

KAZIMIR MALEVIČ



E LE SACRE ICONE RUSSE

AVANGUARDIA E TRADIZIONI

Documenti del ciclo di conferenze
Verona, Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea di Palazzo Forti
Settembre - Ottobre 2000

A cura di Martina Pavan e Elena Tonin


CIERRE
edizioni

PALAZZO
FORTI
VERONA

KAZIMIR
MALEVIČ

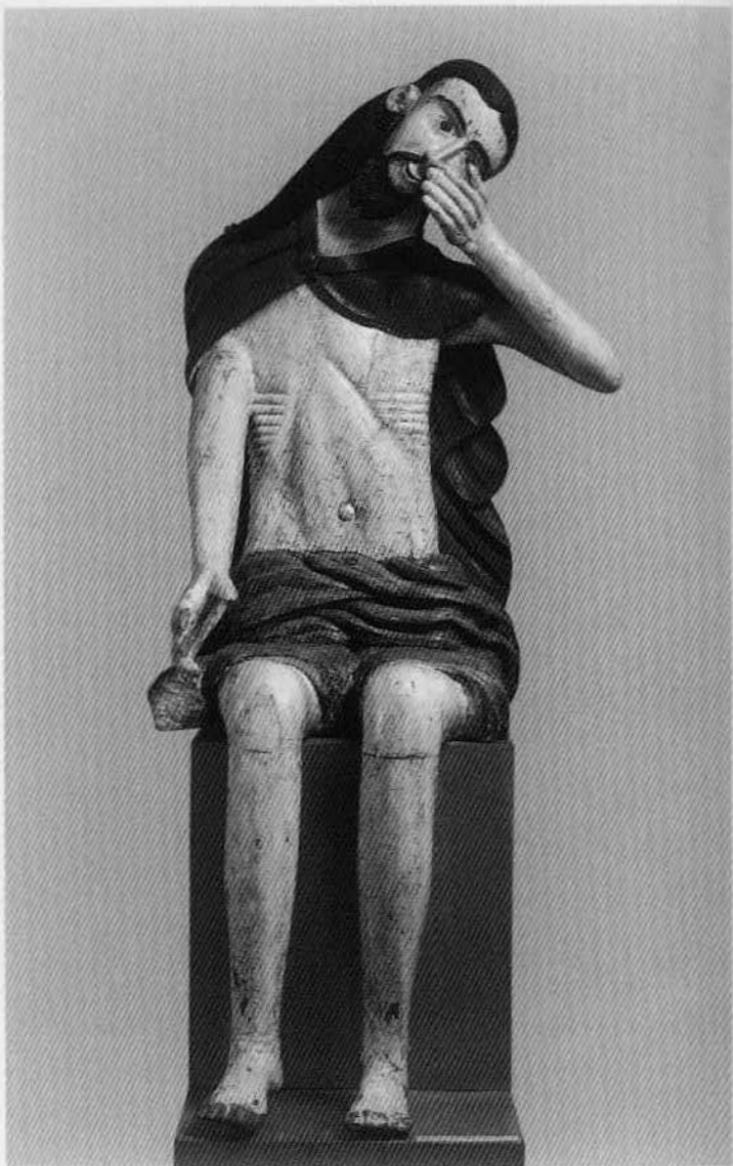
E LE SACRE
ICONE RUSSE

AVANGUARDIA E TRADIZIONI

Documenti del ciclo di conferenze
Verona, Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea di Palazzo Forti
Settembre - Ottobre 2000

a cura di Martina Pavan e Elena Tonin


CIERRE
edizioni



Cristo in carcere (XVIII secolo).
San Pietroburgo, Museo Statale Russo.

Dal Mediterraneo alla Russia: la tradizione della pittura di icone e il revival bizantino nel Novecento

Malevič e le icone

L'icona, che può essere definita genericamente un utensile figurativo caratteristico dell'arredo sacro e delle pratiche di culto del cristianesimo ortodosso, ha costituito un punto di riferimento per diversi esponenti delle avanguardie russe – come diversi studi negli ultimi anni hanno posto in evidenza. In questo senso, la mostra *Kazimir Malevič e le sacre icone russe* ci ha offerto l'opportunità di verificare, attraverso la proposizione di una serie di possibili confronti, l'apprezzamento che di questo patrimonio della cultura russa poté avere uno dei più importanti artisti del secolo XX, Kazimir Malevič. Questi, nelle sue sperimentazioni formali, poteva indubbiamente trarre profitto da quella che era riconosciuta come la caratteristica dell'icona in quanto genere espressivo: il fatto cioè di suggerire una forma di rappresentazione che contraddiceva le regole fondamentali del naturalismo occidentale, a partire dallo studio del volume e della prospettiva; l'accentuazione grafica, il ruolo svolto da una gamma ristretta di colori nell'equilibrio della composizione, la mancanza di una resa spaziale otticamente verisimile erano tutti elementi di interesse per chi intendeva esplorare nuove forme figurative superando i principi della pittura elaborati nel Rinascimento e propagati dalla cultura ufficiale delle Accademie di Belle Arti. Singole formule figurative potevano anche esercitare un influsso più diretto: nel modo tradizionale, radicato nella cultura bizantina, di rendere le rocce poteva ad esempio essere riconosciuta qualche affinità con certe sperimentazioni "cubiste", mentre il trattamento lineare degli elementi fisionomici, in associazione con i compartimenti di colore che definivano l'in-

carnato in certe immagini antiche, di matrice tardopaleologa, poteva facilmente offrire uno stimolo alla scomposizione geometrica dei volti che si incontra in opere come la *Testa di contadino* del 1929-30. La riflessione critica che, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, si è sviluppata in Russia ha contribuito non poco a far sì che, agli occhi di noi osservatori dell'ormai XXI secolo, l'icona appaia come una tradizione artistica raffinata, tanto complessa quanto elitaria, che è regolata da una dimensione estetica sua propria che ha quale nucleo centrale una conformità quanto mai stretta, una vera e propria alleanza di sangue, con le sottigliezze della teologia. Negli anni in cui Malevič dipingeva questa idea stava già prendendo forma, ma al contempo non erano così lontani i tempi in cui l'icona era vista, dagli uomini colti, prevalentemente come un oggetto desueto, proprio della devozione popolare e condizionato dalla sua destinazione al culto, che non apparteneva alla categoria delle opere d'arte e non era frutto della fatica di un artista – intendendo con questo termine il pittore uscito dall'Accademia – bensì di un artigiano, per lo più proveniente dalla provincia (ad esempio dall'allora celebre villaggio di Choluj, nel governatorato di Vladimir): per designare queste due figure di produttori di immagini esistevano nella lingua russa due espressioni nettamente distinte, *živopisets* per il primo e *ikonopisets* per il secondo. La carica antiaccademica e antinaturalistica che Malevič poteva riconoscere nelle icone nasceva dunque, almeno in parte, anche da una differenza di *status* sociale.

Il dibattito storico sulle icone in Russia e in Grecia

L'apprezzamento dell'icona come forma artistica non era, per l'epoca, un fenomeno scontato. La maggioranza delle persone di media cultura avrebbe accettato con difficoltà l'idea che le tavole tradizionali della pietà russa potessero stare appese nei salotti accanto ai quadri di genere o ai ritratti di famiglia. L'arte si identificava soprattutto con le pitture, sculture e architetture di ispirazione occidentale che si erano diffuse nel Settecento in seguito alle riforme di Pietro il Grande e ancor più all'istituzione dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo nel 1764; le icone, coperte da schermature, ex voto e altri oggetti di devozione, costituivano prodotti fortemente condizionati dalla loro funzionalità religiosa, anche se risentivano in misura crescente, sul

piano stilistico, delle innovazioni italianeggianti diffuse dai pittori contemporanei.

Qui occorre tuttavia fare una precisazione importante: l'apertura a soluzioni formali "esterne" ed eclettiche che si riscontra nella produzione ortodossa del Sette-Ottocento non riguardò mai le icone della setta dei Vecchi Credenti, che costituivano una sezione molto vitale della società russa dell'epoca. Lo scisma dei Vecchi Credenti, o *raskol*, aveva avuto luogo alla metà del Seicento, quando il patriarca di Mosca Nikon aveva imposto l'abbandono di vecchie consuetudini culturali e liturgiche russe, tra cui l'uso di farsi il segno della croce con due dita, per uniformarsi alle tradizioni della Chiesa greca. I seguaci di alcuni personaggi carismatici che, come l'arciprete Avvakum, si dichiararono avversi a qualsiasi genere di innovazione e identificarono il patriarca nell'Anticristo, diedero vita a comunità nelle cui pratiche culturali il ricorso alle icone si rivelò presto fondamentale: in particolare nella setta dei *bezpopoviani* (letteralmente "senza preti"), che non ha sacerdoti perché ritiene che non esistano vescovi puri in grado di consacrarli, l'iconostasi, vale a dire il muro di immagini che separa lo spazio della liturgia dalla navata, costituisce l'unico fuoco verso il quale indirizzare lo sguardo durante le cerimonie comuni.

Nel 1722-23 i gruppi tradizionalisti rifugiatisi nella zona del Mar Bianco dichiararono la necessità, in uno scritto noto come *Pomore otveti*, di mantenersi fedeli agli schemi e ai generi di composizione in uso prima dello scisma, accettando, ad esempio, solamente le rappresentazioni di Cristo o dei santi in cui la benedizione era fatta con due dita e le tavole composte da *kovčeg* (parte centrale, letteralmente il "reliquiario") e *pol'ja* (cornice a rilievo). Queste stesse comunità garantirono la conservazione di numerose icone antiche, dando vita a una prima forma di collezionismo, un fenomeno che si ampliò ulteriormente quando, sotto Caterina II, gli scismatici godettero di particolari facilitazioni e andarono a formare la classe mercantile o borghese di San Pietroburgo e delle maggiori città russe.

I Vecchi Credenti, che nel corso dell'Ottocento si andarono sempre più secolarizzando, erano evidentemente le persone più adatte a riconoscere il valore storico delle icone antiche; molte di queste erano ospitate nelle abitazioni private nel cosiddetto *krasnij ugol*, "l'angolo bello", e non è dunque un caso se tra i primi studiosi di questi oggetti vi furono esponenti della setta. Nel contempo l'influsso del

romanticismo favoriva l'apprezzamento delle icone come un relitto dell'antichità russa e le circondava di una sorta di aura esotica, consacrata dalla letteratura in opere come *L'angelo sigillato* di N.S. Leskov (1873). L'accresciuto interesse trovò una prima risposta negli studi antiquari di F.I. Buslaev e più tardi in quelli positivisticici di N.V. Pokrovskij e N. Kondakov: in seguito alla scoperta sul Monte Athos della cosiddetta *Hermeneia* del monaco Dionisio da Furnà, una raccolta settecentesca di istruzioni sulla pittura delle icone che fu tuttavia ritenuta molto più antica, si procedette alla ricerca e alla pubblicazione di consimili libri di modelli antico-russi, i cosiddetti *podlinniki*; quindi si imparò a distinguere tra le diverse scuole locali, come la novgorodiana o la moscovita e ci si preoccupò di riscoprire gli "originali" privando le tavole di ridipinture, schermature e oggetti diversi. Fu in questa forma, denudata degli orpelli di cui la pietà popolare per secoli le aveva rivestite, che le antiche icone russe furono viste e apprezzate da Malevič e dai suoi contemporanei. La progressiva riscoperta di questo patrimonio della cultura russa, culminata nel 1911 con la grande mostra moscovita dei "primitivi", esercitò un enorme impatto sui contemporanei. Per la prima volta veniva percepita l'alta qualità artistica delle icone e si avvertiva la necessità, di fronte alle pressioni dell'industrializzazione e del mercato, di salvare quell'antica tradizione dalle minacce della modernità. Fu in particolare il grande storico dell'arte Nikodim Kondakov a progettare il ripristino dell'antica *ikonopis'*, la pittura di icone; in particolare quando una ditta di scatole in latta lanciò il commercio di immagini sacre a buon mercato realizzate in quel materiale, egli reagì col tentativo di organizzare scuole specializzate nel governatorato di Vladimir. Nella realizzazione del programma educativo si adoperò per l'elaborazione di un nuovo libro di modelli che fosse conforme alla linea, da lui ritenuta tradizionale, di questa forma d'arte: il volume, pubblicato nel 1905 col titolo *Manuale illustrato del pittore di icone*, raccolse materiale antecedente al secolo XVIII, facendo riferimento soprattutto alla produzione del Quattro-Cinquecento.

Quest'opera offrì un insieme codificato di schemi, iconografie e generi di composizione che fu fortemente apprezzato da quella schiera di eruditi e letterati che intravedeva nell'icona un'arte autonoma, rivelatrice del genio del popolo russo. Tale interpretazione si affermò di pari passo con quel "rinascimento religioso" che, associando un'atti-

tudine estetizzante con la volontà di riscoprire una tradizione, fu troncato in Russia dalla Rivoluzione d'Ottobre (che inaugurò un processo di musealizzazione e "storicizzazione" dell'arte antica), per sopravvivere poi nei centri della Diaspora russa stabilitisi in Europa e in America. Scrittori come il principe Trubečkoj o l'archimandrita Pavel Florenskij diffusero una lettura dell'icona come controparte figurativa della dottrina platonico-cristiana della bellezza intellettuale; espressione di un'estetica opposta a quella occidentale tutta rivolta alla percezione sensibile del mondo naturale, l'antica immagine ortodossa veniva adesso interpretata come traduzione in termini artistici della teologia degli antichi Padri, e quindi come un patrimonio di schemi immutabili trasmessi pressoché ininterrottamente dalla prima età cristiana alla pittura bizantina e ai suoi eredi russi.

L'interpretazione estetico-religiosa dell'icona trovò una formulazione sistematica nell'opera letteraria e artistica di un emigrato russo a Parigi, Leonid Uspenskij, animatore dell'Institut Saint-Serge di Parigi e della Associazione delle icone, due istituzioni che godettero di larga fama nel periodo che va dagli anni Trenta agli anni Cinquanta del secolo XX. Sulla base della dottrina neopalamita, che postulava l'assoluta impossibilità per la mente umana di afferrare l'essenza divina, Uspenskij portò avanti l'idea dell'icona come arte specificamente anti-illusionista e come teologia tradotta in pittura, trasformando l'esecuzione dell'immagine in un atto di preghiera equivalente all'orazione interiore; sul piano prettamente formale, fu privilegiato il recupero di forme estremamente geometrizzate che si avvalevano di una gamma limitata di colori e che trovavano la loro precisa collocazione in un repertorio codificato di schemi iconografici, perlopiù desunto a posteriori dalla produzione di età postbizantina ossia dei secoli dal Quattrocento al Seicento. La selezione fu operata in particolare da un artista greco, Fotis Kóntoglou, che era stato vicino alle esperienze del "realismo magico" di De Chirico: nella sua *Ekphrasis tis orthodoxou ikonografias* venivano raccolte le procedure tecniche e le regole del canone iconografico che il pittore di icone era tenuto a rispettare se intendeva mantenersi prossimo alla pittura ispirata dei Padri.

Se i testi di Uspenskij hanno esercitato una forte influenza sulla stessa interpretazione critica e storica dell'icona, Kóntoglou ha elaborato un manuale che costituisce un punto di riferimento ineliminabile per i pittori di icone dei nostri giorni: l'esempio del padre cipriota De-

mosthenis Demosthenous, fondatore del laboratorio di pittura San Luca Evangelista di Nicosia e allievo dell'importante "iconografo" contemporaneo Andreas Chryssochos, pone in evidenza quanto le tesi dei due autori siano state assimilate, e quanto importante sia il ruolo del concetto di tradizione nella giustificazione del proprio operato. Nelle sue lezioni padre Demosthenis parla della pittura di icone come di uno degli assi portanti della cultura religiosa ortodossa, il cui elemento fondante è il fatto di essere animato dallo spirito cristiano, che «opera la coesione indissolubile tra la storia, il presente e la profetia». Si tratta di un'arte che «accompagna il cristianesimo durante il suo passaggio nella storia» e si fonda su un repertorio codificato di temi, che il pittore saprà riprodurre con vitalità, e in una procedura tecnica che deve essere osservata fin nei minimi dettagli, dalla scelta e dal taglio del legno alla stesura dei diversi strati di colore [fig. 1].

L'idea comune a Uspenskij e Kontoglou – la sostanziale continuità dell'iconografia ortodossa, sul piano stilistico come su quello tematico, dall'antichità cristiana ai giorni nostri – è per molti versi condivisibile, ma rischia talora di portarci fuori strada per più motivi: quella che, nella loro opera, veniva designata come "tradizione bizantina" in realtà non sempre corrispondeva a una corretta interpretazione della lunga storia formale dell'arte dell'Impero d'Oriente ed era in parte ricostruita a posteriori sulla base di modelli appartenenti all'epoca successiva alla caduta di Costantinopoli (1453), che segnò il radicarsi della dominazione ottomana nei Balcani lasciando alla sola Moscovia, sempre più chiusa su se stessa e caratterizzata da una forte involuzione feudale, il ruolo di continuatrice dell'antica arte dell'icona. Le popolazioni ortodosse della Grecia non smisero certo di produrre le loro immagini sacre, ma, come è comprensibile presso quelle culture che si sentono minacciate da fattori esterni, dovettero limitare fortemente la produzione, concentrandola nei monasteri, e ripiegarono sulla sostanziale conservazione degli schemi del passato al fine di rafforzare la propria identità religiosa; in Russia, nondimeno, dopo lo straordinario momento dell'influsso paleologo attraverso Teofane il Greco e Andrej Rublev nel secolo XV, la produzione andò standardizzandosi con l'irrigidimento della struttura sociale nel Cinque e Seicento. A questo proposito lo stesso padre Demosthenous, consapevole del problema, preferisce parlare di un'arte "ristretta" (*steni*), in contrapposizione con la vitalità della pittura di icone più antica.

Icone bizantine e revival bizantino

Alle teorizzazioni di Uspenskij e Kóntoglou si è accompagnata, nel corso del XX secolo, la rifioritura nei paesi ortodossi di una pittura di icone che intendeva idealmente riallacciarsi all'eredità bizantina, rinunciando a quegli elementi di origine occidentale che erano penetrati in Russia a partire dal Settecento e si erano sviluppati in uno stile originale già a partire dal secolo XV nelle isole di dominazione veneziana (Creta e l'Eptaneso). Senonché, quando questo revival cominciò a prender forma negli anni Venti-Trenta del Novecento, si sapeva ancora ben poco delle icone bizantine propriamente dette: in particolare, la straordinaria collezione del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai non era stata ancora adeguatamente illustrata, e in generale limitata era la conoscenza di questa forma d'arte anteriore alla caduta di Costantinopoli. Di conseguenza questa pittura "bizantina" che si voleva rievocare si modellò in primo luogo su oggetti di aspetto antiquato, come le icone raccolte dai Vecchi Credenti o quelle prodotte nei monasteri della Grecia e dell'Athos che, sulla scorta dell'*Hermeneia* di Dionisio di Furnà, furono arbitrariamente ritenute depositarie di una tradizione vecchia di secoli.

Da allora, tuttavia, le diverse campagne di restauro e un numero crescente di nuove scoperte hanno contribuito a cambiare sensibilmente lo stato delle nostre conoscenze, fornendoci una base abbastanza solida per uno studio dell'evoluzione tipologica, iconografica e formale della pittura bizantina di icone che vada oltre i vecchi *clichés* della staticità e della perenne riproduzione di formule codificate. La ricerca ha mostrato in primo luogo la grande varietà tipologica di questi oggetti: se le tavole costituivano un genere molto frequente in forme e dimensioni assai variabili, esistevano comunque icone nelle tecniche e nei materiali più disparati, come in steatite, in argento e oro, in rame, a mosaico, in ceramica, in legno scolpito a basso rilievo, o anche incise sugli stampi da pane. Un altro punto da enfatizzare è il fatto che oggi sappiamo che l'immagine sacra per antonomasia della vita religiosa di Bisanzio ha subito un lungo processo di elaborazione formale e iconografica, che non è possibile riassumere in poche righe: basti dire, a grandissime linee, che l'icona è in parte erede del ritratto funerario tardoantico, che non sembra esser sottoposta a regole precise prima delle lunghe controversie iconoclastiche, che dopo la restituzione del-

le immagini nell'843 la Chiesa avoca a sé la funzione di stabilire la legittimità e l'opportunità degli schemi iconografici affidando al pittore il ruolo che gli compete, ossia quello di eseguire l'opera con mezzi artistici. La combinazione cromatica, il gioco dei panneggi, la retorica degli affetti e dei gesti diventano il campo d'azione specifico di chi dipinge l'opera, non diversamente da quanto succede nell'Occidente medievale; peraltro il genere dell'icona non si distingue, sul piano strettamente formale, dalle altre arti, bensì presenta gli stessi caratteri che si manifestano nella miniatura, nel mosaico o nell'affresco.

In estrema sintesi, possiamo illustrare questo punto con alcuni esempi tratti dall'arte del periodo medio e tardobizantino. L'influsso della pittura monumentale si rende particolarmente evidente nel secolo XII, quando, come in una sorta di "barocco" *ante litteram*, si fa forte l'insistenza su un intreccio sempre più complicato delle pieghe delle vesti e sull'esuberanza del mondo naturale, o sull'espressione malinconica o angosciata dei personaggi, di pari passo con una tendenza alla rappresentazione delle passioni umane che si riscontra anche nella letteratura dello stesso periodo: un'icona con l'*Annunciazione* nella raccolta del Sinai [fig. 2], con la sua insistenza sull'intreccio delle pieghe degli abiti, sulle pose retoricamente incurvate dei personaggi, sul paesaggio nilotico che occupa il margine inferiore, costituisce l'esempio principe della versatilità degli artisti di questo periodo.

Più tardi, nella seconda metà del secolo XIII, con l'avvento della dinastia dei Paleologi dopo la parentesi dell'Impero latino di Costantinopoli (1204-1261) si avvia un processo di riscoperta della cultura classica che è caratterizzato da una maggiore enfasi sulla resa plastica degli incarnati (ottenuta attraverso sottolineature verdastre dei tratti del volto), dalla scelta di un'ampia e raffinata gamma cromatica e dal ricorso a pose e vesti anticheggianti; opere come l'elegante *san Demetrio* del monastero di Vatopedi all'Athos [fig. 3], ascritto al pittore tessalonicese Manuìl Panselinos (1300 circa), costituiscono un'ottima attestazione dell'alta elaborazione formale di quest'arte, che pure convive negli stessi anni con una corrente stilistica meno raffinata, ma destinata ad affermarsi pienamente nei secoli successivi. In una *Madonna* proveniente dallo stesso monastero athonita [fig. 4] il punto di partenza è identico, ma il risultato è completamente diverso: i sottili passaggi di colore che, nel *san Demetrio*, definiscono le fattezze del volto, sono qui ridotti a un contrasto netto di luci e ombre.

In Russia la produzione delle icone nasce su influsso diretto dell'arte bizantina: da questa sono ricavati i soggetti principali, la forma, la composizione. Emerge tuttavia subito una distinzione: in queste terre, a differenza che in Grecia, il legname è abbondante e le chiese sono mediamente più sviluppate in altezza, fatto che favorisce la produzione di oggetti di dimensioni spesso considerevoli, intorno ai due metri. Le più antiche immagini, alcune delle quali colossali, provengono dalla libera città mercantile di Novgorod, nella parte settentrionale del paese, che sviluppa una sua scuola di pittura, al pari di altri centri dell'antica Rus' come Vladimir, Suzdal', Jaroslavl, Pskov e Tver'.

L'ascesa di Mosca come centro di produzione artistica non ha luogo prima della sua affermazione politica, fra Tre e Quattrocento, in seguito alla sconfitta dei tartari sul campo di Kulikovo nel 1380: suo tratto distintivo è il contatto diretto con la corrente naturalistica dell'arte paleologa, che avviene soprattutto grazie all'attività in Russia di un artista bizantino immigrato, Teofane il Greco. Questi giunge intorno al 1395 e lavora nella chiesa della Natività della Vergine, nella cattedrale dell'Arcangelo al Cremlino e quindi nell'antica cattedrale dell'Annunciazione, dove esegue la prima iconostasi di dimensioni colossali della storia dell'arte russa; suo è in particolare l'ordine della Deisis, composto da Cristo con la Vergine e il Battista oranti [fig. 5], seguiti dalla schiera degli angeli e degli apostoli. Le condizioni in cui il maestro costantinopolitano si trova a operare sembrano particolarmente congeniali al suo stile molto personale: abituato a lavorare su superfici monumentali (è in primo luogo un frescante), stende lumeggiature dense su superfici fortemente scure, gioca coi passaggi di colore, ottiene lo sfumato.

L'interprete più originale della "maniera" di Teofane è Andrej Rublëv (1370-1430 circa), un pittore di cui sappiamo unicamente che fu un monaco, vicino alle posizioni del riformatore spirituale Sergio di Radonež, che collaborò con Teofane all'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione al Cremlino di Mosca (dove eseguì le icone dell'ordine delle feste), che lavorò alla decorazione della cattedrale della Dormizione a Vladimir nel 1408, e che, nel 1425-1427, fu attivo nel monastero della Trinità di San Sergio; morì a Mosca nel 1430. Questa figura-chiave della storia dell'arte russa si distingue, nella prospettiva dell'evoluzione formale, per il fatto che le soluzioni apprese dal maestro sono rielaborate da lui con una serie di scelte originali: in-

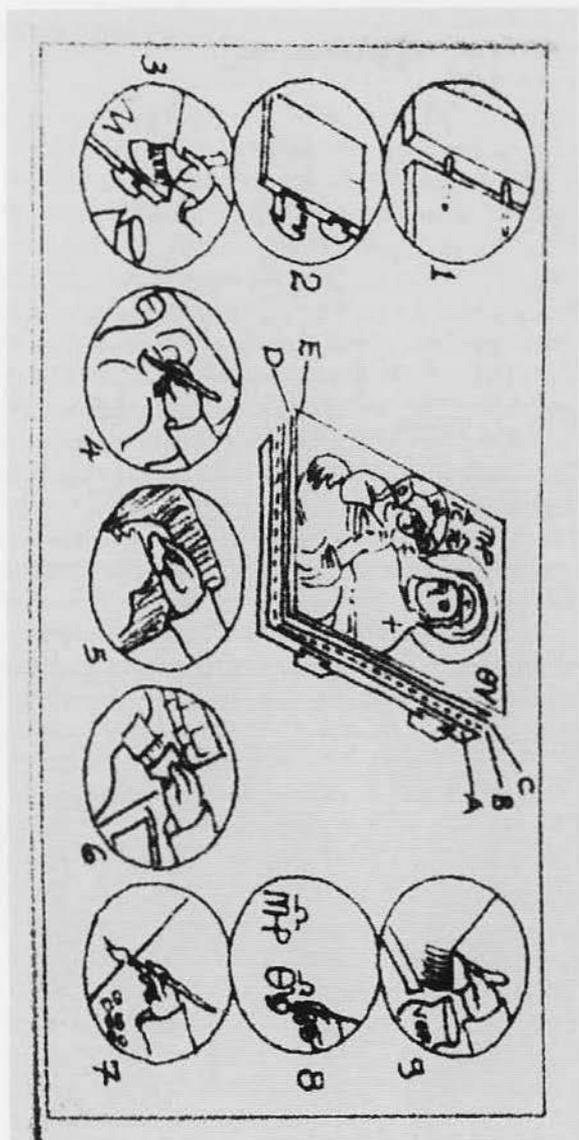
fatti, egli aumenta ulteriormente le dimensioni delle sue opere, enfatizza il ruolo della linea come evocatrice di forme, schiarisce la tavolozza con una ristretta selezione di colori chiari e luminosi. Nella sua icona più celebre [fig. 6], eseguita per commemorare Sergio di Radonež, la *Trinità* è rappresentata per via allegorica, riprendendo l'iconografia consueta dell'apparizione dei tre angeli ad Abramo e alla moglie Sara sotto la quercia di Mambre, concentrando tuttavia tutta l'attenzione sui tre giovani splendenti ed eliminando tutti i dettagli secondari, compresi gli stessi Abramo e Sara. Quello che colpisce è l'estremo equilibrio geometrico, dominato dalla figura del cerchio, che domina la scena, e il modo in cui l'andamento lineare e il bilanciamento reciproco dei colori riesce a privare completamente le figure di peso e volume.

In questo peculiare stile, al quale si è spesso tentati di associare il termine "spiritualizzazione", si deve forse intravedere un influsso del pensiero di san Sergio e in generale della tendenza del monachesimo russo a favorire una condotta austera che si contrapponesse alla fastosità dell'arte bizantina. Questo si fa ancora più evidente nella seconda metà del Quattrocento, quando lo stato moscovita assume un aspetto sempre più autocratico e la vita religiosa russa è sconvolta dal confronto con eresie iconoclastiche e giudaizzanti. In particolare nell'opera del maestro moscovita Dionisij, attivo sul declinare del secolo XV, si osserva come le figure si facciano più esili e allungate, il colore si schiarisca, la composizione sia definita da linee sottili e il numero dei dettagli si faccia sempre più ristretto [fig. 7].

La cristallizzazione della pittura russa di icone in schemi ricorrenti associati con una resa stilistica lineare ed essenziale è un fenomeno che riguarda soprattutto questo periodo. La produzione del Cinquecento, che attende tuttavia di essere studiata più approfonditamente, in buona misura si riallaccia alle icone prodotte nel secolo precedente; la relativa serialità è favorita dall'irrigidimento della struttura sociale e dalla più stretta disciplina in materia approvata dalla Chiesa con il Concilio «dei cento capitoli» del 1551. Quest'ultimo, noto come *Stoglav*, sancisce il controllo diretto dell'autorità ecclesiastica sugli artisti, affidando ai vescovi il diritto di valutare la correttezza teologica e iconografica delle loro opere: ai pittori viene prescritta l'osservanza di una condotta di vita di tipo quasi monastico; i parroci di ciascun villaggio vengono incaricati di sorvegliare l'attività dell'*ikonopisets*; in

particolare viene stabilito che a nessun artista sia lecito dipingere secondo la propria fantasia, bensì che egli sia tenuto a ripetere gli schemi delle icone antiche.

Quando, un secolo più tardi, si ha lo scisma dei Vecchi Credenti si creano in Russia due filoni alternativi di pittura di icone: una convenzionale e conservatrice, legata ai modelli stabiliti nel Quattro-Cinquecento, e una moderatamente aperta all'influsso della pittura profana di matrice occidentale che è introdotta a partire da Pietro il Grande. Questo fa sì che, tra Sette e Ottocento, si assista alla coesistenza di atteggiamenti contrastanti verso le immagini tradizionali: da un lato la conservazione rispettosa e la ripetizione meticolosa degli schemi antichi, dall'altro l'introduzione di soluzioni inedite e l'aggiornamento delle tavole medievali secondo il gusto moderno, come dimostra quest'icona trecentesca [fig. 8] nella cattedrale dell'Assunzione al Cremlino, alla quale il pittore Tihon Filat'ev, nel 1701, ha fornito un aspetto vagamente italianeggiante. La frattura tra due tradizioni distinte, ormai insolubile, è simile a quella che porta in Grecia alla contrapposizione tra la maniera "monastica" dell'Athos e quella delle isole ioniche che accoglie gli influssi della pittura veneziana. Il revivalismo bizantino del primo Novecento, che è all'origine dell'attuale pittura di icone nei paesi ortodossi, può essere considerato la conseguenza estrema di tale contrapposizione.



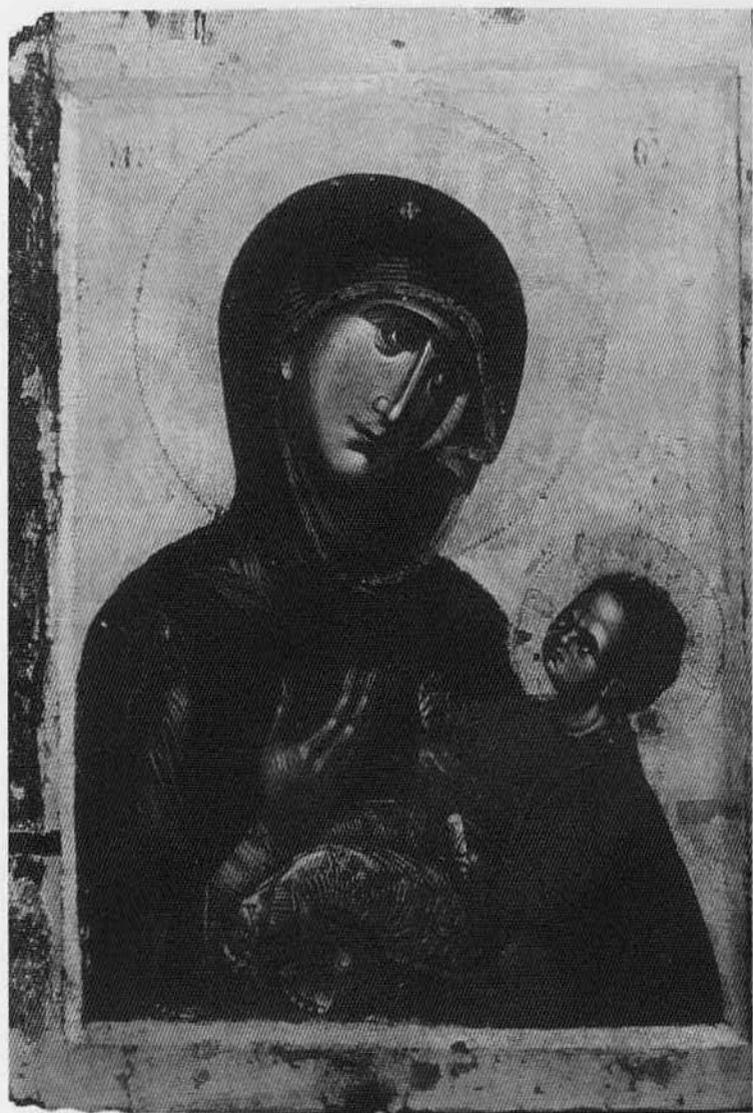
1. *Tecnica della pittura di icone.* Da Demosthenis Demosthenous, *Affreschi bizantini di Cipro* (1999).



2. Artista di Costantinopoli (?), *icona dell'Annunciazione* (fine secolo XII).
Sinai, Monastero di Santa Caterina.



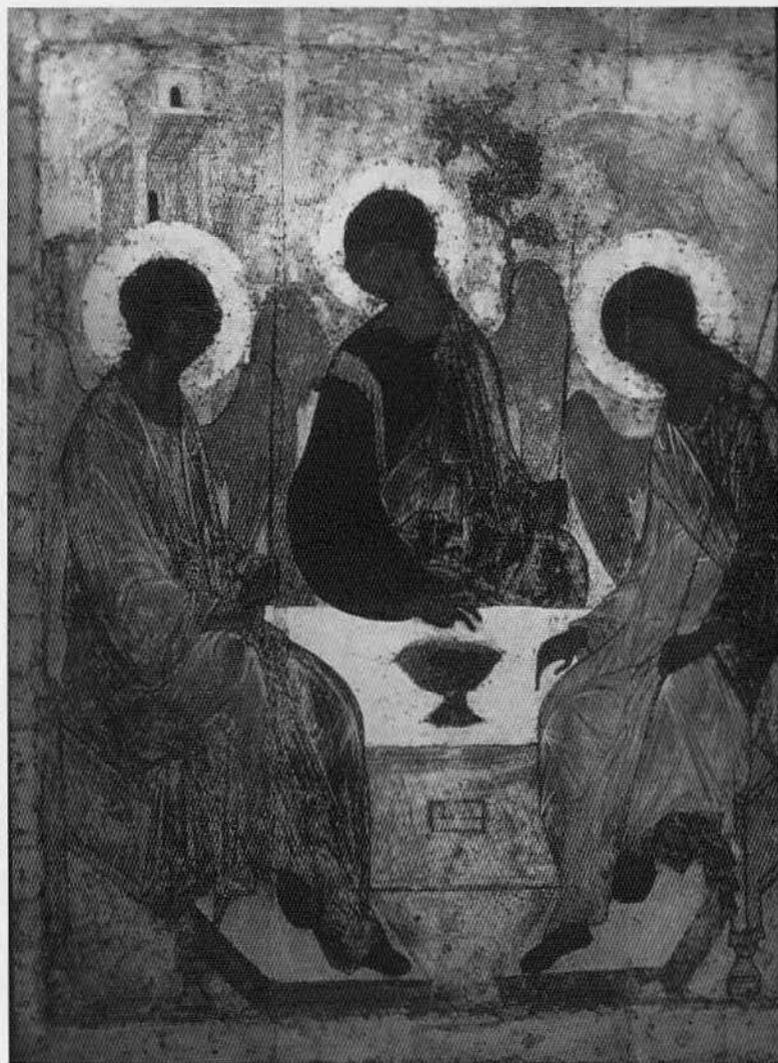
3. Ambito di Manuil Panselinos, *icona di san Demetrio* (1300 circa).
Monte Athos, monastero di Vatopedi.



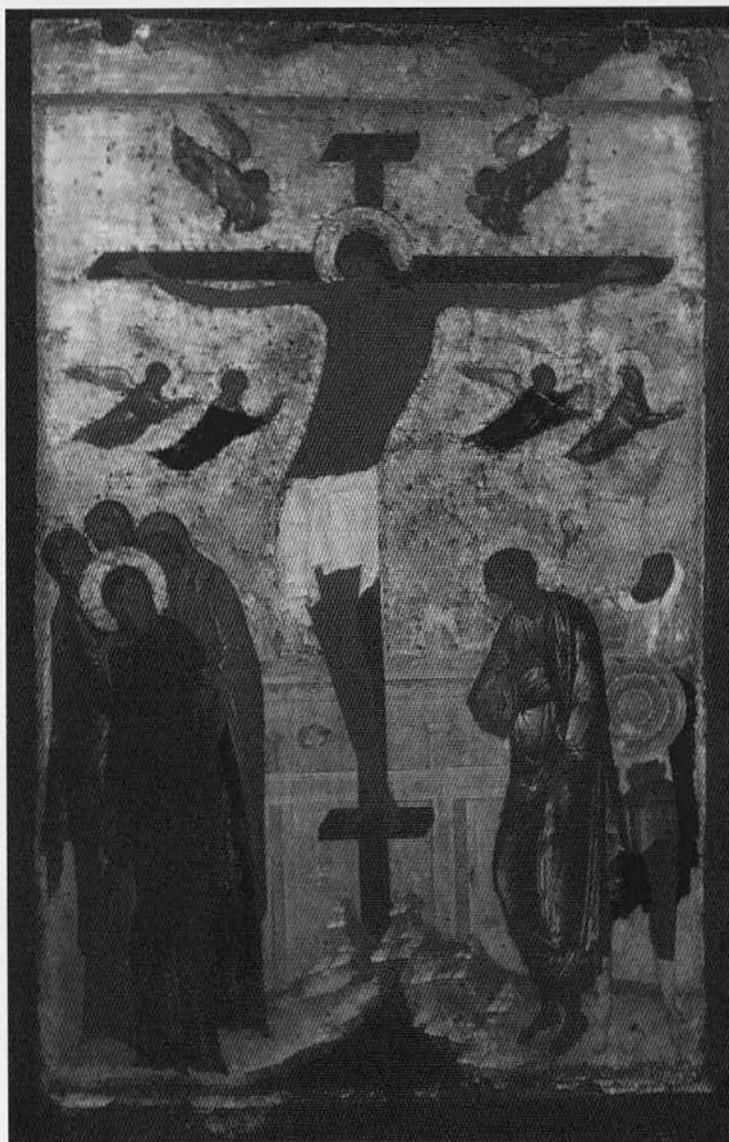
4. Artista di Tessalonica (?), *icona della Vergine Hodigitria* (fine secolo XIII).
Monte Athos, monastero di Vatopedi.



5. Teofane il Greco, *icona di Giovanni Battista, parte di una "Deisis"* (inizi secolo XV).
Mosca, cattedrale dell'Annunciazione al Cremlino.



6. Andrej Rublëv, *icona della Trinità* (1411 circa).
Mosca, Galleria Tret'jakov.



7. Dionisij, *icona della Crocefissione* (1500).
Mosca, Galleria Tret'jakov.



8. Tihon Filat'ev, *icona della Trinità* (1701).
Mosca, Cattedrale dell'Annunciazione.

Suggerimenti per ulteriori letture

Sul "revivalismo bizantino" nella pittura di icone del Novecento e la teologia neopalamita:

- Uspenskij L., *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris 1960.
- Uspenskij L., Lossky N., *Der Sinn der Ikonen*, Bern-Olten 1952.
- Florenskij P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Milano 1995.
- Kóntoglou F., *Ekphrasis tis orthodoxou ikonographias*, Athina 1963.
- Kotkavaara K., *Progeny of the Icon. Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Orthodox Sacred Image*, Åbo 1999.
- Demosthenous D., *Affreschi medievali di Cipro*, Piana degli Albanesi 1999 (contiene molte informazioni sulla contemporanea tecnica di pittura delle icone).
- Podzemskaia N., *Colore simbolo immagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Firenze 2000.

Sulla storia dell'icona

- Weitzmann K., Alibegašvili G., Volskaja A., Babič G., Chatzidakis M., Alpatov M., Voinescu T., *Le icone*, Milano 2000².
- Weitzmann K., *The Icon*, New York 1978.
- Vikan G., Cormack R., Tronzo W., Gouma-Peterson Th., *Icon. Walters Art Gallery Publications in the History of Art*, Baltimore 1988.
- Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990 (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001).
- Lazarev V.N., *L'arte russa delle icone*, a cura di G.I. Vzdornov, Milano 1996.
- *Venetiae quasi alterum Byzantium. Da Candia a Venezia: icone greche in Italia XV-XVI secolo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1993), a cura di N. Chatzidakis, Atene 1993.