

IL LINGUAGGIO SENZA TRAMONTO

*Simboli immemorabili nell'icona russa moderna**

di Alessandro Giovanardi**

I. I RELITTI DI UN NAUFRAGIO

A chi ha occhi per vedere e orecchi per intendere il Novecento si svelerà come un secolo spaventosamente lungo e crudele, non solo afflitto da guerre e genocidi inenarrabili, ma anche attraversato, coerentemente e senza posa, da un odio implacabile verso la religiosità e il sacro, nelle loro forme più antiche e venerabili¹; il neopaganesimo nazista ha affogato nel sangue la stragrande maggioranza delle nobili comunità con cui la cultura ebraica aveva fecondato la vita intellettuale d'Europa, e ha tentato, inoltre, di cancellare la coscienza cristiana della Germania e dell'Occidente; l'estremismo e il nazionalismo islamizzanti hanno, d'altro canto, emarginato e perseguitato l'anima più pacifica, colta e autentica dell'Islam medesimo: il Sufismo²; la rivoluzione culturale della Cina maoista ha sradicato tutto ciò che della tradizione confuciana, taoista e buddista era rimasto nel tessuto morale e spirituale del popolo e degli istituti educativi, estirpando così anche ogni possibilità di bellezza e di vita felice; a tutt'oggi il Tibet vive sotto un giogo inaccettabile³. Il Cristianesimo stesso, in tutte le sue confessioni, ha conosciuto un secolo di sofferenza e martirio, subendo attacchi dal nazifascismo e dal comunismo, dal laicismo ideologico e dal moderno fanatismo nazionalista o sedicente islamico⁴. La dissacrazione più vistosa delle tante innumerevoli che hanno sfregiato e continuano a ferire il mondo attuale, fu quella rivolta verso la Chiesa ortodossa russa dal regime sovietico, in oltre

* Questo scritto è la rielaborazione dell'omonimo saggio pubblicato in A. GIOVANARDI, J. LINDSAY OPIE e N. VALENTINI (a c. di), *Lo Specchio del Mistero. L'icona russa tra XVIII e XX secolo*, catalogo della mostra di Rimini (Castel Sismondo, 19 gennaio-3 febbraio 2008), in «L'Arco», V, 3 (2007), Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, pp. 5-11.

** Docente incaricato di *Arte e catechesi* all'ISSR di Rimini, studioso di tematiche artistiche e storico-religiose.

1. Vedi E. ZOLLA, *Prefazione all'edizione del 1998*, in ID., *Che cos'è la Tradizione*, a cura di G. Marchianò, Adelphi, Milano 2003, pp. 373-375 ed E. ZOLLA e D. FASOLI, *Un destino itinerante*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 106-107.

2. Cfr. G. MANDEL, *Storia del Sufismo*, Rusconi, Milano 1995, pp. 237-253.

3. Cfr. C. CAMPO, *Fuga e sopravvivenza*, introduzione a C. TRUNGPA, *Nato nel Tibet*, testo raccolto da E. Cramer Roberts, tr. it. di D. Tippett Andalò, presentazione di M. Pallis, Rusconi, Milano 1975, pp. 5-17.

4. Vedi a proposito A. RICCARDI, *I «martiri» del secolo XX*, in N. VALENTINI (a c. di), *Testimoni dello Spirito. Santità e martirio nel secolo XX*, Paoline, Milano 2004, pp. 19-46.

settant'anni di feroci persecuzioni e umiliazioni quotidiane⁵. L'odio nei confronti della cristianità orientale si è esteso fino al tentativo di cancellare il suo immenso patrimonio artistico che, improntato sui sacri modelli dell'antica Bisanzio, non ha conosciuto soluzioni di continuità fino ai giorni nostri, distinguendosi dalle altre correnti dell'estetica cristiana che si sono avvicinate in Occidente⁶. Soprattutto le icone cosiddette "moderne", dipinte tra la fine del Settecento e gli inizi del Novecento, sono state vittima, oltre che dell'ideologia antireligiosa, dell'indifferenza degli ambienti accademici ed eruditi: non si è perdonato loro di far sopravvivere nel XX secolo un ideale estetico e spirituale perenne che, pur nella generosa varietà stilistica, geografica e temporale, non si è mai sostanzialmente assoggettato all'idolatria del progresso storico e dello sviluppo delle arti. Soprattutto le icone dell'Ottocento non si lasciano facilmente musealizzare; esse non appartengono al passato di una Russia che fu, ma sono l'anima di una vita liturgica e di una devozione privata attuali: simboli dell'eterno, non sono affatto docili agli aridi schematismi della Storia dell'Arte. Questa disciplina, difatti, costituitasi durante la riforma accademica prodotta dall'illuminismo scientifico e dal primo idealismo ed ereditando dal primo lo scetticismo riguardante i significati noetici e dal secondo la concezione della Storia come un assoluto oggettivo, non ha saputo per lungo tempo che farsene dell'icona russa dell'età moderna, sia nelle sue forme più preziose, sia in quelle popolari⁷. Solo recentemente, grazie alla fatica di studiosi come John Lindsay Opie, Natalja Korneeva, Irina Shalina, Tatiana Tsvareskaja, Oleg Tarasov, Elena Zotova, Tatiana Petrenko, Vladimir Sarabjanov, Daria Maltseva e Paola Cortesi, anche l'icona russa del periodo moderno e contemporaneo sta conoscendo una primavera di studi e ricerche, mentre si vanno formando interessanti collezioni pubbliche e private ad essa interamente dedicate⁸.

5. G. JAKUNIN, *Presente e futuro della Chiesa nell'URSS*, tr. it. a cura di R. Scalfi, La Casa di Matriona, Milano 1980.

6. Sulla teoria generale dell'icona e sulla struttura dogmatica e artistica rimando a C. SCHÖNBORN, *L'Icona di Cristo. Fondamenti teologici*, tr. it. di M.C. Bartolomei, Paoline, Cinisello Balsamo (Milano) 1988, 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, E. SENDLER, *L'icona. Immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Paoline, Roma 1984, A. IONESCU, *Incontrare un'icona. Quaderno di un isografo*, Il Cerchio, Rimini 1996, K. WEITZMANN, *Origine e significato delle icone*, in K. WEITZMANN, G. ALBEGASVILI, A. VOLSKAJA, G. BABIČ, E. SMIRNOVA e T. VOINESCU, *Le Icone*, Mondadori, Milano 2000, pp. 7-13.

7. Cfr. J. LINDSAY OPIE, *Manolis Chatzidakis e l'arte post-bizantina*, in M. BONFIOLI (a c. di), *Per Manolis Chatzidakis. «In memoriam»*, Università di Roma "La Sapienza", Roma 2000, p. 32 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.

8. Vedi a proposito G. PARRAVICINI (a c. di), *Icona e pietà popolare. Icone del XVIII-XIX se-*

Negli anni Settanta ed Ottanta del secolo scorso, proprio mentre si profilava il definitivo tramonto dell'Impero sovietico, ma non si arrestava la furia iconoclasta del regime, si andava formando a Bologna un piccolo rifugio per l'arte, ancora del tutto misconosciuta, dell'icona russa moderna. Tommaso Toschi, frate francescano e sacerdote (romagnolo d'origine, più precisamente cervese, ma bolognese d'adozione), nell'arco di una vita spesa in difesa dei valori del Cristianesimo, non aveva mancato di portare aiuti materiali alla Chiesa russa, intessendo rapporti d'amicizia e solidarietà con il Patriarcato di Mosca: in segno di gratitudine aveva ricevuto dagli amici d'oltre cortina molte icone vecchie e recenti, povere e pregiate, tutte però destinate alla distruzione o all'oblio dagli avversari dell'antico Cristianesimo ortodosso. Si è formata così la Collezione Toschi: un patrimonio di oltre seicento tavole, in buona parte di grande interesse storico e religioso e alcune di pregevole fattura pittorica. Nell'inverno del 2006 ho partecipato personalmente all'inventario provvisorio di questa raccolta davvero fuori dell'ordinario, la quale si è svelata come una delle più interessanti in Italia. Tale collezione è stata accorpata, tuttavia, non secondo il gusto del *connoisseur* o il pensiero infallibile del filologo, ma per pura ispirazione devota, nel tentativo di salvare il numero più alto possibile d'icone, alcune anche molto malandate e bisognose di consolidamenti e restauri. Essa, perciò, tiene insieme tavole di origine e qualità diversissime: poche recenti, risalenti a trenta, quarant'anni fa, anche se dipinte su vecchi supporti lignei e secondo stili e "sporcature" dal sapore vetusto, con probabili quanto ingenui tentativi di falsificazione, altre davvero antiche, ma più o meno ritoccate affinché, nella preghiera pubblica o privata, non mancasse neppure un frammento alla contemplazione del fedele, altre ancora, di gran lunga la maggior parte, di notevole valore storico e artistico perché intatte nella loro "stesura" originaria. Tra queste ultime troviamo molti begli esempi d'icona popolare, basata su una pittura essenziale che conserva unicamente lo schema della composizione e limita la gamma cromatica ad un massimo di tre o quattro tinte contrastanti tra loro, rendendo le figure in modo estremamente appiattito e ben comprensibili al volgo minuto, nonostante la profondità teologica che in esse si cela. L'uso della tricromia o della quadricromia, come ben dice Lindsay Opie, risale ad usi sacrali antichissimi e precedenti le grandi religioni storiche⁹.

colo, 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 c. di), *L'immagine dello Spirito. Icone dalle terre russe*, catalogo della mostra di Venezia, Electa, Milano 1996, pp. 35-39; P. CORTESI, *Icane russe nel XVIII e XIX secolo*, in O. POPOVA, E. SMIRNOVA e P. CORTESI, *Icane*, Mondadori, Milano 1995, pp. 165-178.

9. Così durante la conferenza, tenuta assieme ad A. GIOVANARDI, *L'icona russa tra XVIII e XX secolo. Arte e simboli* (Rimini, Castel Sismondo, Sala d'Isotta, sabato 2 febbraio 2008). Cfr. L. LUZZATO e R. POMPAS, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Rusconi, Milano 1988, pp. 7-40.

Vi sono poi rare testimonianze di una pittura sacra filo-occidentale, che mutua elementi barocchi e neoclassici dall'arte italiana, secondo il gusto accademico ufficiale della corte degli Zar dal XVIII secolo fino agli inizi del XX, quando si risveglia, di contro, il gusto per le forme iconografiche della vecchia Russia. A questo stile appartiene la *Presentazione di Gesù al Tempio*, una grande icona realizzata nel tardo Ottocento e che faceva parte del registro delle feste di un'iconostasi ecclesiastica. Il suo stile filo-occidentale non appare del tutto risolto: è piuttosto il prodotto di una bottega provinciale che si richiama a tale gusto e che però utilizza ancora il metallo dorato per indicare le aureole dei santi, trasformandoli quasi in grandi ceri. Abbiamo poi una tavola con la *Festa dell'Esaltazione della Santa Croce*, dipinta alla metà del XIX secolo, secondo lo stile accademico russo, ma con richiami storicisti all'arte ravennate, bizantina e post-bizantina, come testimoniano le vesti di sant'Elena Augusta, madre di san Costantino imperatore, e di san Macario. Riferimenti estetizzanti che preludono allo *Stil' Modern* novecentesco, ossia la forma che l'*Art Nouveau* prenderà in Russia¹⁰. Si aggiunge, al termine dello stesso secolo, il decoroso *San Luca Evangelista*, chiaro esempio di un convinto stile russo accademico e filo-italiano.

In senso opposto, occorre infine ricordare, all'interno della Collezione Toschi, le numerose testimonianze di tavole pregiate della Russia sudoccidentale, per lo più provenienti dall'ambito dei Vecchi Credenti, i quali, dal Seicento fino alla Rivoluzione d'ottobre e oltre, mantennero e mantengono a tutt'oggi viva la pittura sacra nazionale secondo le scuole e gli stili accreditati presso la Chiesa antica fino al Cinquecento¹¹. Ai loro esponenti – pittori, restauratori, collezionisti, mercanti e “copisti” (a volte falsari) d'iconiche antiche – si deve quindi la sopravvivenza, senz'alcuna soluzione di continuità, dell'arte bizantino-russa e la possibilità di “rinascite” e “riscoperte” di tale tradizione. Alla produzione dei Vecchi Credenti appartengono anche alcune icone bronzee e smaltate o altre dipinte, ma con elementi in bronzo inca-

10. Vedi O. TARASOV, *La rinascita dell'icona popolare in Russia all'inizio del XX secolo*, in «La Nuova Europa», IX, 1 (1999), La Casa di Matrona, Milano, pp. 18-33.

11. Cfr. J. LINDSAY OPIE, *Una “querelle” russa tra antichi e moderni. L'icona tra XVIII e XX secolo*, in A. GIOVANARDI, J. LINDSAY OPIE e N. VALENTINI (a c. di), *Lo Specchio del Mistero. L'icona russa tra XVIII e XX secolo*, catalogo della Mostra di Rimini, in «L'Arco», V, 3 (2007), Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, pp. 13-15; ID., *La pittura sacra nella Russia dell'età moderna*, in J. LINDSAY OPIE, D. MALTSEVA e M.C. LOPPI (a c. di), *Le icone di Maria Clelia Loppi*, catalogo della mostra di Peccioli, Peccioli per l'Arte, Peccioli (Pisa) 2005, pp. 8-9 e G. PARRAVICINI (a c. di), cit., pp. 43-66 e 67-88. Sui Vecchi Credenti vedi: P. PERA, *Avvakum e lo scisma dei Vecchi Credenti*, in AVVAKUM, *La vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, trad. it. a cura di P. Pera, Adelphi, Milano 1986, pp. 13-53; EAD., *I Vecchi Credenti e l'Anticristo*, a cura 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 c. di), *L'autunno del Diavolo*, vol. I, Bompiani, Milano 1990, pp. 585-608.

stonati a mo' di reliquie: una tradizione che, in seguito ai decreti dello zar Pietro I, risalenti al 1722-23, coi quali si proibiva la realizzazione d'icone per fusione, rischiava di scomparire¹².

La raccolta di padre Tommaso "narra", attraverso l'insieme complesso di queste differenti tipologie, non solo la sensibilità spirituale ed estetica di un "monaco" e prete cattolico nei confronti della Chiesa russa e della sua fascinosa tradizione artistica e culturale, ma anche le differenti correnti dell'iconografia e della pietà popolare tra la fine del Settecento e il Novecento. *Lo Specchio del Mistero. L'icona russa tra XVIII e XX secolo* (Rimini, Castel Sismondo, 19 gennaio-3 febbraio 2008), la mostra promossa dalla locale Fondazione Cassa di Risparmio, ha esposto circa sessanta icone provenienti dalla Collezione Toschi, con l'intento di mettere in luce l'inedito valore di uno scrigno tanto prezioso e di svelarne qualche gemma, in modo che pubblico e critica siano fatti sensibili e attenti al destino di una raccolta che, per il bene della storia dell'arte e della spiritualità, non deve andare dispersa.

L'evento è stato realizzato in concomitanza con la settimana di studio e preghiera per l'unità dei cristiani, e ciò non è un fatto privo di significati: la permanenza di una pittura sacra che è rimasta ad oggi intatta nei suoi fondamenti filosofici e stilistici fin dai primordi del Cristianesimo permetterà ai rappresentanti delle chiese riformate di meditare intorno al proprio originario iconoclasmo e ai fraintendimenti che, su questo tema, le separa in modo abissale dall'Ortodossia e dal cattolicesimo. D'altro canto il mondo cattolico che, fin dalla fine del XIX secolo, è stato richiamato dai pontefici all'amore e alla conoscenza per la veneranda antichità delle forme liturgiche, spirituali e artistiche delle chiese dell'Est, forme che affermano la divina unità della fede cattolica antica¹³, non solo ripenserà a tante ingiustificate e violente latinizzazioni dei cristiani d'Oriente, grazie a Dio ormai lontane, ma comprenderà l'importanza essenziale della conservazione delle forme canoniche del rito e delle arti sacramentali, in un periodo di grave smarrimento della propria identità liturgica ed estetica dissipata in un'ansia non ben meditata d'innovazione¹⁴, su cui i più alti vertici del cattolicesimo romano hanno

12. Cfr. T. PETRENKO, *Mostra dei capolavori dei Vecchi Credenti dalla Collezione di Giuseppe Berger*, in D. MALTSEVA e S. GUIGGI (a c. di), *I volti dell'eternità. Centocinquanta bronzi dei Vecchi Credenti Russi dalla collezione di Giuseppe Berger*, catalogo della mostra di Peccioli, Peccioli per l'Arte, Peccioli (Pisa) 2005, pp. 9-15 ed E. ZOTOVA (a c. di), *Collezione «Belvedere». Croci, icone e polittici russi di bronzo dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra di Peccioli, Peccioli per l'Arte, Peccioli (Pisa) 2007.

13. Vedi in proposito LEONE XIII, *Orientalium dignitas*, n. 1959; A. GIRARDO, (a c. di), *I documenti del Concilio Vaticano II*, Paoline, Alba, 1976, pp. 303 (*Orientalium Ecclesiarum*, 1) e 333 (*Unitatis redintegratio*, 15); GIOVANNI PAOLO II, *Oriente lumen*, Dehoniane, Bologna 1995, I, pp. 3-4.

14. Vedi J. LINDSAY OPIE, *Il nemico interno*, tr. it. di C. Campo, in G. SCARCA e A. GIOVA-

aperto una meditazione critica della quale si stenta ancora a comprendere l'importanza.

L'icona russa moderna, colta o popolare, trasmette del tutto integro il messaggio iniziale della Chiesa indivisa: la retta dottrina e il retto splendore dell'antica Ortodossia cristiana. Dalle numerose tavole della Collezione Toschi emana, infatti, non tanto, o non solo, lo spirito dell'epoca in cui furono realizzate, ma una teologia dipinta senza tempo e senza mutazioni di sostanza, forse più simile al concetto eterno dell'arte indiana e buddista che al poliedrico trasmutare della pittura occidentale¹⁵. D'altra parte l'icona, come arte perenne cristiana, resta una forza ispiratrice per non pochi pittori dell'Europa latina e anglosassone: dai frescanti romanici ai miniaturisti emiliano-romagnoli, da Giunta Pisano a Bonaventura Berlinghieri, da Cimabue a Duccio, dalla Scuola Riminese del Trecento a Paolo Veneziano, da Giovanni Bellini al Beato Angelico, dai maestri fiamminghi del Rinascimento ai più devoti esponenti della Riforma cattolica, come l'ex iconografo El Greco, fino ai recuperi del Romanticismo e dell'*Art nouveau* e a pittori contemporanei come Georges Rouault¹⁶. L'Occidente vive in una costante nostalgia dell'icona quale esperienza estetica e spirituale originaria del mistero dell'invisibile resosi prossimo a noi.

2. LO SPECCHIO DEL MISTERO

«In questo momento noi vediamo attraverso uno specchio, in enigma, allora vedremo faccia a faccia; ora io conosco parzialmente, ma allora conoscerò per intero, come anch'io sono stato conosciuto»: così scrive san Paolo nella *Prima Lettera ai Corinzi* (15,12). La felicità della vita celeste consiste, per il cristiano, nell'esperienza diretta della Luce di Dio che ora scorgiamo solo in modo incompleto e indiretto, ma che già in vita si manifesta agli asceti santificati dalla grazia. La Luce che gli Apostoli videro sul monte Tabor, contemplando il Salvatore trasfigurato (*Mt* 17,1-9; *Mc* 9,2-10; *Lc* 9,28-36; *2Pt* 1,16-18),

NARDI (a c. di), *Poesia e preghiera nel Novecento. Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turollo*, Pazzini, Verucchio (Rimini) 2003, p. 102. Rilievi critici alla liturgia cattolica attuale, proprio in rapporto a quella bizantino-slava, provengono anche dal padre gesuita R.F. TAFT, *Oltre l'Oriente e l'Occidente. Per una tradizione liturgica viva*, tr. it. di S. Staffuzza, Lipa, Roma 1999, pp. 51-72.

15. Cfr. ad esempio A.K. COOMARASWAMY, *La concezione tradizionale del ritratto ideale*, in ID., *Come interpretare un'opera d'arte*, tr. it. a cura di G. Marchianò, Rusconi, Milano 1977, pp. 124-136.

16. Cfr. D. TALBOT RICE, *Arte bizantina*, introduzione di E. Crispolti, tr. it. di L. Lazzeri, Cappelli, Bologna 1958, pp. 305-322; H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. it. di B. Maj, Carocci, Roma 2001, pp. 39-41 (il paragrafo "La pittura italiana su tavola come erede dell'icona"); E. WIND, *Religione tradizionale e arte moderna*, in ID., *L'eloquenza dei simboli*, a cura di J. Anderson, tr. it. di E. Colli, Adelphi, Milano 1992, pp. 147-156.

è, per il Cristianesimo antico ed orientale, uno dei modi della manifestazione di Dio nel mondo, una reale presenza dell'Increato nell'universo creato, presenza non allegorica, bensì concretamente rivelata, contemplata dai santi come gloria divina e bellezza ineffabile. Dio, indicibile nella sua natura abissale, si comunica all'uomo, difatti, attraverso le proprie azioni, i propri attributi, le proprie "energie", deificando tutto il suo essere – corpo, anima e spirito – e rendendolo simile a sé: la Luce taborica non cancella l'umanità di Cristo – la sua carne, la sua corporeità – ma la rende come traslucida e sfolgorante. Nella Luce l'uomo conosce Dio così come Egli lo conosce e in questa visione ottiene la massima somiglianza con Dio e partecipa della sua beatitudine. Egli passa dall'intuizione incompleta dello specchio alla piena, viva partecipazione del mistero. Il fine della vita cristiana è perciò la deificazione: «Dio si è fatto uomo affinché l'uomo potesse diventare Dio», recitano sinfonicamente i Padri greci ed egizi, siriaci e latini della Chiesa indivisa del primo millennio¹⁷.

Le sante icone non sono solo un supporto per la contemplazione del cristiano che cammina verso quest'altissima meta, ma portano traccia della visione di Luce nella loro stessa struttura. Esse, come semplici tavole dipinte o sculture di bronzo, appartengono alla realtà creata, al mondo confuso della conoscenza per enigmi, sono solo uno specchio; ma, come cristallizzazioni della sapienza effettiva dei santi, come concrezioni dell'esperienza mistica della Chiesa, esse aprono finestre e porte sulla Luce sovraceleste di Dio, ne comunicano in modo visibile e simbolico il Mistero. Accolte nei diversi ordini dell'iconostasi, il muro d'immagini che divide la navata dal santuario in cui si celebrano i divini misteri sacramentali, le icone celano e proteggono i gesti dei sacerdoti e allo stesso tempo manifestano la gloria e la bellezza di Dio, nascondono il mistero e lo svelano. I volti dei Santi vi appaiono come quello di Cristo sul Tabor, e come il Salvatore possono ricevere le più attente cure dell'artista e la venerazione del popolo. In vero, la pittura di un'icona e il culto che le è tributato si motivano entrambi con l'incarnazione di Cristo: se nella sua essenza trascendente Dio non può essere rappresentato, la natura umana di Gesù, che Egli riceve da sua Madre, non si sottrae alla figurazione. Ora la forma umana del Cristo è misteriosamente unita alla sua essenza divina, malgrado la distinzione delle due nature, e ciò giustifica pienamente la venerazione della Sua immagine. Nell'icona noi non veneriamo la materia ma il Creatore della materia, non l'umanità, ma la divinità che l'ha inhabitata e santificata¹⁸.

17. Vedi 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, pp. 153-194.

18. Cfr. T. BURCKHARDT, *Fondamenti dell'arte cristiana*, in ID., *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, tr. it. di E. Bono, Rusconi, Milano 1976, pp. 62-70.

L'icona è qualcosa di essenzialmente diverso dall'arte devota occidentale; ce lo spiega il monaco ortodosso Basilio di Iviron: «Altra cosa è un quadro religioso e altra un'icona liturgica. L'una, creazione di un talento artistico individuale, l'altra, germoglio e riflesso della vita liturgica. L'una è di "questo mondo" (*Gv* 8,23), parla di questo mondo e ti lascia in questo mondo. L'altra ti porta un messaggio semplice, quieto, vivificante, che discende dall'alto. Ti parla di qualcosa che ha oltrepassato l'ieri e l'oggi, il mio e il tuo»¹⁹. Per questo l'arte bizantina fugge la rappresentazione prospettica rinascimentale, la quale rischia di offrirci solo un'illusione della realtà sensibile, e predilige, attraverso il rifiuto o il capovolgimento della prospettiva stessa, una visione totalizzante e simbolica dell'uomo e del mondo, immersi in una dimensione eterna²⁰.

Ma v'è di più: il pittore, monaco o laico, deve dedicarsi alla preghiera e alla contemplazione prima e durante la sua operazione, è chiamato a vivere con ascetica moderazione, a partecipare spesso alla celebrazione eucaristica, a seguire una rigorosa condotta morale: egli riceve dalla Chiesa i soggetti da rappresentare, a cui presta solo l'abilità artigianale, non la sua inventiva; se sarà spiritualmente pronto riceverà in visione ciò che la Tradizione gli ha affidato e la sua opera ne risulterà perfettamente ispirata. Il pittore d'icona, consacrato dal vescovo attraverso l'unzione delle mani con il *myron*, il santo crisma, adotta il più stretto anonimato: solo la trasmissione orale ci ha, infatti, conservato alcuni nomi, in vero pochissimi, dei maestri iconografi, gli "isografi" della Chiesa orientale²¹.

Persino nei mezzi stessi e nelle materie utilizzate si esprime la mistica dell'icona: le immagini in bronzo, per esempio, rievocano nella fusione del metallo la purificazione attraverso il fuoco di cui parla san Paolo apostolo (*1Cor* 3,15). La tavola di legno, invece, è innanzitutto un simbolo dell'Albero della Vita (*Gen* 2,9; *Ap* 22,2), posto all'origine e al termine della storia sacra, ed è al contempo un emblema della Croce di Cristo la quale, rievocata nell'incruento sacrificio eucaristico, permette di cibarsi di quei frutti di Vita eterna perduti dall'uomo dopo la caduta (*Gen* 3,21). La tavola, scavata per accogliere la stuccatura, diviene memoria della culla e del sepolcro del Salvatore, del Natale e della Pasqua, della Morte e della Resurrezione; mentre la stuccatura stessa del legno lo trasforma simbolicamente in una parete,

19. BASILIO DI IVIRON, *Canto d'ingresso*, tr. it. a cura di A. Ranzolin, V. Kalogerakis e K. Lasadiris, CENS, Milano 1992, p. 91.

20. Cfr. P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, tr. it. di N. Misler e C. Muschio, Gangemi, Roma 1990, pp. 73-135 e T. BURCKHARDT, cit., p. 68.

21. P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, pp. 62-104 (ora anche col titolo *Iconostasi*, tr. it. a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2008, pp. 50-80).

rendendo la pittura d'icone simile al lavoro del frescante o del mosaicista, al fine di alludere alla saldezza e all'invincibilità della dottrina teologica e dell'esperienza spirituale ortodossa. Ovviamente è la pittura a manifestare il massimo valore di questo "allegorismo concreto": l'artista sacro con i colori distingue, difatti, due piani dell'esistenza: quello terreno e quello ultraterreno. Ma per quanto vari siano i toni che segnano il limite fra due mondi, si tratta sempre di colori celesti a doppio senso, cioè nell'accezione propria e insieme *simbolica* del termine. Sono i colori del cielo visibile che hanno assunto il significato poetico, metaforico di visioni del cielo ultraterreno. Inoltre, il pittore d'icone, a differenza dell'artista post-rinascimentale, non si occupa di faccende tenebrose e non dipinge ombre. La modellatura dei volti, degli abiti e delle cose avviene sì per lueggiate sovrapposte, secondo l'eredità classica dell'ellenismo, ma è stilizzata al punto da non distruggere la superficie piana del quadro: anzi è spesso così traslucida, che i personaggi rappresentati sembrano trasfusi da una luce misteriosa. Nella composizione dell'icona, a differenza della pittura sacra cattolica dal Cinquecento in poi, non esiste una fonte di luce dipinta (il sole, la luna, un fuoco, una lampada, una finestra) o una relativa precisa illuminazione; in compenso il fondo d'oro è chiamato "Luce", perché corrisponde alla Luce celeste di un mondo trasfigurato. L'oro, o i metalli simili del fondo, sono stesi dal pittore prima di metter mano ai colori e vengono disposti a foglie incollate e levigate con pietra d'agata. Alcune icone esposte sono state addirittura interamente dipinte su foglia d'argento meccato, ossia dorato: l'icona proviene dalla Luce divina e si realizza sul simbolo stesso di tale Luce. Con l'oro della grazia creatrice incomincia perciò l'icona, e con l'oro della grazia santificante, cioè con le sottolineature auree delle vesti e degli oggetti, la "crisografia", si conclude²². La pittura di ogni singola icona si compie come una liturgia "cosmogonica" che ripercorre i gradi fondamentali della creazione divina, dall'Origine sfolgorante del Verbo, «Luce del mondo» (*Gv* 8,12), alla Nuova Gerusalemme, al creato santificato in cui Dio è tutto in tutte le cose (*1Cor* 12,3; 15,28; *Ef* 1,23). In ogni immagine sacra della Chiesa d'Oriente i profili dei Santi emergono in un mare di dorata e sfolgorante beatitudine, come se nuotassero e respirassero nella Luce di quel Dio in cui «abbiamo la vita, il movimento e l'essere» (*At* 17,28). L'icona in questo senso prelude alla «conoscenza dell'intero» di cui parla l'apostolo Paolo.

22. Per tutte queste tematiche si rimanda agli scritti di T. BURCKHARDT e di P. FLORENSKIJ qui citati e anche a 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.

3. TRAME DELL'INVISIBILE

La musealizzazione rischia sempre di tradire l'autentico valore artistico e spirituale dell'immagine sacra orientale: figlia del culto ortodosso, l'icona manifesta il suo significato fondamentale all'interno del culto stesso. Tra i sommi interpreti della pittura sacra cristiana orientale, Pavel Florenskij ha sostenuto che solo nella Divina Liturgia delle chiese di rito bizantino, magnifica sintesi di tutte le arti, l'icona svela il suo mistero originario. Senza l'"arte del fuoco", incarnata nelle luminarie rituali, senza l'"arte del fumo", sostanziata dai fasci azzurrognoli dell'incenso di rosa bulgara, senza l'"arte vocale" del canto, della recitazione, dell'omiletica, senza l'"arte del libro", che, con splendido decoro, trasmette il patrimonio inestimabile della Rivelazione e della Tradizione, senza l'"arte del tatto", culminante nel bacio alle icone, senza l'"arte del profumo", effusa nelle incensazioni medesime, nel consumarsi delle candele di miele e cera e nelle sacre unzioni, senza l'"arte tessile", che ordisce i paramenti sacri e le vesti liturgiche in tutta la loro squisita iridescenza, senza la "santa coreografia", la quale disciplina con precisione i gesti e gli atti dei concelebranti, senza, infine, l'"architettura sacra", calcolata in anticipo per accogliere e custodire degnamente ogni movimento, nonché l'espandersi della luce, dei suoni, dei fumi e degli aromi, l'arte delle sacre immagini orientali resta per noi inattingibile. Al contrario, i bagliori metallici dell'oro, dell'argento meccato, dell'ottone e del bronzo, soffusi dai fumi degli incensi, ravvivandosi alla luce tremolante di una lampada o di una candela rituali e sfavillando di miriadi di scintille, fanno presagire la carezzevole presenza di luci non terrestri, come una vera rivelazione teofanica della gloria divina²³. Dunque, l'icona non è solo *Biblia pauperum*, divina pedagogia degli illetterati che non comprendono la Scrittura e i Padri, ma è una mistagogia, un'iniziazione al mistero cristiano più evocativa e sottile di qualsiasi trattato teologico.

Tra le immagini più misteriose e seducenti venerate nella Chiesa ortodossa vi è indubbiamente quella di *San Giovanni Teologo in silenzio*²⁴ (fig. 1). In Italia mal si traduce il titolo di questa tipologia iconografica, nominando

23. Vedi P. FLORENSKIJ, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in ID., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., pp. 57-67 (ora anche in C. PIROVANO [a c. di], *Arte e Sacro Mistero. Tesori dal Museo Russo di san Pietroburgo*, catalogo della mostra di Vicenza, Electa, Milano 2000, pp. 17-22) e V.V. BYČKOV, *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, prefazione di A. Guillou, tr. it. di F.S. Perillo, Congedo, Bitonto (Lecce) 1983, pp. 148-152.

24. Su questa tipologia iconografica vedi E. ZOLLA, *Archetipi*, tr. it. di G. Marchianò, Marsilio, Venezia 1994, pp. 119-120; A. TRADIGO, *Icone e Santi d'Oriente*, Electa, Milano 2004, pp. 262-266; J. LINDSAY OPIE, *San Giovanni Teologo in silenzio* (scheda), in C. PIROVANO (a c. di), *Icone russe. Collezione Banca Intesa*, catalogo ragionato, tomo III, Electa, Milano 2003, pp. 850-851; J. LINDSAY OPIE, *Sofia, Sapienza di Dio* (scheda), *ivi*, pp. 770-771; J. LINDSAY OPIE, *Sofia, Sapienza di Dio* (scheda), *ivi*, tomo II, pp. 526-527.

l'Apostolo come "Teologo del Silenzio"; un'interpretazione scorretta, che pone l'accento sul contenuto dottrinale dell'icona piuttosto che sul semplice eppur significativo stato del santo. L'Evangelista vi è ritratto anziano mentre c'impone di tacere, tenendo tra le mani un libro, il quarto Vangelo, coi fogli d'avorio e la copertina impreziosita di gemme; la Scrittura resta socchiusa e leggera quasi che gli levitasse tra le dita. Curiosamente, un Vangelo semiaperto, sospeso tra parola e silenzio, è portato anche da un giovane san Giovanni nel trittico trecentesco dell'*Incoronazione della Vergine* di Giuliano da Rimini, proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio²⁵.

Per il suo fascino esoterico e allusivo si è scelta l'immagine russa dell'Evangelista come simbolo dell'intera mostra. In effetti, la "silenziosa" icona di *San Giovanni*, risalente alla seconda metà dell'Ottocento, ci svela la cifra nascosta di tutta l'esposizione. La tavola, come altre esposte, è incorniciata da un bordo policromo e dorato inciso a motivi geometrici e floreali, secondo un'usanza entrata in voga dalla metà dell'Ottocento in avanti, a imitazione degli smalti multicolori e col sapore romantico del *revival* medioevale e "antico russo". Come s'è detto, essa raffigura, seguendo modelli antichi, l'Apostolo e scrittore del Quarto Evangelo: egli in Oriente è qualificato con il raro titolo di "teologo", appellativo e privilegio che condivide solo con san Gregorio di Nazianzo e san Simeone il Nuovo Teologo. La vera teologia non è, per il mondo ortodosso, una disciplina accademica delle scienze religiose, filosofiche o umanistiche, ma un'autentica esperienza di Dio. L'Apostolo tiene il Vangelo semiaperto alla prima pagina, dove si recita «In principio era il Verbo» (*Gv* 1,1), ma al contempo preme sulle labbra le dita sottili e ricurve, a significare non la Parola, ma il silenzio. Ha gli occhi convergenti: lo sguardo rivolto all'interno esprime un'intensa contemplazione, tanto che, come è stato osservato da John Lindsay Opie, il punto focale del cono ottico è posto dietro la sua testa piuttosto che di fronte a essa; tale stato è sottolineato dalla bocca minuscola e chiusa ermeticamente, mentre la fronte alta e spaziosa, segnata da solchi profondi, indica la saggezza dell'anziano Giovanni. L'Apostolo c'invita, quindi, a custodire e meditare la Parola di Dio nella quiete più perfetta, la *hesychia*, termine greco che ispira appunto l'"esicasmò", aspetto caratteristico dell'ascetica orientale che consiste nell'aspirare ad uno stato di perfetta tranquillità e unione con Dio. Tra gli obiettivi dell'esicasmò c'è quello di contemplare l'increata, eterna luce di Dio, accecante per occhi mortali, ma evocata proprio dall'oro delle icone.

Nella nostra tavola una creatura angelica suggerisce all'orecchio di san Giovanni misteriose parole; gli esegeti sono concordi nell'affermare che qui

25. Vedi A. GIOVANARDI, *L'«Incoronazione della Vergine» di Giuliano da Rimini come sintesi estetica e teologica*, in «Parola e Tempo», IV, (2005), Guaraldi, Rimini, p. 190.

s'alluda all'ultimo versetto del Vangelo: «Vi sono molte altre cose compiute da Gesù, che, se fossero scritte una per una, penso che il mondo stesso non basterebbe a contenere i libri che si dovrebbero scrivere» (*Gv* 21,25). La realtà divina del Verbo è, in vero, immensa e non viene data a misura. La figura alata, però, non è un "comune" angelo ispiratore bensì Sophia, Sapienza di Dio, attributo o "energia" della Trinità. La Sapienza, secondo la teologia orientale, procede dal Padre, si definisce nel Figlio e si attiva nello Spirito Santo, anche se il suo significato l'avvicina in modo più preciso alla Seconda Persona, di cui è un attributo appropriato. Non a caso essa porta un nimbo crociato recante a sua volta un'iscrizione greca con la definizione veterotestamentaria di Dio: «Colui che è» (*Es* 3,15). Sia l'aureola segnata dalla croce, sia il richiamo alla natura divina, sono attributi iconografici del Salvatore: l'angelo della Sophia allude perciò a Gesù, saggezza di Dio fatta carne. Cristo, infatti, è sia "sapienza incarnata", in quanto manifesta ogni attributo divino in forma corporea, sia "sapienza divina" in quanto Verbo di Dio che esprime tutte le divine "energie" in modo eterno. Sophia sussurra all'Apostolo il Verbo dell'origine (*Gv* 1,1) e proclama nel silenzio l'abisso imperscrutabile del Dio che si è fatto uomo affinché l'uomo potesse divenire Dio.

Di contro a quest'icona così profondamente dotta e teologica nella sua tessitura simbolica si può portare un esempio di più palese e diretta manifestazione della gloria del Dio incarnato: è il *Mandylion* (fig. 2), in altre parole la "salvietta" su cui Cristo impresso il proprio volto al fine d'inviarla ad Edessa per guarire il re Abgar. Ritrovata nel 545 e trasferita a Costantinopoli nel 944, l'immagine rimase esposta a Santa Sofia fino al 1204, durante l'invasione della Seconda Roma da parte dei crociati e dei veneziani²⁶. La memoria liturgica della traslazione da Edessa sottolinea il mistero terribile insito nella contemplazione del volto divino-umano del Cristo: «Nemmeno gli eserciti degli angeli possono vederla senza timore, raggianti com'è di luce divina [...]. I cherubini si velano tremanti la faccia, i serafini non tollerano la vista della tua gloria [...]. Colui che siede invisibile al di sopra dei cherubini, si mostra in effigie a coloro ai quali si è fatto simile, ineffabilmente formato dal dito immacolato del Padre a sua somiglianza». La liturgia ortodossa si chiede con quali occhi e con quali mani l'uomo, figlio della terra, insozzato dalle colpe, immerso nelle contaminazioni, possa avvicinarsi a tale immagine dell'invisibile Dio²⁷.

Al tempo esistevano in Russia diverse icone che replicavano l'immagine del Santo Volto di Edessa, il "ritratto" «non fatto da mani d'uomo», perché

26. Cfr. A. TRADIGO, cit., pp. 233-239.

27. M.B. ARTIOLI (a c. di), *Antologhion di tutto l'anno*, vol. IV, Roma, Lipa 2000, p. 925.

realizzato dal Figlio di Dio stesso. A questi dipinti, ritenuti tradizionalmente veridici, s'ispira anche la grande icona esposta in mostra; realizzata nella Russia sudoccidentale, intorno alla prima metà del XIX secolo, può essere ascritta alla produzione dei Vecchi Credenti. Circondata dalla ricca ornamentazione floreale del fondo oro, l'immagine di Edessa, sostenuta dagli Angeli, sovrasta tre episodi della sua storia raffigurati in tre distinti medaglioni. Nell'ultimo l'immagine è identificata con la *Veronica*, anagramma di "vera icon", la cui leggenda è narrata da una tarda tradizione latina, secondo cui Gesù lasciò impresso il proprio volto sul telo che santa Veronica gli porse durante la salita al Calvario per asciugargli il volto²⁸.

Nell'icona il volto di Cristo, non alieno da una dolcezza tutta occidentale, possiede grandi occhi marroni che emanano un intenso magnetismo spirituale; il naso lungo e stretto e la bocca piccola e chiusa sono segni di silenzio e forza interiore. La barba a doppia punta, emblema della natura divino-umana del Salvatore, il nimbo crociato, memoria del sacrificio, il quale porta d'altro canto l'iscrizione del Dio immortale (*Es* 3,15), fanno di questa tipologia una rivelazione del nesso inscindibile del mistero pasquale di Morte e Resurrezione.

Il *Mandylion* compare anche in un'altra tavola ottocentesca della Collezione Toschi, un esempio molto consunto di fine arte popolare. In essa, con il Volto Santo di Edessa sono raffigurati san Michele Arcangelo che regge il sacro lino, i santi Floro e Lauro, san Modesto, san Biagio, l'Angelo custode e un santo Patriarca. In questo senso il Salvatore che ha unito Dio all'uomo, trasfigurandone la corporeità, è il modello di ogni santo. In entrambe le icone il santo fazzoletto, non fatto da mani umane, è retto appunto da creature angeliche, da esse disteso come la pergamena di una preziosa rivelazione, si estende, come il muro dipinto dell'iconostasi, tra terra e cielo, tra mondo visibile e mondo invisibile, tra parola e silenzio, tra svelamento e mistero. È la visione celeste dell'umanità e del mondo e, al contempo, la figura simbolica del cielo.

Non sono solo i volti a parlarci di questa contemplazione *sub specie aeternitatis* del cosmo, ma anche gli esterni e gli interni degli edifici dai colori fantasmagorici che si ergono coi loro profili fiabeschi secondo gli stili, a dir così, gotico-bizantino o barocco-russo; persino gli oggetti, gli elementi ve-

28. Cfr. H.L. KESSLER, *Il «Mandylion»*, in G. MORELLO e G. WOLF (a c. di), *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra di Roma, Electa, Milano 2000, pp. 67-76; G. WOLF, «Or fu sì fatta la sembianza vostra?». *Sguardi alla «vera icona» e alle sue copie artistiche*, *ivi*, pp. 103-114; R. FERRARI, *La Veronica*, in R. CASSANELLI ed E. GUERRIERO (a c. di), *Iconografia e arte cristiana*, vol. II, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 1393-1395. Un'ulteriore prospettiva critica emerge ora in H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, tr. it. di A. Cinato, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

getali, gli animali fanno parte della grande finestra che si schiude sulla Luce celeste. Così i palazzi che s'innalzano sullo sfondo dell'icona col *Cristo Pantokrator e otto Santi*, realizzata probabilmente nella Russia centrale verso la metà del XIX secolo (fig. 3), o la grande costruzione dominata dal Salvatore benedicente e con vesti regali nella tavola della *Festa della protezione del Velo della Madre di Dio* (fig. 4). Quest'ultima tipologia iconografica nasce dalla visione che ebbe sant'Andrea di Bisanzio, Folle di Dio²⁹, visitando la Chiesa delle Blacherne a Costantinopoli, dove si custodiva il *maphorion*, il manto che avvolgeva la Tutta Santa, reliquia preziosissima proveniente da Gerusalemme. La Vergine Maria gli si manifestò tra san Giovanni Battista e altri beati mentre stendeva il proprio velo, *pokrov* in russo, sui presenti in segno di protezione. L'edificio sormontato da cinque cupole, dipinto nella nostra tavola, una bella icona realizzata agli inizi dell'Ottocento nell'ambito dei Vecchi Credenti della Russia sudoccidentale, rappresenta la Chiesa delle Blacherne o quella di Santa Sofia, ma può essere anche intesa simbolicamente come il Tempio della Sapienza³⁰.

Un discorso simile si applica alle complesse raffigurazioni della *Madre di Dio, Gioia di tutti gli afflitti*, icona "moderna", perché risalente alla seconda metà del Seicento e, in seguito, fautrice di un miracolo avvenuto il 24 ottobre 1688 nella Chiesa della Trasfigurazione a Mosca³¹: ben cinque esemplari sono stati esposti in mostra. Tra questi abbiamo un esemplare ottocentesco di arte popolare davvero buona, nonostante i vari danneggiamenti: è la piccola icona in cui la Vergine, sovrastata dal Cristo benedicente, è affiancata dalle diverse categorie degli afflitti; attorno a lei fioriscono bellissimi rami di rosa, in quanto, negli inni liturgici, Maria è paragonata a germogli e fiori che non appassiscono³². In altre tavole le categorie dei santi sostituiscono quelle degli afflitti: così capita nelle icone prodotte dai Vecchi Credenti della Russia sudoccidentale. In una di esse, di ottima qualità pittorica, l'immagine della Madre col Bambino è sormontata dall'«Antico di giorni», secondo la visione del profeta Daniele (*Dn* 7,9-14), intesa come figura del Padre celeste, e dalla Colomba, emblema dello Spirito Santo (*Mt* 3,16; *Mc* 1,10; *Lc* 3,22; *Gv* 1,32),

29. Sulla vita di sant'Andrea cfr. LEONZIO DI NEAPOLI e NICEFORO PRETE DI SANTA SOFIA, *I Santi folli di Bisanzio. Vite di Simeone e di Andrea*, a cura di P. Cesaretti e L. Rydén, Mondadori, Milano 1990, pp. 99-257. A. TRADIGO, (cit., p. 175), parla di «Andrea il Folle, di Novgorod»; se non si tratta di una semplice svista, probabilmente è un riferimento alla diffusione del culto della *Protezione della Madre di Dio* nell'antica Rus'; una devozione che, intorno al 1460, ispirerà al noto letterato Pacomio il Serbo un sermone scritto proprio per l'arcivescovo Iona di Novgorod: vedi E.S. SMIRNOVA, *Protezione della Madre di Dio* (scheda), in C. PIROVANO (a c. di), *Icone russe. Collezione Banca Intesa*, cit., tomo I, pp. 48-49.

30. Così A. TRADIGO, cit., pp. 175-176.

31. *Ibidem*, p. 196.

32. *Ibidem*, p. 221.

in modo da formare, col Cristo infante, una *Trinità del Nuovo Testamento* (fig. 5).

Nelle numerose immagini della *Crocifissione*, siano esse dipinte su tavola o fuse in bronzo, tutte per lo più ambientate davanti alle mura di una favolosa Gerusalemme, il Figlio in croce sostituisce il Bambino nella rappresentazione della Trinità neotestamentaria. Il Cristo crocefisso, affiancato in alto dal Sole e dalla Luna, è anche un nuovo Albero della Vita, un simbolo cosmico esaltato dalla compresenza paradossale dei due astri avversi, forse intesi alla stregua di emblemi opposti del giorno e della notte, del maschile e del femminile, come nelle leggende del passaggio mistico ai mondi superiori (fig. 6). L'icona della *Crocifissione* non è, perciò, semplice pittura narrativa: lo testimonia la presenza, accanto alla Madre di Dio, di san Giovanni Evangelista, Longino e santa Maria di Magdala, di molti beati della Tradizione ortodossa russa: non testimoni del fatto storico, bensì celebranti un mistero che liturgicamente si rinnova. In questo senso il sangue del Salvatore che giunge a vivificare le ossa di Adamo sepolte sul Golgota – allegoria della *Discesa agli Inferi* di Cristo – è la nuova linfa vitale che dal Cielo scorre fino all'abisso; la Croce è, fin nel recente esempio datato, cosa rarissima, 1915, l'*axis mundi* che mette in comunicazione sacramentale il mondo del Dio immortale con quello dei mortali e dei defunti³³.

Un aspetto peculiare e affascinante dell'arte dei Vecchi Credenti si svela, infine, dove alcune immagini in metallo o pittura sono incastonate all'interno di altre tavole. Così, tra le opere esposte in mostra, troviamo una grande croce in bronzo, della seconda metà del secolo XIX, inserita all'interno di un'icona contemporanea, dipinta appositamente per offrirci la rappresentazione completa del sacrificio del Figlio di Dio (fig. 7). La croce, sormontata dal Volto Santo di Edessa, è stata realizzata secondo un modello risalente al XVIII secolo, tipico dei Vecchi Credenti *bespopovcy*, cioè "senza clero", del Pomor'e, e ha il retro decorato con motivi floreali propri a tale produzione. Troviamo poi una suggestiva immagine, dipinta nella Russia sudoccidentale dell'Ottocento presso i Vecchi Credenti, raffigurante la *Madre di Dio di Kazan*, protetta da una straordinaria copertura (*riza*) di stoffa imbottita, fili d'argento e tessuto, e incastonata in una tavola più tarda, ma dello stesso secolo, con l'*Ospitalità di Abramo*, ossia la *Trinità dell'Antico Testamento*, l'Angelo custode, san Pietro Apostolo, san Michele principe e martire, santa Maura martire (fig. 8). Sono esposte, infine, diverse tavole singole o a trittico,

33. Su tale, antichissimo, simbolismo si vedano M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di E. De Martino, tr. it. di V. Vacca, Boringhieri, Torino 1954, pp. 303-311; ID., *Immagini e simboli*, a cura di G. Dumézil, tr. it. di M. Giacometti, Tea, Milano 1993, pp. 29-54; J. RIES, *Il segno e il simbolismo della croce*, in ID. (a c. di), *I simboli nelle grandi religioni*, tr. it. di A. De Lorenzi, Jaca Book, Milano 1997, pp. 42-45; J. HANI, *Il segno della croce*, ivi, pp. 47-65.

il cui supporto ligneo è stato ricavato da vecchie icone consumate e pressoché illeggibili, in cui sono stati inseriti frammenti dipinti o in bronzo di altre opere, realizzate tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento.

L'insieme di questi esempi rimanda ad una tipologia assolutamente unica nella produzione di tutta l'arte sacra bizantina, che s'incontra solo nella pittura russa d'icona dell'età moderna. Tale metodologia dei Vecchi Credenti è detta, nel linguaggio tecnico della loro arte, *vrezok*, o "innesto". In virtù di questa realizzazione, la tavola che accoglie altre icone è intesa come un reliquiario, mentre le immagini incastonate vengono appunto trasformate in reliquie racchiuse in una sacra custodia (qualcosa di simile, ci ricorda André Chastel, accade nella pittura italiana su tavola tra Medioevo e Rinascimento)³⁴. Una complessa concezione estetica e mistica che manifesta il modo in cui, nelle attitudini dei Vecchi Credenti, il significato di un'icona antica, o dall'iconografia particolarmente venerata, possa essere esaltato dal processo di devozione e contemplazione. Anche queste più recenti azioni di recupero e trasformazione prolungano e arricchiscono coerentemente il lessico perenne dell'arte iconica bizantina e russa fino ad oggi, testimoniando che la Tradizione, come scrive Cristina Campo, non è tanto ciò che il passato porge al presente, quanto ciò che l'eterno porge al temporale³⁵.

34. A. CHASTEL, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, tr. it. di F. Saba Sardi, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 38-39.

35. Non sono riuscito a recuperare la fonte della felicissima espressione di C. CAMPO citata a mo' di epigrafe in F. RICOSSA, *Cristina Campo o l'ambiguità della Tradizione*, Sodalitium, Torino 2005, p. 5.