

UNA “QUERELLE” RUSSA TRA ANTICHI E MODERNI *L'icona tra XVIII e XX secolo*

di John Lindsay Opie*

Nella storia dell'icona russa, l'età moderna è stata considerata, almeno fino a tempi assai recenti, troppo vicina per attrarre l'attenzione degli studiosi; questo disinteresse ha causato un grave ritardo nel progresso della conoscenza della pittura sacra cristiana orientale. Al contrario, 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 bizantina; 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 “atemporal”, di età arcaica e medioevale in Occidente, di tutti i tempi in quelle extraeuropee¹. L'arte bizantina, come la profonda concezione teologica che l'ha generata e continua ancor oggi a sostenerla, si perpetua anche grazie alla pittura sacra russa dell'età moderna. Anzi, proprio 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. Questo singolare movimento si è arricchito in Russia con il proseguire del secolo 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 alla vita di fede ortodossa. Non poche

* Studioso di iconografia bizantina e russa, già docente di *Arte bizantina* all'Università di Roma Tre, saggista e conferenziere, autore di numerose pubblicazioni.

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. 13-15. Alcune tematiche qui trattate erano state anticipate in J. LINDSAY OPIE, *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.

1. Cfr. anche 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.

tavole esposte nella mostra riminese, *Lo Specchio del Mistero. L'icona russa tra XVIII e XX secolo*, si riconducono, per forma e contenuto, agli archetipi immemorabili della Chiesa orientale, per cui la rivalutazione in età moderna dell'antichità integrale costituisce un clamoroso rovesciamento delle cosiddette leggi della storia dell'arte.

Le circa sessanta icone esibite in mostra provengono da una ben più ampia collezione di oltre seicento tavole, pazientemente composta dal padre francescano Tommaso Toschi, tutte, più o meno, da collocare nel periodo della storia dell'arte iconica russa che, per l'appunto, siamo abituati a chiamare "moderno". L'esordio di tale periodo, sempre meglio valorizzato dai collezionisti e dagli storici più attenti, si colloca negli anni successivi al Gran Concilio di Mosca del 1666-1667, promosso dallo zar Aleksej Michailovič e dal patriarca Nikon, e continua fino ad oggi, a meno che non si voglia far propria, sul modello della storiografia accademica, un'ulteriore distinzione tra "moderno" e "contemporaneo", per cui il moderno troverebbe la propria fine nella rivoluzione bolscevica, con la quale, appunto, s'inaugura l'età contemporanea. 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 della Russia *tout court*. 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 Credenti". Questi ultimi, fautori della Chiesa ufficiale, istituirono un assortimento di innovazioni, modellate sugli usi della Chiesa greca a loro contemporanea, nella presunzione che garantissero la purezza originale della prassi ortodossa.

Negli anni successivi al Concilio i Nuovi Credenti accolsero anche i principi dell'arte europea 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 principale, ogni riferimento all'immemorabile eredità figurativa.

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 tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, allorché Pietro I 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. In seguito, la pittura petrina s'incrementò in senso esclusivamente quantitativo, diffondendosi fino al XIX secolo, quando emersero i primi segni del ritorno all'antico negli ambienti ufficiali.

L'assimilazione della concezione occidentale nella pittura sacra implicò per l'arte russa anche la sottomissione alle stesse condizioni di quell'europea iniziata nel Rinascimento, fra cui soprattutto la divisione dell'originaria unità culturale medioevale in arte "alta" e arte "bassa", ossia in belle arti e artigianato. Di conseguenza, la pittura religiosa occidentalizzante della Chiesa ufficiale divenne, per volontà imperiale, "arte alta", mentre l'icona tradizionale fu relegata, almeno sociologicamente, a livello artigianale e popolare. Questa situazione culturalmente contraddittoria è durata essenzialmente dall'inizio dell'Impero sino al regno dell'ultimo sovrano. Tuttavia, l'imposto modello occidentale funzionò solo in apparenza: l'arte sacra 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 sale ad un livello qualitativamente alto per ispirazione estetica e religiosa.

L'epoca moderna, dunque, si distingue nettamente da tutti gli altri periodi della storia secolare dell'icona, per la coesistenza di due arti teoreticamente opposte, la prima integralmente sacra, la seconda laica per quanto concerne i mezzi artistici, l'una vera manifestazione degli archetipi cristiani, l'altra frutto dell'immaginazione personale dell'artista. Questa situazione davvero unica 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 nella direzione dell'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 Ušakov, 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 artiche 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 affascinanti sta 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.

Al contrario, una produzione del tutto ascrivibile all'ambito dei Vecchi Credenti riguarda le icone e i polittici in bronzo realizzati tra Settecento e Ottocento. Per esempio, in mostra è stato esposto un gruppo assai originale di nove pezzi – sette tavole singole e due trittici a sportelli – che testimoniano un modo davvero unico di utilizzare materiali d'arte sacra consunti e parzialmente deperiti, incastonando in vecchie tavole dipinte, dalle rappresentazioni ormai cancellate e pressoché illeggibili, elementi figurativi in metallo, arricchiti in molti casi da smalti monocromi o policromi. I componenti bronzei si presentano sia in forma d'icone singole, sia come frammenti di polittici smontati. In ogni tavola, l'elemento centrale è costituito da un'icona isolata o da una *Crocifissione*; al contrario i frammenti, che circondano l'immagine in bronzo incastonata al centro, provengono dallo smontaggio di polittici del medesimo metallo (a volte smaltati coi colori bianco, blu e azzurro, per evocare la visione simbolica del mondo celeste). Tali composizioni sono state elaborate dai Vecchi Credenti sin dall'inizio del XVIII secolo e mantenute nel tempo con le stesse tipologie iconografiche. I polittici, difatti, rappresentano quasi sempre le dodici grandi feste dell'anno liturgico ortodosso, più scene di venerazione d'icone della Madre di Dio, a cui i Vecchi Credenti erano particolarmente devoti. Sulle cimase di queste composizioni sono raffigurati, oltre alle grandi feste ortodosse, la commemorazione mariana *Lode alla Madre di Dio*, la *Crocifissione* e la *Trinità del Nuovo Testamento*.

Quale fu, infine, 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 deduzioni dal dogma illuministico del progresso irrefrenabile.

In Russia, dove le parti in giuoco furono infinitamente più alte, trattandosi dei destini e spesso delle vite degli appartenenti alla minoranza più nobile e operosa della popolazione, 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 imperatore². 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 Malevič 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 dell'architettura, nelle numerose committenze di nuove icone per decorarle, nel massiccio incremento delle grandi collezioni di icone antiche di questa minoranza religiosa e delle campagne a favore della ripulitura e del restauro del venerabile patrimonio d'immagini sacre. Queste ultime operazioni si sono rivelate fondamentali per la generale riscoperta dell'icona che caratterizzò il XX secolo, a cominciare, nel 1913, dalla grande esposizione delle antiche icone russe in occasione del tricentenario 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 *Arts and Crafts* inglese 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.

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

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 e in seguito elaborata principalmente da Leonid Uspenskij³.

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 al paleo-cristiano. Difatti, si annuncia già nei 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 risultare 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".

3. In traduzione italiana si vedano soprattutto P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977 (ora anche col titolo *Iconostasi*, tr. it. a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2008) e 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.