

LA COLLEZIONE DI ICONE DELLE GALLERIE DI PALAZZO LEONI-MONTANARI A VICENZA

La collezione di icone delle Gallerie di Palazzo Leoni-Montanari è formata da icone russe, una delle più cospicue e importanti raccolte di arte sacra russa esistenti al di fuori dei confini della Russia¹. Parliamo innanzitutto del palazzo che le ospita a Vicenza. L'edificio, nato dall'aggregazione di preesistenti unità edilizie, presenta una genesi complessa. La critica ha individuato un'architettura derivante da due diverse matrici. La prima, impostata poco oltre la metà degli anni Settanta del Seicento e proseguita per quasi un decennio, si occupò di aggregare coerentemente le unità edilizie preesistenti, costruendo una prima ala prospiciente Contrà Apolloni. L'impostazione, pur in assenza di documenti, ha fatto avanzare il nome di Carlo Borella. Il fianco austero dell'edificio si rifà a soluzioni impiegate da Vincenzo Scamozzi nei prospetti laterali dei palazzi Trissino al Duomo e Trissino Baston. La seconda fase edilizia, strettamente connessa alla prima, prende avvio nel 1685 con l'acquisto delle vicine case Conti e prosegue con la decorazione degli ambienti interni fino al 1703. La critica ha individuato in questa parte della fabbrica una matrice lombarda. Al capomastro locale sembra dunque sia stato preferito un architetto "foresto", forse da individuare in Giuseppe Marchi "millanese de Oria", iscritto alla fraglia vicentina dal 1675, il quale seppe trasgredire la tradizione classicista di Vicenza con un segno architettonico espressione del nuovo linguaggio barocco. Accanto alle maestranze lombarde impiegate nella stupefacente decorazione a stucco, il trentino Giuseppe Alberti, poi il francese Louis Dorigny, realizzano i vasti cicli pittorici di tema storico-mitologico nelle stanze, quest'ultimo mettendo in opera una pittura moderna e modelli decorativi del tutto originali². Il palazzo ospita le collezioni di Intesa Sanpaolo (vasi greci e magnogreci, la collezione del Settecento veneziano e la collezione di icone russe). È d'uopo fare un cenno ai criteri museografici adottati per l'esposizione delle icone. Il recupero integrale di Palazzo Leoni-Montanari e la sua destinazione a funzioni museali hanno riservato alle collezioni di icone russe l'intero piano alto che ha messo a nudo un'ampia sequenza di vani, che appaiono di dimensioni minori, soprattutto in altezza, se rapportate al metro monumentale dell'edificio barocco, ma risultano comunque di proporzioni sempre molto ampie rispetto alla consuetudine borghese di oggi; in posizione suggestiva, oltretutto, rispetto a una serie di profili, nitidamente qualificati, della Vicenza antica che attraverso le finestre quasi si può accarezzare dall'alto. La consapevolezza di questa connotazione ambientale nativamente connaturata all'ambiente che dovrà ospitare i dipinti, rapportata alle complesse motivazioni storiche,

¹ Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari: guida, Venezia, 2014, p. 61.

² Gallerie d'Italia, cit., p. 10-12.

religiose, estetiche che non possono essere ignorate nel colloquio ideale con una pittura “atemporale” quale è quella delle icone, ha fornito le linee-guida per i criteri e le modalità espositive della Galleria, che tende a creare i presupposti di uno spazio astratto smaterializzato, un percorso lungo il quale si aprono ogni tanto, “a latere”, opportunamente separati, alcuni angoli, spiragli spalancati sulla città, che sono contemporaneamente oasi di informazione e di riflessione rispetto al corso dell’esposizione, e termine di confronto rispetto ad identità “altre”, diverse, ma a loro misteriosamente correlate. Nella Galleria si espone circa un terzo del patrimonio complessivo di icone di proprietà di Banca Intesa, mentre le restanti trovano ospitalità in uno spazio deposito attrezzato secondo i crismi della più sofisticata tecnologia, sistemate su rastrelliere dalla fruizione molto pratica, in un ambiente perfettamente controllato dal punto di vista climatico, come del resto tutte le sale espositive. Lo stacco dalla connotazione contingente dell’edificio “storico” avviene tramite la creazione all’interno delle diverse sale di un percorso autonomo volutamente disarticolato rispetto alle strutture parietali del palazzo che pure si percepiscono come eco e insieme come schermo rispetto alla presenza cittadina che attraverso le finestre velate si continua ad intuire. Questa strada mistica, discretamente in penombra, è ottenuta per mezzo di una serie di pannelli che nelle loro articolazioni (fra montanti e specchi espositivi piani) alludono discretamente agli spazi originari delle tavole, ossia alle chiese ortodosse russe, pur evitando di riproporne una mimesi troppo ravvicinata, e tanto più una copia meccanica. La concatenazione e gli accostamenti delle opere nella sequenza espositiva non vogliono rispondere ad astratti criteri di storiografia artistica, ma tendono a rapportarsi alle matrici di base di questa pittura religiosa, alla sua funzionalità ecclesiale, alle sue motivazioni teologico-dottrinarie, alla sua destinazione esegetico-devozionale, alla dichiarata sua subordinazione ad una sistema di “scrittura per immagini”³. A conclusione del percorso si è adunata, in una specie di Wunderkammer rutilante fra sofisticate raffinatezze e splendori quasi barbarici, una selezione significativa di quel particolare manufatto artigianale decorativo, che è rappresentato dai rivestimenti delle icone (metallici soprattutto, ma esemplati anche da altri materiali preziosi, come perle, smalti ...); una tradizione particolarmente florida in Russia a partire dal secolo XVII, che testimonia la vivida venerazione diffusa in tutti gli strati sociali per l’immagine iconica, il desiderio di arricchire anche esteriormente questo simbolo, di esaltarlo⁴.

Innanzitutto, vi sono i dipinti relativi all’iconostasi. Tra di esse, sono esposti alcuni particolari tipi. L’*iconostasi portatile*, forse proveniente da Vladimir, della metà del XIX secolo (tempera su tavola; 52x163 cm.) è particolarmente interessante. Le iconostasi da viaggio, portatili, derivano dalle piccole icone a polittico pieghevoli che incontrarono grande fortuna nei secoli XV e XVII nell’ambiente nobiliare e mercantile di orientamento religioso. Costituita

³ Icone russe, Milano, 1999, p. 11.

⁴ Icone russe, cit., p. 13.

di strette ante, ciascuna delle quali mostra degli incavi per le “icone”, questo tipo si presenta come un modellino in miniatura di un’iconostasi reale, composta di più registri.



Dal momento che questo particolare tipo di iconostasi non era destinato a una chiesa ma ad un privato, è assente l’ordine locale. L’iconostasi è costituita di cinque registri, tre dei quali pienamente conformi alla tradizione: l’ordine della *Deesis* (il primo), quello delle feste (il secondo), quello dei *Progenitori* (il quinto, nelle arcatele carenate). Desta curiosità la composizione del terzo e quarto registro, di impianto non tradizionale. Sono presentate le figure dei santi, a due a due, e alcune icone mariane particolarmente venerate. Tra queste ricordiamo: Simeone, Giovanni il Teologo per la salute dei bambini, per imparare a dipingere le icone; la Madre di Dio di Kazan per la buona vista e la guarigione degli occhi; la Madre di Dio di Tichvin per proteggere la salute dei bambini; la Madre di Dio di Vladimir per essere liberati; Quirico e Giulitta, Anastasia, Abido, Samonas e Gurya, nel caso in cui il marito prenda a malvolere la moglie sua. Il registro superiore, quello dei Progenitori, contiene esortazioni a vivere con rettitudine, riportate nei rotoli dei personaggi veterotestamentari. Che l’accostamento delle raffigurazioni sia dettato da scelte suggerite dalla preghiera individuale quotidiana è testimoniato anche dal numero delle immagini centrali limitate alla raffigurazione dell’*Ultima Cena* sopra le Porte regali e della *Madre di Dio del segno* con i re Davide e Salomone, unici rappresentanti rimasti del tradizionale ordine dei profeti. L’iconostasi è eseguita secondo lo stile iconografico tradizionale ricco di particolari, tipico delle botteghe del governatorato di Vladimir, ma se ne discosta per via di una pittura più corposa e un colorito scuro che tradiscono un livello artistico mediocre⁵.

Un vero gioiello della collezione sono le *Porte regali*, da Mosca, della fine del XVI secolo (tempera su tavola; destra 157,5x41,1 cm; sinistra 157x41,6 cm). Le porte principali dell’iconostasi, che dividono il presbiterio dalla navata della chiesa, nelle descrizioni delle chiese russe prendono il nome di Porte regali. Il termine in russo (tsarskie vrata), letteralmente

⁵ Icone russe, cit., p. 52-53.

porte dello zar, si incontra già nella prima metà del XVI secolo e probabilmente deriva da una reminiscenza del rituale imperiale nella chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli.



Talvolta vengono chiamate “Porte del Paradiso”, secondo l’interpretazione dei Padri della Chiesa. L’apertura delle Porte regali è un momento importantissimo nella liturgia, quando i santi doni vengono portati nell’aula del Tempio perché i fedeli possano comunicarsi a essi attingendo così alla vita eterna. Le raffigurazioni dipinte su queste Porte regali si distinguono per l’ispirazione pacata e contemplativa delle singole scene, la pensosità dei volti, la bellezza delle linee morbide, la finezza della maniera pittorica. Il paesaggio nella scena di San Giovanni Evangelista raffigura il rilievo montuoso dell’isola di Patmos dove, secondo la tradizione, Giovanni dettò al discepolo Procoro l’inizio del suo Vangelo. Gli sfondi architettonici nelle altre composizioni sono straordinariamente complessi, con edifici multicolori, tetti aguzzi, fregi bianchi simili a merletti sulle facciate; questi fondali architettonici, con le caratteristiche arcate carenate, a più campate, con torrette e pinnacoli “gotici”, pareti dipinte a campiture piatte in rosso corallo, rosso mattone, rosa, verde tenero e bianco apparvero nella pittura russa intorno al 1580 e furono prediletti soprattutto dagli artisti della cosiddetta Scuola degli Stroganov, la cui arte ricercata si formò a Mosca presso il palazzo dello Zar, ma si sviluppò anche sotto la protezione dei famosi mercanti e imprenditori Stroganov. Il rivestimento d’argento delle Porte regali è in ottimo stato di conservazione, come raramente si riscontra. Forse venne restaurato tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. I motivi impressi sull’argento della cornice (basma) risalgono al XVI secolo, quando nella Rus’ si diffusero i fregi ornamentali vegetali caratteristici del Rinascimento italiano⁶.

Passando alle prefigurazioni, cioè situazioni antiche intese come eventi da realizzare, icona di particolare interesse è quella de *La Santa Trinità*, proveniente dalla Russia settentrionale,

⁶ Icone russe, cit., p. 54.

dell'inizio del XVIII secolo (tempera su tavola; cm 135,3x109,4). Il concilio locale russo del 1551, detto dei "Cento Capitoli", sancì che la Trinità rubleviana doveva essere presa a modello dai pittori.



La disposizione dell'icona si rifà chiaramente al grande prototipo con l'aggiunta di particolari circostanziali, quali le vettovaglie e la trinità "secolare", composta da Abramo, la moglie Sara e il servo che uccide il vitello. Anche gli elementi simbolici collocati sul fondo sono ripresi da Rublev: la casa del Padre, l'albero del Figlio, il monte dello Spirito Santo. L'angelo centrale, che rappresenta il Figlio che in futuro si incarna, indossa già i colori del Cristo: manto blu sopra la tunica porpora. Il Padre a sinistra porta gli stessi colori dello Spirito a destra, rosso spento e blu-verde, ma invertiti. Si notino la tecnica dell'acquerello (il "washdrawing style") impiegata nella casa alle spalle del Padre, il segno forte che delinea il gruppo centrale, l'espressione di timore referenziale sui volti di Abramo e Sara. L'opera risulta un esempio impressionante di arte provinciale. L'icona può considerarsi un risultato esemplare delle indicazioni diffuse dal concilio dei Cento Capitoli che esortavano ad assumere come modello la "Santa Trinità" di Rublev. Si notano lacune di colore lungo le giunture e in alcune aree sparse. Cornice e fondo sono stati asportati con l'aiuto di uno scalpello⁷. Il "washdrawing style" (stile del disegno lavato) deriva da una tecnica della miniatura bizantina, derivata a sua volta dalla pittura dell'antichità. Essa fu ripresa durante la rinascenza macedone (*Rotolo di Giosuè*) e ancora nel XIV secolo, quando fu portata in Russia, dallo stesso Teofane. La tecnica

⁷ Icone russe, cit., p. 76.

del disegno lavato unisce un tratto veloce, sommario, a pochi colori applicati in strati sottili e molto diluiti che lasciano parzialmente a vista lo strato preparatorio⁸.

Di particolare interesse è la figura di Elia, considerato prefigurazione di Cristo asceso al cielo. Essa è raffigurata in un'interessante icona della collezione, l'*Ascensione del profeta Elia sul carro di fuoco* proveniente dalla provincia di Novgorod, del XVI secolo.



E in quella raffigurante *Il profeta Elia nel deserto con scene della sua vita*, proveniente dalla Russia settentrionale, della prima metà del XIX secolo (tempera su tavola; 106x83,4 cm.) e articolata su più scene.

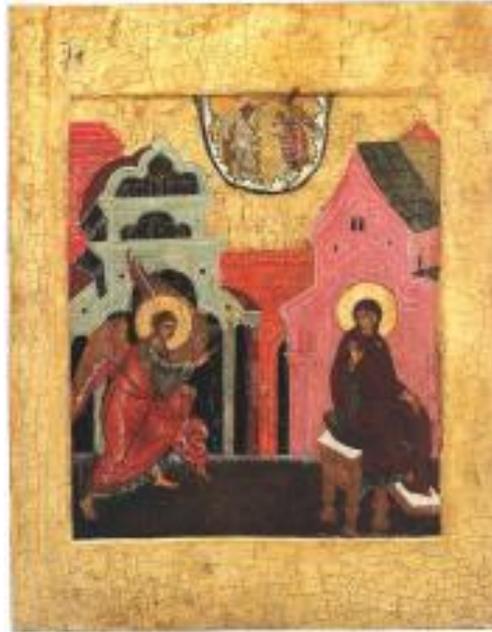


Al centro è raffigurato il profeta Elia nel deserto, presso la grotta, con una veste foderata di pelliccia e un bastone. Tutt'intorno, in dimensioni ridotte, sono riportate altre scene della sua vita. Nell'iconografia bizantina e russa antica (e anche nel Duecento italiano) le scene della vita venivano disposte intorno alla raffigurazione centrale in forma di regolare cornice rettangolare, in cui ogni scena, a sua volta, aveva un suo riquadro. La libera disposizione delle scene, senza demarcazioni, per cui ogni avvenimento sembra coesistere accanto agli altri entro

⁸ Icone russe, cit., p. 94.

un unico paesaggio, appare nella pittura di icone russa nel XVII secolo, probabilmente per influsso della pittura occidentale moderna. In basso si legge la scritta “Vita di E...i...”, che sta appunto a indicare che l'icona era stata ideata come narrazione agiografica. A sinistra in alto è raffigurato un altare pagano, con il fuoco acceso. Accanto è seduto il re che si porta la mano agli occhi. Elia con le mani alzate verso il cielo, prega Dio. La Bibbia narra più episodi in cui il profeta denuncia gli errori dei sovrani. In questo caso con ogni probabilità è raffigurata la scena con Roboamo a Betel (I Re 12, 26-33). A sinistra in basso Elia giace addormentato nel deserto e gli appare un angelo inviato dal Signore (I Re 19, 4-7). Nella parte destra è visibile la storia del profeta e di Eliseo. Divenuto discepolo di Elia, Eliseo si mise in viaggio insieme al suo maestro (I Re 19, 20-21) il quale, per attraversare il fiume Giordano, prese il mantello e percosse con esso le acque, che si divisero permettendo loro di passare sull'asciutto (II Re 2, 7-8). Subito dopo il Signore rapì il profeta su un carro di fuoco apparso all'improvviso, trainato da cavalli anch'essi di fuoco. Salendo al cielo, Elia lasciò a Eliseo il mantello miracoloso (II Re 2, 11-14). Gli storici della cultura russa abitualmente sottolineano che nella venerazione del profeta si percepisce una continuità con i culti del dio pagano Perun, che secondo le credenze precristiane degli slavi era signore degli elementi naturali, della pioggia e del tuono, dei fenomeni atmosferici come la folgore; poteva pertanto donare la pioggia oppure inviare la siccità. Inoltre, nel culto di Elia si riflettevano anche le figure di Helios e di Apollo. Nella cultura cristiana medioevale, soprattutto nella Rus', il culto del profeta acquista un forte spessore di motivi cristiani, la sua vita nel deserto il prototipo della vita ascetica di monaci ed eremiti. Nell'iconografia si raffigura più frequentemente l'episodio in cui il corvo gli porta il cibo (I Re 17, 5-6). Anche nell'icona in esame è presente il corvo, al di sopra della mano levata del profeta, ma è così piccolo da passare inosservato. L'icona appartiene all'iconografia popolare nordica. Il fondo e i bordi non dipinti sono l'esito di un errore di vecchi restauratori, che hanno asportato la pittura originale fino al fondo di gesso⁹. Prosegue il percorso, secondo la rappresentazione dell'economia divina della Salvezza, con l'esposizione di icone facenti parte del *dodekaorton*, cioè le 12 feste illustrate nella seconda fascia sopra le porte dell'iconostasi. Di rilievo un'*Annunciazione* della scuola di Mosca della fine del XVI secolo (tempera su tavola; 71,5x55 cm.).

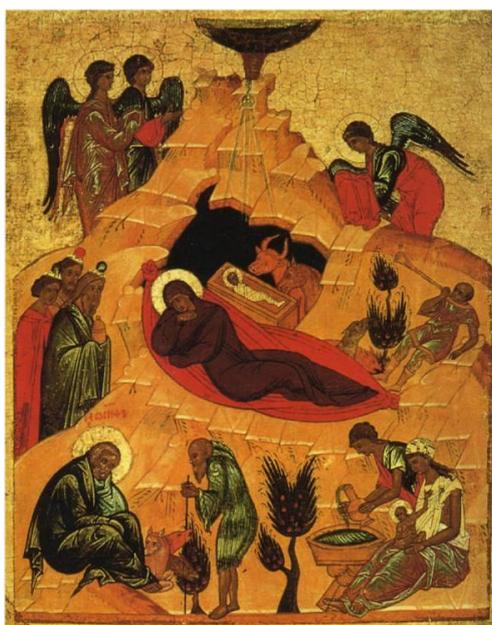
⁹ Icone russe, cit., p. 84.



Lo schema tradizionale della raffigurazione acquista una certa originalità grazie ad alcuni elementi particolari. In alto, sulle nubi, è rappresentato il Signore nella figura di un vegliardo, con il caratteristico nimbo composto da due rombi sovrapposti a croce, che simboleggiano l'energia creatrice della Sapienza divina. Bisogna tenere presente che nell'arte del mondo ortodosso Dio padre, la prima persona della Trinità, che non si è mai incarnato, viene raffigurato con le sembianze del Cristo "avanzato negli anni" ("Antico dei giorni"). L'arcangelo Gabriele inviato dal Signore ad annunciare la Buona Novella dell'Incarnazione regge una sfera bianca con la scritta "Gesù Cristo". Gli edifici alle spalle dell'arcangelo e della Madre di Dio, con la complessa configurazione e i minuti fregi bianchi sulle facciate, sono eseguiti nello stile pittorico della scuola moscovita della fine del XVI secolo. Ricordano un po' gli edifici delle icone della scuola degli Stroganov, ma si distinguono da quelli per l'imponenza, la forte resa volumetrica e la prospettiva solo accennata, che poco interessava agli artisti stroganoviani¹⁰.

Pregevole è l'icona della *Natività di Cristo*, proveniente dalla chiesa di San Nicola nel villaggio di Gostinopol'e, sul fiume Volchov, presso Novgorod (tempera su tavola; 58,5x43,6 cm) del 1475 circa.

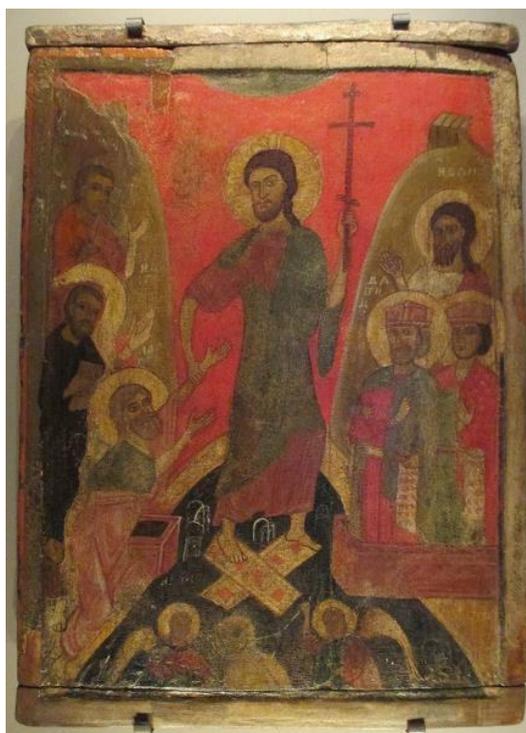
¹⁰ Icone russe, cit., p. 102.



L'iconostasi della chiesa dedicata a San Nicola, costruita in pietra nel piccolo monastero a nord di Novgorod fu dipinta contemporaneamente agli affreschi. Chiesa e affreschi vennero distrutti durante la Seconda guerra mondiale. Le icone dell'iconostasi, che si era parzialmente conservata all'interno, vennero disperse negli anni antecedenti alla Prima guerra mondiale. Le icone dell'ordine festivo circolarono sul mercato antiquario cambiando più volte proprietà. L'icona apparteneva alla collezione Rockefeller ed è stata venduta il 15 dicembre 1994. Come molte icone russe, liberate dai rifacimenti posteriori nel primo quarto del XX secolo, conserva tracce di integrazioni dei restauratori laddove la pittura si presentava lacunosa o consunta. Ad esempio, sono un po' rinforzati alcuni contorni, soprattutto nella figura del pastore semidraiato. È andato perduto l'oro del fondo, della cornice e dei nimbi. Il volto di Giuseppe è quello meglio conservato; qui è ben visibile il gioco delle lumeggiature, che in molti altri punti è invece quasi scomparso. Con il bordo segato e senza cornice in rilievo si presenta la tavola "Natività del Cristo". I personaggi sono colti in atteggiamenti pacati, i volti sono sereni e pensosi. La scena è colma di gioia sommesssa, di un senso di assorta preghiera, di meditazione sulla venuta al mondo del Salvatore. Tale atmosfera di preghiera sommesssa e immersa nella contemplazione è una caratteristica dell'icona russa nel XV secolo. In essa si rispecchiano le idee della teologia ortodossa sull'energia beatificante della luce taborica e sull'acquisizione dell'armonia spirituale attraverso la "preghiera interiore", idee che si erano imposte fin dalla metà del XIV secolo con la vittoria della dottrina di San Gregorio Palamas¹¹.

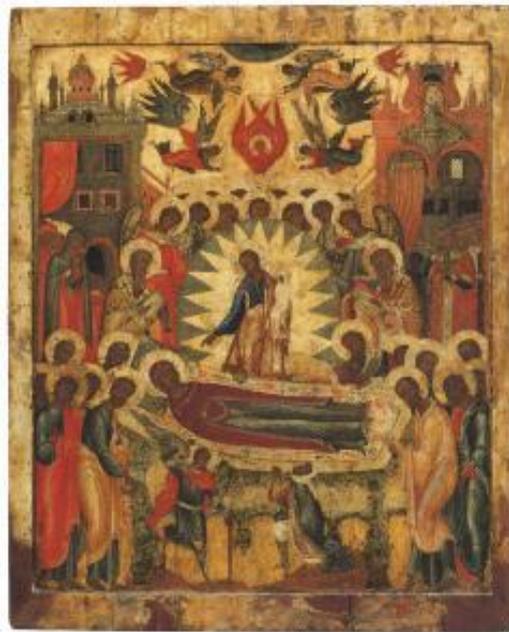
L'icona della *Discesa agli Inferi*, da Novgorod, della seconda metà del XIII secolo, (tempera su tavola; 66x47,2 cm) è una delle più antiche possedute dalla collezione.

¹¹ Icone russe, cit., p. 106.



La Discesa agli Inferi era tra le icone più venerate nel mondo ortodosso. L'avvenimento non è descritto nei Vangeli canonici, ma nel cosiddetto "Vangelo di Nicodemo" e in alcune opere patristiche. Secondo la tradizione Cristo, dopo aver vinto la morte, trae in salvo dagli Inferi i Progenitori e i giusti dell'Antico Testamento. L'icona di Novgorod ricorda in particolare opere dell'XI secolo: i mosaici delle chiese del monastero di Dafni (presso Atene), del monastero di San Luca nella Focide (Grecia), la miniatura di un Vangelo nella Lavra del monte Athos (il più simile) e anche il mosaico sulla parete ovest della cattedrale di Torcello (Venezia). Al centro è rappresentato il Salvatore, con in mano la croce. Cristo cammina sui battenti delle porte infernali. In basso è raffigurato un vecchio dai capelli canuti ritti sulla testa (qui l'iscrizione con il nome non si è conservata, ma in composizioni più tarde viene chiamato Belzebù oppure Satana) che lotta con due angeli, mentre quello a destra lo trafigge con una forca bianca. Il Salvatore afferra con la mano destra il polso di Adamo. Dietro Adamo era raffigurata Eva, ma della sua figura sono rimaste solo le palme delle mani, una manica verde con il polsino giallo e parte del "maphorion" rosso. Al posto di questa figura, andata perduta, nel XVI secolo venne raffigurato Mosè, con le tavole dell'Alleanza. Dietro di lui è raffigurato Abele, la cui figura è stata a sua volta ridipinta nel XVI secolo, mentre dell'antica figura restano visibili solo la spalla e il braccio destro. All'altro lato appaiono i re Davide e Salomone, con rotoli con iscrizioni a lettere rosse ora indecifrabili. Al di sopra dei re è dipinta la figura di Giovanni Battista. In alto, al centro, è visibile un segmento verde-azzurro di cielo, quasi in contrapposizione alla caverna oscura dell'Adè. Evidentemente la bottega iconografica in cui venne dipinta la *Discesa agli Inferi* aveva scarsi legami con l'eredità della cultura pittorica bizantina. Una tradizione puramente locale si esprime anche nelle particolarità linguistiche delle scritte: il nome russo

“Ivan” sostituisce il greco “Ioann”; al posto di “Adam” leggiamo “Adamo” e al posto di “Eva” (o “Evga”) il nome errato di “Ievag”. L’iconografo doveva avere a disposizione pochi colori: ad esempio, non possedeva oro e per questo dipinge i nimbi con ocre gialla; al posto del costoso azzurro è costretto a usare il verde, sia per il manto di Cristo che nella stesura del cielo. Tuttavia, l’artista riesce ad armonizzare con estrema finezza gli accostamenti di rosso e verde spento, di rosa-lilla e di giallo e infine, nonostante le limitate possibilità, ad accentuare espressivamente alcuni elementi come il disegno delle mani, il particolare linguaggio dei gesti. I volti appaiono imperturbabili, quasi immoti, ma le loro piccole differenze rivelano con particolare intensità le caratteristiche di ciascuno: la speranza nella salvezza negli occhi spalancati di Adamo, la sapienza di Davide, una pacata dignità nel volto tondo e giovanile di Salomone, l’ispirazione e l’austerità in Giovanni e sul volto del Salvatore il suo grande amore per il genere umano¹². Anche i più antichi e brevi cicli festivi comprendevano necessariamente l’icona della Dormizione della Madre di Dio, sebbene tale soggetto non avesse alcun legame con la narrazione evangelica e si basasse totalmente su fonti apocrife. Nel programma dell’ordine festivo esso occupava un posto molto importante, in quanto simbolo della salvezza ottenuta dal genere umano al compiersi della missione salvifica di Cristo¹³. Nell’icona della *Dormizione della Madre di Dio* della regione dell’Alto Volga, della fine del XVII secolo, (tempera su tavola; 127,6x102,3 cm.) è raffigurata la Vergine defunta composta sul letto funebre con le mani incrociate sul petto.



Sotto il capo ha un cuscino verde con un fregio dorato. Tradizionalmente il bordo del letto è coperto da un drappo che scende a terra; in questo caso abbiamo la possibilità di vedere la

¹² Icone russe, cit., p. 122.

¹³ Gallerie d’Italia, cit., p. 69.

struttura del letto a colonnette, lavorate con un elegante ornato che ricorda un fine niello su argento e unite da archi. Il letto scoperto è la prima particolarità di questa icona. Sopra la figura della Vergine appare in una mandorla Gesù Cristo e la sua figura emana raggi luminosi. Gli angeli, solitamente disposti all'interno della mandorla, in questa icona si trovano su due file dietro di essa, in modo che risultano visibili solo le teste e i nimbi. Gesù Cristo col braccio sinistro regge una figurina in bende bianche. È l'anima della Madre di Dio: Gesù è disceso dal cielo per accoglierla. Nell'icona in esame sono raffigurati tre vescovi. Le iscrizioni con i loro nomi sono andate perdute, ma da alcuni elementi (ad esempio la conformazione della barba) si può ipotizzare che a sinistra della mandorla sia raffigurato Geroteo di Atene. Gli altri due non sono identificabili a causa della mancanza di caratteri attributivi. È interessante notare che due vescovi sono disposti ai lati della mandorla, come in molte altre icone della Dormizione, mentre il terzo è ai piedi del letto funebre: chino verso il letto, egli tiene sospeso sopra la Vergine un turibolo di forma arcaica, diffuso sul monte Athos. A sinistra, in primo piano, è riconoscibile San Pietro e, a destra, San Paolo. Sopra i gruppi degli Apostoli sono raffigurate le donne giuste e le vergini che piangono la Madre di Dio. Questa raffigurazione degli edifici in cui si può vedere contemporaneamente l'interno e il tetto è tipica della pittura russa del XVIII secolo. Gli interni "a vista" indicano che l'azione si svolge nella casa di San Giovanni Evangelista, in cui la Madre di Dio aveva trascorso i suoi ultimi anni di vita terrena. Un'altra particolarità di quest'icona è costituita dagli angeli, serafini e cherubini, raffigurati in cielo sopra la mandorla. Abituamente gli angeli trasportano in volo gli Apostoli su nuvole. Qui invece scendono ad accogliere, insieme a Gesù Cristo, l'anima della Madre di Dio e a portarla in cielo. In alto, al centro, è dipinto un lembo della sfera celeste con sottili raggi dorati a simboleggiare i cieli che si aprono ad accogliere la Madre di Dio. Nella parte inferiore è rappresentato un episodio tratto dal racconto di San Giovanni Evangelista. Vi si narra che durante il corteo funebre della salma della Madre di Dio il gran sacerdote ebreo Gefonio invidioso della sua gloria, volle rovesciare il feretro, ma un angelo apparso all'istante gli mozzò le mani con la spada. Gefonio si pentì, cadde a terra e pregò la Vergine, riconoscendola come madre del vero Dio. Le mani si ricongiunsero allora nuovamente al corpo. L'unico personaggio rappresentato di profilo è Gefonio. Nelle icone raffigurazioni di profilo abitualmente sottolineano l'importanza della figura o un giudizio negativo nei suoi confronti. La frontalità è dato necessario al contatto fra la raffigurazione venerata e lo spettatore-orante; le figure che l'orante non deve venerare e con cui non deve aver contatto non sono rivolte verso di lui. L'icona della Dormizione può realmente essere considerata una perla della collezione sul piano iconografico, ma anche artistico¹⁴.

L'icona della *Madre di Dio di Vladimir*, da Mosca, della fine del XV-inizio del XVI secolo (tempera su tavola; 76x52,5 cm.) è una copia della celebre icona bizantina portata a Kiev da Costantinopoli intorno al 1131, trasferita nel 1155 dal principe Andrea Bogoljubskij nelle

¹⁴ Icone russe, cit., p. 144.

regioni nord-orientali della Rus', nella città di Vladimir e collocata nella cattedrale della Dormizione, dove godeva di grande venerazione per i suoi numerosi miracoli.



Nel 1395 quando, durante l'ennesima incursione tatare nella Rus', le truppe del Khan Tamerlano si appressarono a Mosca, i moscoviti traslarono l'icona da Vladimir nella loro città e i tatarri ripiegarono allontanandosi dalla capitale russa. L'icona miracolosa fu collocata nella cattedrale della Dormizione nel Cremlino di Mosca e ne vennero fatte innumerevoli copie per chiese e monasteri di tutto il paese. Attualmente l'icona originale della Madre di Dio di Vladimir si trova esposta nelle sale della Galleria Tret'jakov di Mosca. L'icona in esame è una delle copie più fedeli del tipo taumaturgico, per disegno e colore, ma anche per le dimensioni, assai vicine a quelle dell'originale. La pittura delle figure è consunta e anche lo strato di colore del fondo è in cattivo stato di conservazione. Nonostante i danni riportati dalla pittura, l'icona rappresenta uno dei migliori esempi dell'arte di Mosca per il ritmo e la dolcezza delle linee, per la finezza degli accostamenti di sfumature dorate, verdi e purpuree nelle vesti, e per la mesta pensosità della Vergine e del Bambino¹⁵.

La *Madre di Dio della Tenerezza* da Novgorod, del XV secolo, (tempera su tavola; 55x43,5 cm.) appartiene a un raro tipo iconografico. A differenza delle composizioni della "Tenerezza" che si incontrano più frequentemente (Madre di Dio di Vladimir, Madre di Dio di Teodoro, Madre di Dio di Tolga) in cui il Bambino circonda con un braccio il collo della Vergine, qui Cristo si aggrappa con entrambe le mani al bordo dorato del "maphorion" della Madre di Dio.

¹⁵ Icone russe, cit., p. 174.

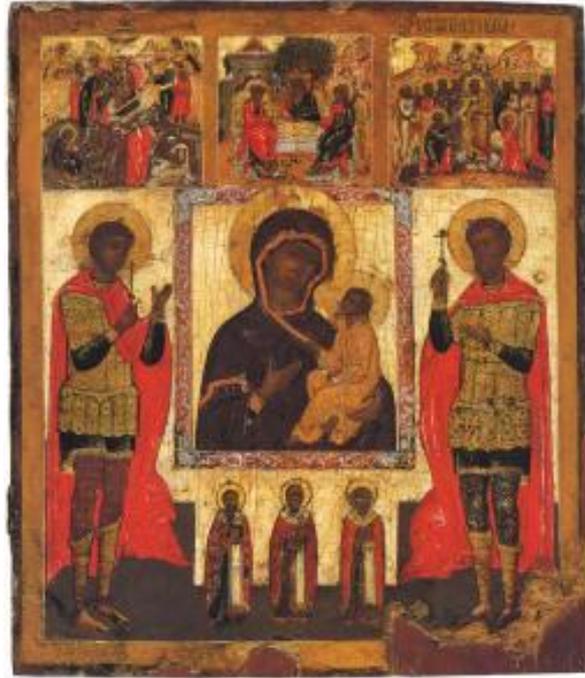
È un tipo di iconografia che si incontra raramente nelle icone russe. La tavola in esame si colloca fra la metà e il terzo quarto del XV secolo, fra lo stile di Andrea Rublev (attivo nel primo terzo del secolo) e di Dionisio, che lavorò nell'ultimo terzo del secolo.



L'icona appartiene alla scuola pittorica di Novgorod, come fanno pensare il rilievo pronunciato, la fattura compatta, i lineamenti dei volti abbastanza marcati e soprattutto il fondo rosso (le lettere bianche sono state tracciate evidentemente in epoca successiva, in sostituzione delle iscrizioni originarie perdute). A Novgorod solitamente non venivano raffigurate tipologie "liriche" della Madre di Dio, come la "Tenerezza", ma composizioni di tipo narrativo, ricche di figure (la "Protezione della Madre di Dio"), oppure tipologie iconografiche più solenni e maestose, come la "Madre di Dio del Segno" e la "Madre di Dio Odegetria". L'icona in esame testimonia che all'arte di Novgorod non erano estranee poesia, gusto contemplativo e l'assorta pace dell'immagine destinata alla preghiera¹⁶. La *Madre di Dio di Tichvin con feste, san Giorgio e san Teodoro* della prima metà del XVII secolo (tempera su tavola; 57,8x49,6 cm) è un tipo di iconografia diffusa in Russia.

La *Madre di Dio di Tichvin* è una variante della celebre icona bizantina della "Madre di Dio Odegetria", custodita a Costantinopoli.

¹⁶ *Icone russe*, cit., p. 176.



Si discosta dal celebre prototipo per alcune particolarità: la Vergine china lievemente il capo verso il bambino e questi solleva il ginocchio destro tenendo il piedino in posizione tale da mostrarne la pianta agli oranti. Secondo la tradizione l'icona era custodita a Costantinopoli nel tempio delle Blacherne e nel 1383 venne miracolosamente tralata nella Rus', in una regione quasi disabitata sul fiume Tichvinka, nei territori di Novgorod. Lì venne costruita una chiesa dedicata alla Dormizione della Vergine e fu fondato un monastero. La ricorrenza festiva in onore dell'icona della Madre di Dio di Tichvin venne fissata il 26 giugno (9 luglio secondo il "nuovo calendario") nello stesso giorno della festa dell'icona della Vergine di Lidda (di Roma). Ai lati della Madre di Dio sono raffigurati a figura intera San Giorgio e San Teodoro. Entrambi indossano un'armatura militare ma reggono la croce del Golgota, emblema del martirio. L'accostamento della raffigurazione della Vergine col Bambino e di figure di santi guerrieri martiri, in particolare Giorgio e Teodoro, si incontra nell'arte paleocristiana e bizantina (ad esempio in un'icona a encausto del VI secolo, nel monastero di Santa Caterina del Sinai). Nella composizione in esame le figure dei martiri creano l'impressione che essi siano in piedi in preghiera davanti all'icona della Madre di Dio. L'effetto è accentuato dalla cornice ornamentale con cui è profilata la raffigurazione della "Madre di Dio di Tichvin". Le altre raffigurazioni dell'icona insistono sul tema del sacrificio della croce. In alto, ai lati della Trinità veterotestamentaria, sono raffigurate la Natività del Cristo (l'ingresso nel mondo del Salvatore per mezzo della Madre di Dio) e la Discesa agli Inferi (la salvezza di quanti languono nell'Inferno, attuata attraverso il sacrificio redentivo del Salvatore). In basso sono visibili le figure di tre vescovi e Padri della Chiesa tra i quali, a sinistra, San Basilio il Grande, autore del testo della divina Liturgia. Nella maniera pittorica dell'icona mancano gli elementi caratteristici dell'arte di Simon Usakov e dei suoi discepoli della Scuola del Palazzo delle Armi

di Mosca, vale a dire la resa del modellato dei volti attraverso il chiaroscuro e i passaggi sfumati dall'ombra alla luce, a imitazione della pittura dell'Europa occidentale. Per questo l'icona è attribuibile probabilmente alla prima metà del XVII secolo e non a un periodo successivo¹⁷.

L'icona della *Madre di Dio di Bogoljubovo*, proveniente dalla Russia centrale, forse da Vladimir, della prima metà del XIX secolo (tempera su tavola; 95,8x66,4 cm.) è un'altra iconografia della Madre di Dio tipica della Russia.

La Vergine si rivolge al Salvatore, tenendo in mano il rotolo della propria supplica. Altre due iscrizioni illustrano la storia dell'icona miracolosa e testimoniano l'autenticità della copia. Sul bordo inferiore in un riquadro è scritto: "In questo sembiante apparve la santissima madre di Dio al santo e fedele principe Andrea Georgievic nell'anno 6666, nel giorno 18 di giugno, in quello stesso luogo... fu vista e... dal fedele principe Andrea ... bianca di pie[tra]..." Si parla, dunque, dell'apparizione della Vergine al principe Bogoljubskij nel 1158 (viene riportata la data, secondo il calendario russo, dalla "creazione del mondo", computata 5508 anni prima della nascita di Cristo) ed evidentemente della costruzione in questo luogo della chiesa bianca in pietra e della residenza principesca.



L'icona riprende fedelmente l'immagine miracolosa del XII secolo. Infatti, è ripresa anche la raffigurazione della Deesis sul bordo superiore ma con la differenza che le tre figure centrali mostrano pagine con testi. Rispetto alla consuetudine questa icona presenta ai piedi della Madre di Dio non le figure dei santi o dei committenti, ma gli edifici di Bogoljubovo, ben riconoscibili. Vediamo la cinta bianca della residenza del principe Andrea, trasformata poi in monastero con

¹⁷ Icone russe, cit., p. 206.

all'interno la chiesa della Natività della Madre di Dio, e davanti a essa, l'edificio del refettorio, di modeste proporzioni. Nello spiazzo del cortile un baldacchino sormonta la fonte d'acqua benedetta che esisteva in quel luogo nel XII secolo. A sinistra della Madre di Dio, fra le colline, sotto gli alberi, è raffigurata un'altra chiesa. Si tratta della celebre chiesa della Protezione sul fiume Nerl', costruita dal principe Andrea nel 1165 nei pressi di Bogoljubovo. Il paesaggio e le costruzioni quasi realistiche stanno a simboleggiare la protezione della Vergine sulla terra di Vladimir con le sue chiese e monasteri e, per suo tramite, su tutta la terra russa. La scelta delle raffigurazioni sui bordi testimonia che l'icona venne commissionata da un privato. Se le figure di Basilio il Grande e di Gregorio il Teologo, grandi Padri della Chiesa rappresentati nel registro inferiore, alludono al carattere liturgico della composizione, le figure dell'angelo custode e di un santo monaco, non riconoscibile, sono fattori che indicano l'esistenza di un committente dello stesso nome del santo monaco. Il volto "iconico" della madre di Dio, la tecnica pittorica tradizionale adottata nell'esecuzione delle vesti potrebbero fare attribuire la tavola al XVIII secolo, così come le chiome leggere, primaverili degli alberi, paiono acquerellate. Tuttavia, la cornice delle figure sui bordi stilizzate secondo moduli russi antichi, così come il tipo dei caratteri usati, fanno propendere per una datazione dell'icona alla prima metà del XIX secolo¹⁸.

L'icona *I santi taumaturghi del monastero di Kiev*, del XVIII secolo (tempera su tavola; 90x69,9 cm.) celebra il più antico monastero della Rus', la Lavra delle Grotte, fondata a Kiev nell'XI secolo e i suoi monaci più famosi (si evince dalla scritta sul bordo inferiore).



¹⁸ Icone russe, cit., p. 214.

Al centro della composizione appare la chiesa bianca coronata da cupole, dedicata alla “Dormizione”, all’interno del monastero; le fondamenta dell’edificio in pietra vennero gettate nel 1073, ma nel XVII secolo la chiesa venne ricostruita nello stile del “barocco ucraino”. Sopra la chiesa gli angeli reggono un’icona che raffigura la “Dormizione della Madre di Dio”. Secondo la tradizione un’icona con la Dormizione, oggi perduta, venne portata da Costantinopoli in questo monastero nell’XI secolo. Sopra l’icona appare il Signore e, appena sotto, in una nube rosata, lo Spirito Santo. Poco più in basso è dipinta la figura di Cristo che fa parte della Dormizione e completa al tempo stesso la Trinità neotestamentaria. Sotto la chiesa sono rappresentati illustri esponenti della santità russa e, soprattutto, i gloriosi monaci del monastero delle Grotte. In basso al centro è raffigurato il santo principe Vladimir, che battezzò la Rus’ nel 988, con i suoi figli, i santi principi Boris e Gleb che affrontarono il martirio nel 1015 in nome degli ideali cristiani. Accanto a Boris e Gleb sono poste le sante martiri Barbara e Alessandra. In primo piano sono raffigurati due gruppi di santi, ognuno composto di cinque figure. Le undici fila di figure a sinistra e le otto a destra sono monaci delle Grotte. Nel gruppo di sinistra troviamo una rara raffigurazione del celebre pittore di icone Alimpio, che visse e operò nel monastero delle Grotte: si trova a sinistra, nella quarta fila dall’alto, al centro. In alto si notano grandi sepolcri reliquiari con teschi di monaci sconosciuti ma giusti, dalle cui spoglie stilla mirra. Nell’icona sono evidenti echi barocchi: nello stile architettonico della chiesa, nello stile dell’icona con la Dormizione portata dagli angeli, che ricorda una ricca corona. L’opera si presenta come una tarda ripresa di incisioni ucraine del XVII secolo, quando la Lavra delle Grotte rappresentava il baluardo della rinascita e il fondamento della spiritualità ortodossa in Ucraina. In ultima analisi, questa tipologia trova origine in un antico schema bizantino che incontra larga fortuna nella pittura russa. L’icona potrebbe essere stata dipinta a Kiev o a Mosca o anche in un’altra città russa in memoria della santità di Kiev, che nella coscienza popolare era considerata “Madre di tutte le città russe”¹⁹.

Per quel che riguarda i rivestimenti, molti sono i preziosi gioielli di questa collezione. Un’icona è interessante per la presenza della tzata, un collare in metallo prezioso, tipico di questo genere di produzione: la *Madre di Dio di Teodoro* prodotta tra il XVII e il XVIII secolo in argento, oro, cesellatura e incisione (63x46 cm. il rivestimento; 44,5x38 cm i nimbi, la corona e il pettorale). È una replica dell’icona taumaturgica di Kostroma. L’icona e il rivestimento d’argento, con un fitto ornato vegetale sui bordi e sottili volute di steli sul fondo, non sono però anteriori alla seconda metà del XVIII secolo²⁰.

Quindi la collezione è un tesoro che distingue la città di Vicenza come città che custodisce la raccolta di icone che, secondo il parere dei più noti specialisti internazionali del settore, è

¹⁹ Icone russe, cit., p. 260.

²⁰ Icone russe, cit., p. 312.

oggi la più importante al di fuori della Russia e molto significativa anche in rapporto a quelle del paese di origine²¹.

²¹ Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Milano, 1999, p. 50.