

# La sacralità nell'arte - mostra di Icone

L' espressione del divino con le Icone di Siebel (Icône Rume-  
ne su vetro) ed Icone Russe (Icône realizzate su tavole in legno).

settembre 2023 - gennaio 2024, 6763 Osco



La Fondazione Scamoi di Osco organizza, presso la loro nuova sede inaugurata di recente, un' esposizione di quadri dedicata alle Icone Rumene e Russe. Sono esposte 63 icone risalenti dal XVI al XIX secolo, di elevato interesse storico, artistico e culturale.

La Fondazione Scamoi, ideatrice dell'evento, ha quale scopo sociale la promozione e la realizzazione di spazi da destinare a iniziative sociali, ricreative, educative e culturali, organizzando o sostenendo manifestazioni per la promozione del territorio, della vita culturale ed aggregativa del luogo.

Osco, agosto 2023



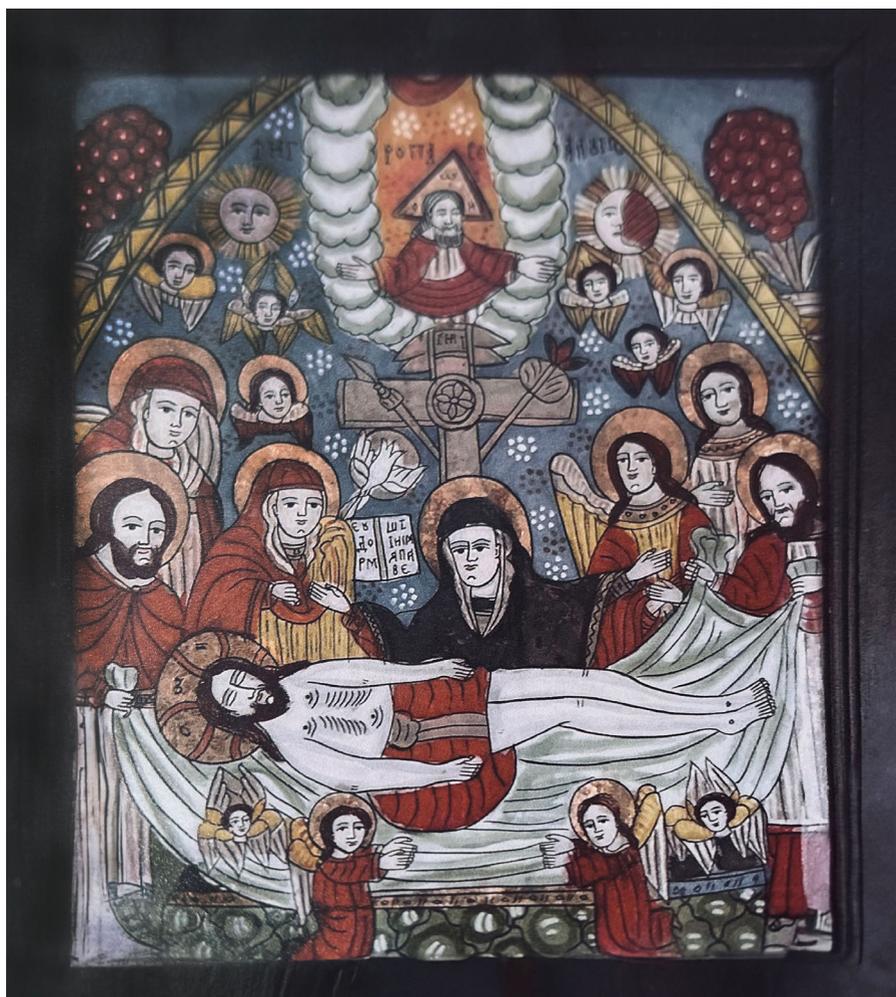
Icona Scuola Russa  
Madre di Dio Odigitria, colei che indica il cammino, o Madonna del cammino  
sec. inizio XX  
dim. 890 cm x 710 cm

# Il passaggio del generale Suvorov in Leventina

Fabrizio Viscontini, storico, municipale, capo dicastero promozione turistica e culto

**N**el settembre del 1799, il generale russo Aleksandr Suvorov, incaricato di congiungersi con l'armata del generale Aleksandr Korsakoff nella regione di Zurigo, transitò in Leventina con un esercito di 21'000 uomini. Del suo passaggio rimase nella nostra Valle - come in altri luoghi - un vivido ricordo, che cercheremo di spiegare e interpretare nel corso della lettura.

L'esposizione vuole anche essere testimonianza di questo passaggio.



Icona su vetro – Romania  
Deposizione di Gesù dalla croce – sec. XIX  
dim. 420 cm x 460 cm

L'Icona di Cristo Risorto, una grandiosa immagine di salvezza, di liberazione e di vittoria sulla morte. L'Icona della Resurrezione non ci mostra solamente un sepolcro vuoto. E' un'Icona ben più articolata, in cui la vittoria mostrata dall'immagine abbraccia tutte le cose.

Il Cristo, infatti, non solo ha vinto la morte, ma è sceso nell'Adè a liberare le anime dei giusti che lo attendevano da tempo immemorabile. L'Icona mostra la sua Catabasi agli inferi e la salvezza di Adamo ed Eva, raffigurati nell'atto di uscire dai sepolcri.

# L'immagine del Divino riflesso nell' Icona tramite la preghiera

Claudio Metzger, storico d'Arte

Per riflettere e comprendere l'importanza e le conseguenze della cristianizzazione della Russia, lo studio delle Icone è certo la via migliore, quella mostrata dalla Madonna Odighitria, Colei che indica nel Bambino la via per la salvezza.

San Luca, che dalla Madonna stessa aveva raccolto le notizie su Gesù che ci ha tramandato, la ritrae una volta mentre Lo indica Bambino con la mano destra, appunto la Odighitria ed una volta nella cosiddetta Eleusa, dove accosta il suo volto a quello del Bambino, che con la destra sorregge.

Per i monaci pittori, la più alta forma di preghiera diventa così il dipingere costantemente queste immagini vere il più fedelmente possibile.

Guardiamo l'iconografia più antica, dove al centro dell'immagine è il Gesto benedicente del Bambino, ben sveglio ed attento, ritratto in grembo

alla Madre, abbigliato con il mantello in uso ai filosofi greci, ma lungo fino ai piedi, con un rotolo nella mano sinistra e le gambe incrociate nell'atto di mostrare la pianta del piede destro.

Nulla è per caso e tutto ha un significato. E' illustrato il legame con la cultura classica, che il Suo insegnamento permetterà di superare, la conoscenza delle leggi, che rivoluzionerà con il Suo insegnamento ed infine la pianta del piede ad indicare il lungo cammino percorso dall'umanità, alla quale, superando il paganesimo, il sacrificio del Figlio di Dio ha aperto ai giusti le porte del Paradiso. Paradiso fino ad allora precluso perfino ai più giusti, come i filosofi, Platone, Virgilio....

Per la Russia il superare un paganesimo variegato e non coesivo del grande paese e delle sue tante etnie, non è solo frutto di una scelta politica strategica di un Cesare assennato,

Vladimir I di Kiev, che decide di sposare la sorella di Basileo II, uno dei più grandi imperatori bizantini, ma pure una scelta di politica interna, in un paese al quale mancava un'identità unitaria, che solo una religione forte e coinvolgente poteva offrire. Il matrimonio del 988 porta pure ad un'alleanza militare, ma qui ci interessa di più il peso culturale della scelta del cristianesimo ortodosso.

Quando oramai il cristianesimo era stato assimilato in Russia, la seconda Roma, Costantinopoli era sempre più in pericolo per via delle mire espansionistiche ottomane. La leggenda racconta infatti che per questa minaccia di profanazione sempre più grave, il prototipo originale dell'immagine ritratta da San Luca dal vivo, che arrivò nel V. secolo a Costantinopoli da Gerusalemme, sparì miracolosamente ed improvvisamente dalla cattedrale di Santa Sofia nel 1383, esattamente 70 anni prima della caduta della città nelle mani del sultano ottomano. Costantinopoli era considerata la "seconda Roma", soglio di Sant'Andrea, fratello di San Pietro. La storia di quest'Immagine, la più sacra della Chiesa Ortodossa, inizia proprio da qui.

Si racconta che dopo l'inspiegabile sparizione dalla Cattedrale di Santa Sofia, l'Icona riapparve in Russia grazie agli Angeli che l'avevano por-

tata in volo sopra il Lago Ladoga. Galleggiando, arrivò fino alle rive del fiume Tikhvinka, dove gli abitanti le costruirono una chiesa in legno, la Tikhvin Assumption Monastery. La vera Fede si era dunque trasferita in Russia prima dello scempio di Santa Sofia e dei fedeli raccolti in preghiera che fecero le orde turche la sera del 29 maggio del 1453, suggerendo la Chiesa Ortodossa russa quale erede della Chiesa di Sant'Andrea.

Contemporaneamente, anche il trasferimento del potere temporale dell'Imperatore Bizantino paleologo allo Zar (Cesare) di tutte le Russie, si legittimava con la visita del 1547 al Tikhvin Assumption Monastery di Ivan III, Gran Principe di Mosca, detto "il Grande" (1440-1505), unificatore delle Terre Russe. La continuità attraverso Costantinopoli doveva essere ristabilita e Mosca diveniva così la Nuova Roma, protettrice della Vera Fede. Ma, per ben comprendere le dinamiche, diventa utile fare un passo indietro, ritornando al 1438, data della sparizione della Sacra Icona da Santa Sofia. Era un anno cruciale nei rapporti tra la Chiesa Ortodossa Bizantina e quella Cattolica Romana. Difatti, a Ferrara, poi trasferito a Firenze, si era tenuto un drammatico Concilio al fine di risolvere lo scisma d'Oriente del 1054, riunire le Chiese e le forze per opporre una valida resistenza all'espansionismo ottoma-

no. Era dal Concilio di Costanza del 1414-1418, quando Martino V venne eletto Papa, che l'Imperatore stesso, allora Sigismondo d'Ungheria di Germania e di Boemia, faceva pressione su Bisanzio e su Manuele II Paleologo, offrendo una crociata antiturca, se lo scisma, detto del Filioque, si fosse risolto a favore di Roma. La Disputa Trinitaria, che diede origine allo Scisma, non era una questione di poco conto: essa ha portato ad un dissidio profondo tra due civiltà, quella occidentale e quella orientale, influenzandone la mentalità, l'operatività politica, economica, militare oltre che l'espressione artistica.

Nel più antico Credo Niceno-Constantinopolitano (dal Primo Concilio di Nicea del 325), parlando della Trinità, si asserisce che il Figlio è generato dal Padre e che lo Spirito Santo procede dal Padre attraverso il Figlio. Il concetto è molto importante e dobbiamo sottolinearlo. Nel Medioevo, La Chiesa Cattolica inserì nel Credo, su pressione, sembra, ed è plausibile, di Carlo Magno, il termine Filioque: "qui ex patre filioque procedit", ovvero sia "che procede dal Padre e dal Figlio", il che è ben differente di quanto stabilito a Nicea secoli prima. La controversia vera e propria ha inizio però con il patriarca bizantino Fozio il Grande, venerato come santo dalla Chiesa Bizantina Ortodossa, il quale, minacciato di sco-

munica da Roma, a sua volta con l'appoggio dell'Imperatore Michele III, scomunicò il Papa nel 867. Fozio inviò un'enciclica a tutti i vescovi bizantini, spiegando le ragioni delle divergenze con la Chiesa di Roma, la quale, oltre ad aver imposto autonomamente l'aggiunta del Filioque al Credo, aveva introdotto il celibato per i preti, cosa non prevista nella chiesa ortodossa e l'esclusiva dei vescovi di celebrare la Cresima. Altre novità, quali il digiuno per tutto il clero al sabato e la fissazione dell'inizio della quaresima al mercoledì delle Ceneri, risultavano pure indigeste a Costantinopoli.

A seguito di tali azioni, si creò una gran confusione nelle relazioni fra l'Occidente Cattolico e l'Oriente Ortodosso nella quale non posso addentrarmi in queste in queste brevi note. Mentre delle ragioni di questa vera rivoluzione si discute ancor oggi, è certo che solo nell'XI secolo, con Benedetto VIII, su richiesta di Enrico II di Germania, il termine Filioque si impose definitivamente nel Rito romano. Inizialmente, se non coscientemente voluta, può essersi trattata di un'inconfessabile leggerezza o di un'incolta trascrizione, ma il senso e le conseguenze di ordine pratico della differente interpretazione del ruolo del Figlio di Dio, attraverso il quale o dal quale (Filioque) lo Spirito Santo si manifestava, divennero ben

concrete. Se lo Spirito Santo si manifesta dal Figlio e non solo attraverso il Figlio, Logos, il Verbo fatto materia, è implicitamente innalzato allo stesso livello del Principio divino, in altre parole, l'Uomo divinizzato può essere salvato già in terra. Le conseguenze politico, sociali ed economiche sono state evidentemente rivoluzionarie, generando un vero conflitto di civiltà. Da Ferrara, il regno degli Este, a Mantova, in cui Ludovico II Gonzaga era stato nominato duca nel 1430 da Sigismondo d'Ungheria, l'intera Italia delle Signorie viveva per un intreccio di parentele, alleanze ed interessi, in una concitata fase nella quale la tendenza comune era quella di forzare il patriarca bizantino all'accordo dogmatico, che potesse risultare risolutivo dello scisma. E' utile ricordare che i Gonzaga erano imparentati con la Famiglia Este di Ferrara (Lucia d'Este infatti aveva sposato Carlo Gonzaga e Lionello d'Este Margherita Gonzaga) e che questi, attraverso i Malatesta, dagli Anni Venti lo erano con i Sovrani Paleologi di Bisanzio; Cleopa Malatesta era andata in sposa a Teodoro Paleologo e Sofia del Monferrato aveva sposato l'Imperatore Giovanni VIII legando così il mondo cattolico romano con quello bizantino ortodosso. Spinti dalla minaccia ottomana le due capitali cristiane si incontrano al Concilio di Ferrara del 1438, con la ferma intenzione di risolvere lo

scisma ed unire le forze. Giovanni VIII Paleologo non ebbe scelta e cedette alle pressioni, accettando, l'8 ottobre 1438, la riunificazione delle Chiese Ortodossa e Cattolica Romana, con un memorabile discorso del più fine intellettuale e diplomatico al suo seguito: Bessarione. In un atto di estrema real politik, nel Discorso sull'Unione sostiene gli argomenti dei latini sulla Processione dello Spirito Santo da Padre e dal Figlio per risolvere formalmente la controversia, sbloccare la crisi e permettere al Papa Eugenio IV di organizzare urgentemente una crociata di contenimento dei turchi nei Balcani. La formale resa dogmatica a Roma era esclusivamente finalizzata al finanziamento della lotta contro il pericolo turco ed il fine intellettuale bizantino non ebbe alcuna difficoltà a pronunciarla. Dopo di lui, prese la parola Luigi Pirano, vescovo di Forlì, che nella decima sessione dell'8 novembre, intervenne sul tema del Filioque, sostenendo che nulla poteva proibire alla Chiesa di aggiungere qualche spiegazione (...) al simbolo niceno-costantinopolitano, fatta salva la verità di quanto veniva aggiunto. Così facendo, nel Credo Cattolico Romano, la versione con l'aggiunta del Filioque è divenuta indiscutibile. A seguito del discorso del 1439, Bessarione divenne cardinale orientale della Curia Romana e nel 1440 ricevette pure il Cappello Cardinalizio. A causa della Peste nel 1439, il Con-

cilio, si trasferisce a Firenze, la città più vivace ed attiva del mondo cristiano. Leon Battista Alberti, Paolo Uccello, Beato Angelico, pure Piero Della Francesca vi lavorarono in quel periodo e quando il Concilio si aprì, in quella domenica di carnevale, la città poté osservare l'arrivo dei 700 delegati bizantini in corteo. Silvia Ronchey ricorda che essere a Firenze nel 1439 "significava trovarsi al centro del mondo". A seguito del Concilio, molto simile ad un'odierna riunione del Consiglio di sicurezza delle Nazioni Unite, il Papa Eugenio IV riuscì a riunire una coalizione di eserciti ungheresi, polacchi, serbi, transilvani, boemi e crociati e, con l'appoggio incerto della flotta veneziana, si ripropose di contenere l'avanzata ottomana nei Balcani. Dopo le iniziali vittorie in Bulgaria, il Sultano Turco accettò di firmare la Pace di Adrianopoli, ai tempi capitale ottomana in Tracia. L'illusione di una facile vittoria portò però Eugenio IV a convincere i sovrani cristiani a riprendere le ostilità, sopravvalutando le proprie forze. Con la successiva sconfitta cristiana, la terribile carneficina e lo sterminio di una generazione di capi militari nella Battaglia di Varna del 10 novembre 1444, venne sancita, per molti anni, la fine di ogni ambizione militare occidentale nei confronti dell'espansione Turco Ottomana. L'Impero Bizantino si era così ridotto alla sola città di Costantinopoli

e a pochi territori del Peloponneso. Tale periodo vide il resto dell'Occidente spettatore, a seconda dei casi compiaciuto (pensiamo ai genovesi, pronti a sostenere la marina ottomana) o sofferente dell'avanzata Turca, incapace di porre in atto una qualsivoglia misura atta a sostenere le resistenze Bizantine. Il tutto in anni marcati dalle guerre commerciali fra le repubbliche marinare italiane, anni segnati dall'insicurezza delle vie di comunicazioni per la dilagante pirateria. Una Costantinopoli assediata via terra, rifornibile solo per mare, incapace di far fruttare le dogane e di finanziare, grazie alla sua posizione strategica sui Dardanelli, una difesa oramai compromessa, divenne immagine sacrilega di immane profanazione del Sacro Soglio di San Andrea. Ma erano gli anni dell'ignavia Occidentale verso l'espansione Turco Ottomana e questo diffuso sentimento di disarmo non poteva non avere influsso sull'espressione artistica degli spiriti più sensibili. Pensiamo ad Andrea Mantegna, a Piero della Francesca, a Benozzo Gozzoli. Pochi anni più tardi, dopo un assedio iniziato il 6 aprile, nella notte del 28 - 29 maggio 1453, Mehmet II, con un esercito di oltre 160'000 uomini, riuscì ad accedere e a saccheggiare la città di Costantino Magno, difesa da meno di 7'000 uomini, trucidando i difensori e facendo scempio della popolazione

civile, che subì oltre 25'000 morti. Il Comandante Girolamo Minotto riuscì ad organizzare la fuga dei pochi sopravvissuti e con le otto navi veneziane, sette genovesi e sei bizantine, diffuse la notizia della sciagura da Candia, capitale di Creta, dove arrivò il 9 giugno 1453. La notizia si diffuse poi velocemente in tutto l'Еgeo.

La capitale del fratello di San Pietro, San Andrea, caduta in mano turca, era un evento inconcepibile nella mentalità cristiana; anche i racconti più orripilanti dei saccheggi e degli stupri, pensiamo alla discussa ma rappresentativa *Chronicon Maius* di George Sphrantzes, gran logoteta dell'Imperatore, nulla aggiunsero all'attonimento generale: L'effetto sull'Occidente Cristiano fu sconvolgente, da molti interpretato come sigillo dello scontro di civiltà fra Cristianesimo e Islam, paragonabile ai giorni nostri, all'11 settembre 2001, il cosiddetto September Eleven, giorno del crollo delle Torri gemelle a NY. Ignavia, intrighi e speculazioni politiche, fra le quali i compromessi per la ricomposizione dello scisma, proprio nel momento in cui i Turco-Ottomani, in rapida espansione, minacciavano fisicamente la Chiesa orientale, non potevano non lasciar traccia nell'espressione artistica.

Dal 1453 alla Capitolazione della Morea nel 1460 e dell'Impero di Trebisonda nel 1461, nulla poté esser

fatto per rallentare l'espansione ottomana. Solo un altro gigante della storia cercava di coordinare una reazione unitaria della Cristianità. Questo fine poeta, diplomatico ed intellettuale, amico del cardinale orientale Bessarione, era Enea Silvio Piccolomini, divenuto Cardinale nel 1456 su iniziativa di Callisto III, il Papa conosciuto quale iniziatore della fusione delle suppellettili per prelevarne oro e argento per la "crociata". Enea Silvio, nell'agosto del 1458, fu eletto papa con il nome di Pio II.

Le Trentamila candele che Pio Enea volle in un'impressionante processione a Roma il 14 aprile del 1462 per il trasferimento del teschio di San Andrea a San Pietro, rappresentarono un evento memorabile, ma il significato del rientro della reliquia del Santo a Roma, portato dalla delegazione paleologa fuggita da Costantinopoli, assume un valore sconvolgente in relazione al progetto del Cardinale Bessarione e di Pio Enea II. Se Tommaso Paleologo, fratello di Giovanni VIII e di Constantino IX, l'ultimo Imperatore Bizantino morto combattendo sulle mura di Costantinopoli, sovrano spodestato della Morea, rappresentato da giovinetto, insieme a Bessarione e (forse) Odantonio da Montefeltro, in primo piano, a piedi scalzi ai tempi del Concilio di Ferrara da Piero Della Francesca in uno dei quadri più famosi al mondo, la Flagellazione

di Cristo alla colonna, avesse portato la testa di San Andrea ed altre piccole reliquie a Roma, non solo avrebbe avuto diritto ad asilo, prima ripetutamente rifiutatogli, ma forse un giorno sarebbe avvenuto che, per volontà di Dio e con l'aiuto di San Pietro, fratello di San Andrea, con un'ulteriore crociata, avrebbe potuto fare ritorno al suo trono. Questo era il progetto di Papa Pio Enea II e di Bessarione, che istruirono Tommaso, in fuga dal 1460, dopo aver combattuto e perso la Morea a portarsi le reliquie in Italia.

Tutto era perduto, ad eccezione di un intervento divino, che a questo punto solo la ricongiunzione dei due fratelli, San Pietro e San Andrea a Roma poteva rendere possibile. La crociata, fortemente voluta da Papa Pio II non fu mai portata a termine. Il Pontefice fu ingannato e portato ad Ancona, dove morì mentre gli si raccontava di flotte fantasma provenienti da tutta Europa volte a partire per la guerra. Per favorire quest'impresa, il Pontefice aveva anche tentato di unificare tutti gli Ordini cavallereschi in un unico Ordine con le insegne care a Costantinopoli della Madonna, l'Ordine di Santa Maria di Betlemme, per la precisione "Ordo Militaris ac Hospitalarius de Sanctae Mariae de Bethlehem". Costantinopoli era caduta, la basilica di Santa Sofia era stata profanata e chi vi aveva cercato rifugio

nella basilica ed in tutte le chiese saccheggiate, era stato martoriato. L'Icona più venerata rimasta nella Cattedrale, la Vergine Odigitria, fu tagliata in quattro pezzi, fine che avrebbe fatto anche l'Icona con il Bambino benedicente in grembo alla Madonna, se nel 1438, al tempo del Concilio di Ferrara, quando l'imperatore si era recato inutilmente a Ferrara ad implorare l'aiuto della chiesa cattolica, non si fosse involata miracolosamente per la Russia venendo da allora ricordata come Madre di Dio di Tikhvin.

La Madonna non poteva che esserne offesa e sofferente! Mai sconfitta fu percepita come più grave e sconvolgente. Nel frattempo Ivan III, considerato il naturale successore dell'imperatore bizantino, su suggerimento del Papa Paolo II (1469), il quale aspirava a legare la Russia alla Santa Sede, sposò Sophia Paleologa (anche conosciuta con l'originale nome greco e ortodosso di Zoe), figlia di Tommaso Paleologo, despota di Morea. Legami di sangue si stabiliscono così fra la dinastia paleologa e il nuovo Cesare Russo. E' utile ricordare che già dagli anni Venti, gli Imperatori Paleologi avevano tentato di migliorare i legami con i latini attraverso due matrimoni, quello di Cleopa Malatesta, andata in sposa a Teodoro Paleologo e di Sofia del Monferrato, spo-

sa dell'Imperatore Giovanni VIII. Tommaso rivendicava dunque il trono di Costantinopoli, essendo fratello di Costantino XI e ultimo Imperatore Bizantino, dopo quel Giovanni VIII, rappresentato nella Flagellazione di Piero della Francesca, seduto in trono, quando (probabilmente nel 1438) era ancora al potere, con i calzari rossi ai piedi, ignavo spettatore della flagellazione di Cristo da parte degli "sgherri turchi". Deludendo le aspettative del Papa, che sperava di riunire le due fedi, la Principessa Paleologa abbracciò l'Ortodossia. Poi installò nella mente del consorte l'idea della grandiosità im-

periale, facendo introdurre al Cremlino la magnificenza e la meticolosa etichetta delle cerimonie bizantine, così come l'Aquila Bicipite. Sarà poi come prevedibile il figlio di Sophia Paleologa, Basilio III, a succedere al padre e non il fratellastro primogenito, figlio della prima moglie Maria di Tver. Concludendo, l'Icona della Madre di Dio venerata dai successori di Cesare, i Cesari Russi, gli Zar, legati per diretta linea di sangue all'Imperatore Paleologo, è considerata la prima testimone a sostegno della legittimità della Chiesa russa Ortodossa sulla Cristianità.



Icona su vetro - Romania  
San Giorgio e il Drago - sec. XIX - dim.  
620 mm x 700 mm

L'icona è dedicata a uno dei santi più popolari nell'antica Rus', il martire Giorgio, valoroso soldato romano di fede cristiana vissuto nel IV secolo, fatto decapitare dall'imperatore Diocleziano. E' raffigurato a cavallo, in abiti militari, mentre sconfigge il drago, rappresentazione del male.

# La sacralità nell'arte - mostra di Icone

Fabrizio Bernasconi, collezionista

L'espressione del divino è una costante in numerosissime espressioni artistiche, anche in quelle meno sospette. E' un argomento che accompagna l'esistenza dell'essere umano sulla terra e nella storia. Vi sono dunque svariate forme di rappresentare il divino; durante questo percorso espositivo, è desiderio di rappresentarne una tra le tante, nella quale la dimensione spirituale è parte preponderante dell'espressione artistica, ma anche regola e norma la vita quotidiana di donne e uomini.

Difatti l'antropologia cristiana antica indica l'essere umano come costituito di tre dimensioni: corpo, anima e spirito. Il cammino ascetico spinge l'uomo dall'esterno all'interno, dalla periferia al centro, dal superficiale al profondo, dal corpo all'anima, dal materiale allo spirituale, dalla vita fisica a quella interiore. Nell'icona queste tre dimensioni sono evidenziate. Non si raffigura solo l'aspetto estetico dell'uomo, ma anche la sua realtà interiore che emerge attraverso la luce, l'illuminazione progressiva delle carni, la trasfigurazione del corpo. Nell'icona tutto par-

la il linguaggio del simbolo:  
- la tavola è simbolo della Croce  
- il gesso (leukas) è simbolo della pietra angolare che è Cristo  
- l'emulsione uovo indica la pascua, la nuova vita in Cristo; il vino che si mischia all'uovo è simbolo del sangue eucaristico di Cristo.

Le opere esposte possono essere dunque lette su diversi livelli: una rappresentazione iconica del credo collettivo, ma anche un'interpretazione della spiritualità dell'artista e dell'interpretazione del suo personale significato della sacralità, così come una forma intrinseca di provocazione e di sfida nell'incentivare ad "entrare" e confrontare il proprio pensiero al tema della sacralità, lasciandosi percorrere da interrogativi fondamentali, ed allo stesso tempo, complessi per la nostra esistenza. Questa esposizione di Icone ha quale desiderio di far conoscere un'arte sacra poco conosciuta, ma densa di simbologia.

*Il simbolo è sempre un ponte che collega il visibile all'invisibile e li trasporta l'uno nell'altro*  
(P. EvdokiMOV)

# Icona Riza

## *Descrizione*

Riza (in russo риза, “abito”) o oklad (in russo оклад, “copertura”) s’intende una protezione in metallo (in una lega di ottone, o in argento o in argento dorato) posta su una tavola dipinta con una immagine sacra, detta icona, ma che lascia scoperti volti e mani delle figure sacre ritratte. La Riza è tipica delle icone venerate nella Chiesa greco-ortodossa: il vocabolo in lingua russa infatti è utilizzato anche per le coperture metalliche delle icone greco-bizantine. Una diversa Riza, detta alla veneziana, è composta da perline di vetro, prodotte a Murano ed infilate all’interno di una struttura di sottili fili metallici.

## *La Riza, Decoro o Protezione?*

La Riza è una sottile lamina in metallo che lascia scoperti i volti, le mani e a volte anche il busto degli effigiati, perché sia sempre riconoscibile l’identità dei personaggi, la scena in cui si muovono e il messaggio religioso che comunicano. Opera d’arte in sé, frutto di tecniche orafe specifiche e raffinate, scultura devozionale caratteristica delle Chiese orientali, la Riza veniva sbalzata, quindi cesellata e incisa, seguendo i contorni delle figure di-

pinte sulla sottostante tavola. A volte era impreziosita con smalti policromi, con filigrane, perfino con perle e con pietre dure e preziose. La lamina veniva poi ripiegata sui quattro lati e fissata con piccoli chiodi sullo spessore della tavola dipinta. Nell’Ottocento si produssero in Russia anche icone più semplici, a devozione in famiglia, che erano dipinte unicamente in corrispondenza delle fessure aperte nella Riza, mentre il resto della tavola restava privo di pittura.

La *Riza* è un omaggio all’immagine sacra e al messaggio che ne deriva, ma anche una protezione materiale dell’icona, per preservarne la bellezza e l’integrità attraverso i decenni. Copertura, per lo più d’argento, utilizzata per proteggere l’opera dai possibili danni causati dal tempo, dall’uso per la venerazione, dalle lampade e dalla polvere. L’uso della copertura metallica delle icone è antichissimo: risale addirittura all’impero bizantino di lingua greca. Nessuno poteva guardare un’icona coperta da una Riza senza immaginare che questa fosse un oggetto prezioso per la persona che la possedeva ed ecco il motivo per il quale le icone venivano ricoperte. Ancora oggi, in Russia, si realizzano icone con Riza di metallo.

## Contesto storico

Nel Medioevo le rare Rize erano opera di monaci, mentre nel XV secolo orafi laici si inserirono in questa produzione di oggetti dedicati al culto e nel XVIII secolo una Riza accompagnava frequentemente un'icona. Nel XIX secolo, con l'espandersi e il perfezionarsi dell'arte orafa russa, grazie ad artisti come Hlebnikov,

Oucinikov e Sazikov, la preziosità delle Rize arrivò al culmine. A volte la Riza era realizzata posteriormente all'icona, anche dopo secoli. Se di metallo prezioso, l'identificazione dell'orafo, del luogo e dell'anno di produzione sono identificabili attraverso i punzoni che in genere sono impressi ai bordi.



Icona Greca con  
Riza argento  
Madonna addolorata  
sec. XIX  
dim. 300 cm x 220 cm

Primo piano Riza con  
foro per il volto

# Icona Russa

## *Descrizione*

La creazione di un'icona è un processo artistico-religioso assai duraturo. Il maestro che realizza un'icona lo fa attraverso un percorso di preghiere e ascesi. Si può dire che l'icona è il frutto della preghiera di chi la realizza e allo stesso tempo il frutto dell'icona diventa preghiera. Nel 1551 a Mosca al concilio dei vescovi russi, Stoglav (Concilio dei 100 Capitoli), furono anche stabilite le norme della preparazione e della produzione dell'immagine sacra: "L'autore deve essere umile, docile, semplice, plausibile, mansueto; non gli va di essere parolaio, saccheggiatore, ubriacone e omicida; non deve essere irrisorio o litigioso. Un pittore d'icona si deve preparare spiritualmente all'evento, digiunando e restando in preghiera, per pulire anima e corpo. Tale pittore va presentato allo zar e tale pittore va protetto e ammirato dalle Santità e dalla gente semplice". (Da Icona Russa, p.55, San Pietroburgo 2007) Solitamente le icone russe sono pitture su tavola di dimensioni relativamente piccole, sebbene nelle chiese e nei monasteri si possano trovare icone considerevolmente più grandi. Molte icone russe furo-

no realizzate in rame, un materiale economicamente accessibile, per durata e aspetto visivo in parte simile all'oro delle icone presenti nelle Chiese e monasteri, dove il punto di collocazione dell'opera e la preziosità della materia prescelta, marcavano l'importanza e la sacralità del contenuto religioso rappresentato. In modo simile, numerose abitazioni private russe riservavano una parete cui erano appese le icone sacre, ai fini di preghiera e di culto. Intorno all'iconografia russa esiste una storia ricca di contenuti e di simbolismi religiosi. Generalmente, nelle Chiese russe la navata e il santuario sono separati da un'iconostasi (in russo ikonostas, иконостас), una parte adornata di icone sacre e con doppia porta d'ingresso. In russo (pisat', писать) e in greco esiste una parola che significa sia "scrivere" sia "dipingere". Le icone svolgono un'importante funzione religiosa e sacra, negli edifici di culto così come nelle private dimore; esse sono considerate una "traduzione" del Vangelo in pittura, che quanto meno fino al XVIII secolo era mossa da un prevalente fine educativo nei confronti di una popolazione con un

basso livello di scolarità, o del tutto analfabeta. Pertanto, all'artista era richiesto che l'opera fosse una fedele e accurata imitazione del reale narrato, al servizio della verità di fede.

### *Contesto storico*

La manifattura e la diffusione delle icone in Russia ebbero inizio con l'entità monarchica detta Rus' di Kiev, alla quale seguì nel 988 la conversione del popolo russo alla cristianità ortodossa, grazie all'alleanza che Costantinopoli richiese al popo-

lo Rus' di Kiev, per sconfiggere l'invasione bizantina a Costantinopoli durante la Guerra di Crimea. Difatti, Vladimir I di Kiev era arrivato fino alle mura di Costantinopoli e accettò di ritirarsi, accettando in sposa la sorella dell'imperatore bizantino, Anna, convertendosi al cristianesimo di rito bizantino. Da tale avvenimento il popolo Rus' di Kiev, si convertì al cristianesimo ortodosso. Come regola generale, l'iconografia di questo periodo seguì fedelmente regole e generi propri e ammessi dall'arte bizantina, il cui centro prin-



Icona  
San Vladimiro – sec. XVIII  
dim. 270 cm x 240 cm

cipale era la capitale Costantinopoli. Con il trascorrere del tempo, la varietà di stili e di tipologie artistiche si ampliarono in modo non irrilevante anche in Russia, ma molto meno di quanto accadde nel resto del mondo. Solo nel XVII secolo, l'arte religiosa russa fu influenzata dai dipinti e dalle incisioni dell'Europa cattolica e protestante in misura tale da interrompere questa tendenza. La riforma liturgica e religiosa (comprensiva del fenomeno artistico) voluta dal patriarca Nikon degenerò in uno scisma in seno alla Chiesa Ortodossa: fra i fedeli al nuovo corso imposto dalla neocostituita Chiesa di Stato russa, ed i tradizionalisti soprannominati "Vecchi credenti" che furono perseguitati mentre continuavano a tramandare le antiche usanze stilistiche dell'iconografia nazionale.

Da quel periodo, le icone russe iniziarono ad essere dipinte non soltanto secondo la modalità tradizionale stilizzata, caratterizzata dalla ieraticità di figure bidimensionali statiche e semplici, ma da una rappresentazione più naturalistica o più umana dei soggetti con l'introduzione della terza dimensione e del senso della profondità, mediante tecniche di prospettiva e un sapiente uso delle tonalità e dei contrasti cromatici, con una nuova ricchezza di dettagli e particolari. Rispetto alla tradizione dell'Europa continentale, il nudo non giunse mai nell'arte sacra né riguardo all'uo-

mo creato in genere né tantomeno a immagini di santi e di angeli.

### *Tecniche pittoriche e collezionismo*

La maggior parte delle icone russe è stata realizzata con la tecnica della pittura a tempera su massello di legno, oppure su tela incorniciata in massello di legno. La foglia d'oro è il materiale impiegato per riprodurre l'aureola di angeli e santi e per colore dello sfondo. Talora era sostituito da argento pitturato con gommalacca, mentre altre sono prive di qualsiasi doratura, con eventuali aggiunte di stagno, bronzo e argento al contorno esterno (detti riza, o oklad). Non appena la pittura era asciutta, le immagini erano trattate con un riporto di olio siccativo, visibile ad occhio in numerose icone. Le icone erano realizzate su speciali pannelli in legno giuntati a coda di rondine sul lato posteriore, per evitare la deformazione durante il tempo di essiccazione della pittura e per garantire l'integrità strutturale dell'opera nei decenni successivi. Dopo il 1890 la diffusione di nuovi materiali rese obsoleta questa tecnica per icone di dimensioni medio-piccole, mentre rimane attuale per quelle più grandi.

# Icona Calendario

## *Contesto storico*

Il calendario liturgico ortodosso, oltre ai santi, commemorava gli eventi religiosi di benedizione e consacrazione di alcune importanti icone e reliquie, e la festa della loro traslazione da un luogo di culto ad un altro, mediante processione solenne. Il ciclo delle grandi feste, noto con il termine greco Dodekaorton, ossia le “Dodici feste”, raggruppa le principali festività liturgiche dell’anno, che celebrano gli avvenimenti più importanti della vita di Gesù, della Madre di Dio o della storia della Chiesa.

Sono eventi festeggiati dalla Chiesa con particolare solennità, come tappe dell’azione provvidenziale di Dio nel mondo, realizzazione progressiva del disegno divino.

La successione delle feste, come è attestata sia nelle fonti scritte medioevali, sia nell’arte, nella maggior parte dei casi segue la cronologia del racconto evangelico: la nascita della Vergine e la sua infanzia, le vicende della vita terrena di Cristo, la passione, gli eventi dopo la morte.

Questo principio era abbastanza radicato ad esprimere la mentalità bizantina stessa.

Le feste sono articolate in quelle a data fissa e quelle a data mobile variabile in rapporto alla Pasqua. Le grandi feste sono divise inoltre in quelle dedicate alla Madre di Dio e quelle di Cristo. Le grandi feste dedicate alla vita di Gesù sono chiamate le “feste del Signore”.

Ogni festività ha una propria immagine, detta canone iconografico, ossia un modulo figurativo, elaborato in base ai testi delle Sacre Scritture, alle opere dei Padri della chiesa, ma soprattutto ai testi degli uffici liturgici delle feste che uniscono tutte queste fonti e contemplano l’evento.

Nel giorno della memoria liturgica della festa, l’icona corrispettiva viene esposta su un leggìo speciale in mezzo alla chiesa e offerta alla contemplazione e al bacio dei fedeli.

La celebrazione liturgica delle feste nella Chiesa orientale è molto solenne. Alcune sue parti sono cantate e questo infonde una particolare atmosfera di gioia, nella celebrazione. Altri elementi, quali incensazioni, accensione di ceri, benedizioni e processioni del celebrante, aggiungono una

nota di bellezza, elevano i fedeli presenti e li coinvolgono emotivamente.

Il luogo privilegiato delle icone delle feste in una chiesa ortodossa è l'iconostasi, la parete ornata di icone che divide il santuario della navata.



Icona scuola Bulgara  
Sant'Elia e storie della sua vita – sec. XVIII  
dim. 620 mm x 540 mm

# Icona su Vetro

## *Contesto storico*

Singolare fusione di tradizione orientale e tecniche occidentali, le icone su vetro si diffondono quasi in tutta la Romania nei primi decenni del XVIII secolo, raggiungendo l'apice tra il 1750 e la fine del 1800, per arrivare quasi ad estinguersi tra le due guerre mondiali. La pittura su vetro è una tecnica millenaria, introdotta in Transilvania, dopo l'annessione dell'impero Asburgico nel 1699, conobbe una straordinaria influenza su tutta la popolazione, a seguito di un fatto miracoloso avvenuto nel villaggio di Nicula (Nord della Transilvania), nel quale nel febbraio del 1694 o 1699, la Madonna col bambino raffigurata su un'icona di legno, lacrimò per diversi giorni. L'evento miracoloso trasformò il villaggio in meta per i pellegrini che desideravano visitare la madonna miracolosa e possedere un'immagine di essa da portare nelle loro abitazioni. Da qui la

massiccia diffusione della pittura di icone su vetro in Transilvania. I soggetti più rappresentati sono la Madonna con il Bambino e la Madonna Addolorata, mentre le numerose icone dedicate a Cristo, rappresentano la Natività, il Battesimo, l'ultima cena, la Crocifissione e la Resurrezione. Il Torchio Mistico rappresenta Gesù come radice della vite da cui proviene il vino-sangue eucaristico. Pregando davanti all'icona, il contadino rumeno sa di poter contare anche sull'intercessione dei Santi, per questo ci sono numerosi santi per ogni necessità, ad esempio: si prega Sant'Elia quando c'è bisogno di pioggia in periodi di siccità o di protezione del raccolto durante i temporali, mentre San Giorgio e San Nicola sono invocati rispettivamente dai militari e da donne povere. La vita quotidiana del contadino di Transilvania si svolge così sotto la luce dello sguardo divino, di cui l'icona custodisce il riflesso e la memoria.

## *La Tecnica della pittura su vetro*

La pittura delle icone su vetro seguiva un procedimento che potrebbe definirsi quale pittura “sotto” vetro. Il pittore infatti disegnava e colorava l'icona su quello che, a opera finita, sarebbe risultato il verso della lastra di vetro (per lo più prodotta a mano in piccole vetriere locali), mentre la parte opposta, esposta all'occhio dell'osservatore, fungeva da schermo protettivo. Questo procedimento comporta che i contorni fossero disegnati in modo inverso così che, una volta girato il vetro, l'immagine si presentasse correttamente. Prima fase era il disegno dei contorni mediante un sottile pennello, quindi si procedeva alla colorazione delle parti delle figure e del fondo; in determinati casi e regioni si faceva uso anche di una sottile pellicola di colore oro o argento. Al termine, dopo una pennellata di vernice sul fondo per preservarlo dall'umidità, il dipinto veniva incorniciato e protetto posteriormente da un pannello di legno.

## *Contadini che dipingono per contadini*

La pittura su vetro in Transilvania non era l'occupazione principale, fatte alcune eccezioni, di quanti la praticavano. Contadini da sempre, questi piccoli artisti si dedicavano a quest'arte nelle loro case, apprendendola dall'esperienza. Tutti i colori venivano prodotti con materiali naturali, impiegando anche mescole con grassi di origine animale, tuorli d'uovo ecc... Dipingere le icone non era però mai un fatto puramente materiale: i pittori dovevano prepararsi anche spiritualmente, con preghiere e digiuno. Economiche e di piccole dimensioni, soprattutto all'inizio, queste icone godettero di un'enorme popolarità tra la gente delle campagne, dove ogni casa, anche la più povera, aveva almeno un'icona di Cristo, della Madonna o di un Santo.



Icona su vetro – Romania  
Cristo “io sono la vite e voi siete i tralci” – sec. XIX  
dim. 460 cm x 510 cm

# Lettura delle icone della Madre di Dio

Nell'Oriente cristiano, le icone non sono solamente arte sacra, ma quasi fonte della Rivelazione, finestra aperta sul Mistero e contemplazione delle realtà celesti. «Quello che il Vangelo ci dice con le parole, l'icona ce lo svela attraverso le linee e i colori», dicevano i Padri della Chiesa.

Qui sotto elenchiamo, a titolo di esempio, alcuni elementi che compongono le immagini della Madonna, descrivendo il significato dei simboli e dei colori che le compongono.

- Se nelle icone rappresentanti la Madonna, si trovano le lettere greche MP ΘΥ, rispettivamente a sinistra e a destra del capo della Vergine, sono l'abbreviazione delle parole (prima e ultima lettera di ogni parola) Μητέρα Θεού, cioè Madre di Dio.

- Se il fondo dell'icona è di color oro, è segno dell'eternità incorruttibile e dello Spirito di Dio-Padre in cui tutto si riflette e che tutto illumina con la sua presenza.

- Se sulla fronte e sulle spalle della Vergine sono dipinte tre stelle dorate, nei punti in cui la mano tocca il proprio corpo durante il segno della Croce, esse richiamano simbolicamente la Trinità, ma vogliono anche esprimere che la Madonna è rimasta Vergine prima, durante e dopo il parto.

- Il velo (maforij in greco) è il costume ebraico delle donne sposate. Il suo colore rosso porpora indica sia la sofferenza che la discendenza regale (la porpora era un colorante molto prezioso e quindi era utilizzato per confezionare le vesti dei re).

- Se si leggono le lettere IC XC, rappresentano le iniziali e le finali del nome di Gesù Cristo (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ). Talvolta associato alla parola nika (vince).

- Se si leggono le lettere Ο ΩΝ nell'aureola crociata intorno al capo di Gesù, sono la traduzione greca dell'ebraico Yahweh, "Colui che è".

- In generale i colori delle vesti e dei mantelli di Gesù e della Madonna sono invertiti: Gesù è il Dio (veste rossa) che incarnandosi si è rivestito di umanità (mantello blu), mentre la Madonna è l'umanità (veste blu) adombrata dalla potenza dello Spirito (mantello rosso).

- Le vesti dorate indicano la divinità, mentre se sono rosse significano la regalità. Nelle vesti della Vergine ricorrono il colore azzurro, segno della purezza, o il blu della sua umanità.

- La mano del bambino Gesù talvolta è protesa verso il cuore della Madre, per trasmetterle la forza dell'Amore. Qui si seguito elenchiamo i nomi più ricorrenti per designare la Madre di Dio, la descrizione ed il significato (questo elenco non è esaustivo):

### *Madre di Dio «Odigitria»*

Il titolo traduce il greco Οδηγήτρια (composto di ὁδός «via» e ἄγω, ἡγέομαι «condurre, guidare»): la Vergine è guida del popolo cristiano verso Cristo Maestro e Signore.

### *Theotòkos (greco Θεοτόκος), «Madre di Dio»*

Questa tipologia di icone è riconoscibile in quanto la Vergine sorregge Gesù con la mano sinistra, mentre con la mano destra lo indica come "Via, Verità e Vita". Il bambino Gesù solitamente benedice con la mano destra, mentre nella mano sinistra tiene un rotolo di pergamena, a indicare la sua sapienza e la sua natura di Maestro. Secondo un'antica tradizione, questa immagine è la riproduzione del primo dipinto di San Luca Evangelista fatto a Gerusalemme, quando la Madonna era ancora viva. L'icona originale fu distrutta nel 1453 quando i Turchi di Maometto II occuparono Costantinopoli, provocando la caduta dell'impero Bizantino. Dall'Oriente, il culto della Madre di Dio Odigitria si era già diffuso in Occidente. In Sicilia, a partire dall' VIII secolo, il titolo - talvolta abbreviato in "Itria" - indica la patrona dell'isola.

### *Madre di Dio della Tenerezza, o «Eleousa»*

La Eleousa (dal greco “έλεος” = misericordia) vuole esprimere il rapporto affettuoso della Madre di Dio verso il Figlio. In terra russa, a partire dal XIV secolo, queste icone prendono il titolo di Умиление (Tenerezza). La Vergine è raffigurata nell'atto di appoggiare la guancia al volto di Gesù, mentre questi, a sua volta, cinge col braccio il collo della Madre. L'abbraccio fra Gesù e Maria simboleggia anche l'unità fra Dio e la Chiesa, fra l'infinito e il finito. Secondo la tradizione, questa immagine coglie il momento in cui Gesù parla alla Madre del suo destino di passione. Per questa ragione il volto della Vergine esprime tristezza, nella dolorosa ma serena accettazione del disegno del Padre.

### *Madre di Dio «Panaghia Platytera»*

Panaghia (παναγία) significa Tutta Santa (nome composto da παν- «pan-» e αγία «santa»). «Platytera» (Πλατυτέρα) significa la più ampia dei cieli: per essere in grado di portare il figlio di Dio nel suo grembo. Viene appellata anche Madre di Dio "del Segno" con riferimento al brano della Sacra Scrittura: «Allora Isaia disse: “Ascoltate, o casa di Davide, è forse poco per voi stancare

gli uomini, che stancate anche il Signore mio Dio? Pertanto il Signore stesso darà un segno: ecco la vergine concepirà e partorerà un figlio e lo chiamerà Emanuele”». (Is 7,10-14)

### *Madre di Dio in trono, «Panachranta»*

In questa tipologia di icone, la Vergine viene appellata «Panachranta» (che significa "in trono") oppure «Kyriotissa» ("Dominatrice del mondo") oppure «Nikopoia» (che porta la vittoria). La Madre di Dio, "Sede della Sapienza", siede maestosa in trono con le vesti da regina e tiene con entrambe le mani Gesù, rivolto verso l'osservatore e spesso benedicente.

### *Vergine Avvocata e Protettrice*

E' la Vergine "Avvocata", che intercede e viene rappresentata mentre prega, con le mani giunte o alzate. Viene rappresentata senza il bambino Gesù. In terra russa, con l'appellativo di Protettrice (Покров Пресвятой Богородицы), la Madre di Dio viene raffigurata in preghiera, mentre regge una stola a nostra protezione. In occidente è la funzione svolta dal "manto" con cui la vergine protegge i suoi figli che a lei ricorrono. Nella liturgia del matrimonio ortodosso il velo viene posto sopra alle teste degli sposi a simboleggiare la protezione della Vergine.



Icona scuola Russa  
Madre di Dio di Tichvin, Cristo con la sua mano destra benedice la Madre - sec. inizio XX  
dim. 870 cm x 700 cm

# Ringraziamenti

Questa esposizione non avrebbe potuto aver luogo senza la grande disponibilità ed infinita generosità di **Fabrizio Bernasconi**. Da anni attento collezionista sui temi della sacralità e più in particolare della rappresentazione del “divino” nelle Icone romene su vetro ed icone russe. Fabrizio, con estrema dedizione e metodo, ha saputo trasmettere la sua passione e le sue conoscenze acquisite nel corso degli anni di scrupolosa ricerca. Con sguardo critico, ha fornito indicazioni e consigli fondamentali per fornire a questa esposizione un’elevata qualità, sia in termini di percorso storica, sia in termini di qualità delle opere rappresentate.

Il curatore, amico e storico d’Arte, **Claudio Metzger**, il quale, grazie al suo entusiasmo, alle sue spiccate doti comunicative, ha permesso di entrare in un mondo per molti poco conosciuto, offrendo valore ed interesse storico alle opere esposte. Un contributo di valore che ha permesso di contestualizzare e rendere questa espressione artistica, nella sua simbologia, non poi così lontana dalla nostra epoca.

Un’ esposizione per essere accattivante, necessita di un’organizzazione, di una logistica e di un allestimento impeccabile, permettendo di suscitare interesse ed entusiasmo tra i visitatori. Ringraziamo con immensa gratitudine **Michele Moser**, che, oltre ad essere a sua volta collezionista di svariate espressioni artistiche, ha saputo concretizzare, con la sua esperienza e la sua conoscenza del settore, un’ esposizione di grande interesse storico e di elevato contenuto culturale.

Ringraziamo **Eleonora e Lorenza Moser** per il coordinamento dei testi e l’analisi dei contenuti storici ed artistici.

Infine, un sentito ringraziamento alla **Fondazione Scamoi** ed alla sensibilità e visione dei membri di comitato, per aver supportato ed aiutato in modo sostanziale ed efficace alla concretizzazione della mostra, così come tutti i **volontari, amici e l’intera popolazione di Osco** che hanno saputo, con estremo entusiasmo e senso della collettività, accogliere tale iniziativa e collaborare, in numerose sfaccettature, all’ottima riuscita di questa esposizione.

patrocinio e contributo

**COMUNE**di**FAIDO**



progetto grafico



POLYSEUM



sostenitori



Vi ringraziamo di cuore per il vostro sostegno. Eventuali donazioni a favore della nostra causa sono fattibili presso le seguenti coordinate:

Numero di conto: 43-054-0350

IBAN: CH60 8080 8008 9180 6844 4

Titolare: Fondazione Scamoi  
6760 Faido

Codice QR:

