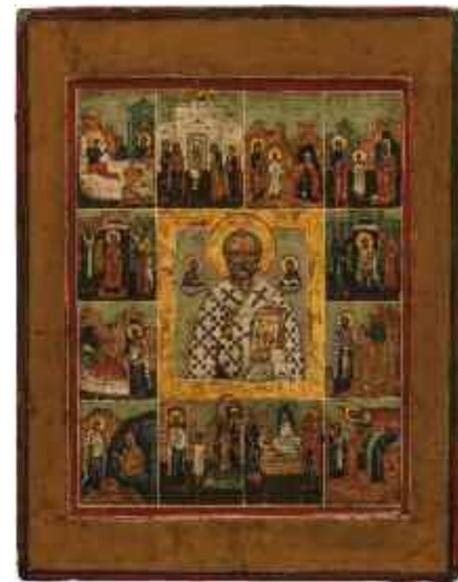
SAN NICOLA IL TAUMATURGICO
Scuola di Mosca, fine XIX secolo
cm 26,5 x 31,5



TRITTICO DI SAN NICOLA IL TAUMATURGO CON DODICI SCENE DELLA VITA
Scuola di Mosca, prima metà XVII secolo
cm 47 x 55 chiuso, cm 84 x 55 aperto



SAN NICOLA IL TAUMATURGO CON DODICI SCENE DELLA VITA
Russia del Nord, inizi XIX secolo
cm 36 x 44



SAN NICOLA IL TAUMATURGO CON DODICI SCENE DELLA VITA
Russia del Nord, metà XVIII secolo
cm 24,5 x 31,5



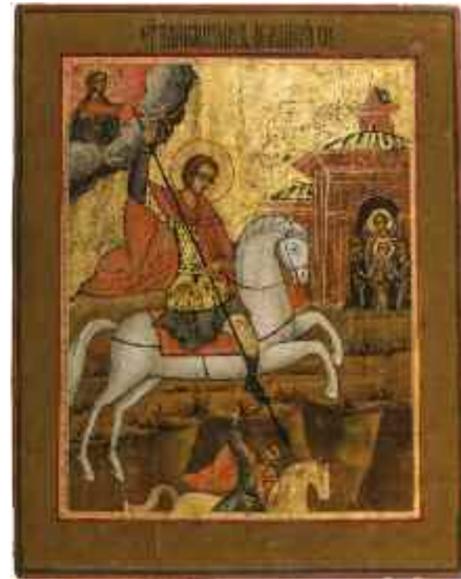
SAN GIORGIO CHE ATTERRA IL DRAGO
Russia del Nord, inizi XIX secolo
cm 22 x 28



SAN GIORGIO CHE ATTERRA IL DRAGO
Scuola di San Pietroburgo, seconda metà XVIII secolo
cm 22,5 x 27



SANTI FLORO E LAURO
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 29,5 x 35



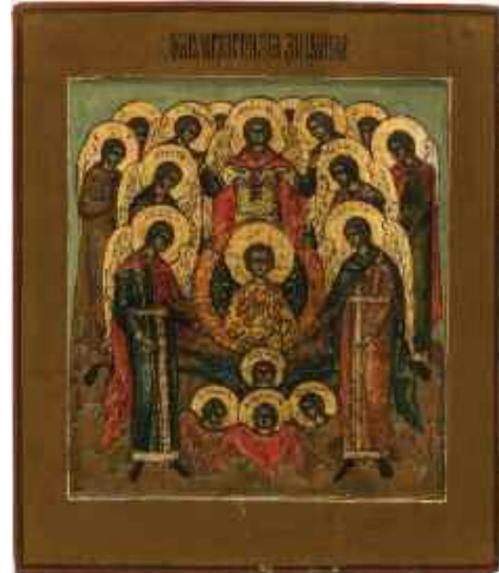
SAN DEMETRIO DI TESSALONICA
Russia del Nord, seconda metà XVIII secolo
cm 31,5 x 40



SAN GIORGIO CHE ATTERRA IL DRAGO
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 30 x 36



ARCANGELO MICHELE ARCISTRATEGA
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 30 x 35,5



SINASSI DELL'ARCANGELO MICHELE
Russia del Nord, inizi XIX secolo
cm 27 x 31,5



I SANTI PROTETTORI DELLA FAMIGLIA: SAMON, GURI, AVIV
Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 26,5 x 31,5



ADORAZIONE DELLA TRINITÀ DEL VECCHIO TESTAMENTO
Russia Centrale, inizi XIX secolo
cm 26,5 x 31,5



ARCANGELO MICHELE ARCISTRATEGA
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 38 x 45



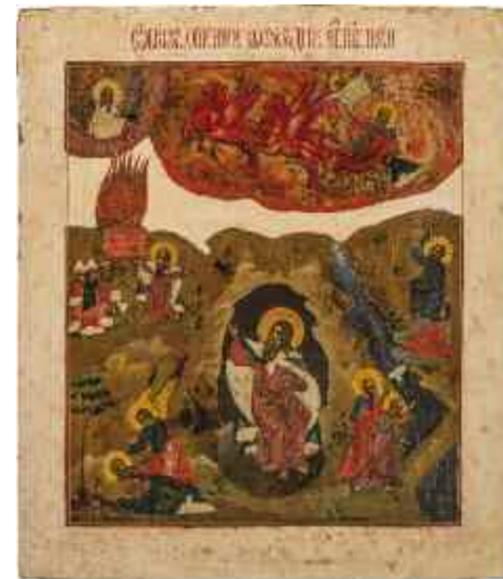
SANTA MADDALENA
Riza in argento, bolli città di Mosca, seconda metà XIX secolo
cm 32 x 36,5



SANTA MADDALENA
Scuola di Mosca, metà XIX secolo
cm 32 x 36,5



SS. NIKANDR E JOANNIKIJ
Riza in argento dorato, bolli città di San Pietroburgo 1858
cm 36 x 40,5



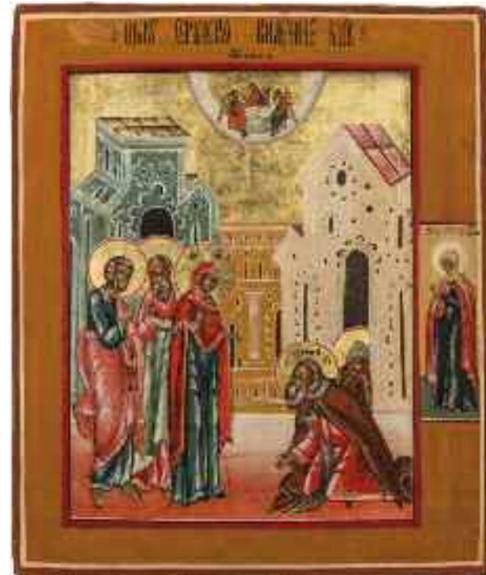
PROFETA ELIA E IL CARRO DI FUOCO
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 31 x 35,5



PROFETA ELIA E IL CARRO DI FUOCO
Russia Centrale, metà XVIII secolo
cm 37,5 x 45,5



QUATTRO SANTI METROPOLITI
Riza in argento, bolli città di Mosca 1843
cm 22 x 27



APPARIZIONE DELLA VERGINE A SAN SERGIO DI RADONEZ
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 27 x 32



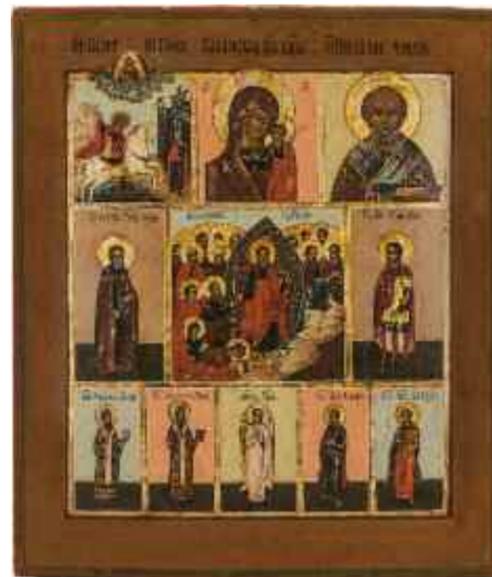
QUATTRO SANTI METROPOLITI
Riza in argento dorato, bolli città di Mosca 1848
cm 31,5 x 36



QUATTRO SANTI METROPOLITI
Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 31,5 x 36



ICONA DI FAMIGLIA
Russia del Nord, fine XVIII secolo
Riza in metallo argentato
cm 44 x 54



ICONA DI FAMIGLIA
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 38,5 x 44,5

LE FESTE ORTODOSSE

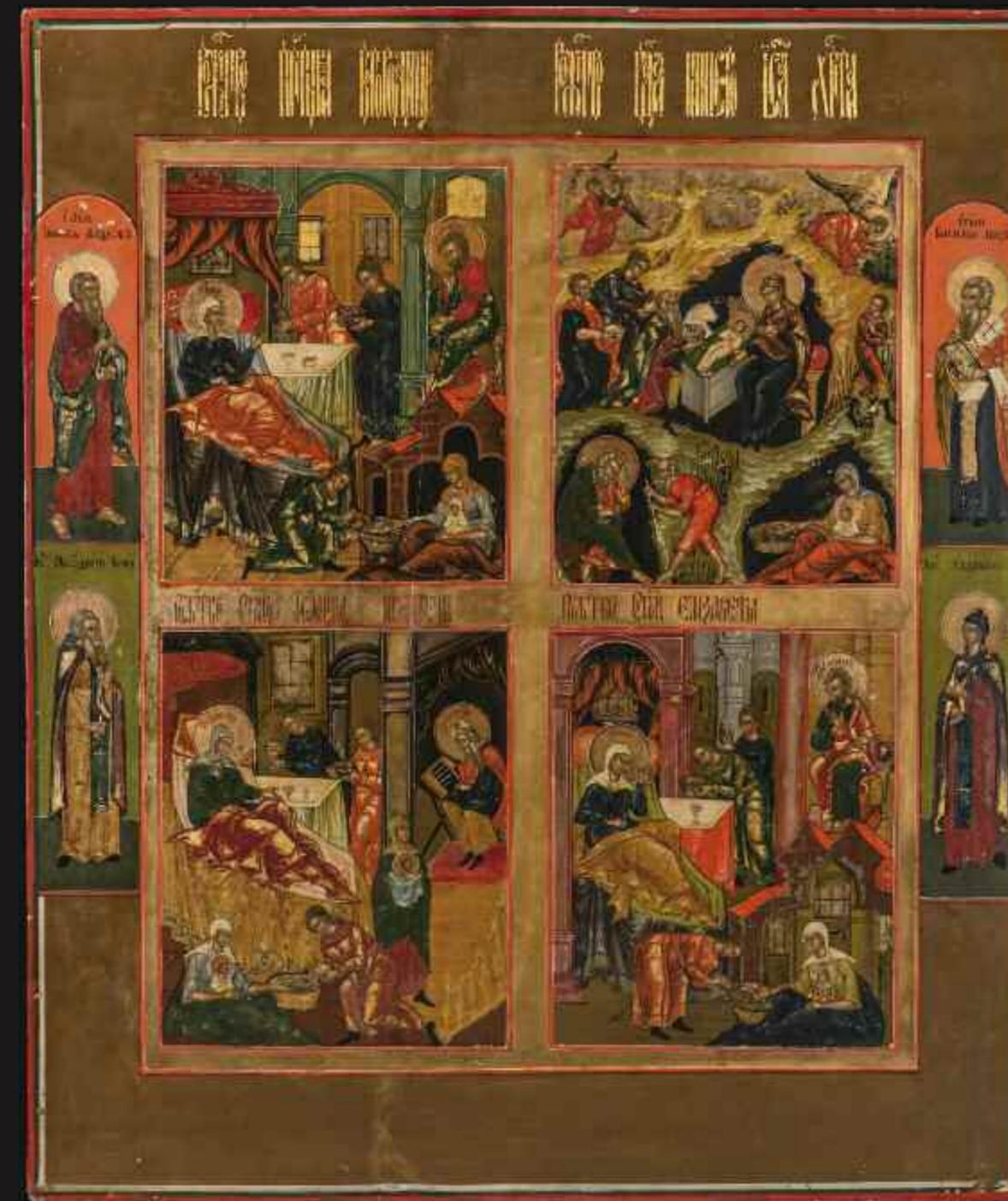
Come oggi, i cristiani dei primi secoli commemoravano la Resurrezione di Cristo ogni domenica. Una sola festa annuale era particolarmente solenne: la Pasqua, una grande celebrazione della Redenzione.

In Oriente festa di rilevante importanza era l'Epifania, che in origine ricordava la "manifestazione" del Cristo, cioè l'inizio della sua vita pubblica.

Nel IV secolo dall'Epifania si "distaccò" la celebrazione della Natività. Analoga origine ebbe l'Annunciazione.

Così nei secoli seguenti furono considerate Feste tutti gli avvenimenti della vita di Cristo e di sua Madre: le più importanti (le Grandi Feste) furono organizzate in cicli di varia composizione.

In seguito alla crisi iconoclastica dei secoli VIII e IX, il numero delle Grandi Feste fu fissato a dodici, cifra sacra, che corrisponde ai mesi, ai segni zodiacali, alle tribù d'Israele e agli apostoli.



QUATTRO NATIVITÀ:
Maria, Gesù, Santa Elisabetta e San Giovanni Battista
Scuola di San Pietroburgo, fine XVIII secolo
cm 44,5 x 53,5



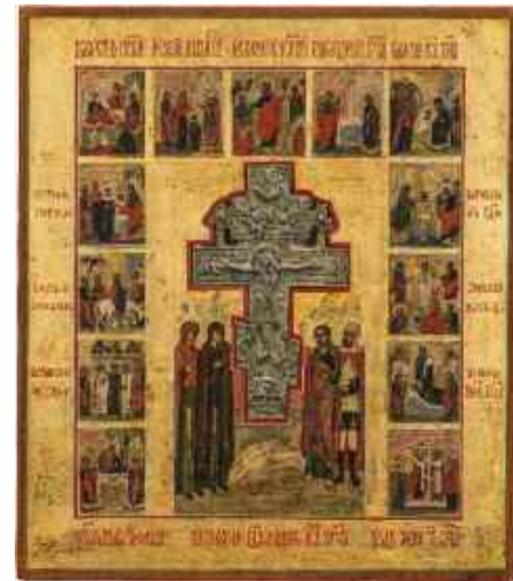
LE SEDICI GRANDI FESTE E SETTIMANA DI PASSIONE
 Russia del Sud, prima metà XIX secolo
 cm 44,5 x 53



LE SEDICI GRANDI FESTE E SETTIMANA DI PASSIONE
 Scuola di Mstera, fine XVIII secolo
 cm 38 x 47,5



LA SETTIMANA DI PASSIONE
 Russia del Sud, fine XVIII secolo
 cm 37,5 x 44,5



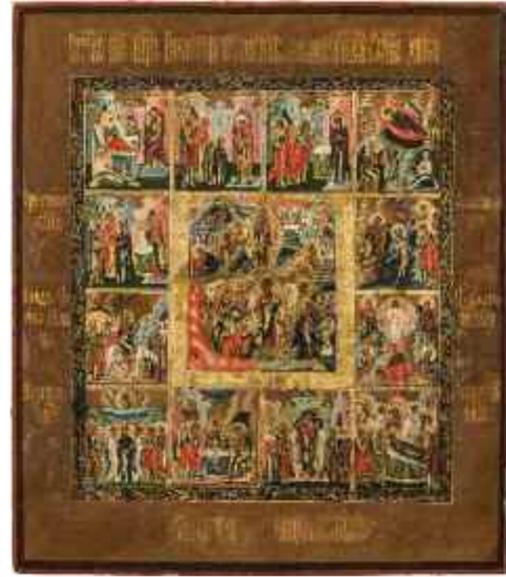
TREDICI GRANDI FESTE CON CROCE INCASSATA
 Russia Centrale, inizi XIX secolo
 cm 31 x 35,5



LE SEDICI GRANDI FESTE E I QUATTRO EVANGELISTI
 Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
 cm 31 x 36



LE DODICI GRANDI FESTE
Scuola di Jaroslavl, seconda metà XVIII secolo
cm 44 x 53,5



LE DODICI GRANDI FESTE
Scuola di Palekh, fine XVIII secolo
cm 31 x 35,5



LE DODICI GRANDI FESTE
Scuola di San Pietroburgo, inizi XIX secolo
cm 45 x 52



LE DODICI GRANDI FESTE
Russia del Nord,
metà XVIII secolo
cm 46 x 80,5



LE DODICI GRANDI FESTE
Scuola di Mosca, metà XIX secolo
cm 38 x 44,5



NATIVITA' DI MARIA
Russia Centrale, seconda metà XVIII secolo
cm 49 x 58



NATIVITA' DI MARIA
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 53 x 44



NATIVITA' DI MARIA
Russia Centrale, metà XIX secolo
cm 71 x 49,5



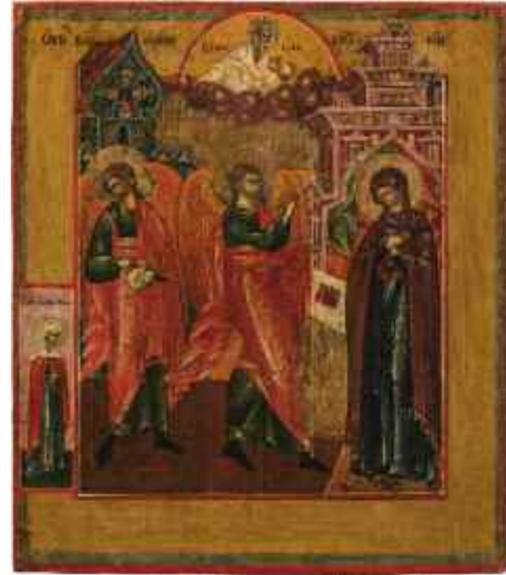
NATIVITA' DI MARIA
Russia del Sud, seconda metà XVIII secolo
cm 57 x 74



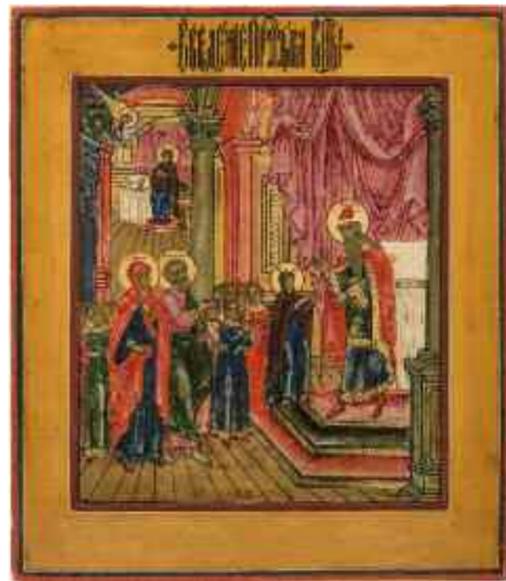
NATIVITA' DI MARIA
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 46,5 x 53



ANNUNCIAZIONE
 Russia del Nord, fine XVIII secolo
 cm 26,5 x 31



ANNUNCIAZIONE
 Russia del Nord, fine XVIII secolo
 cm 30,5 x 35



PRESENTAZIONE DI MARIA AL TEMPIO
 Russia del Sud, inizi XIX secolo
 cm 31x35,5



PRESENTAZIONE DI MARIA AL TEMPIO
 Russia del Nord, metà XIX secolo
 diametro cm 40



ANNUNCIAZIONE
 Scuola di San Pietroburgo, seconda metà XVIII secolo
 cm 73 x 91



PRESENTAZIONE DI CRISTO AL TEMPIO
Scuola di Mosca, fine XVIII secolo
cm 37,5 x 44,5



PRESENTAZIONE DI CRISTO AL TEMPIO
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 34 x 46,5



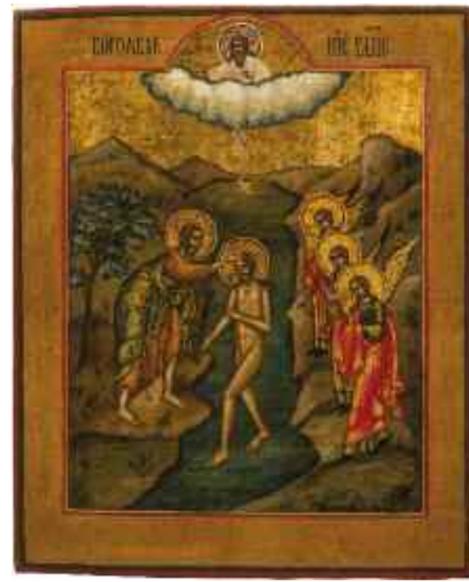
FUGA IN EGITTO
Russia Centrale, seconda metà XVIII secolo
cm 69,5 x 51



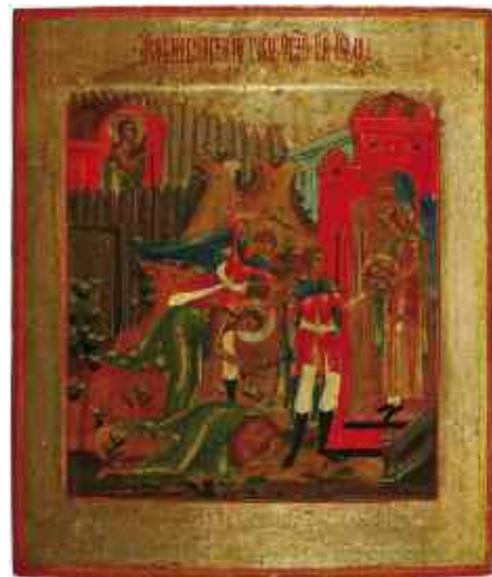
PRESENTAZIONE DI CRISTO AL TEMPIO
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 39,5 x 35,5



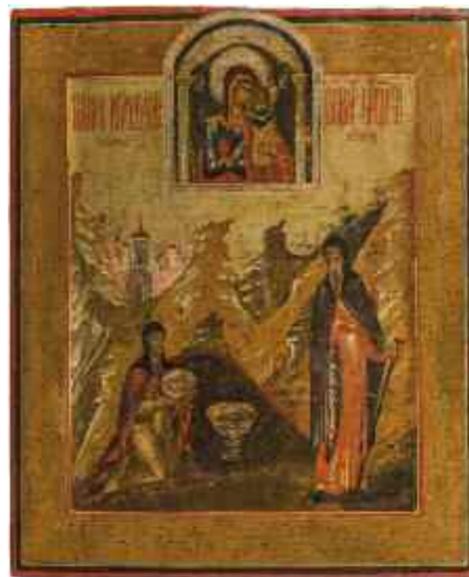
BATTESIMO DI CRISTO - TEOFANIA
 Russia del Nord, metà XVIII secolo
 diametro cm 46



BATTESIMO DI CRISTO - TEOFANIA
 Russia del Nord, inizi XIX secolo
 cm 26 x 32,5



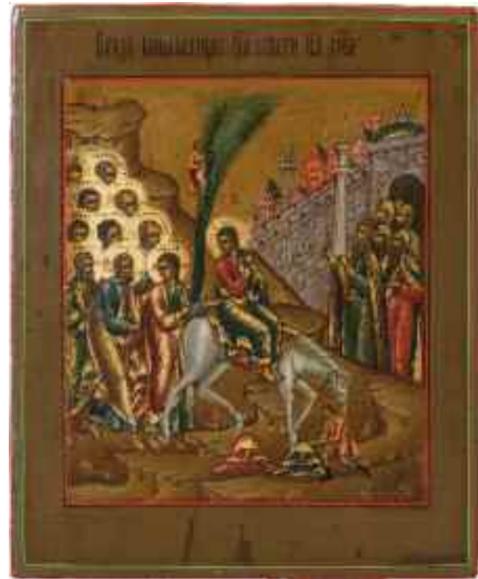
DECOLLAZIONE DI SAN GIOVANNI BATTISTA
 Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
 cm 30 x 35



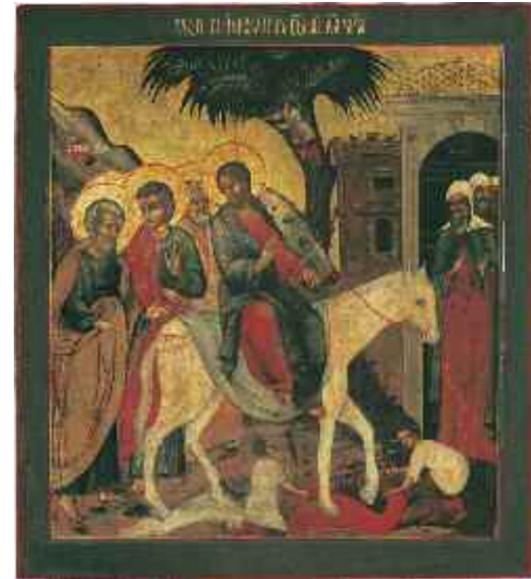
RITROVAMENTO DELLA TESTA DI SAN GIOVANNI BATTISTA
 Scuola di Palekh, prima metà XVIII secolo
 cm 26,5 x 32



BATTESIMO DI CRISTO NEL GIORDANO - TEOFANIA
 Scuola di Palekh, fine XVIII secolo
 cm 30,5 x 35,5



INGRESSO IN GERUSALEMME
Scuola di Palekh, fine XVIII secolo
cm 18,5 x 22



INGRESSO IN GERUSALEMME
Scuola di Mosca, inizi XVIII secolo
cm 57 x 63



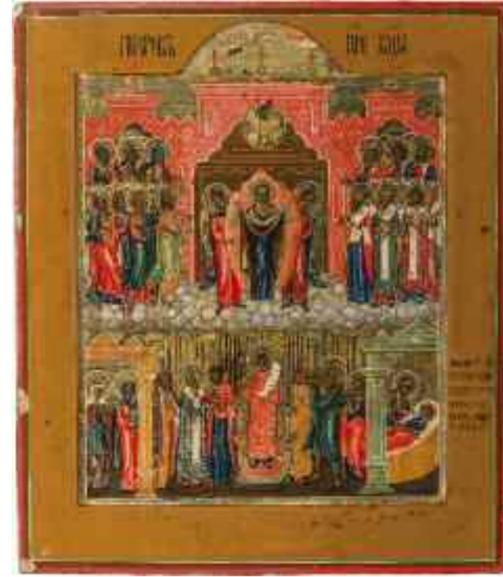
CRISTO NELL'ORTO DEGLI ULIVI DEL GETSEMANI
Russia del Nord, metà XIX secolo
cm 54 x 34



INGRESSO IN GERUSALEMME
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 43,5 x 51,5



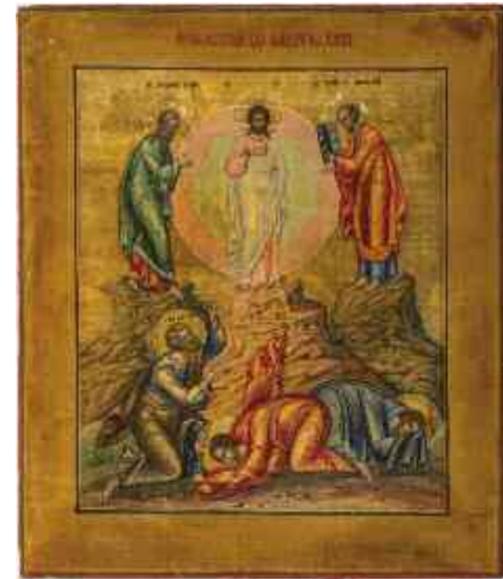
PROTEZIONE DELLA VERGINE - POKROV
 Scuola di San Pietroburgo, fine XVIII secolo
 cm 27 x 31



PROTEZIONE DELLA VERGINE - POKROV
 Russia del Sud, inizi XIX secolo
 cm 27 x 31



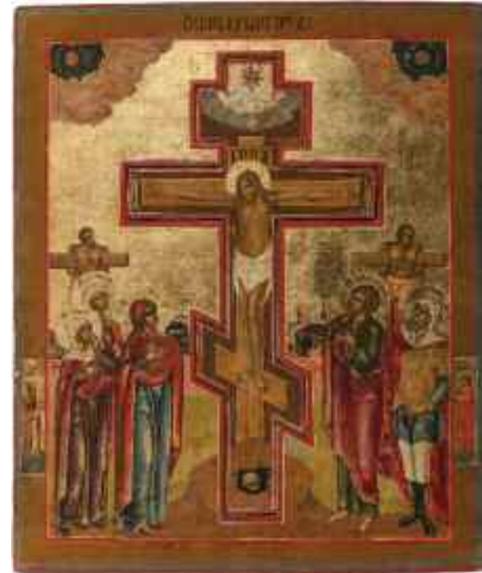
PROTEZIONE DELLA VERGINE - POKROV
 Russia del Sud, metà XIX secolo
 cm 31 x 35,5



TRASFIGURAZIONE SUL MONTE TABOR
 Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
 cm 26 x 31



**DITTIKO: ULTIMA CENA
 PROTEZIONE DELLA VERGINE**
 Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
 cm 72 x 53



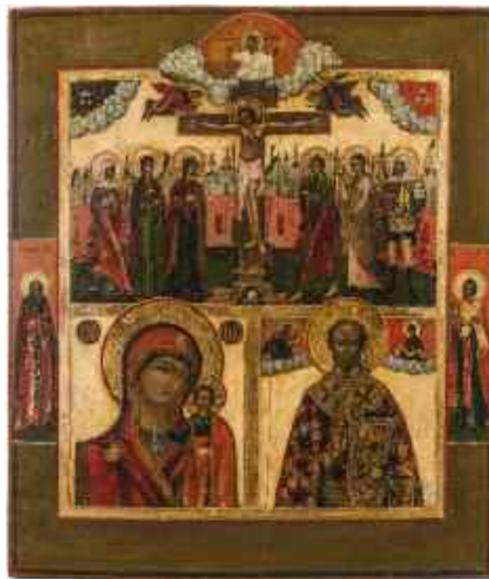
CROCEFISSIONE CON CROCE IN LEGNO INCASSATA
Russia del Sud, fine XVIII secolo
cm 37,5 x 44,5



CROCEFISSIONE CON CROCE IN LEGNO INCASSATA
Scuola di Mosca, metà XIX secolo
cm 38 x 44



CROCEFISSIONE CON CROCE IN BRONZO INCASSATA
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 43 x 53



CROCEFISSIONE - MADRE DI DIO DI KAZAN - SAN NICOLA
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 39 x 44,5

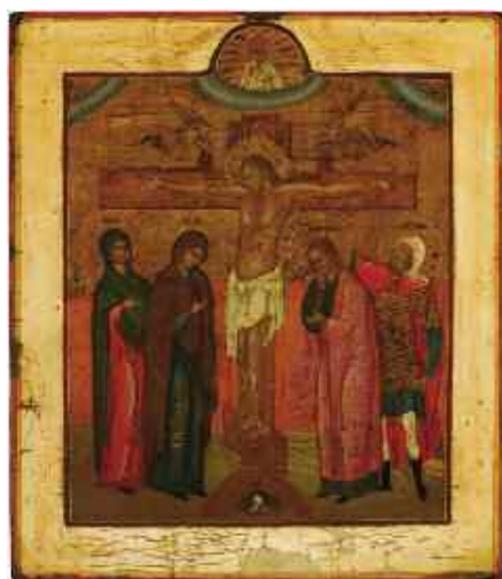


GESU' VIENE INCORONATO DI SPINE
Scuola di Mosca, seconda metà XIX secolo
cm 53 x 35,5



CROCEFISSIONE

Russia del Nord, metà XVIII secolo
cm 42 x 48



CROCEFISSIONE

Scuola di Jaroslavl, fine XVIII secolo
cm 27 x 31



CROCE IN LEGNO

Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 23,5 x 41



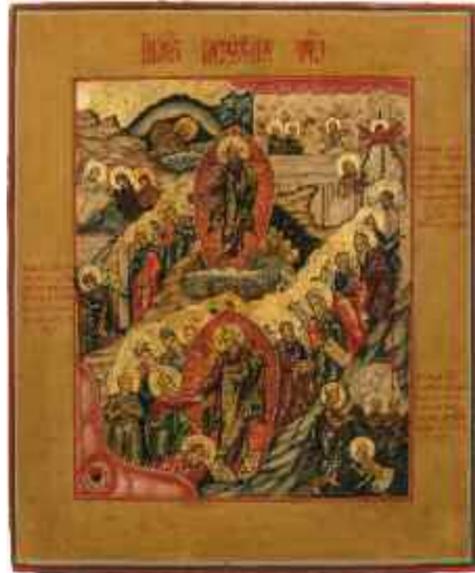
**CROCE DA BENEDIZIONE IN ARGENTO
CON SMALTI A NIELLO**

Bolli città di Mosca 1823
cm 20 x 9,5

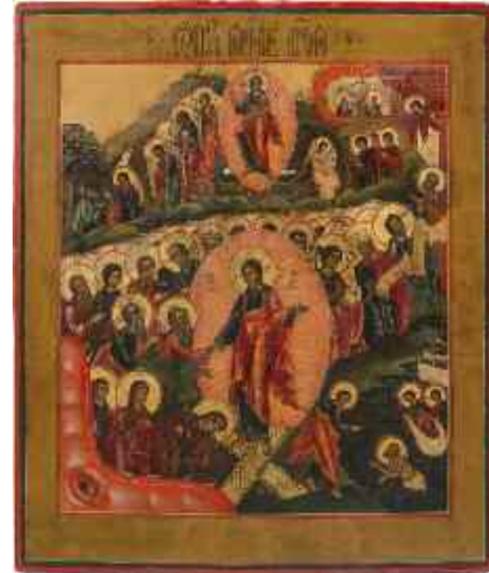


**CROCEFISSIONE CON DUE ICONE AI LATI:
VERGINE MARIA E SAN GIOVANNI EVANGELISTA**

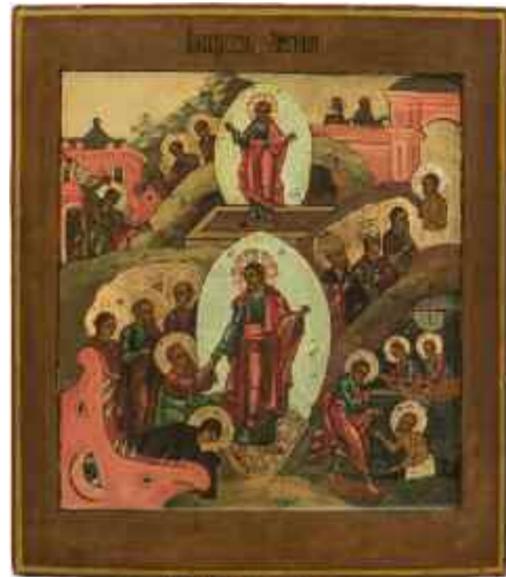
Scuola di Jaroslavl, metà XVIII secolo
cm 35 x 53



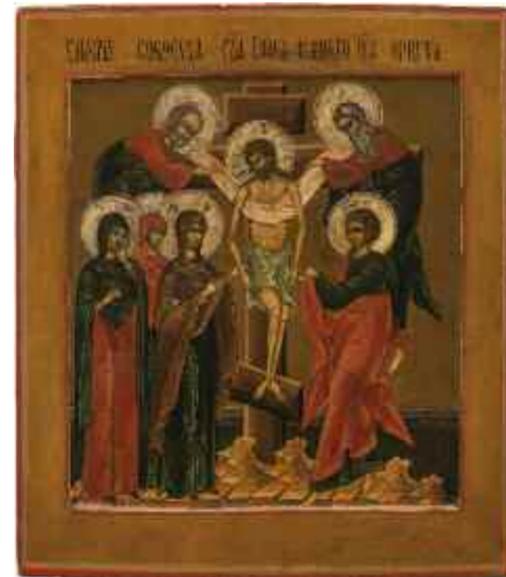
PASQUA - DISCESA AGLI INFERI E RESURREZIONE
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 30 x 36



PASQUA - DISCESA AGLI INFERI E RESURREZIONE
Russia Centrale, metà XVIII secolo
cm 38 x 44,5



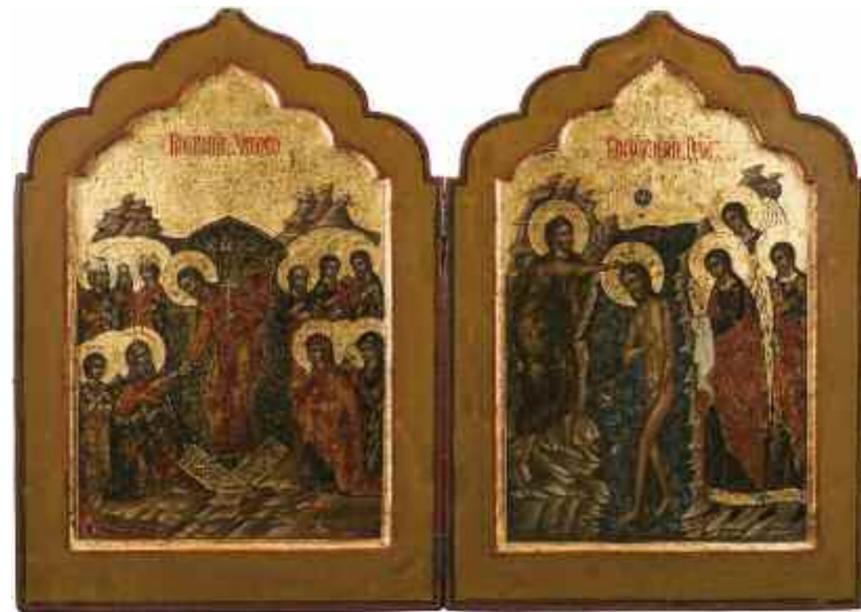
PASQUA - DISCESA AGLI INFERI E RESURREZIONE
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 31,5 x 35,5



DEPOSIZIONE DALLA CROCE
Russia del Nord, fine XVIII secolo
cm 31 x 35



PASQUA - DISCESA AGLI INFERI E RESURREZIONE
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 44 x 54



DITTICO: DISCESA AGLI INFERI E BATTESIMO DI CRISTO

Russia Centrale, fine XVIII secolo
cm 61,5 x 43,5 aperto



RESURREZIONE

Russia del Sud, metà XVIII secolo
cm 35 x 39,5



LE DONNE MIROFORE AL SEPOLCRO

Russia Centrale, fine XVII secolo
diametro cm 13



**PASQUA
DISCESA AGLI INFERI**

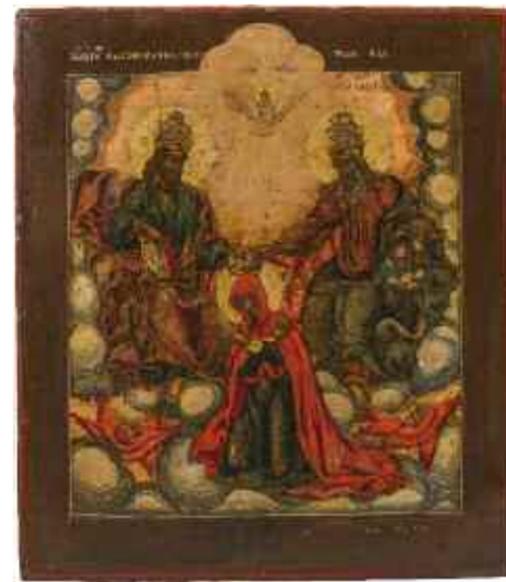
Scuola di Jaroslavl,
fine XVII secolo
cm 58 x 113



PENTECOSTE
 Russia del Sud, inizi XIX secolo
 cm 55 x 30,5



ASCENSIONE
 Russia del Nord, fine XVIII secolo
 cm 26 x 30,5



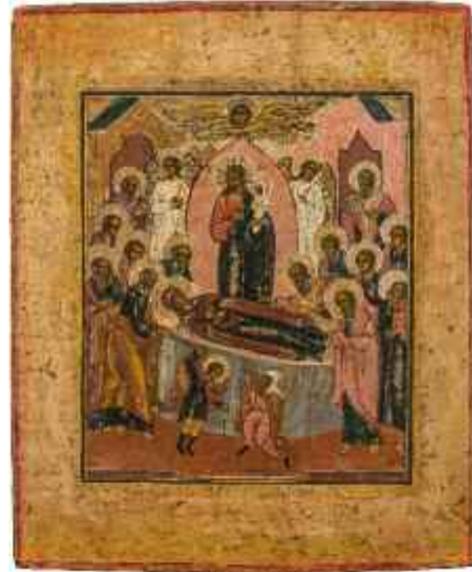
INCORONAZIONE DELLA VERGINE
 Russia del Nord, metà XVIII secolo
 cm 28,5 x 32



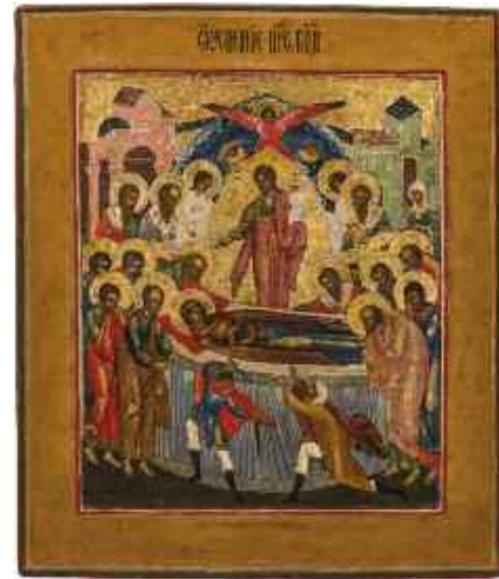
ASCENSIONE
 Russia Centrale, prima metà XVIII secolo
 Basma in metallo argentato
 cm 54 x 75



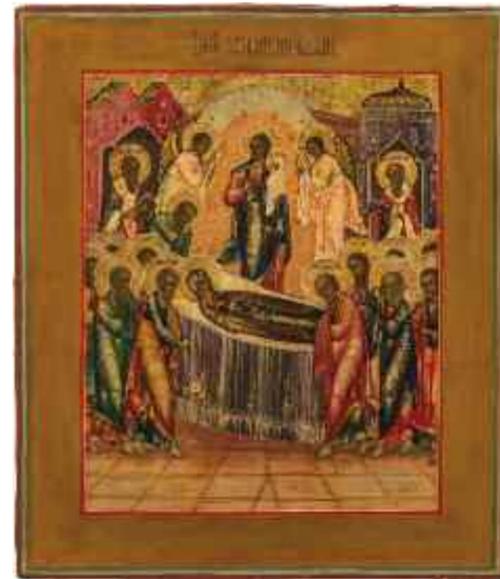
DORMIZIONE DELLA VERGINE
Russia Centrale, primi XIX secolo
cm 64 x 45



DORMIZIONE DELLA VERGINE
Russia del Sud, prima metà XVIII secolo
cm 29,5 x 36



DORMIZIONE DELLA VERGINE
Russia del Sud, inizi XIX secolo
cm 27 x 31



DORMIZIONE DELLA VERGINE
Scuola di Mosca, inizi XIX secolo
cm 30,5 x 35,5



DORMIZIONE DELLA VERGINE
Scuola di Mosca, datata 1777
cm 62 x 111



TRITTICO "NON PIANGERMI, MADRE"

Tre icone su tavola rilegate in metallo
chiuso: cm 10 x 11,5, aperto: cm 29,5 x 11,5



MADRE DI DIO CON DUE SANTI AI LATI

Trittico a cuspide in argento, bolli città di Mosca
Maestro Argentiere Pavel A. Ovcinnikov (attivo dal 1853)
chiuso: cm 8,5 x 15, aperto: cm 16,5 x 15

I VOLTI, I SANTI, LE FESTE E I MIRACOLI



CRISTO IN TRONO

Gesù è assiso in trono, vestito di luce (la profusione dell'oro dell'abito, l'assist, indica appunto la luce), con i piedi poggiati su uno sgabello rosso, simbolo della regalità. La figura del Cristo campeggia ieratico e splendente, dispensatore di vita ed eterno vincitore della morte: è il Cristo della seconda venuta, il Giudice, che indica con l'indice della mano destra l'unica Legge da seguire, il suo Vangelo.

Per valorizzare il suo aspetto ieratico il fondo è assolutamente privo di architettura, e mentre il trono attira la nostra attenzione per la ricchezza delle linee, così il panneggio risalta per la ricca decorazione floreale di gusto naturalistico.

Il Cristo in trono nell'iconostasi occupa il posto centrale dell'ordine della Deesis. Verso il trono convergono oranti tutte le altre figure in piedi, e lo supplicano di essere misericordioso con l'umanità peccatrice. La pittura è quella tradizionale settecentesca della Russia Centrale, ma la raffinata qualità della composizione suggeriscono l'attribuzione alla scuola di Mosca, di cui il nostro esemplare è un esempio significativo.



CRISTO IL SALVATORE

L'immagine raffigurata è quella del Cristo secondo l'iconografia di antica discendenza bizantina: il Salvatore è visto frontalmente, con la figura limitata alle spalle. Il Cristo indossa una veste dorata, simbolo della regalità.

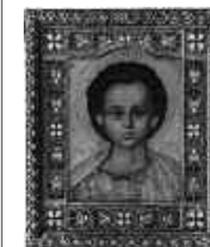
Per valorizzare l'aspetto ieratico, il fondo è assolutamente privo di architettura, ma l'immagine è impreziosita dall'oro in foglia dell'aureola e, talvolta, come nell'altro esemplare della nostra collezione, lumeggiato

dalla crisografia nel panneggio delle vesti. La rappresentazione del volto di Cristo è molto intensa e dallo sguardo profondo. Dalla sua immagine si sprigiona un senso di potenza divina e al contempo di grande umanità.

Nell'icona russa colpisce il volto stesso, e nel volto il suo centro: lo sguardo del Salvatore si impone come sorgente del movimento che anima la struttura apparentemente statica dell'icona.

"Il volto è diventato sguardo. Lo sguardo è la somiglianza a Dio resa presente sul volto" come dice P.Florenskij nel suo *Saggio sull'icona*, Milano 1981, pag 44.

La pittura, sensibile nella resa del volto, è quella ricercata e minuziosa della Scuola Settentrionale, di cui il nostro esemplare è un notevole esempio, per fattura e delicatezza del tratto.



CRISTO EMMANUELE

La raffigurazione dell'Emmanuele non designa il Cristo in un momento della sua vita terrena, ma indica il Verbo preesistente al tempo, annunciato da Isaia ("La Vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele" Is 7,14). L'immagine dell'Emmanuele, oltre che nelle icone singole, si ritrova nell'icona della "Madre di Dio del Segno", mentre si affaccia benedicente dal medaglione rotondo (*signum*) sul suo petto.



IL MANDILION - CRISTO ACHEROPITA

L'immagine del Cristo "*Acheropita*" dal greco "*non fatto da mano d'uomo*", è considerata la raffigurazione iconografica più fedele del Salvatore.

Fa la sua comparsa nell'antica Russia nei secoli XII e XIII; se ne hanno esempi a Pskov e a Novgorod.

La storia di re Abgar, trasmessaci da Nicoforo Callistos: "Si narra che Abgar, re di Edessa, avendo sentito parlare dei prodigi compiuti da Gesù, fu preso da un grande desiderio di vederlo almeno in immagine. Egli inviò un pittore incaricato di rappresentare in immagine il volto divino del Signore.

Ma l'artista era incapace di eseguire il suo compito a causa della grazia e della luce che risplendevano sul volto di Cristo.

Allora il Signore prese un lino e vi premette il volto lasciandovi la propria effigie.

Lo inviò al re che lo amava e adempì in tal modo al suo desiderio".

Secondo la tradizione cattolica, una donna di nome Veronica porse a Cristo, che saliva sul Golgota, un panno per tergere il sudore del volto e sulla tela rimase l'immagine del Salvatore. Per questo motivo l'Acheropita cattolico porta una corona di spine e la sua espressione denota sofferenza.

Nella tradizione ortodossa invece l'Acheropita non porta la corona di spine, ed il suo sguardo ed il suo volto sono sereni. La tela bianca (*mandilion*), su cui Cristo impresse la propria effigie, fa da sfondo al volto.

Gli angoli superiori sono annodati e trattenuti dagli angeli.

La scritta sul bordo superiore recita:

Immagine del Salvatore "non creata da mano d'uomo".

DEESIS

DEESIS in greco suona "supplica" e nell'accezione russa si riferisce alla composizione del Cristo centrale, spesso identificato come Pantocrator, supplicato dalla Madre a sinistra e da San Giovanni Battista a destra. Questa composizione è fondamentale all'arte bizantina, nella quale è presente certamente dal VII secolo.

L'immagine del Cristo Pantocrator è quella

raffigurata secondo l'iconografia di antica tradizione bizantina: il Salvatore è in trono, nell'atto di benedire, mentre regge il Vangelo con la mano sinistra. Il Cristo ha sua Madre alla sinistra ed alla destra San Giovanni Battista, entrambi in atteggiamento implorante. Il Battista è qui rappresentato con un manto di pelliccia per ricordare il suo ritiro nel deserto, da ciò il nome di "Angelo del deserto" dal nome greco "*Angelos*" il messaggero del Signore.

Talvolta per le ridotte dimensioni della tavola non sono presenti dettagli che ritroviamo in altre composizioni: Maria che regge un rotolo dispiegato su cui è riportato il testo della preghiera che inizia: "Mio Signore e mio Figlio..."; mentre il Battista srotola una pergamena con un passo del Vangelo in cui è citato come "Testimone".



CRISTO PANTOCRATOR

L'immagine raffigurata è quella del Cristo Pantocrator secondo l'iconografia di antica discendenza bizantina: il Salvatore è visto frontalmente; regge il Vangelo con la mano sinistra, mentre benedice con la destra.

Il libro è aperto sul passo del Vangelo: "Venite a me, voi tutti che siete stanchi e affaticati, e io vi darò ristoro" (*Matteo*, 11.28), come vuole la tradizione più antica.

Il Cristo indossa una veste rossa, colore della regalità e sopra il *maphorion* dal colore verde-blu intenso.

La rappresentazione del volto di Cristo è molto intensa e dallo sguardo profondo. Dalla sua immagine si sprigiona un senso di potenza divina e al contempo di grande umanità.

Per valorizzare il suo aspetto ieratico il fondo è assolutamente privo di architettura, mentre l'immagine prende luce dall'oro in foglia dell'aureola e dall'uso dell'oro della crisografia nel panneggio delle vesti.

La scritta in slavo antico, all'altezza delle spalle, recita:

Il Signore "Che Tutto Regge".



MADRE DI DIO PARACLESIS

L'icona fa parte del complesso di tre pannelli che insieme raffigurano la composizione tradizionale della Deesis, ossia il Cristo giudice supplicato da sua Madre a sinistra e da San Giovanni Battista a destra.

Alternativamente avrebbe potuto costituire l'elemento sinistro di una coppia di icone, con il Cristo Pantocrator a destra. La Madre di Dio rivolge la sua intercessione ("Paraclesis") al Cristo raffigurato sul pannello adiacente.

Il testo della preghiera, secondo una iconografia molto antica, è riportato sul rotolo dispiegato che Maria regge con la sinistra. Esso inizia: "Mio Signore e mio Figlio...".



SAN GIOVANNI BATTISTA SUPPLICANTE

Il modello iconografico del Battista utilizzato nella Deesis lo raffigura a mezzobusto, mentre srotola con la mano sinistra una pergamena con un passo del Vangelo in cui è citato come "Testimone".

San Giovanni Battista è l'ultimo dei Profeti del Vecchio Testamento, Colui che annuncia la venuta del Messia, il Precursore per antonomasia.

Il legame con le profezie bibliche è esplicitamente affermato nei Vangeli di Matteo e Marco, dove si indica ripetutamente in Lui il messaggero che avevano annunciato Malachia e Isaia.

Fra i vari soggetti che l'iconografia dedica al Precursore, fin dal Medioevo era molto diffusa l'immagine che lo presenta con un vassoio su cui vi è la sua stessa testa o con una patena (*diskos*) in cui giace l'agnello e, in epoca più tarda, il Bambino, l'Agnello di Dio, come nella nostra icona.

Le vesti di pelle che indossa ne sottolineano la dimensione umana, ancora avvolto dal peccato, che assimila l'uomo agli animali. Nell'icona del Battesimo lo vediamo vestito di pelliccia, contrapposto al Cristo denudato nelle acque del Giordano, l'uomo nuovo, il nuovo Adamo.



DEESIS DI SOLOVEC

La Deesis di Solovec è una elaborata versione della supplica, arricchita dalle figure molto amate di due monaci. Ai piedi del Cristo due figure inginocchiate e prostrate con indosso abiti monacali: a sinistra San Zosima e a destra San Savvatij. Essi raffigurano il mondo terreno: sono considerati le colonne del monachesimo russo e i fondatori del monastero delle isole Solovki, da qui il nome della composizione rappresentata. Gli altri personaggi che affollano la composizione sono, nella fila in alto, da sinistra: l'evangelista Giovanni, Santa Anastasia, i SS. Pietro e Paolo, Sant'Anna con Nicola il Taumaturgo.

Nella seconda fila: Alessio il metropolita di Mosca, la Vergine, gli arcangeli Michele e Gabriele, il Battista supplicante affiancato dal santo Ermogene.

Ai lati del trono i santi martiri Teodoro e Tirone.



OSPITALITA' DI ABRAMO-TRINITA' DEL VECCHIO TESTAMENTO

Tra le diverse raffigurazioni allusive alla SS. Trinità, la Chiesa Orientale predilige l'episodio della "ospitalità di Abramo", evento riferito nella Genesi 18, 1-5 dell'Antico Testamento.

Il racconto biblico è qui raffigurato con i tre Angeli seduti intorno alla tavola sotto il querceto di Memrè, ospiti di Abramo e della moglie Sara, già molto vecchia, alla quale i tre viandanti annunceranno la nascita di un figlio, cui verrà imposto il nome di Isacco, a ricordo del riso di incredulità (in ebraico *isacco* vuol dire *risata*) con cui era stata accolta la notizia della maternità..

La rappresentazione si rifà allo schema compositivo dell'opera del monaco pittore Andrei Rublev, vissuto nel XV secolo, considerato il capostipite della scuola iconografica della Chiesa Russa Ortodossa.



TRINITA' DEL NUOVO TESTAMENTO

Al centro della tavola è raffigurata la Trinità, circondata da una mandorla rotonda blu scura, sullo sfondo delle quali si distinguono raffigurate le potenze celesti.

Le tre persone della Trinità non sono più raffigurate dai tre angeli, secondo lo schema compositivo di Andrej Rublev, ma dopo l'Incarnazione, dalle figure di Cristo, seduto su un trono, a fianco di Dio Padre con una lunga barba e dello Spirito Santo in forma di colomba.

Il Cristo tiene con la sinistra il Vangelo chiuso, mentre con la destra è in atteggiamento benedicente, come il Padre, qui raffigurato come il Dio di Sabaot, che tiene nella mano sinistra il rotolo delle leggi.

Talvolta la scena è sospesa sopra una catena di nuvole, per indicare in modo quasi infantile, ma molto intuitivo, che la scena è ultraterrena.



OCCHIO DI DIO

La complessa composizione si basa su un rigido schema geometrico (quattro cerchi concentrici) che sottolinea il respiro cosmico dell'insieme.

Il cerchio più piccolo, al centro, contiene la raffigurazione del Cristo Emmanuele.

Il secondo cerchio raffigura un volto con quattro occhi e, nella parte inferiore, il naso e la bocca, mentre il terzo cerchio racchiude i raggi che provengono dal centro.

Il quarto, il più grande, di colore blu intenso, rappresenta la volta celeste costellata di astri, intervallata dalle raffigurazioni simboliche dei quattro evangelisti, racchiuse in toni stellati alle estremità dei raggi che scaturiscono dal centro dell'immagine.

Nella parte superiore della composizione, la Madre di Dio Orante confina, sovrastata con la raffigurazione del Dio Padre benedicente entro un cerchio stellato.



MADRE DI DIO DI GERUSALEMME

L'icona mostra la Vergine che sorregge il Bambino con il braccio destro; una sua variante speculare (dunque con il Bambino sul braccio sinistro) è la cosiddetta Madre di Dio della Georgia (Gruzinskaja Bogomater).

Il soggetto si collega a un gruppo di particolari immagini mariane, iconograficamente assimilabili alla Madre di Dio di Iviron, che si diffusero in Russia con questa denominazione perché, secondo la tradizione, provenivano dal Caucaso.

Donata dai Bizantini al santo principe "uguale-agli-apostoli" Vladimir, il santo ne fece dono agli abitanti della città di Novgorod al momento della loro conversione al cristianesimo.

La memoria della Ierusalemkaja viene festeggiata il 12 ottobre.



MADRE DI DIO DI KAZAN

Sotto l'aspetto iconografico, la Vergine di Kazan si riallaccia a una immagine mariana denominata Madre di Dio di Petr (Petrovskaja), perché attribuita a Petr, metropolita di Russia nel 1308, noto come meraviglioso pittore di icone. Della Petrovskaja riprende le linee caratteristiche, come la figura tagliata sotto le spalle, ma nella Kazan non sono visibili le mani della Vergine ed il Bambino ha la mano destra benedicente, mentre la sinistra è nascosta tra le pieghe della veste. Nell'atteggiamento reciproco delle figure vi è un accenno al modulo della tenerezza.

Se infatti il Bambino è rigidamente frontale, l'inclinazione del capo di Maria è particolarmente accentuata, cosicché il suo velo sfiora il Figlio, in una posa che ricorda l'affettuoso contatto, caratteristico delle icone "della tenerezza". Il viso di Maria conserva l'espressione grave della Hodighitria bizantina, ma esprime allo stesso tempo femminile dolcezza e triste tenerezza: non è soltanto un atto ufficiale di presentazione del Figlio di Dio. La prima icona di questo soggetto fu rinvenuta, sepolta in terra, da una fanciulla di Kazan, da qui il nome con cui viene venerata. Trasportata con grande solennità nella capitale, fu collocata nella Cattedrale e fu subito oggetto di grande venerazione per i

molti miracoli attribuiti alla sua intercessione. Fu lo Zar Aleksej Michajlovic, nel 1694, ad istituire la festa il 22 ottobre, a ricordo del giorno in cui i russi, per intercessione della Kazanskaja, costrinsero i polacchi ad abbandonare la città di Mosca da loro occupata.



MADRE DI DIO DELLA "GRAZIA INASPETTATA"

Il nostro soggetto è dipinto sulla base di un racconto del santo Dimitrij, Vescovo di Rostov, che narra il miracolo con cui l'icona si manifestò, portando alla conversione di un peccatore che aveva l'abitudine di pregare ogni giorno davanti all'immagine della Madre di Dio. La composizione è caratterizzata da un uomo in ginocchio che prega l'icona della Vergine, la quale tiene in braccio il Cristo Emanuele.

Il titolo, come si legge sotto l'immagine di Maria, si riferisce alla "Grazia inaspettata" del perdono e della remissione dei peccati ottenuta dall'uomo attraverso le preghiere alla Madre di Dio e al Salvatore. Il cartiglio recita:

Un peccatore ha preso l'abitudine quotidiana di pregare per chiedere alla SS. Madre di Dio la redenzione dai peccati.



MADRE DI DIO "COEI CHE NUTRE CON IL SUO LATTE"

Nella iconografia russa la Madre di Dio "Coei che nutre con il suo latte" (*Mlekopitatel'nica*) è un soggetto alquanto raro, insieme alla variante del "Grembo beato", che ne è l'immagine speculare.

La tradizione include l'icona nel novero delle antichissime immagini giunte sul Monte Athos dal Sinai. Tuttavia gli storici dell'arte la ritengono una copia serba di un originale italiano del XIV secolo.

La raffigurazione del seno scoperto di Maria era assolutamente estranea al cristianesimo orientale e ancor più alla severa ieraticità bizantina. In effetti le prime immagini della Vergine "che allatta" sono rintracciabili in Italia: il mosaico nella chiesa di Santa Maria in

Trastevere a Roma, nei dipinti della scuola senese e lombarda, l'affresco di Giotto della Cappella degli Scrovegni a Padova.



MADRE DI DIO DI PECERSK O "DELLE GROTTI"

Fra le più antiche immagini mariane onorate in Russia, un posto particolare spetta all'icona della Madre di Dio delle Grotte (*Pecerskaja Bogomater*), la cui storia è legata a quella del celebre Monastero delle Grotte (Pecery, da cui il nome) di Kiev e dei suoi fondatori, i santi Antonij e Feodosij, nel secolo XI.

Primo monastero russo, la "Betlemme russa", con esso si santifica la fondazione del primo centro spirituale della Rus' cristianizzata e la stessa istituzione del monachesimo in Russia. La tradizione la vuole dipinta dal monaco Alipij, il primo iconografo russo di cui conosciamo il nome. Al centro della nostra icona la Vergine in trono, con il Divin Bambino benedicente, seduto frontalmente sulle ginocchia, la cui solennità è accentuata dalla presenza degli arcangeli Michele e Gabriele. Maria è affiancata dai santi Antonij e Feodosij; in piedi, vestiti dell'abito monastico; essi supplicano intercessione per le anime dei confratelli e per la comunità di cui furono fondatori per volere della Vergine.

L'icona della Pecerskaja si festeggia il 3 maggio



"LODE ALLA MADRE DI DIO"

Il soggetto iconografico di questa scena è tratto dall'inno di ringraziamento in onore della Madre di Dio composto nell'ottavo secolo da Giovanni Damasceno, testo che leggiamo nella scritta sul bordo superiore: "In te si rallegra, o visitata dalla gioia, ogni creatura". La Vergine è rappresentata in trono, circondata dalla mandorla della gloria divina e attorniata dalle schiere angeliche con al centro l'Arcangelo Michele. Sulle ginocchia di Maria siede il Bambino regale nell'atto di benedire: la mandorla è collocata sullo sfondo del paradiso ("paradiso spirituale") delimitato da un arco rosso ed al centro del quale appare un tempio bianco a cinque cupole. Nella parte inferiore è raffigurato il "genere umano" con Apostoli, Martiri e sacerdoti: tutti i

personaggi dell'Antica e Nuova Alleanza sono riuniti per glorificare e cantare Colei che ha portato al mondo il Salvatore. Questo comune coro di gioia riunisce le creature celesti e quelle terrene, gli Angeli e gli uomini, il Paradiso e la terra. Si tratta dell'immagine di Maria in trono, simbolo del Paradiso, che sin dai tempi antichi decora l'abside delle chiese e dell'immagine del tempio-paradiso, che ricorda il tempio di Sion, prototipo della Gerusalemme Celeste.



MADRE DI DIO DEL SEGNO

La raffigurazione della nostra icona è la versione tipicamente russa della *Playtera* bizantina, evoluta probabilmente nei secoli X-XI.

La figura della Vergine Maria con le braccia simmetricamente alzate al cielo, le mani aperte, le palme rivolte verso l'alto che esprime attesa e disponibilità, si completa con l'immagine del busto del Cristo giovane all'interno di un medaglione a rappresentare il Bambino ancora nel grembo della Madre. Il titolo ci richiama il noto versetto di Isaia (7,14) che recita: "Il Signore stesso vi darà un segno. Ecco, la Vergine che concepisce e dà alla luce un Figlio, e gli porrà il nome di Emmanuele..."

Un'altra interpretazione vuole che la stessa denominazione scaturisca direttamente dalla traduzione del latino *signum*, termine con il quale si indicavano immagini rotonde e inserite in medaglioni.

Al culto dell'icona la Chiesa dedica la festa del 27 novembre.



MADRE DI DIO DEL ROVETO ARDENTE

Il soggetto della nostra icona trae ispirazione dall'episodio biblico, la visione sul monte Oreb dell'Angelo sul rovetto ardente, in cui Dio si manifestò a Mosè.

Il "rovetto incombusto" è rappresentato nell'icona dalla stella a otto punte (di cui quattro verde-azzurro per richiamare l'arbusto, quattro rosse, con i simboli degli evangelisti, per suggerire la fiamma) al centro della quale campeggia la Madre di Dio che tiene in

braccio il Divin Bambino.

Tale rappresentazione sta a significare il destino di immortalità cui, attraverso la maternità verginale di Maria, è chiamata ogni creatura. La Madre di Dio sorregge una scala, per la quale scende il Salvatore: Maria è dunque la "scala celeste" che, generando Cristo, congiunge la terra al cielo. Così le visioni profetiche raffigurate negli angoli dell'icona: in alto a sinistra Mosè si inginocchia dinanzi al rovetto ardente. A destra la nota profezia di Isaia sul pollone di Iesse ("Un virgulto sorgerà dal tronco di Iesse e un pollone verrà su dalle sue radici. Sopra di lui si poserà lo Spirito del Signore" (Isaia, 11.1).

In basso a sinistra Ezechiele ha la visione del tempio ricostruito, che conserva una porta chiusa, "e nessuno vi passerà, perché di qui è entrato il Signore, il Dio di Israele" (Ez.44,2), a significare la Vergine da cui sarà generato Cristo. In basso a destra, infine, il patriarca Giacobbe, raffigurato dormiente, mentre gli angeli salgono la scala alla cui estremità è il Signore.



MADRE DI DIO DI BOGOLIJUB

Il nome di questa icona ripete quello del principe Andrea Bogoljubskij, che la fece dipingere a ricordo di un'apparizione accordatagli dalla Madre di Dio.

Nella celeste visione la Vergine gli appare con un cartiglio e gli ordina di costruire un monastero in suo onore. Il principe adempie alla richiesta ed il villaggio sorto intorno al monastero prende il nome di Bogoljubovij, in traduzione letterale "amato da Dio", nome che anche il principe stesso aggiunge al suo.

La nostra icona raffigura la scena dell'apparizione, con la Vergine che tiene il cartiglio nella mano sinistra e la destra sollevata in gesto di supplica verso il Salvatore che compare a destra in alto tra le nubi.

In basso un gruppo di Santi, Vescovi e fedeli in preghiera per ottenere intercessione.

Viene festeggiata il 18 giugno, anniversario dell'apparizione; l'originale è ora nel museo locale, ma molte copie sono venerate in diverse chiese.



MADRE DI DIO DI VLADIMIR

La Vladimirskaia è forse l'icona più celebre della Russia.

Fu portata da Costantinopoli agli inizi del XII secolo a Kiev, come dono alla famiglia del Gran Principe. In seguito l'icona fu trasportata nella Cattedrale dedicata alla Dormizione, costruita in quel periodo, della città di Vladimir, da cui prese il nome. Dal punto di vista iconografico, le icone del tipo "della tenerezza" costituiscono forse la raffigurazione della Madre di Dio più diffusa. Infatti innumerevoli riproduzioni di questa icona si trovano nelle chiese e nelle case russe. L'immagine è colta in un momento di tragica tenerezza. Cristo osserva, assorto, il volto della Madre. Le cinge il collo con il braccio sinistro e la mano è visibile da dietro il velo. Con la mano destra l'abbraccia sulle spalle, e sembra quasi volersi gettare sulla Madre. Caratteristico è anche il piedino sinistro rovesciato all'indietro nell'impeto dello slancio. L'elemento unificatore dell'immagine è reso dal reciproco protendersi delle figure l'una verso l'altra.



MADRE DI DIO "D'ARABIA" O "DA TUTTI LODATA"

Secondo la tradizione il soggetto risale al tempo della predicazione dell'apostolo Tommaso in Etiopia, Arabia e India. Dal punto di vista iconografico, l'icona unisce elementi della Madre di Dio Hodighitria ("Colei che indica la via") a quelli della Umiliene (Madre della tenerezza). Quello che dà il nome alla nostra icona si realizza nella scritta leggibile sul maphorion color porpora scuro di Maria: "Madre degna di ogni canto, che desti alla luce il Verbo più santo di tutti i santi, accogli ora l'offerta, libera tutti da ogni sventura e riscatta dal futuro castigo quanti acclamano insieme: Alleluia" (tratto dall'*Akatistos* in onore della Vergine). Caratteristica di questa tipologia è che un cammeo del volto di un angelo sostituisce la stella che solitamente è posta sul capo e sulle spalle di Maria, e che ne è il simbolo della verginità perpetua: prima, durante e dopo il parto.

L'immagine viene festeggiata dalla Chiesa Russa Ortodossa il 6 settembre.



MADRE DI DIO DI TICHVIN

Le più antiche testimonianze storiche raccontano di un'icona della Vergine, dipinta da San Luca e benedetta dalla Madre di Dio, che nell'anno 450 venne inviata a Teofilo l'Eccellente ad Antiochia e, dopo la morte di Teofilo, trasportata a Gerusalemme e di lì a Costantinopoli. La tradizione vuole che si tratti del prototipo delle icone che attualmente esistono sotto il nome della Tichvinskaja, festeggiata dalla Chiesa il 26 giugno. L'Emmanuele è raffigurato di lato, rivolto verso la spalla destra della Madre. Egli incrocia la gamba destra sotto l'altra quasi casualmente; la gamba sinistra coperta dall'Himatio è tesa in avanti e mostra il piedino rovesciato, di cui si vede la pianta. Il gesto di benedizione è rappresentato dalla mano destra sollevata.



MADRE DI DIO "GIOIA DI TUTTI GLI AFFLITTI"

L'icona della Madre di Dio "Gioia di tutti gli afflitti" è un soggetto tipicamente russo, senza precedenti bizantini, diffusa solo nel mondo slavo dalla fine del '500.

Diventò famosa nel 1648 quando la sorella del Patriarca Gioacchino fu miracolosamente guarita mentre pregava davanti all'icona in una Chiesa moscovita.

Il nostro esemplare, che corrisponde alla tipologia più antica, raffigura la Madre di Dio con in braccio il Bambino, mentre ascolta le preghiere dei bisognosi, suppliche che si possono leggere nei cartigli. Maria è accompagnata dagli Angeli che esortano alla preghiera, confortano e distribuiscono pane e indumenti. Sovente sul bordo superiore l'immagine del Cristo Pantocrator è affiancata dalla scritta che recita: *Immagine della Madre di Dio Gioia di tutti gli afflitti*.

Il miracolo avvenne il 24 ottobre, giorno in cui viene celebrata la festa.

Una insolita versione, tipica della città di San Pietroburgo, è quella con i kopejki sparsi sulla tavola, che si rifà ad un suggestiva leggenda. L'icona era conservata nella cappella di un villaggio vicino a San Pietroburgo. Il 23 luglio 1888, durante una tremenda bufera, la cappella fu colpita dalla folgore, incendiata e semidistrutta. Poco dopo però

l'icona venne ritrovata diritta ed intatta, come se fosse nuova, con delle monete conficcate sulla sua superficie, monete che si trovavano nel vassoio di metallo delle offerte, che aveva attirato il fulmine.

Ecco la nuova immagine, tanto amata dal popolo.



NON PIANGERMI, MADRE

Il soggetto dell'icona "Non piangermi, Madre", che nell'iconografia russa viene anche denominato "Re della gloria", "Cristo misericordia di Dio", "Salvatore umile" pone l'accento sulla santità di Cristo che accetta liberamente la morte per farci partecipi della Resurrezione, come canta l'ode nona del Canone del Sabato Santo, che dà il nome a questo soggetto.

L'immagine dell'Uomo dei dolori nel mondo bizantino è strettamente legata ai riti della Settimana Santa, quando l'icona viene portata in processione e il popolo corre a baciarla mentre intona un canto solenne. Sullo sfondo dorato il corpo nudo del Cristo, umiliato nella morte, si leva dal sepolcro sostenuto dalla Madre, con la croce alle sue spalle. In questa raffigurazione si nota un parallelismo con l'icona della Madre di Dio della Tenerezza, di cui riecheggia la posizione dei volti: in tale tipologia il Bambino, abbracciando la Madre, Le rivela la sua passione e morte; qui la Vergine della Passione sorregge tra le braccia il Figlio morto partecipando del Mistero della croce.



MADRE DI DIO DI SMOLENSK

La Madre di Dio di Smolensk è l'icona russa che più di qualsiasi altra riproduce il tipo classico della Hodighitria bizantina (in greco "Colei che indica la Via").

La tradizione la vuole attribuita al pennello di San Luca, come pure il prototipo della "Umiliene" ossia la Madre di Dio della tenerezza: in entrambe l'Evangelista avrebbe ritratto Maria, garantendo la "fedeltà" della raffigurazione iconografica e la "somialianza" autentica. La prima icona Smolenskaja si dice sia stata portata in Russia da Anna di Grecia, moglie di

San Vladimir, o secondo un'altra tradizione, da una principessa bizantina andata in sposa in Russia nel XII secolo. Donata alla chiesa della Dormizione di Smolensk, la storia dell'immagine si dipana nei secoli, come per altre icone mariane, tra miracoli, prodigi e vittorie, storia indissolubilmente legata a quella della città, fino all'epilogo glorioso del 1812, quando le truppe napoleoniche vengono vinte con la sua intercessione. La festa della Smolenskaja è il 28 luglio.



MADRE DI DIO DI IVER

Il nome della nostra Madre di Dio deriva da quello del Monastero Iverskij sul monte Athos, nella cui cappella all'entrata era posta la *Portaitissa* ("Colei della porta" ossia la guardiana dell'entrata), la più celebre delle icone miracolose mariane. Lo Zar Alessio "il misericordioso" ordinò una copia dell'icona che nel 1648 fu collocata nella cappella all'entrata del Cremlino di Mosca, dove i prodigi per i quali era venerata l'originale nel monastero di Iviron (della Georgia) si ripetono, accrescendo così la devozione e la fama dell'immagine. L'icona viene festeggiata il 13 ottobre, giorno in cui giunse a Mosca dal Monte Athos la copia miracolosa.



MADRE DI DIO DELLE TRE MANI

L'origine di questa icona è nell'ottavo secolo, al tempo dell'iconoclastia ed è legata a San Giovanni Damasceno, grande difensore dell'ortodossia e del culto delle icone. L'imperatore di Oriente Leone l'Isaurico per liberarsi di così fermo sostenitore delle icone, nel 717 lo condannò al taglio della mano destra e quando ciò fu eseguito il Santo con assoluta fiducia si rivolse alla Madre di Dio pregando e piangendo: ottiene il miracolo di riavere la mano destra per continuare la sua battaglia per poter rappresentare l'immagine della divinità. Come segno di ringraziamento, Giovanni Damasceno aveva fatto sbalzare una mano d'argento che aveva applicato all'icona (secondo altre fonti ve la fece dipingere) e da ciò il nome: Madre di Dio delle Tre Mani (*Troerucica*). Viene festeggiata il 28 giugno e il 12 luglio.



MADRE DI DIO DI FEODOROV

La tradizione ortodossa fa risalire la prima icona della Madre di Dio al prototipo di San Luca Evangelista della Eleusa, che è immagine della Madre piena di naturale sentimento umano e di affetto materno. In russo viene definita "Umiliene", in italiano "della tenerezza". L'immagine della Madre di Dio di Feodorov fu miracolosamente ritrovata dal fratello del Santo Alessandro Nevsky, considerato un grande eroe della Russia. Essa fu portata a Kastrova nella cattedrale di San Teodoro, da cui il nome e adottata come Patrona della dinastia dei Romanov. L'ultimo Zar Nicola II fece costruire una cappella dedicata alla Feodorovskaja nel palazzo di Zarskoje Selo, vicino a San Pietroburgo.



MADRE DI DIO "COLEI CHE INTENERISCE I CUORI DURI"

Dal punto di vista iconografico, la Madre di Dio "che addolcisce i cuori malvagi", porta sul seno lo Spirito Santo, rappresentato da una colomba che emana raggi di luce. Il modulo si collega direttamente alle raffigurazioni italiane (ad esempio una Madonna di Giovanni da Bologna) in cui il manto della Vergine è fermato sul seno da una fibula rotonda con un piccolo uccello al centro. L'iconografia ortodossa legge questo particolare ornamentale in senso teologico, vedendovi una rappresentazione dello Spirito Santo. Sia la Madre che il Bambino sono rappresentati come Regina e Re del Cielo. La Vergine ha una corona e regge il Cristo Bambino, in abiti regali, anch'Egli incoronato.



MADRE DI DIO "RISCATTO DELLE ANIME PERDUTE"

Tale soggetto è conosciuto fin dal VI secolo e dall'epoca dell'imperatore bizantino Giustiniano. Secondo la tradizione, l'immagine salva dall'eterna dannazione il monaco pentito Teofilo, delle Chiesa di Adana, in Asia minore. Da questo fatto deriva la denominazione dell'icona: la Madre di Dio costringe il peccatore a pentirsi dei suoi peccati, intercedendo Ella stessa per lui.



MADRE DI DIO "LENISCI LE MIE PENE"

La caratteristica di questo tipo iconografico è la Madre di Dio che ha una mano appoggiata al proprio volto, mentre il piccolo Gesù tiene un cartiglio, la cui scritta invita a giudicare con Giustizia, Misericordia e Bontà. L'icona fu portata a Mosca nel 1640 dai cosacchi e c'è una testimonianza scritta che in un incendio avvenuto nella Chiesa di San Nicola a Pupya (Zamoseverec) la sacra immagine rimase intatta. Si ricorda inoltre un miracolo che rese famosa e oggetto di devozione l'icona nella seconda metà del XVII secolo: una donna gravemente malata ed inferma fu avvertita di farsi trasportare a Mosca presso l'icona, di cui aveva avuto la visione. Sebbene si trovasse lontano dalla città ed in pericolo di vita, riuscì a giungervi e la miracolosa immagine "Lenisci le mie pene" la guarì istantaneamente. L'accaduto avvenne un 25 gennaio, giorno in cui da allora si festeggia ogni anno la sacra Immagine.



MADRE DI DIO DEL BAMBINO GIOSOSO

A partire dal XVI secolo si riscontra la penetrazione di una grande influenza stilistica dalle zone greche e italo-bizantine, in particolare di modelli senesi, dove il movimento dei corpi è accentuato; con una differenza per le icone "della tenerezza": nelle italiane la Madre stringe a sé il Bambino con una sola mano, mentre nel modulo russo l'abbraccio è più coinvolgente, con entrambe le mani. In particolare, nella Madre di Dio del Bambino Giocoso (*Vzygranie mladenca*) in cui il brusco volgersi del Bambino, si anima di una infantile,

festosa vivacità. Lo sguardo della Vergine esprime una profonda tristezza, la sua bocca sfiora la guancia del Figlio che, a sua volta, con la mano le sfiora il volto, mentre con l'altra cerca la mano della Madre per aggrapparsi e non cadere. La testa si volge all'indietro, così che i suoi occhi, come quelli di Maria, ci guardano.

MENOLOGIO - SANTI E FESTE DEL MESE

Verso la fine del X secolo san Simone Metafraste (il traduttore), letterato e alto ufficiale a Bisanzio, compilò il suo celebre *Menologion* in dieci volumi contenente le vite dei santi per ogni giorno dell'anno orientale, che inizia il 1° settembre. L'opera innovativa, enciclopedica e sistematica ispirò direttamente l'elaborazione di un nuovo genere d'icona, quello menologico (dal greco *menaia*, libri liturgici mensili per le feste fisse) o del calendario. Queste icone raffigurano su un solo pannello i santi e le feste per tutti i giorni di uno o più mesi dell'anno, secondo il calendario fisso, vale a dire quelle commemorazioni che non dipendono dalla data variabile della Pasqua. Queste tavole, chiamate *menologion*, derivano dalle miniature delle prime raccolte di vite dei santi e le più antiche vengono dal monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai e risalgono all'undicesimo secolo. Una loro funzione specifica è quella di informare i fedeli del santo del giorno e i *menologion* vengono esposti all'ingresso della chiesa su un apposito leggio chiamato *analogion*.

ANGELO CUSTODE

Una suggestiva testimonianza del culto domestico sono le cosiddette "*icone di famiglia*" (*semejnye ikony*), tavole che raccoglievano, sulla base del desiderio del committente, uno o più soggetti iconografici, quasi sempre immagini della Madre di Dio o festività, e figure di santi. Un ruolo di primo piano nelle icone di famiglia spetta all'Angelo Custode (in cirillico *Angel Chranitel'*). E' frequente trovare i bordi delle icone impreziosite da una o più miniature

raffiguranti i santi cui era devota la famiglia. Un Angelo, come un giovinetto con la tunica bianca, con grandi ali spiegate, mentre regge croce ed una spada raffigura l'Angelo Custode, a protezione del più piccolo della famiglia che aveva commissionato l'icona, in quanto i Custodi, l'ultimo dei nove ordini della gerarchia angelica, sono gli spiriti più vicini all'uomo. Se il nome è assegnato al neonato dall'uomo, è Dio che assegna ad ognuno l'Angelo Custode: per questo in Russia il suo culto è molto vivo, tanto che il giorno dell'onomastico è detto comunemente "giorno dell'Angelo".



SAN GIOVANNI BATTISTA "ANGELO DEL DESERTO"

San Giovanni Battista è l'ultimo dei Profeti del Vecchio Testamento, Colui che annuncia la venuta del Messia, il Precursore per antonomasia. Il legame con le profezie bibliche è esplicitamente affermato nei Vangeli di Matteo e Marco, dove si indica ripetutamente in Lui il messaggero che avevano annunciato Malachia e Isaia. Il Battista è qui rappresentato con un manto di pelliccia per ricordare il suo ritiro nel deserto, da ciò il nome di "Angelo del deserto" dal nome greco "*Angelos*" il messaggero del Signore, anche se per l'iconografia questo concetto di Angelo viene rafforzato con la rappresentazione di due grandi ali. Le vesti di pelle di cui è vestito ne sottolineano anche la dimensione umana, ancora avvolto dal peccato, che assimila l'uomo agli animali. Con la mano sinistra srotola una pergamena con un passo del Vangelo in cui è citato come "Testimone".



SAN GIOVANNI EVANGELISTA IL TEOLOGO IN SILENZIO

San Giovanni Apostolo, Evangelista e Teologo, è l'autore del IV Vangelo e della Apocalisse: egli è il discepolo prediletto di Cristo, l'unico ad essere ai piedi della croce e il primo a credere nella Resurrezione. La figura di San Giovanni è molto diffusa nell'iconografia russa, a partire dai secoli XVI-XVII.

E' presente nel terzo rango dell'Iconostasi, inoltre con gli altri evangelisti sulle Porte Regali e nelle icone della Crocefissione. Colpisce in questo soggetto il volto, quasi pervaso dalla profonda stanchezza dell'uomo che ha raccolto in sé e trasmesso al mondo la parola di Dio.

Giovanni tiene tra le mani il libro, aperto sulla pagina iniziale del suo Vangelo: "In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, anzi il Verbo era Dio" (Giovanni 1.1). Sopra la spalla sinistra vi è un Angelo che gli sussurra all'orecchio, suggerendogli le parole per la continuazione dell'opera. Ma il santo ha portato una mano alla bocca, sigillando con le dita le labbra in segno di silenzio, concentrato nell'ascolto della voce dell'angelo e del proprio pensiero. Di qui la denominazione dell'icona. La scritta in alto recita: *Angelo di Dio e San Giovanni Evangelista il Teologo*



SAN MARCO EVANGELISTA

Marco, uno dei quattro evangelisti, scrive il più conciso dei Vangeli. Egli mette per iscritto, si pensa, l'insegnamento di Pietro. Relatore fedele dei fatti, le sue parole riflettono un carattere di autenticità toccante. "Gesù disse: Tutto ciò che domandate pregando, credete di averlo ricevuto e vi sarà accordato" (Marco 11, 22-24). Si rappresenta Marco come un uomo semplice e deciso, fermo nella sua fede.



SAN MATTEO EVANGELISTA

Il Vangelo di Matteo non è un'opera personale, ma uno scritto ispirato che egli riceve dall'alto, più che crearlo di propria iniziativa. Lo sguardo attento dell'evangelista riflette questo ascolto interiore dello Spirito Santo, che dà corpo alla parola ispirata. In realtà, la composizione delle Scritture non ha avuto luogo al momento della loro messa per iscritto; l'evangelista si accontenta di rammentarsi una tradizione antecedente proveniente dal Cristo stesso, e di cui egli si fa in qualche modo portavoce.



SAN LUCA EVANGELISTA

Il terzo evangelista, prima di essere apostolo, faceva il medico. Gli si attribuisce anche la composizione degli Atti degli Apostoli. Nel Vangelo di Luca, si nota una insistenza sul ruolo dello Spirito Santo, il quale porta gioia, bontà, pace, felicità, gusto della preghiera. Un interesse particolare per i poveri contraddistingue i suoi racconti. La bontà che si rivela attraverso il vangelo di San Luca si riflette anche sui tratti di questo viso, abitato da un soffio di pace e di tenerezza.



SANTI PIETRO E PAOLO

I Santi, a figura intera, si fronteggiano al centro dell'icona, e sono sovrastati dal Cristo Pantocrator in atteggiamento benedicente, da sopra le fitte nubi. Gli Apostoli recano in mano gli emblemi che li contraddistinguono: le chiavi di Pietro e il libro che indica le scritture di Paolo. Le fattezze sono quelle che si tramandano dal primo periodo cristiano. La festa dei Principi degli Apostoli, celebrata contemporaneamente in Oriente e Occidente (29 giugno), è importante nella Chiesa Ortodossa che la fa precedere anche da un lungo periodo digiunale (il russo digiuno petrino).



I NOVE MARTIRI DI KIZZIKOS

Il soggetto dell'icona ricorda un gruppo di martiri che sono stati torturati e poi decapitati sotto l'imperatore Diocleziano. Le loro reliquie furono ritrovate nell'epoca di Costantino nella città di Cizico, e diventarono in seguito famose per guarigioni miracolose. Parti delle reliquie erano conservate nel monastero russo, vicino alla città di Kazan, intitolato "Cizico", a ricordo dei nove martiri; alcune costruzioni (porta d'ingresso, cupole delle chiese) del monastero si vedono sullo sfondo dell'icona. Le iscrizioni dell'icona si riferiscono ai tormenti dei nove martiri, ognuno dei quali è rappresentato con lo strumento particolare del proprio martirio.



SAN PANTALEIMONE

Il "Grande Martire" Pantaleimone è veneratissimo nella Chiesa Orientale come protettore dei medici e guaritori dei mali del corpo. Egli fu medico dell'imperatore Galerio Massimiliano; denunciato come cristiano, l'imperatore gli fece tagliare la testa dopo molte torture. Il Santo viene raffigurato, come da tradizione, con una scatola di medicine nella mano sinistra e uno strumento medico nella destra. Il prototipo di questo esemplare fu eseguito nel monastero russo di San Pantaleimone sul monte Athos. La scritta che affianca il Santo all'altezza delle spalle recita: *Immagine del Grande Martire Pantaleimone.*



SANTA PARASCEVA

L'agiologia della Chiesa greca colloca la vita della santa all'epoca dell'imperatore Antonino (dal 130 al 160). Dopo la morte dei suoi genitori, ella si reca a Roma con l'intenzione di convertire l'imperatore. Difende la sua fede davanti a lui, ma non riesce a convincerlo e subisce il martirio. Non esiste alcuna fonte storica scritta sulla vita della martire. Il suo culto è molto sviluppato nella cristianità orientale, in Russia, soprattutto a Novgorod, sotto il nome di Piatnika.



SAN NICOLA IL TAUMATURGO

Secondo la tradizione, San Nicola Taumaturgo nasce a Patara intorno al 280. Vive in Asia Minore ed è Vescovo di Mira in Licia. Si narra di numerosi miracoli compiuti dal Santo sia in vita che dopo la morte. Il culto di San Nicola, protettore ed intercessore nelle disgrazie, patrono dei navigatori e dei viaggiatori, vincitore dei demoni, ha larga diffusione nella Russia dove esistono su di lui numerose leggende. Con la crescita della popolarità del Santo, dopo la traslazione delle sue reliquie da Mira a Bari nel 1807, le immagini che lo raffigurano acquistano risalto nei cicli decorativi delle chiese e le sue icone conoscono una larga diffusione. Nella sua raffigurazione, l'alta fronte solcata da rughe profonde, le guance scavate, le pieghe sotto gli occhi danno vita a lineamenti in cui

alla dolcezza si associa una penetrante severità. La parte superiore del volto è notevolmente larga, mentre la parte inferiore più minuta, la bocca è piccola, incorniciata da baffi sottili e dalla barba; tutto ciò imprime all'immagine un movimento ascendente, accentuato dalle spalle strette e spioventi., mentre è da notare la profonda fissità dello sguardo che accentua ancor di più la severa magrezza del volto. San Nicola indossa il tradizionale *omophorion* (larga sciarpa decorata con croci); ha la mano destra sollevata nel gesto della benedizione, mentre la sinistra regge il Vangelo, che talvolta è aperto sul passo iniziale del celebre **Discorso della montagna**: *"Poi, sceso con loro, si fermò in un ripiano dove era gran folla dei suoi discepoli e una moltitudine di popolo"* (San Luca 6.17).



SAN NICOLA DI MOZJAISK

In questa raffigurazione compare il Taumaturgo a figura intera, che indossa il tradizionale *omophorion*, simbolo della dignità vescovile. Il santo in piedi con le braccia aperte, stringe nella destra la spada e, nella sinistra, il modello di una città con il profilo di una chiesa. Il modulo iconografico riproduce una statua lignea che si trova nella iconostasi della basilica di Mozaisk, città tra Mosca e Suzdal. Talvolta nell'angolo superiore sinistro, l'immagine del Cristo Pantocrator con il Vangelo aperto e in atteggiamento benedicente, mentre a destra la Madre di Dio di Pokrov ovvero la Vergine che stende il manto della sua protezione sulla città raffigurata.



SAN NICOLA IL TAUMATURGO CON DODICI SCENE DELLA VITA

Il culto di San Nicola, protettore ed intercessore nelle disgrazie, patrono dei navigatori e dei viaggiatori, vincitore dei demoni, ha larga diffusione nella Russia dove esistono su di lui numerose leggende. Al centro San Nicola che indossa il tradizionale *omophorion* (larga sciarpa decorata con croci), proprio della dignità vescovile; e tiene la mano destra sollevata nel gesto della benedizione, mentre con la sinistra regge il Vangelo aperto.

Tutto intorno le raffigurazioni della vita che si leggono da sinistra a destra, dall'alto in basso:

Natività

Battesimo

Guarigione della donna dalla mano inaridita

Avviamento agli studi

Consacrazione a diacono

Guarigione dei Principi

Miracolo delle tre fanciulle

Miracolo dei condottieri bizantini

Salvataggio dai flutti del patriarca Attanasio

Il fanciullo Basilio liberato dai Saraceni

Esequie

Traslazione



SAN GIORGIO IL VITTORIOSO CHE ATTERRA IL DRAGO

Il modello compositivo della nostra icona si rifà alla tradizione russa che rappresenta il Santo a cavallo nell'atto di uccidere il drago che ogni giorno usciva dal lago per rapire e divorare gli uomini.

La principessa, ultima delle fanciulle da sacrificare per soddisfare la belva, è davanti alle porte della città, mentre dall'alto delle mura i genitori assistono alla scena della figlia salvata dal pericolo del drago.

Il manto di San Giorgio si dispiega nell'impeto dell'azione come una bandiera; e il bianco destriero appare come il simbolo della purezza di spirito del Cavaliere.

San Giorgio ispira una vastissima produzione iconografica; universalmente recepito come l'incarnazione dei valori dell'eroismo e dell'onore, questo soggetto antichissimo è legato al tema mitico della lotta fra i principi del bene e del male; è originariamente investito di un significato simbolico che rimanda al testo dell'Apocalisse a cui si ispira più direttamente l'immagine dell'Arcangelo Michele che trafigge il mostro. San Giorgio viene recepito come "il vittorioso" (*pobedonosez*) e la illustrazione del celebre miracolo diviene una delle più amate dal popolo dei credenti.

L'immagine viene completata dal Cristo benedicente, che compare sul bordo superiore, con il Vangelo in mano, in alto fra le nuvole.



SANTI FLORO E LAURO

Floro e Lauro sono santi molto amati dai Russi. Festeggiati il 18 agosto, essi sono considerati i protettori degli animali. Secondo la tradizione Floro e Lauro sono fratelli, probabilmente tagliapietre e costruttori. Essi lasciano la città di Bisanzio dopo il martirio dei loro maestri, morti sotto l'imperatore Adriano e si recano in Macedonia per partecipare alla costruzione del tempio, ma a costruzione ultimata, Floro e Lauro si accorgono che nel tempio sono state collocate statue pagane. E, pieni di sdegno, le distruggono. Sono quindi arrestati e sepolti vivi in un pozzo.

La leggenda narra che, anni dopo, gli abitanti del luogo vedono i loro cavalli abbeverarsi a quel pozzo e decidono di esplorarlo; vengono così ritrovati i resti dei due Santi, successivamente trasportati a Costantinopoli.



SAN DEMETRIO

Accanto a San Giorgio il Vittorioso, un posto d'onore fra i "Santi Guerrieri" venerati nell'antica Rus' spetta a Demetrio di Tessalonica, il grande martire la cui fama nell'Oriente cristiano è pari forse soltanto a quella di S. Nicola. In un racconto del IX secolo, Demetrio a imitazione degli Apostoli percorreva il mondo diffondendovi il Vangelo, ma l'imperatore Massimiano lo mise a morte, facendo così iniziare la sua fama di martire per la fede. Nel 1194-7 il grande principe Vladimir III fece costruire la cattedrale di San Demetrio, ancor oggi uno dei massimi monumenti della città di Vladimir.

L'immagine del soldato vestito dell'armatura, con lo scudo e la spada lo lega per affinità a quella di San Giorgio, tanto da generare talvolta equivoci. I due giovani di nobile e bell'aspetto quasi si sovrappongono nella devozione popolare, così come nella raffigurazione di entrambi sul cavallo: immagini dei santi guerrieri in trionfo, a ribadire il tema della vittoria sul drago-demonio.



ARCANGELO MICHELE ARCISTRATEGA

Il nome Michele in ebraico significa
“Colui che è come Dio”.

Le rappresentazioni di San Michele Arcangelo sono diffusissime nel mondo ortodosso, sempre comunque in sembianze da guerriero, perché compie la volontà divina, offrendo aiuto ed intercessione agli uomini: egli distrugge l'esercito assiro, fa uscire l'Apostolo Pietro dalla prigione, appare a Giosuè. L'Arcangelo Michele è un angelo misericordioso; nelle campagne russe viene celebrato il 2 settembre come protettore degli animali. Veniva altresì considerato protettore dei principi.

A lui sono dedicate numerosissime chiese. Protettore di Kiev, capitale dell'antica Russia, egli è raffigurato sulle armature, sui vessilli, monete e stemmi dei principi. Ne è testimonianza l'icona denominata “Michele Arcistratega” o “Voivoda” (condottiero); qui egli è colto nell'attimo della vittoria sull'infedele. Ha il capo incoronato e le ali dorate dispiegate. Tiene le mani levate, unite da un arco, simbolo di alleanza mentre tra le labbra trattiene la tromba dorata, che annuncia l'inizio del Giudizio Universale. In alcune varianti di grande effetto egli è in sella a un rosso destriero alato e trafigge con una lancia gli edifici di una città in rovina, come si legge nell'Apocalisse: “*Ribolli il mare e giunse la fine per il nemico sconfitto. E distrusse la città.*”

I SANTI PROTETTORI DELLA FAMIGLIA: SAMON, GURIJA, HABIB

Il giorno 15 novembre la Chiesa Ortodossa commemora i Santi Martiri Samon, Gurija e Habib. I primi due caduti insieme ad Edessa in Turchia durante le persecuzioni di Diocleziano. Il terzo, il giovane Diacono Habib, che predicava a Edessa la fede in Cristo sotto l'imperatore Costantino, fu bruciato vivo alla presenza della madre ed il suo corpo, rimasto intatto tra le fiamme, fu sepolto nella stessa città accanto ai Martiri Samon e Gurija. Accomunati dalla città di origine, dal giorno della morte (15 novembre) e dal luogo

di sepoltura, i tre Santi sono uniti anche per l'episodio della giovane sposa Eutimia di Edessa. Il miracolo di Eutimia genera nella religiosità popolare il culto dei tre Santi come protettori del matrimonio e soprattutto degli sposi novelli. Secondo una usanza molto comune, nel giorno del matrimonio si donava alla sposa una loro immagine, che l'avrebbe preservata dall'infedeltà del marito; e le donne rivolgevano le loro preghiere ai tre martiri di Edessa quando vedevano minacciata la loro unione coniugale, “quando il marito prende a odiare la propria moglie”. La raffigurazione della nostra icona riflette la tradizione, con Samon e Gurija vicini, come nella vita e nel martirio, e con indosso la lunga tunica coperta dal manto. Habib porta la lunga veste dei diaconi, ed è raffigurato con i tratti giovanili del volto, imberbe: dettaglio che distingue Habib dagli altri due Martiri, più anziani con la barba.



IL PROFETA ELIA E IL CARRO DI FUOCO

La figura del profeta Elia è molto vicina alla religiosità russa, come grande eremita e colui al quale era stato riservato il privilegio di salire al cielo sfuggendo alla morte, anticipando l'Ascensione del Cristo e l'Assunzione della Vergine. Elia è raffigurato nella parte superiore dell'icona, seduto sul carro avvolto da una nube di fuoco e trainato da due coppie di cavalli alati, che sembra lo conducano verso il Dio Padre che compare benedicente fra le nuvole in alto nell'angolo sinistro. La nostra icona è una variante narrativa di questo soggetto, in quanto arricchisce la storia principale con diversi episodi della vita del profeta. Al centro la raffigurazione chiamata *Elia nel deserto*, con l'asceta davanti ad una grotta, coperto di pelli di pecora, assorto nell'ascolto della voce del Signore. Verso di lui scende un corvo con un pane nel becco, simbolo del pane eucaristico. In basso, a sinistra, è in evidenza l'episodio in cui Elia, insieme al discepolo Eliseo, è davanti al fiume Giordano e prima di salire al cielo sul carro fiammeggiante “prese il suo mantello, lo piegò e percosse le acque, le quali si divisero di qua e di là, mentre



i due passarono a secco” (II Re, 2.8). Il mantello di Elia conserva il potere di dividere le acque, che già era stato di Mosè, anche in mano a Eliseo: quando il maestro scompare nel turbine del fuoco, il discepolo “raccolse il mantello di Elia, ritornò sulla riva del Giordano ed il prodigio si rinnovò.” L'episodio in basso a destra raffigura Elia che giace addormentato nel deserto, quando nel sonno gli appare un Angelo inviato dal Signore. La scena più in alto invece raffigura un altare pagano con il fuoco acceso. Lì accanto vediamo il re con un gruppo di cortigiani. Elia inginocchiato, con le mani alzate verso il cielo, prega Dio. La Bibbia narra più episodi in cui il profeta denuncia gli errori dei sovrani ed a questo fa riferimento la pittura.

APPARIZIONE DELLA VERGINE A SAN SERGIO DI RADONEZ

San Sergio di Radonez è uno dei maggiori santi russi, figura preminente della spiritualità e della storia del paese. Egli nasce nel 1314 e la sua opera percorre l'intero arco del '300 fino alla sua morte nel 1392. La devozione per San Sergio in Russia è paragonabile a quella di San Francesco in Italia, essi hanno in comune l'ansia di povertà e di preghiera, l'amore per la natura e per gli animali. Sergio vive nella solitudine nella foresta di Radonez, a pochi chilometri da Mosca, dove fonda un monastero, ponendo le basi di quella vita monastica eremitica che nei secoli successivi si diffonderà largamente in Russia. Egli entra nella storia come il Padre del monachesimo della Chiesa Ortodossa. Fra i numerosi episodi della sua vita, un soggetto si impose più degli altri, dando vita a un canone autonomo e molto amato: “Apparizione della Vergine a San Sergio”. Infatti egli ebbe il privilegio, unico nella storia dei santi russi, di una visione della Madre di Dio, segno della sua eccezionalità ed elezione: “*Egli vide la purissima Madre di Dio con i due Apostoli Pietro e Paolo in un indicibile sfavillio di luce.*”



SEDICI GRANDI FESTE E LA SETTIMANA DI PASSIONE

Al centro della tavola è raffigurata l'icona della Pasqua secondo la tradizione in uso a partire dal XVI secolo: il Cristo che sorge dal sepolcro in alto, e discende nell'Adè, ove riscatta Adamo, Eva e gli altri Giusti dalle fauci infernali. Due serie concentriche di piccole miniature rappresentano, le esterne, le Sedici Grandi Feste della Chiesa Ortodossa, mentre le interne i momenti più significativi della Santa Settimana di Passione. Le scene si leggono da sinistra a destra, cominciando dall'alto.

LE FESTE:

Trinità del Vecchio Testamento
Natività di Maria
Trinità del Nuovo Testamento
Presentazione di Maria al tempio
Annunciazione
Natività di Cristo
Presentazione di Cristo al tempio
Battesimo di Cristo (Teofania)
Trasfigurazione sul monte Tabor
Ingresso in Gerusalemme
Resurrezione di Lazzaro
Ascensione
Decollazione di San Giovanni Battista
Protezione della Madre di Dio (Pokrov)
Dormizione della Vergine
Esaltazione della Croce

SETTIMANA DI PASSIONE:

Lavanda dei piedi
Ultima cena
Cristo nell'orto del Getsemani
Bacio di Giuda
Cristo viene portato da Pilato
Cristo viene flagellato
Cristo viene incoronato di spine
La salita al Golgota con la Croce
La Crocefissione
Cristo depresso nel Sepolcro



LE DODICI GRANDI FESTE ORTODOSSE

Al centro la rappresentazione della Pasqua nei due momenti della Discesa agli Inferi e della Resurrezione del Cristo dal sepolcro in presenza delle due Marie e dell'Angelo dalla bianca veste.

Tutto intorno le raffigurazioni delle Feste che si leggono da sinistra a destra, dall'alto in basso.

LE FESTE:

Natività di Maria

Presentazione di Maria al tempio

Annunciazione

Natività di Cristo

Presentazione di Cristo al tempio

Battesimo di Cristo (Teofania)

Ingresso in Gerusalemme

Trasfigurazione sul monte Tabor

Ascensione

Trinità dell'Antico Testamento

Esaltazione della Croce

Dormizione della Vergine



NATIVITA' DELLA MADRE DI DIO

In Russia le immagini della Natività della Vergine si diffondono a partire dal XV secolo, secondo un nuovo schema iconografico che raccoglie diversi momenti legati all'avvenimento, come dal racconto dei Vangeli apocrifi. La scena è dominata dalla figura di Sant'Anna seduta sul letto, in un'architettura con archi e tendaggi, a sottolineare che "era Gioacchino un uomo molto ricco, che faceva le sue offerte al Tempio in misura doppia" (Protoevangelo di Giacomo, 1.1). Al capezzale di Anna vi sono le donne che recano i doni, a ricordo dell'usanza bizantina di offrire regali all'imperatrice in occasione della nascita di un figlio. Il bacile, che si vede nella parte inferiore sinistra, ci richiama l'episodio del primo bagnetto di Maria, in cui la piccola è tra le braccia delle levatrici, che preparano l'acqua per il bagno. Talvolta anche Gioacchino è presente: seduto insieme ad Anna, mentre tengono in braccio la Piccola, in un quadretto di famiglia che sottolinea il carattere d'intimità e di quotidianità, oppure mentre da solo osserva compiaciuto l'intera scena da un angolo della casa.



PRESENTAZIONE DI MARIA AL TEMPIO

La Presentazione di Maria al Tempio è la seconda festa del ciclo mariano ed ha come unica fonte i vangeli apocrifi, ma è particolarmente sentita in Oriente. La sua istituzione, assieme a quella della festa della concezione di Sant'Anna, integra e rende il più possibile serrata l'analogia tra la Madre e il Figlio.

Al centro, sull'altare, Zaccaria accoglie con le braccia aperte la Vergine, che ha le mani protese verso il sacerdote, mentre i genitori Anna e Gioacchino sono inginocchiati alla base dei gradini. La festività assume così il significato più ampio di preparazione della nuova Chiesa in seno alla vecchia.

La data della celebrazione è il 21 novembre.



ANNUNCIAZIONE

L'iconografia dell'Annunciazione si avvale di due varianti del momento dell'apparizione dell'Angelo alla Vergine: nella prima, troviamo Maria in piedi, secondo un modello bizantino, che accoglie in atteggiamento di preghiera il messaggio divino; nell'altra troviamo Maria seduta, su di un trono coperto da un cuscino color porpora, a sottolineare la Sua regalità. La Vergine è illuminata da un fascio di luce, simbolo della Grazia, proveniente dal Dio Padre tra le nubi e tale simbolo è rafforzato dalla presenza della Colomba, che raffigura lo Spirito Santo: non è un raggio di luce, ma un raggio d'ombra, perché traspone in colori quanto detto dal Vangelo di Luca: "Lo Spirito Santo scenderà su di Te, su di Te stenderà la Sua ombra, la potenza dell'Altissimo".

Tutta la figura dell'Arcangelo Gabriele esprime leggerezza e vitalità: con la destra nel gesto di saluto che vuole essere anche una benedizione e con la mano sinistra che reca un fiore, tenuto come uno scettro, simbolo del suo ruolo di messaggero divino.



NATIVITA' DI CRISTO

La rappresentazione della Natività di Cristo ha vari canoni iconografici: la prima si rifa alla tradizione più antica, in cui la Vergine è seduta sul limitare della stalla, mentre il Cristo le giace al fianco, e a cui rendono omaggio i pastori in ginocchio.

Questa composizione è presente a partire dal V secolo, antecedente a Maria che regge il Divino Bambino sulle ginocchia ed alla versione con il Cristo nella mangiatoia, affiancato dal bue e dal cavallo (l'asino non figura poiché non era conosciuto in Russia). Le figure che avvolgono il Cristo nella culla, oltre a Maria, sono San Giuseppe e talvolta l'Angelo con le ali spiegate. La scena può essere completata da San Giuseppe, dall'aria pensosa ed incredula, seduto nell'atto di ascoltare un vecchio pastore ricoperto di pelli, che gli sta di fronte reggendosi a un bastone.

Alcuni vogliono vedere nel pastore il demonio che vuole insinuare in San Giuseppe il dubbio che questa nascita sia realmente opera divina.



PRESENTAZIONE DI CRISTO AL TEMPIO

Il soggetto risale alle antiche rappresentazioni bizantine ed è rimasta invariata nel tempo, presentando i personaggi allineati, quasi in processione, a sottolineare la solennità dell'evento.

Sulla sinistra il Santo Simeone tiene nelle sue mani Gesù Bambino, che accoglie tra le sue braccia in un gesto di protezione. I testi liturgici celebrano il vecchio sacerdote come colui che ha avuto il privilegio di portare tra le braccia il Bambino, riconoscendo in lui il Creatore, la salvezza propria e dell'umanità. Di fronte a loro la Vergine, con le mani protese verso il sacerdote, non distoglie lo sguardo dal Figlio che ha consegnato a Simeone.

La dinamica dei gesti si confonde, ed è impossibile distinguere se la scena rappresenti l'attimo in cui il sacerdote riceve Gesù da Maria, o l'attimo in cui lo restituisce alla Madre.

Il Bambino quindi costituisce il punto focale di tutta la composizione.

Alle spalle di Maria vediamo la Profetessa Anna: Anna non è profetessa perché annuncia

il futuro, ma perché, come Simeone, sa riconoscere il Messia.

Alla sinistra Giuseppe, nell'atto di presentare al tempio il proprio figlio maschio primogenito, che tiene in mano la gabbia con le tortorelle per il sacrificio.



BATTESIMO DI CRISTO - "TEOFANIA"

La Teofania o Battesimo di Cristo è una delle Dodici Grandi Feste, celebrata in Oriente il 6 Gennaio, corrispondente alla festa della Epifania occidentale.

Gli elementi essenziali: il Cristo, il Battista e il Giordano sono già presenti nell'arte delle catacombe romane all'inizio del III secolo, in quanto questo è l'evento riferito da tutti e quattro gli evangelisti. Gli Angeli assistenti compaiono in Oriente nel V secolo.

Da allora la iconografia resta quasi inalterata. Al centro il Cristo immerso nelle acque del fiume Giordano, la cui figura denudata, come quella degli asceti consunti dalle penitenze, è spogliata di ogni aspetto naturalistico, ma con la sua forte stilizzazione realizza l'idea di una umanità nella sua pienezza, "l'uomo trasfigurato".

Sulla sinistra il Battista piegato verso il centro in atto di adorazione per l'incarico che dovrà compiere.

Il suo corpo è ricoperto da pelli di animale, sotto la tunica, a sottolineare la sua appartenenza al mondo terreno ed a ricordo del periodo di penitenza nel deserto. Sulla destra di Gesù, in posizione simmetrica rispetto al Battista, tre Angeli in atteggiamento di venerazione, con le mani ricoperte dalle vesti in segno di rispetto.

Un raggio di luce che avvolge una colomba, a rappresentare lo Spirito Santo, unisce il Dio Padre a Gesù, sottolineando come nell'evento sia l'intera SS. Trinità ad essere presente.



DECOLLAZIONE DI SAN GIOVANNI BATTISTA

Le icone della Decollazione riuniscono i diversi episodi: in alto la prigioniera recintata da una staccionata di pali appuntiti con San Giovanni in preghiera. La drammatica trasposizione iconografica del martirio si scompone in due momenti: la dinamica figura del boia è colta nell'attimo in cui solleva la spada, pronto a sferrare il colpo, mentre Giovanni è profondamente chino, il corpo piegato ad angolo retto, con le ginocchia leggermente flesse, protese in avanti, che sembrano anticipare e accogliere la caduta. A terra giace il corpo decapitato, anche nella morte sobriamente composto: il santo è raccolto su se stesso, con le braccia incrociate in un atteggiamento quasi dormiente che contrasta con la sconvolgente assenza del capo. La testa del santo è sul vassoio che il boia porge a Salomè, in attesa davanti la porta del palazzo; il suo volto senza vita, con gli occhi chiusi, esprime una severa sofferenza.



RITROVAMENTO DELLA TESTA DI SAN GIOVANNI BATTISTA

La chiesa ortodossa commemora tre diversi ritrovamenti della reliquia del capo del Precursore. Il secondo, salutato nella poesia liturgica anche quale "nuova Resurrezione", avvenne nel 423 a Emessa per opera dell'Archimendrita Marcello ed è quello qui rappresentato. L'Archimandrita dirige la ricerca della testa a destra, un monaco regge la reliquia a sinistra, nello sfondo si scorgono le mura e le torri della città. Alla composizione in alto al centro è stata aggiunta la raffigurazione dell'icona miracolosa mariana "Ricerca dei perduti".



PROTEZIONE DELLA VERGINE - POKROV

La scena rappresentata si riferisce ad una visione avuta da Sant' Andrea "folle per Cristo" nel tempio delle Blacherne a Bisanzio nel X secolo: la Vergine con i Santi entra nella Chiesa, si innalza in aria e stende il velo sopra la Congregazione in segno di protezione. Il registro superiore, delimitato dalle nuvole,



TRASFIGURAZIONE DI CRISTO SUL MONTE TABOR

La più remota rappresentazione della Trasfigurazione, quale si intende oggi, la troviamo nel monastero di Santa Caterina sul monte Sinai, costruito nel VI secolo. La figura predominante, su cui si concentra tutta l'attenzione, è quella del Cristo, le cui vesti sono di un bianco immacolato e la cui figura emana raggi luminosi che attraversano il nimbo della gloria. Egli è in piedi sul monte Tabor, accanto a lui Mosè (simbolo della legge) e il profeta Elia (simbolo di ogni profezia che il Signore ci ha mostrato). Tutta la metà inferiore della scena è dedicata ai tre Apostoli Pietro, Giacomo, Giovanni: gli stessi che condurrà con sé nell'orto del Getsemani, discosto dal gruppo dei discepoli. La dimensione terrena degli apostoli trova una espressione di grande efficacia nelle figure che, colpite dai raggi della luce taborica e non potendo sostenere lo splendore accecante della manifestazione della Divinità, "caddero con la faccia a terra" come racconta il Vangelo di Matteo, piombando in un sonno profondo. Nella rappresentazione si coglie il momento del risveglio.



INGRESSO IN GERUSALEMME

L'Ingresso di Cristo in Gerusalemme, una delle dodici Grandi Feste, è l'icona che celebra l'avvenimento della domenica delle Palme. Da qui il suo carattere festoso dovuto anche alla presenza di alcuni elementi caratteristici, quali le mura della città di Gerusalemme davanti alla quale si staglia la folla dai

raffigura il livello celeste con la Vergine che sorregge il manto con cui proteggere i fedeli. Maria è affiancata dalla schiera dei Santi degli Apostoli. Nella fascia inferiore, S. Andrea indica la visione al discepolo, mentre al centro vi è San Romano il Melode, celebre autore di inni sacri. Fra le presenze che si impongono: l'arcivescovo di Costantinopoli Tarasio, l'imperatore Leone il Saggio e sua moglie Sofia.



CRISTO NEL GETSEMANI

La nostra tavola probabilmente funzionava come icona patronale di un convento o monastero intitolato al Getsemani. Contro lo sfondo che rappresenta l'orto degli ulivi, il Cristo implora il Padre che il calice della sofferenza imminente gli venga allontanato. In primo piano, i tre Apostoli prediletti - Pietro, Giacomo e Giovanni - dormono profondamente.



ULTIMA CENA

Raffigurazioni dell'Ultima cena, riportata da tutti e quattro i Vangeli, erano diffuse già nell'arte paleocristiana e bizantina. Dal secolo XVII l'immagine dell'Ultima Cena trova la sua collocazione nella Iconostasi alta, sopra le Porte Regali, dove sempre si trova la rappresentazione dell'Annunciazione a Maria. Le Porte Regali sono usate dal celebrante solo per impartire la Santa Comunione e questo giustifica i due episodi tra di loro collegati: con l'Annunciazione si compie l'Incarnazione del Cristo e con l'Ultima Cena vi è l'istituzione dell'Eucarestia, Corpo di Cristo. Il soggetto dell'Ultima cena nel suo sviluppo compositivo offre, dal secolo XIII, la variante simmetrica, con Cristo al centro del gruppo degli Apostoli, di derivazione bizantina, come nel nostro esemplare, per giungere poi allo schema a noi caro del dipinto leonardesco, in cui i partecipanti sono collocati da un solo lato della tavola; nel soggetto dell'Ultima Cena, prediletto dall'arte occidentale, si intrecciano i temi del tradimento di Giuda



LA CROCEFISSIONE

L'immagine della *Crocefissione* (*Raspjatie*) è presente nell'iconografia russa fin dall'XI secolo, la cui forma è del tipo ad otto punte, detta anche "croce russa", giunta in Russia da Bisanzio e caratterizzata dalle tre traverse e soprattutto dalla inclinazione della traversa inferiore, su cui appoggiano i piedi del Cristo. Questo particolare si incontra per la prima volta in un affresco della cattedrale di Santa Sofia a Kiev e, secondo alcune interpretazioni, rappresenta il tentativo di esprimere la sofferenza di Cristo; stilisticamente infatti prosegue la curvatura del corpo, la linea del dolore. Nella sensibilità russa, più che la sofferenza fisica del Cristo-Uomo si evidenzia il mistero della redenzione operata dal Dio-Uomo. Nelle Crocefissioni occidentali il Cristo in croce sconvolge con la drammaticità tutta fisica delle ferite sanguinanti e delle membra tese e contratte dal dolore e dal peso stesso del corpo. Lo *scabellum pedum* raffigurerebbe con l'inclinazione in basso il destino del ladrone di sinistra, e con l'inclinazione in alto la sorte del buon ladrone, crocefisso alla destra di Gesù, venendo così ad assumere il significato simbolico di bilancia del destino e bilancia di giustizia, legame misterioso tra il regno dei cieli e l'inferno.



ICONA DELLA PASQUA DISCESA AGLI INFERI E RESURREZIONE

La nuova iconografia dell'icona pasquale è una delle innovazioni più fortunate dell'arte russa ortodossa: a partire dal XVI secolo il Cristo è raffigurato due volte - sorge al sepolcro in alto e scende nell'Ade in basso - in entrambe le scene è dentro la "mandorla" segno di gloria.

Nella discesa agli inferi incontra i Giusti, che libera dalle rossi fauci infernali, mentre tende la mano ad Adamo.

I Giusti salgono finalmente verso il Paradiso, dove accanto alla porta li attende il Buon Ladrone, a cui il Cristo in croce aveva detto: "Domani tu sarai con me nel regno dei cieli". Le due figure all'interno delle porte del Paradiso sono i Profeti Enoch ed Elia, assunti in cielo prima della remissione dei peccati da parte del Salvatore.

In basso a destra il Cristo risorto appare ai discepoli sul lago di Tiberiade; Pietro lo riconosce ed è in questo momento che Gesù gli affida l'ufficio di guidare la Chiesa: "Pasci le mie pecorelle".

Nella parte superiore, il Cristo nella gloria della Resurrezione, della vittoria sulla morte, affiancato dagli Angeli.

ICONA DELLA PASQUA - RESURREZIONE DI CRISTO

In Oriente la Pasqua non rientra nel novero delle dodici grandi festività: "essa è a loro superiore, è il punto di vista fondamentale attraverso il quale tutta la storia della salvezza viene sperimentata, vissuta e annunciata".

L'iconografia ortodossa dell'icona pasquale rispetta il silenzio dei Vangeli sul momento della Resurrezione, come già l'antica iconografia bizantina privilegiava la liberazione dagli inferi dei giusti e dei progenitori; in Russia la composizione della Discesa agli inferi per tutto il Cinquecento rimane l'unico modulo rappresentativo della Pasqua. Qual'è il motivo di tale scelta?

La scelta è stata sicuramente dettata dall'evidenziazione misterica della vittoria sulla morte e il riscatto dal peccato: Cristo, nuovo Adamo, discende agli Inferi per liberare le anime dei giusti e, con esse, il genere umano, infatti fino ad allora nessuno era potuto ascendere al Paradiso. Solo nell'undicesimo secolo compaiono le prime rappresentazioni di Cristo nell'atto del risorgere, ma il soggetto nasce e si sviluppa in Occidente, senza penetrare nella sfera orientale.

Nella parte superiore, al centro della composizione, il Cristo risorto dal sepolcro;

la sua figura campeggia in atteggiamento possente, con una veste di colore rosso, simbolo della regalità, affiancato da due angeli in vesti bianche, unici testimoni dell'evento.



ICONA DELLA PASQUA: DISCESA AGLI INFERI

Nell'iconografia ortodossa la composizione della Discesa agli Inferi (Soshestvie v ad), nota fin dal XI secolo, rimane sino al Cinquecento l'unico modulo rappresentativo della Pasqua, al contrario della tradizione Occidentale che privilegia il momento della Resurrezione. Al centro della composizione, dentro una mandorla rosa attraversata da raggi luminosi, campeggia la figura di Cristo frontale, nella posa del trionfatore, che discende nell'Ade, mentre si erge sulle porte abbattute degli Inferi sotto i suoi piedi.

Cristo è colto nell'atto di trarre con decisione Adamo dagli Inferi, mentre Eva, dalla parte opposta, inginocchiata tende le mani verso il Messia in segno di devozione. I personaggi che affollano la scena sono il gruppo dei veterotestamentari: progenitori, giusti, patriarchi e profeti, che con la remissione dei peccati possono finalmente lasciare il Limbo per giungere finalmente in Paradiso. La discesa di Cristo agli inferi è un evento misterioso, che la tradizione vuole si compia il venerdì santo, dopo la morte in croce e prima della resurrezione.

DEPOSIZIONE DI CRISTO

Il canone iconografico della Deposizione dalla Croce e della Deposizione nel Sepolcro è stato elaborato nell'undicesimo secolo, per trasmettere le immagini cantate nelle funzioni liturgiche della sera del Venerdì Santo, dopo l'esposizione della Sindone al centro della chiesa per l'adorazione dei fedeli. Nella parte superiore il Cristo è calato dalla Croce, il corpo unto è già avvolto nelle bende. Ai lati la Madre di Dio e le pie donne con Maria di Magdala, mentre al centro il discepolo preferito da Cristo, San Giovanni il Teologo ed il discepolo "segreto" Giuseppe di Arimatea, colui che aveva chiesto a Pilato il corpo di Cristo, offrendo il suo nuovo



sepolcro, non lontano dal Golgota. Insieme a lui è raffigurato l'autore del Vangelo apocrifo Nicodemo, celebrato insieme a Giuseppe nel canone del Venerdì Santo (ottavo canto). E' lui che cala con le sue mani il corpo dalla Croce.

In lontananza il profilo delle mura di Gerusalemme.



DONNE AL SEPOLCRO - LE MIROFORE

Alcune donne la mattina del lunedì di Pasqua, il primo giorno lavorativo per gli ebrei dopo il riposo del sabato, portano gli unguenti al sepolcro di Cristo (da qui il termine "mirofore"). Questo tema è già presente nell'arte paleocristiana e nel XV secolo si sviluppa in Russia. I Vangeli parlano di alcune donne che al sepolcro videro "due uomini in vesti sfolgoranti" (Luca 24,3), oppure "un giovane in vesti bianche" (Marco 16,5), o ancora "un angelo sceso dal cielo" (Matteo 28,2). L'apparizione dell'angelo "simile alla folgore e con il vestito bianco come la neve", seduto sulla pietra rotolata all'ingresso del sepolcro, viene preceduta da un terremoto e spaventa le donne, come anche fa fuggire i soldati. Ma poi l'angelo incoraggia le donne: "Non abbiate paura. E' risorto, non è qui... vi precede in Galilea" (Marco 16,6-7). Così la tristezza delle donne che portavano aromi si tramutò nella gioia di essere state le prime testimoni e annunciatrici della Resurrezione.



CROCE DA PROCESSIONE

La caratteristica della nostra icona, una croce con l'immagine del Cristo, è che siamo davanti a una croce da processione, con i bracci superiori trilobati, che racchiude una consueta croce ortodossa ad otto punte, detta croce russa, che si distingue per le tre traverse e soprattutto per l'inclinazione della inferiore, su cui poggiano i piedi del Cristo. In questa raffigurazione il Cristo, con gli occhi già chiusi, mostra le ferite sanguinanti, mentre il corpo leggermente piegato è affiancato dai simboli della sua passione, la lancia

con cui viene colpito al costato per constatarne la morte e la canna con la spugna imbevuta di aceto, con cui viene irrisa la sete del Cristo morente.

Ai lati del braccio principale le miniature della Vergine e del discepolo prediletto, Giovanni l'Evangelista, che presenziano alla Passione, ma questa volta in una disposizione che allude e richiama la Deesis.

In alto, sospeso tra le nubi, il Dio Padre, che l'iscrizione individua come il Dio di Sabaoth. Sulla traversa inferiore il profilo di Gerusalemme, mentre la collina dove è piantata la croce è il monte Calvario, simbolicamente rappresentato come una grotta rocciosa in cui è visibile il cranio di Adamo.

Il Golgota è infatti il "luogo del cranio" (Giovanni, 19-17), e la presenza del capo di Adamo simboleggia tutta l'umanità, sulla quale ricade il sangue di Cristo, portatore di redenzione.

CROCE DA BENEDIZIONE IN ARGENTO

La croce in argento dorato ha i terminali dei bracci trilobati, con raffigurazioni a smalto nero (niello): in alto la colomba dello Spirito Santo, a sinistra la Vergine Maria e a destra San Giovanni Evangelista, nella classica posizione della Deesis. Al centro la croce ad otto punte della tradizione ortodossa. La parte inferiore, di forma tronco conoca, ci suggerisce la sua funzione anche processionale.



PENTECOSTE

La Pentecoste è la festività che ricorda ai cristiani l'episodio della Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli, (atti,2.1-4). Nella Pentecoste vi è la rilevazione del Dogma Trinitario. La disposizione degli Apostoli nelle rappresentazioni iconografiche è la stessa adottata in quella dei Concili, che riflette la collocazione dei Padri Conciliari attorno al Vescovo, espressione della parità, dell'unicità e della comunione tra i membri del Collegio Apostolico riunito attorno a Cristo, capo della



Chiesa. L'immagine della Chiesa si realizza con l'inserimento della Vergine al centro tra gli Apostoli Pietro e Paolo, sotto l'influenza dei modelli occidentali e compare a partire dal XV secolo.

Gli Apostoli manifestano qui una coralità, una comunione perfetta e ordinata e sono l'espressione matura della Chiesa inondata dallo Spirito Santo, che ogni Apostolo riceve personalmente: le lingue di fuoco "si divisero e si posarono su ciascuno di loro" si legge negli Atti.

Così la Pentecoste è fusione tra individuale e universale.



ASCENSIONE

Ciò che l'icona dell'Ascensione vuole suggerire è la sensazione di due parti ben distinte: quella in alto rappresentativa della sfera celeste, in cui campeggia la figura del Cristo glorioso, nella seconda la sfera terrestre con la Vergine, gli Angeli e gli Apostoli. Dalla figura del Cristo, divina e umana, si sprigiona e s'irradia la luce della divinità per tutta l'ampiezza dei cieli.

Le sue vesti non sono quelle bianche della Resurrezione, ma porpora, colore per eccellenza della regalità.

La metà inferiore della scena presenta un elemento fortemente marcato: i personaggi sono tutti compatti, dando l'impressione che si trovino immersi e delimitati dalla pesantezza della Terra, in contrasto con la levità di Cristo tra le nubi.

In asse con il Cristo troviamo la figura della Vergine, con i due Angeli che le stanno ai lati, i cui vestiti candidi formano uno squarcio luminoso in cui la figura di Maria acquista un particolare rilievo.

In primo piano compaiono Pietro e Paolo, i principi della chiesa, inginocchiati, mentre gli altri Apostoli sono divisi in due gruppi simmetrici.



DORMIZIONE DELLA VERGINE

La scena che raffigura la Dormizione (*Uspenie*) è basata sulla letteratura apocrifia, le omelie ed i discorsi dei Padri della Chiesa e viene introdotta in ambito bizantino nel IX-X secolo e successivamente nel mondo ortodosso.

Secondo la tradizione, sentendosi avvicinare la morte, Maria chiede che venga accesa una candela e portato dell'incenso.

Possiamo vedere l'incensiere nelle mani di San Pietro che è ritratto alla sinistra, mentre alla destra San Paolo è in atteggiamento di devozione. L'Apostolo con la lunga barba, ricurvo su Maria e vicino al Cristo, è l'Evangelista Giovanni, presso cui aveva vissuto la Madre di Dio negli ultimi anni. Al centro della raffigurazione, glorificato da due angeli, si vede il Cristo che tiene tra le braccia, come una neonata avvolta in lini bianchi, l'Anima della Vergine. Alla base del letto, il racconto del non credente Jefonia che, cercando di abbattere il sacro catafalco, ebbe le mani mozzate dall'Arcangelo Gabriele, mani che furono miracolosamente riattaccate nel momento in cui il pentito Jefonia si convertì al cristianesimo.



ICONE PROCESSIONALI

Le icone avevano un ruolo centrale nella devozione sia pubblica che privata.

Icone portatili, dipinte, da entrambe le facce, su legno o ricamate su stoffa, venivano innalzate durante le processioni su appositi sostegni accanto agli stendardi imperiali e ai simboli vescovili.

Icone di Cristo e della Vergine venivano portate anche in guerra e negli assedi.

L'icona della Madre di Dio del Segno difese la popolazione di Novgorod dall'assalto che il principe di Suzdal' Andrej Bogoljubskij sferrò contro la città nel 1170.

CARLO MARIA
BIAGIARELLI
ANTIQUARIO
IN ROMA DAL 1984

00186 Roma, Piazza Capranica 97
Tel. +39 06.69940728 - Tel/Fax +39 06.6784987 - Cell. +39 347.4195925
www.biagiarelli.it
mail: biagiarellcm@gmail.com