

Antiche icone russe dal Convento S. Angelo

Comitato Promotore

P. Arturo Buseti
P. Clemente Moriggi
P. Cesare Azimonti
Prof. Giulio Cesare Maggi
Dott. Franco Casarone
Dott. Massimo Cherubini
Rag. Massimo Oldini

Progetto scientifico e cura:
Sania Gukova

Testi e Commenti

Sania Gukova
P. Adalberto Piovano
P. Dimitri Fantini

Coordinatrice

Monica Cavaliere

Segreteria organizzativa
Caterina De Pol

Foto

Lino Vecchiato

Catalogo

C&M Arte

Grafica e layout del catalogo
C&M Arte

In copertina: San Nicola, XVII secolo, riproduzione parziale, Collezione Orler. (Tav. 29 del catalogo).

In IV di copertina: Iconostasi, fine del XVIII - inizi del XIX secolo, Collezione Orler. (Tav. 1 del catalogo).

© C&M Arte - Arezzo

Archivio Orler - via Col S. Martino, 39 - 30030 Favaro Veneto (Venezia)
www.collezioneorler.com

Finito di stampare nel mese di ottobre 2007 - Printed in Italy

Antiche icone russe dal Convento S. Angelo
dei Frati Minori Francescani a Milano

COLLEZIONE ORLER

ICONOSTASI: promessa del Paradiso

C&M
Arte





ICONOSTASI: promessa del Paradiso

Sania Gukova

«L'iconostasi è la visione. L'iconostasi è la manifestazione dei santi e degli angeli – un'angelofania, una manifestazione di celesti testimoni, e soprattutto della Madre di Dio e del Cristo nella carne, testimoni i quali proclamano ciò che, visto da quel versante, è carnale. L'iconostasi è i santi. E se tutti gli oranti nella chiesa fossero abbastanza ispirati, se gli oranti fossero tutti veggenti, non ci sarebbe altra iconostasi all'infuori degli astanti testimoni di Dio a Dio, mercé i loro sguardi e le loro parole annuncianti la Sua terribile e gloriosa presenza; neanche la chiesa ci sarebbe.»

P. Florenskij, *Le Porte Regali*, p. 57

L'iconostasi, elemento caratteristico della chiesa ortodossa, è una barriera lignea, ricoperta da icone e segnata da tre porte. Il termine di origine greca che lo definisce luogo di collocazione delle icone (*eikon* e *stasis*), descrive solo la sua funzione esteriore.¹ L'iconostasi racchiude l'espressione più compiuta e spiritualmente più densa del cristianesimo orientale. Tenteremo di scoprirla nelle sue linee essenziali, seguendo le orme di due illustri teologi, p. Pavel Florenskij² che ha svelato il significato mistico dell'iconostasi, scendendo in analisi acutissime e p. Leonid Uspenskij, teologo e iconografo (1902 - 1987), che ha dato all'iconostasi russa una solida base teologica e storica.³ Importanti per la nostra esposizione sono anche gli studi degli ultimi anni che analizzano alcuni aspetti storici e teologici dell'iconostasi russa.⁴

L'iconostasi non è un semplice arredo liturgico e deve essere compresa all'interno della visione simbolica del tempio, essa costituisce un grande segno della Presenza divina in mezzo al cosmo e all'umanità. L'iconostasi distingue simbolicamente i due mondi, quello celeste del santuario in cui viene celebrata la liturgia, e quello terreno della navata della chiesa, in cui i fedeli partecipano al mistero. [Fig. 1] Il suo significato era stato spiegato dai Padri della Chiesa non come una separazione, ma come una forma di unione tra le due parti della chiesa. Simeone di Salonicco (inizio del XV secolo) così scrive: "Sull'architrave, sulle colonne, al centro delle sante icone, si rappresenta il Salvatore e, al suo fianco, la Madre di Dio e il Precursore, gli angeli, gli apostoli e gli altri santi. Questo ci insegna che Cristo è contemporaneamente in cielo con i suoi santi e

1. Iconostasi, 1996-1999, chiesa di Ingresso della Madre di Dio al tempio, Mosca



2. Madre di Dio Orante (Platytera), calcio dell'originale in marmo del XII secolo proveniente da Costantinopoli, murato all'interno della chiesa veneziana di Santa Maria Mater Domini (Museo Correr)

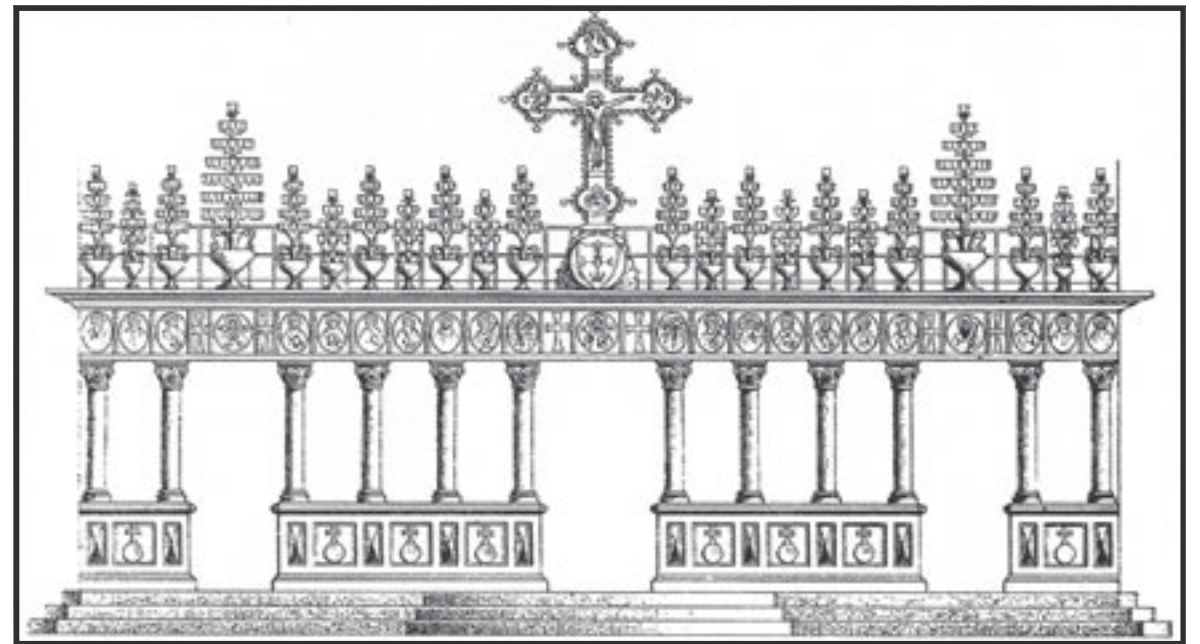
con noi adesso, e che Egli deve ancora venire". E ancora, cinque secoli dopo, padre P. Florenskij riflette: "Data l'impotenza della vista spirituale degli oranti, la Chiesa, avendo cura di loro, è costretta a soccorrerne la debolezza spirituale: queste visioni celesti, chiare, serene, splendenti, essa segna, trascrive materialmente, ne coglie le tracce col colore. Questa gruccia della spiritualità, l'iconostasi materiale, non cela qualcosa ai fedeli – un qualche mistero interessante e arguto, come per ignoranza e amor proprio taluni hanno sostenuto, ma anzi addita ad essi, mezzi ciechi, il mistero del santuario, dischiude ad essi, storpi e sciancati, l'ingresso nell'altro mondo, a loro, chiusi nella loro indolenza, grida nelle sorde orecchie l'annuncio del Regno dei cieli, dopo che essi

hanno mostrato d'essere inaccessibili ai discorsi fatti con voce normale."

Cenno storico

L'origine di una barriera divisoria che isola nel tempio il luogo della celebrazione del mistero risale alla tradizione liturgica giudaica, passata al cristianesimo. La divisione del tempio in due parti era determinata dalla struttura stessa della celebrazione liturgica che comprendeva i celebranti del mistero e l'assemblea dei fedeli partecipanti. Nel primo periodo cristiano il santuario era separato dalla navata unicamente da una transenna o da un velo oppure da un colonnato sormontato da un architrave che non impediva ai fedeli la vista dell'altare, ai quali gradualmente si aggiunsero rappresentazioni di Cristo, della Vergine, di angeli e santi, intagliati o sbalzati nello stesso materiale della trabeazione, di solito marmo [Fig. 2]. Probabilmente tra gli intercolunni sopra i plutei erano appesi dei veli. Lo sviluppo di soggetti iconografici sulla transenna e la sua graduale trasformazione in un'iconostasi iniziò presto. All'inizio l'architrave era ornato con una croce, collocata in cima. Questa parete divisoria, che all'origine consisteva di plutei, alti fino alla cintola fissati tra i pilastri, nel VI secolo si era già evoluta in una barriera più alta, con colonnine che sorgevano dai pilastri che sostenevano una trabeazione o *epistilio*. L'imperatore Giustiniano (VI secolo) innalzò a Santa Sofia di Costantinopoli dodici colonne e fece eseguire sull'architrave delle raffigurazioni a bassorilievo di Cristo, della Madre di Dio, di angeli, apostoli e profeti, come testimonia la precisa e minuziosa descrizione offertaci da Paolo il Silenziarlo (VI secolo) [Fig. 3], mentre nel X secolo Costantino Porfirogeneto ne conferma la presenza, esaltandone lo splendore. Le colonne erano scintillanti perché ricoperte d'argento o cesellate, così da riflettere la luce del sole.

All'origine dell'iconostasi vi è dunque il *templon* bizantino, ossia la barriera tra la navata della chiesa e il santuario. Tale struttura derivava probabilmente dal Tabernacolo dell'Antico Testamento, che separava con un tramezzo il



3. Templon della cattedrale di Santa Sofia di Costantinopoli, ricostruzione dell'anno 1908 (secondo *Starinnye russkie ikonostasy*)

Sancta Sanctorum nel Tempio di Gerusalemme. Il *templon* era relativamente basso e permetteva ai fedeli di vedere le immagini dipinte nella parte superiore dell'abside. In questo periodo iniziale la barriera architettonica univa già due funzioni importanti: essa faceva parte del complesso programma iconografico del santuario, integrandosi nel decoro absidale che spiegava le idee dogmatiche più importanti, d'altro canto, le immagini del

templon avevano già una funzione devozionale, vale a dire che i fedeli vi si potevano avvicinare per una preghiera personale [Fig. 4].

Una nuova fase della trasformazione del *templon* in un'iconostasi inizia nell'epoca posticonoclastica. Il semplice parapetto a poco a poco fu sostituito da un colonnato sormontato da icone, forse in seguito alla reazione provocata dall'iconoclastia. All'inizio del periodo medio-bizantino,



4. Ricostruzione contemporanea dell'antico templon bizantino, chiesa di Nascita della Madre di Dio, regione di Vladimir



5. Templon in muratura, chiesa di Santa Anna, Anisarak, Creta

le sacre immagini che decoravano il *templon* non erano rimovibili; erano realizzate nello stesso materiale che costituiva la trabeazione, o fissate su di esso in smalto. Pian piano, tuttavia, le icone fecero la loro comparsa sull'*epistilio* e grandi pannelli furono collocati negli intercolunni, facendo diventare il *templon* una compatta parete che copriva completamente la vista dell'altare [Fig. 5]. Questo cambiamento rappresenta il momento culminante nello sviluppo dell'iconostasi che accade, con tutta probabilità, nell'XI secolo. Lo confermerebbero alcune testimonianze scritte: un commento di Nicola di Andida sulla liturgia (seconda metà dell'XI secolo), è probabilmente ancora più importante è la lettera di Niceta Stifatos *chartophylax* della chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli. Questo documento conferma che il tema della chiusura dell'altare era al centro dei dibattiti fra i gerarchi della chiesa e i teologi bizantini verso la metà dell'XI secolo. La prassi di mettere una tenda che chiudeva completamente l'altare, creò le condizioni per inserire le icone

negli intercolunni. E' significativo che proprio in questo periodo compaiono le icone-*epistili* (le tavole sviluppate in larghezza) che venivano sistemate sopra l'architrave e avevano un complesso programma iconografico.

I motivi di tali innovazioni sono complessi. A. Lidov suppone che uno di essi poteva essere la polemica teologica sviluppata in questo periodo in seno alla Chiesa bizantina che portò allo scisma del 1054, influenzando anche sugli sviluppi del decoro interno della chiesa orientale. L'accento posto sulla natura mistica dei sacramenti trovò la sua manifestazione nella chiusura dell'altare. L'interpretazione dell'Eucaristia come storia della salvezza si sviluppa nel programma iconografico del *templon*.⁵ Nell'XI secolo cambia anche il decoro absidale e vengono introdotti dei nuovi soggetti (Comunione degli apostoli e Celebrazione della liturgia) [Fig. 6], altro fattore che, secondo Ch. Walter⁶, determinò la divisione delle funzioni delle immagini del santuario: quelle dell'abside erano destinate alla contemplazione del



7. Deesis, icona-epistilio, c. 1280, Monastero di Santa Caterina del Sinai

clero celebrante, mentre le icone del *templon*, che impedivano la vista dell'abside e del rito celebrato, erano rivolte ai fedeli, spiegando la liturgia in forma simbolica. La trasformazione che abbiamo descritto continuò per un lungo periodo e con buona probabilità non ebbe inizio nello stesso momento e non seguì dappertutto in modo uniforme. La situazione poteva anche variare da monastero a monastero, pur nella stessa area.

Il centro delle icone destinate al *templon* era di solito occupato dalla Deesis, cioè la Vergine e san Giovanni Battista che pregano Cristo per la salvezza dell'umanità [Fig. 7]. Questo soggetto centrale era incorniciato da scene della vita di Cristo, della Vergine o di un santo. Le principali scene della vita di Cristo e della Vergine formavano il cosiddetto *Dodekaorton*, le dodici grandi

feste dell'anno liturgico.. Sebbene ci siano riferimenti certi ad *epistili* dipinti nella seconda metà dell'XI secolo, le più antiche trabeazioni conservate risalgono al XII e XIII secolo; si trovano nel monastero di Santa Caterina del Sinai e nella Grande Lavra del Monte Athos e molto probabilmente provengono da botteghe di Costantinopoli [Fig. 8].

Alcuni esempi significativi mostrano come la trabeazione del *templon* appartenesse alla dotazione degli edifici sacri non solo d'Oriente ma anche d'Occidente. La basilica costantiniana di San Pietro a Roma pare possedesse un'iconostasi a doppio colonnato (alcune colonne sono ancor oggi conservate nell'attuale basilica, distribuite in varie aree). Una barriera architettonica ornava la basilica di San Paolo a Roma e di San Giovanni a



6. Comunione degli apostoli, particolare del mosaico absidale, metà dell'XI secolo, cattedrale di Santa Sofia, Kiev



8. Dodici feste con la Deesis, seconda metà dell'XI secolo, Monastero di Santa Caterina del Sinai

Ravenna, ove Galla Placidia nel V secolo l'aveva fatta erigere in argento.⁷

Iconostasi in Russia

In questa forma e col medesimo significato liturgico, la parete divisoria passò alla Russia. I dati archeologici e le testimonianze scritte confermano che le più antiche chiese russe non avevano le barriere divisorie alte ma solo le basse transenne a griglia simili a quelle bizantine.⁸ Con il tempo la transenna crebbe in altezza creando una vera e propria barriera. La struttura dell'iconostasi subì nella Russia una serie di modifiche: gli ordini di icone si moltiplicarono, cambiarono dimensioni e collocazione. Proprio in Russia l'iconostasi riceve, a cavallo del XIV e XV secolo, la sua forma singolare, quella chiamata 'iconostasi alta'. La barriera architettonica cresce fino a trasformarsi

in un'alta parete divisoria con numerosi ordini di icone che cela completamente il santuario agli occhi dei fedeli [Fig. 9].

I cambiamenti che si verificano a quest'epoca segnano una tappa importante nello sviluppo dell'iconostasi russa. Il nuovo tipo di iconostasi alta subito ricevette in Russia lo status dell'immagine canonica. La sua rapida affermazione non poteva essere possibile senza l'intervento dei vertici della gerarchia ecclesiale. Il promotore delle innovazioni è ritenuto il metropolita di Mosca Cipriano (1390-1406). Se vogliamo cercare le ragioni di tali mutamenti dobbiamo tracciare alcuni aspetti della vita religiosa in questo periodo. Uno dei fattori più importanti era la diffusione del movimento mistico dell'esicismo che si estese a tutto il mondo ortodosso e diede stimolo ad una fioritura straordinaria della vita spirituale. In quest'epoca la vita religiosa della Russia fu segnata da

un'intensa vitalità artistica, da un nuovo impulso apportato dal misticismo degli esicasti. Caratteristica dell'arte di quell'epoca era la ricerca di un sistema teologico coerente, che riveli attraverso l'immagine l'economia della salvezza nella sua globalità. Questa tendenza sfocia nel complesso dell'iconostasi che rappresenta uno degli esiti più importanti del periodo della fioritura esicasta.⁹

Un altro aspetto, non meno rilevante è da ricercare nell'evoluzione del rito. A cavallo tra XIV e XV secolo, si verificarono importanti trasformazioni nell'ambito liturgico: anzitutto, la diffusione della regola gerosolimitana, che sostituì progressivamente quella studita (del monastero di Studion di Costantinopoli). Contemporaneamente, aumentò la quantità dei testi liturgici che venivano letti durante le funzioni in chiesa e che divennero una fonte supplementare per la nuova iconografia. L'artefice dell'unificazione della prassi liturgica fu il metropolita Cipriano. La creazione dell'iconostasi alta può essere considerata quindi una parte intrinseca della sua complessiva riforma. Parlando di Cipriano dobbiamo ricordare i suoi legami con Filoteo Kokkino, patriarca di Costantinopoli negli anni 1353-1355, 1364-1376, anche lui un innovatore del rito e esicasta. Si tratta della tappa conclusiva della liturgia bizantina denominata da Robert F. Taft¹⁰ la "sintesi neosabbaitica" che rappresentava una nuova, rispetto alla versione studita, adattamento della regola gerosolimitana (quella della Lavra di San Sabba) interpretata nello spirito dell'insegnamento mistico degli esicasti del XIV secolo.¹¹

Un altro fattore che segnò la cultura russa dell'epoca e incise notevolmente sulla creazione dell'iconostasi alta è collegato alle aspettative escatologiche. Com'è noto, nell'antica Russia gli anni erano computati dalla creazione del mondo, per cui 1492 corrispondeva all'anno 7000. Le preoccupazioni escatologiche assunsero particolare acutezza con l'attesa della fine del mondo aspettato allo scadere del settimo millennio dalla creazione del mondo. L'inizio dell'ottavo millennio, secondo l'interpretazione tradizionale, avrebbe dovuto conformarsi ad un mondo rinnovato; per questo si fu inclini a leggersi l'avverarsi



9. Iconostasi della cappella di Nascita della Madre di Dio, XVI secolo, cattedrale di Santa Sofia, Novgorod

della profezia apocalittica sul regno millenario di Dio sulla terra. L'attesa della fine del mondo nella Russia non si associò al presentimento di un'imminente catastrofe universale. L'escatologia ortodossa aveva piuttosto un carattere di luminosa ascensione, ed era caratterizzata dalla percezione di una particolare prossimità tra presente e futuro, terrestre e celeste. La barriera che separava questi poli tendeva a farsi trasparente; il regno millenario di Dio già si rivelava nel regno terreno prescelto da Dio, colmando i cuori dei credenti dell'attesa della salvezza futura e della beatitudine celeste. Non si può escludere che simili disposizioni d'animo in gran parte attingessero alla tradizione ascetico-spirituale russa del XIV-XV secolo: la pratica esicasta della "preghiera del cuore" permetteva non solo la personale unione con Dio (una reale divinizzazione), ma anche la contemplazione, da parte degli asceti, dei beni futuri preparati per i giusti. L'immagine liturgica



12. Iconostasi della cattedrale di Dormizione della Madre di Dio, Vladimir, realizzata nella seconda metà del XVIII secolo su commissione dell'imperatrice Caterina II. L'iconostasi sostituì quell'antica dipinta da Andrei Rublev e compagni. L'imperatrice è raffigurata nell'ordine locale nelle sembianze di santa Caterina.

del tempo che verrà era concretizzata specialmente nell'importanza dell'ordine della Deesis dell'iconostasi che rappresentava la preghiera escatologica di tutti i santi.¹²

Non ultime per importanza erano le ambizioni ideologiche dello stato Moscovita. A cavallo tra Quattrocento e Cinquecento viene formulata la teoria per cui Mosca, quale erede di Costantinopoli considerata la seconda Roma, sarebbe la terza Roma, ultimo ed eterno regno di tutto il mondo cristiano. Insieme alla gloria e alla grandezza del regno terreno di Cristo venne trasferito nella Russia anche quel ruolo che tradizionalmente era attribuito a Bisanzio: resistere all'Anticristo e attendere la seconda venuta del Salvatore. Proprio per questo motivo la Rus' di Mosca, ultima nella

successione dei regni terreni, agli occhi dei contemporanei divenne una sorta di archetipo ovvero, meglio ancora, l'antiporta del regno di Dio.

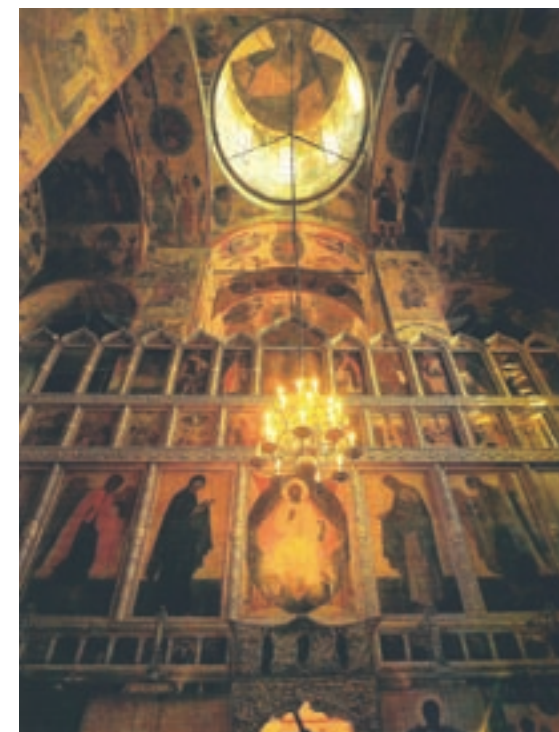
In questo complesso contesto si formò, al cavallo del XIV e XV secolo, l'iconostasi alta che riunì diversi temi iconografici diffusi nell'arte bizantina dell'epoca, trovandone una nuova soluzione iconografica e creando un fenomeno artistico singolare. Il concetto dell'iconostasi alta rifletteva le aspettative escatologiche formatesi nella società russa a cavallo del XIV e XV secolo e il suo programma iconografico era strettamente legato alla celebrazione della liturgia. A Novgorod l'iconostasi alta fa la sua comparsa con un ritardo motivato dal fatto che nella cattedrale di Santa Sofia dall'antichità rimase quasi immutata la

regola studiata, e solo dopo l'annessione di Novgorod allo stato di Mosca (1478) l'iconostasi alta fu adottata anche in queste terre settentrionali.

Tra le più antiche iconostasi alte rimaste ci sono quelle della cattedrale della Dormizione di Vladimir, pervenutaci solo frammentariamente (1408). [Fig. 12] Essa includeva, oltre all'ordine locale, quello della Deesis, delle feste e l'ordine dei profeti a mezzo busto. Le tavole della Deesis e delle feste hanno rispettivamente 317 e 125 cm di altezza. Le dimensioni della Deesis la rendevano componente principale della barriera divisoria. L'iconostasi di Vladimir servì da modello per quella della chiesa della Dormizione del Cremino di Mosca.¹³ Uno degli aspetti più importanti della riforma russa dell'iconostasi consiste nell'universalità, nella fissazione di un modello unico. Le prime iconostasi alte sono già caratterizzate da uniformità [Fig. 13], mentre le iconostasi bizantine del XIV secolo mostrano maggiore varietà.

Nella seconda metà del XVI secolo nell'iconostasi russa compare un ordine nuovo, quello dei patriarchi, come espressione figurativa della preghiera eucaristica in cui sono commemorati tutti gli ordini dei santi sia dell'Antico che del Nuovo Testamento [Fig. 14]. Il processo della formazione dell'iconostasi alta giunse così al termine. Solo da quell'epoca si può parlare del tipo classico dell'iconostasi russa alta a cinque ordini che acquisì il carattere di un coerente insieme teologico e figurativo..

Gli sviluppi della vita religiosa e il cambiamento dei gusti delle epoche successive non potevano non influire sui contenuti e sull'aspetto esterno dell'iconostasi. Il secolo XVII apre una nuova epoca nella cultura russa segnata da una nuova sensibilità religiosa, dalla formazione di nuove categorie estetiche. Una nuova visione del mondo era frutto del-



13. Iconostasi, chiesa di Annunciazione, Cremlino di Mosca



14. Ordine dei patriarchi, 1679-1680, chiesa di Santa Trinità, Monastero di Nerecha, regione di Kostromà



15. Iconostasi della cattedrale della Madre di Dio di Smolensk, fine del XVII secolo, Monastero delle Vergini, Mosca

l'influenza della cultura occidentale laicista che troverà una sua elaborazione teorica negli scritti dei maggiori esponenti del celebre laboratorio iconografico presso il Palazzo delle Armi a Mosca [FIG. 15]. I loro trattati sull'arte finalizzati alla difesa della nuova corrente che stava conquistando terreno nella prassi artistica russa le fornivano una giustificazione teorica. In questo quadro culturale anche la struttura dell'iconostasi subì dei mutamenti: compare l'ordine complementare degli apostoli e della passione degli apostoli posizionato sopra o sotto la Deesis (solitamente si tratta delle chiese importanti dove l'iconostasi aveva grandi dimensioni); sulla sommità dell'iconostasi trova posto una Crocifissione (l'immagine fu introdotta in seguito alla prescrizione del Concilio della Chiesa degli anni 1666 - 1667); e persino l'ordine dei "sapienti ellenici", le immagini delle sibille e dei filosofi antichi, collocate in basso sui piloni, sotto le icone dell'ordine locale

(la chiesa della Trinità di Pskov, la cattedrale del monastero di Chutyn' presso Novgorod ed altre ancora). Le raffigurazioni dei filosofi e delle sibille erano abbastanza diffuse negli affreschi delle chiese cristiane d'Oriente, specie nel XVI - XVII secolo (Serbia, Athos, Bulgaria). Possiamo trovare i ritratti di Virgilio e delle sibille negli affreschi della cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca (1547-1551) [FIG. 16]. Questi personaggi erano introdotti nell'iconografia cristiana perché anche a loro, pur in modo limitativo, fu svelato il mistero divino: la venuta nel mondo del Salvatore, la sua passione e morte, la resurrezione e il Giudizio universale. Queste profezie del mondo antico, che troviamo iscritte nei cartigli tenuti in mano, erano rielaborati nel pensiero cristiano in una maniera da renderle irriconoscibili. Sono, infatti, difficilmente attribuibili ai libri sibillini o ai sistemi filosofici dei personaggi raffigurati. Le immagini dei più autorevoli veg-



16. Sibilla, affresco della galleria nord, 1547-1551, chiesa dell'Annunciazione, Cremlino di Mosca

genti del mondo antico mettevano in risalto il pensiero che Dio vuole salvare tutti gli uomini, anche i pagani.¹⁴

Nella seconda metà del XVII secolo sopra l'ordine locale trovò posto il cosiddetto ordine *pjàdnichnyj*. Il termine *pjàdnitsa* (dalla parola *pjàd'*, la palma della mano) era ampiamente diffuso nel XVI-XVII secolo per designare le piccole

icone misurabili con la mano. La comparsa di quest'ordine era legata forse alla disposizione del Concilio del 1666-1667 che condannò l'usanza di portare nelle chiese le proprie icone e pregare davanti ad esse, ogni fedele a modo suo. Il Concilio ordinò di donare tali icone alle chiese ed esse vennero collocate nella parte orientale del tempio o nell'iconostasi accanto alle grandi tavole. Le collezioni di icone dei monasteri e delle chiese furono completate notevolmente da questi doni votivi, fatti spesso con lo scopo di commemorare i defunti. Le dimensioni delle icone-*pjàdnitsy* potevano variare. Il soggetto più diffuso era quello della Madre di Dio, più raramente era Cristo o i santi locali. La quantità delle icone-*pjàdnitsy* cresce vertiginosamente dalla seconda metà del XVI e giunge al culmine nel XVII secolo. Le piccole icone prima venivano poste nell'iconostasi su un'apposita mensola sotto l'ordine della Deesis, mentre nella seconda metà del XVII secolo cominciarono ad essere inserite in un ordine complementare, appunto, *pjàdnichnyj*. I registri delle chiese parlano di numerose piccole icone. Per esempio, secondo i documenti del monastero delle isole Solovki del 1579 [FIG. 17], nella cattedrale della Trasfigurazione si trovavano 33 icone con i rivestimenti dorati e 57 "dipinte sull'oro". Nello stesso ordine *pjàdnichnyj* spesso venivano poste anche le icone menologiche.¹⁵

Dal XVII secolo incominciano a diffondersi le iconostasi di piccole dimensioni, spesso dipinte su una tavola, e le iconostasi pieghevoli da viaggio

17. Monastero delle isole Solovki, mar Bianco



che raffiguravano in miniatura le iconostasi grandi [CFR. TAVV. 1-3]. Nella seconda metà del XVII secolo nell'iconostasi compare un nuovo ordine, quello della Passione di Cristo, solitamente collocato in alto e la croce con la raffigurazione dipinta della Crocifissione alla sommità dell'iconostasi.

Tutte queste innovazioni cambiarono notevolmente la disposizione degli elementi e introdussero nuovi significati nella simbologia dell'iconostasi.¹⁶ Anche il decoro dell'iconostasi cambiò il suo aspetto, adottando degli elementi del barocco, del rococò e, più tardi, del classicismo. In questo processo un ruolo rilevante fu svolto dall'arte bielorusa e ucraina, che apportò all'icona russa molti elementi della cultura europea. Quest'arte, che viveva e si sviluppava nell'orbita dell'influenza della cattolica Polonia, a cui appartenevano all'epoca terre bielorusse e, parzialmente, ucraine, fece da tramite, da importatore della nuova cultura in Russia. Per la realizzazione dell'iconostasi particolarmente rilevante fu l'arte dell'intaglio ligneo bielorusso. Numerosi maestri furono invitati a Mosca per lavorare presso il Palazzo delle Armi. Particolarmente apprezzati erano gli intagliatori, conosciuti in Russia come i "maestri d'intaglio bielorusso" [FIG. 18]. Erano loro ad eseguire le iconostasi delle chiese più importanti dell'epoca, quelle dei monasteri Donskoj, Simeonovskij, Novo-Ierusalimskij, Valdajsko-Iverskij, del monastero delle Vergine, noto come "monastero degli zar", i cui modelli furono imitati in tutta la Russia [FIGG. 11, 12, 28, 35]. Gli artigiani bielorusi importarono nella Russia le nuove tecniche dell'intaglio traforato e un ricco reper-



18. La Porta regale, metà del XVIII secolo, Museo Nazionale della storia e della cultura di Belorussia

torio di elementi decorativi barocchi, mostrando una buona conoscenza di modelli italiani e fiamminghi, e adottando molti motivi nuovi che si sposavano in maniera eccezionale con il fasto e la magnificenza degli interni barocchi [FIG. 19]. Il contorno ligneo delle iconostasi barocche dei secoli XVIII e XIX, riccamente scolpito e dorato, decorate con motivi ornamentali e vegetali, formava una splendida cornice alle icone che talvolta sembravano perdersi nello sfarzo dello scintillio d'oro. La maestria degli intagliatori trovò l'espressione più straordinaria nell'esecuzione delle Porte regali dell'iconostasi, che si trasformavano sotto lo scalpello di un maestro in uno splendido e fine fregio traforato composto da capricciose linee dorate di *rocaille*. Queste meravigliose forme plastiche formavano un nuovo habitat per le icone¹⁷ [FIG. 20].

19. L'Annunciazione scultorea posta sopra la Porta regale dell'iconostasi, cattedrale della Dormizione della Madre di Dio, Vladimir



20. Cattedrale di SS. Pietro e Paolo, inizio del XVIII secolo, architetto D. Trezini, la più antica chiesa di San Pietroburgo.

Nel ricco decoro ornamentale, nonostante fosse stilizzato, erano facilmente riconoscibili le piante e i frutti. Questo decoro, oltre a creare l'impressione del giardino paradisiaco immerso nella luce, aveva un suo significato simbolico importante. Accanto alla vite, antico e importante simbolo cristiano, alla vigna che designa il Regno di Dio, vi sono altri frutti e fiori. Qui si avverte l'influsso della pittura europea, specialmente dell'iconografia del "*Hortus Conclusus*", del giardino del Paradiso, diffusa nella pittura occidentale nei secoli XV-XVIII. Mela, melagrano, vite, fiore del giglio sono doni caratteristici del Paradiso.¹⁸

Struttura dell'iconostasi

L'iconostasi non è affatto un semplice accostamento di icone, anzi la loro disposizione segue una regola rigorosamente osservata: i soggetti sono strettamente definiti sia nell'insieme che nelle sue singole parti. L'iconostasi raffigura il divenire della Chiesa nel tempo e la sua vita, fino al suo coronamento nella Parusia, la realizzazione progressiva di Adamo fino all'ultimo Giudizio. Essa rivela in tal modo il senso della successione temporale, il senso che il tempo acquista grazie alla sua comunione con quell'atto extratemporale che è l'Eucaristia. L'iconostasi rivela la sinergia di Dio e dell'uomo: gli uomini e gli avvenimenti che conferiscono il loro senso alla storia e la santificano. A ciascuno addita qual è il suo posto nel processo storico e il significato del momento che è, per ciascuno, il tempo presente. Le immagini sono "visibili rappresentazioni di spettacoli, misteriosi e soprannaturali" secondo la formula di Dionigi pseudo Areopagita.

L'iconostasi russa nella sua forma classica abitualmente è divisa in cinque ordini orizzontali. Sulla sommità della parete è posta una croce

per ricordare che la Chiesa trionfante nei cieli e pellegrina sulla terra ha come unico punto di riferimento l'Incarnazione, la Passione e la Resurrezione del Salvatore. Ogni ordine corrisponde ad un periodo preciso della storia sacra. Sofferamoci brevemente sul contenuto iconografico e sul significato dell'iconostasi. Lo schema riportato [Fig. 21] è piuttosto convenzionale perché le iconostasi, in effetti, mostrano grande varietà. Nelle piccole chiese e nelle cappelle con spazi limitati il numero di ordini può essere ridotto, nelle grandi chiese possono apparire gli ordini complementari di cui è stato detto prima.

ORDINE DEI PATRIARCHI

La fila superiore chiamata 'ordine dei patriarchi', rappresenta la Chiesa veterotestamentaria da Adamo a Mosè, il periodo anteriore alla Legge [Fig. 22]. Con la comparsa dell'ordine indipendente dei patriarchi giunse a fine il processo della formazione dell'iconostasi alta. Le prime testimonianze scritte sull'esistenza dell'ordine dei patriarchi risalgono al XVI secolo, ma sono piuttosto scarse. Le iconostasi con l'ordine dei patriarchi in questo periodo erano pochissime. Sappiamo che due ordini furono commissionati da Boris Godunov nel 1598 per l'iconostasi della chiesa della Madre di Dio di Smolensk del Monastero delle Vergini a Mosca [Fig. 11]. Una maggiore diffusione si osserva nel XVII secolo.

In mezzo all'ordine, nella maggior parte dei casi, vi era l'icona della Paternità [Fig. 23, Tav. 5] o quella della Trinità del Nuovo Testamento. I patriarchi sono effigiati a mezzo busto o a statura intera, con un cartiglio in mano, rivolti verso l'immagine centrale, la rivelazione di Dio uno e trino. I testi dei cartigli non sono sempre gli stessi, ma il contenuto è riferito comunque ai libri dell'Antico Testamento. I patriarchi si presentano

22. Ordine dei patriarchi, particolare della Tav. 1



Schema di Iconostasi alta
(disegno di Giovanni Mezzalana)



21. Schema dell'iconostasi russa



11. Particolare dell'iconostasi della cattedrale della Madre di Dio di Smolensk, fine del XVII secolo, Monastero delle Vergini, Mosca



23. Paternità, XVIII secolo, archivio di Collezione Orler

come testimoni della futura salvezza, sono risorti insieme a Cristo, fanno parte della storia della salvezza offerta nella liturgia. L'aspetto storico s'intreccia inevitabilmente con quello escatologico. I patriarchi sono resi partecipi della vita eterna, unendosi a Cristo e diventando un solo corpo e una sola fede con lui. La liturgizzazione delle figure dei patriarchi intende anche la loro preghiera incessante per la salvezza delle anime umane [CFR. TAV. 6]. Nella seconda metà XVI secolo nella cultura russa si osserva l'incremento dell'interesse verso i libri dell'Antico Testamento. La storia dei patriarchi era intesa come un nodo sacrale nella storia dell'umanità prima dell'incarnazione di Dio. Non ultimo ruolo giocò anche l'ideologia politica. L'idea di legare la storia dello stato moscovita con la storia dell'umanità in generale, di mostrare il suo ruolo eccezionale, portò a cercare le analogie nella storia veterotestamentaria.¹⁹

ORDINE DEI PROFETI

Più in basso vi è l'ordine dei profeti che rappresenta la Chiesa veterotestamentaria da Mosè a Cristo, il periodo della Legge. Esso comprende le immagini dei profeti, reggenti dei rotoli con i rispettivi passi profetici, che annunciano la venuta di Cristo. Quest'ordine probabilmente esisteva già nell'arte bizantina. Lo confermerebbe la Pala d'oro commissionata a Costantinopoli nel 1105 come *antependium* dell'altare della cattedrale di San Marco a Venezia. Sulla Pala è raffigurata la Madre di Dio orante e ai suoi lati le immagini a statura intera dei profeti.²⁰

Al centro di quest'ordine, si trova solitamente l'icona della Madre di Dio del Segno [FIG. 24], immagine della profezia più importante, quella di Isaia (Is 7,14): "Ecco una Vergine concepirà e darà alla luce un Figlio, che sarà chiamato Emmanuele", "che significa Dio-con-noi" (Mt 1,23). In questo 'segno' per eccellenza di cui parla san Matteo, tutta la tradizione cristiana ha riconosciuto l'annuncio velato della nascita del Figlio di Dio. Così l'icona al centro dell'ordine dei profeti divenne non solo una visione profetica ma anche la testimonianza del diretto legame esistente fra l'Antico e il Nuovo Testamento. Talvolta al posto



24. Ordine dei profeti e delle feste, particolare dell'iconostasi, cappella dei Tre Gerarchi della Chiesa, chiesa di Resurrezione di Cristo (sulla Debrja) 1650, Kostromà



25. Profeti Isaia e Davide, icona dell'ordine dei profeti, archivio di Collezione Orler

della Madre di Dio del segno compare la Vergine in trono. Gli ordini dei patriarchi e dei profeti simboleggiano la preparazione della Chiesa neotestamentaria attraverso gli antenati di Cristo secondo la carne, e la sua prefigurazione, il suo annuncio per mezzo dei profeti [FIG. 25]. I due ordini superiori rappresentano il tempo liturgico che precede il Natale o, più esattamente, le due domeniche precedenti, dedicate alla memoria dei Patriarchi e dei Padri della Chiesa. In alcune

iconostasi di dimensioni ridotte questi due ordini sono uniti in unico registro dei patriarchi e dei profeti.

ORDINE DELLE FESTE

Nell'ordine successivo trova posto la rappresentazione delle dodici grandi feste che scandiscono l'anno liturgico [FIG. 26]. Nella tradizione bizantina sono chiamate con il termine *Dodekaorton* (Dodici feste). Il numero scelto ricorda i dodici apostoli e i dodici mesi, si presta bene a varie combinazioni simmetriche delle raffigurazioni – sei scene su entrambi i lati di un soggetto centrale, tre file di quattro scene o quattro file di tre scene l'una. Il numero era già fissato, pare, ancor prima che il canone delle scene rappresentate fosse ben stabilito.

Quest'ordine rappresenta il periodo neotestamentario. Vi si proclama la realizzazione di quanto è stato annunciato nei due ordini superiori. Sono raffigurati gli avvenimenti del Nuovo Testamento che sono festeggiati dalla Chiesa con particolare solennità, come tappe dell'azione provvidenziale di Dio nel mondo, realizzazione progressiva del disegno divino. La successione delle feste del Signore nella maggior parte dei casi segue la cronologia del racconto evangelico: le vicende della vita terrena di Cristo, la passione, gli eventi dopo la morte. Questo principio era abbastanza radicato nell'arte bizantina e costituisce l'espressione della stessa mentalità bizantina. La *forma vitae Christi* come modello di edificazione della salvezza non solo ci è stata tramandata dalle parole del Vangelo, ma si è incarnata visivamente nella successione delle icone delle feste del Signore. I credenti lo percepivano in modo diretto, personale, con tutto il loro essere. Ad esempio, i monaci ortodossi si cingevano di cinture di cuoio con le raffigurazioni delle feste, portandole come simboli di voto alla rettitudine e alla forza della fede.²¹

Le icone più antiche delle feste, destinate ad essere poste sul *templon*, risalgono al XII-XIII secolo. Già nella fase iniziale il ciclo delle feste non aveva uno schema rigido e poteva includere anche alcune scene del ciclo della Passione (per esempio l'Ultima cena nell'icona del monastero



26. Ordine delle feste, iconostasi pieghevole, particolare della Tav. N 3

di Santa Caterina del Sinai). L'ordine delle feste dell'iconostasi russa prende origine dal decoro del *templon* bizantino, esso non ha un centro e va letto da sinistra a destra. Come regola vi erano incluse la Nascita della Madre di Dio e la sua Presentazione al Tempio, l'Annunciazione, il Natale di Gesù, la Presentazione di Gesù al Tempio, il Battesimo, la Trasfigurazione, l'Ingresso in Gerusalemme, la Resurrezione, l'Ascensione, la Dormizione della Vergine, l'Esaltazione della croce. Il numero delle feste tuttavia non era necessariamente di dodici.

L'influsso della liturgia sulla formazione dei registri dell'iconostasi fu complesso e multiforme. Per quanto riguarda l'ordine festivo risulta evidente che l'aspetto storico nel succedersi delle icone festive non è l'unico ad esser preso in considerazione. Tra i registri festivi delle iconostasi di vari periodi esistevano varianti dove il filo della narrazione evangelica s'interrompeva per dare il posto ad altri soggetti che

mettevano in risalto un altro aspetto del programma iconografico, quello dogmatico o liturgico.²² Il contenuto dell'ordine delle feste mai si limitava al racconto evangelico ed era condizionato da diverse sfumature degli uffizi liturgici giornalieri, settimanali e annuali. Nelle iconostasi russe sono stati introdotti dei soggetti che non venivano di solito inclusi nel registro festivo delle iconostasi di altri paesi della cerchia bizantina.

Dall'inizio del XVI entrano a far parte e

diventano elementi ricorrenti del registro festivo alcuni soggetti che non sono legati alla vita terrena di Cristo: l'Imposizione della croce, la Protezione della Madre di Dio (detta Pokrov) e altre scene relative alla glorificazione delle reliquie neotestamentarie in cui viene sottolineato il tema ecclesiologico. Tali soggetti esprimono l'idea della continuità della protezione celeste nella storia dell'umanità. Allo stesso tempo essi interrompevano



27. Iconostasi, XIX secolo, archivio di Collezione Orler

la successione cronologica del racconto evangelico. La logica della comparsa delle variazioni nella scelta dei soggetti mostra che la scelta era determinata da idee concrete. Le sfumature sottili di questo processo erano annodate allo sviluppo del pensiero teologico, all'interpretazione della liturgia e agli sviluppi dell'innografia [Fig. 27].

I registri festivi russi si distinguono dai *Dodekaorton* bizantini anche per il numero delle icone. Nell'ordine festivo della chiesa dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca, all'inizio del XV secolo, vi erano probabilmente quattordici, o forse sedici icone. Nel registro dell'iconostasi

della monumentale cattedrale della Dormizione di Vladimir (1408), trovavano posto probabilmente ventuno icone. Nell'iconostasi della chiesa della Trinità del monastero della Trinità di San Sergio, risalente agli anni venti del XV secolo (unica iconostasi dell'epoca conservatasi intatta nella sua collocazione originale), ci sono diciannove icone delle feste.

DEESIS

L'ordine della Deesis rappresenta il nucleo centrale dell'iconostasi [Fig. 28]. Il termine, tratto dal greco, significa 'supplica' ed è riferito

28. Particolare della Deesis, iconostasi della cattedrale di Madre di Dio di Smolensk, fine del XVII secolo, Monastero delle Vergini, Mosca





29. Deesis, XVII secolo, Collezione Orler

abituamente ad una composizione che vede Cristo al centro con la Vergine e san Giovanni Battista in preghiera dell'intercessione ai suoi lati.²³ La Deesis è il fulcro ideale che da sviluppo a tutta la tematica dell'iconostasi perché rende evidente il legame fra Cristo presente nell'Eucaristia e l'assemblea dei fedeli, radunata in attesa della partecipazione alla comunione. La Deesis è dunque per ciascuno promessa del Paradiso. Il significato principale della Deesis è il secondo avvento e la salvezza del genere umano per intercessione dei santi che indirizzeranno la loro supplica a Cristo Giudice per il perdono dei peccati nel momento della Seconda venuta, *Parusia*, integrata nel contesto escatologico del Giudizio universale. Il piano semantico e simbolico della Deesis mette in rilievo la funzione di Cristo come giudice e riflette la convinzione della Chiesa di avere nei personaggi che lo affiancano i più potenti intercessori. I santi implorano misericordia divina per tutti gli uomini, supplicano indulgenza, e tutto fa pensare che la loro preghiera sarà esaudita [Fig. 29].

Inizialmente la Deesis bizantina non comprendeva che tre personaggi principali raffigurati in piedi. A partire dal XII secolo la Deesis viene posta al centro del *templon*. In questa forma la composizione passò all'arte russa. Nel periodo della formazione dell'iconostasi alta, a cavallo del XIV-XV secolo, la figura del *Cristo in trono* al centro della composizione venne sostituita dalla raffigurazione del *Salvatore fra le potenze celesti*

per mettere in risalto il concetto della gloria del Signore, immagine che divenne caratteristica delle Deesis russe. Si tratta di una rielaborazione della più antica e più complessa raffigurazione dell'arte cristiana. L'immagine di Cristo in gloria ispirata alle teofanie antiche fu il programma più diffuso nelle absidi dell'Oriente cristiano.²⁴ Esse erano suggerite dalle visioni dei profeti dell'Antico Testamento, soprattutto di Ezechiele (1 e 10) e di Isaia (6, 1-3). Sebbene alcuni elementi iconografici fossero riconducibili a queste antiche immagini teofaniche, la composizione del *Salvatore fra le potenze celesti* nacque in Russia nel periodo della formazione dell'iconostasi alta. Cristo si presenta qui con il Vangelo aperto e la mano benedicente, seduto in atteggiamento solenne sul trono, talvolta appena visibile. I piedi posano su uno sgabello, munito dei cosiddetti "troni", ruote di fuoco con gli occhi e le ali che, insieme ad altre potenze angeliche, sorreggono il trono di Cristo. La figura di Gesù è circondata dalla triplice gloria, rappresentata dalle aureole luminose di forma rombica: un ovale e un rettangolo interno sovrapposti l'uno sull'altro. Il rettangolare esterno di colore rosso è il simbolo della terra, l'ovale verde o blu esprime l'idea del cielo. Questa simbologia delle figure geometriche propone l'interpretazione della figura di Cristo come il Sovrano della terra, del cielo e quindi di tutto il cosmo. Il trono non è un trono materiale, ma quello della gloria divina. Il colore del fuoco ricorda la Seconda venuta di Cristo sulla terra: "Quando si mani-

festerà il Signore Gesù dal cielo con gli angeli della sua potenza nel fuoco ardente, a far vendetta di quanti non conoscono Dio e non obbediscono al vangelo del Signore nostro Gesù" (2 Ts, 1, 7-8).

Il rombo e l'ovale sono riempiti dalle raffigurazioni di serafini e cherubini. Agli angoli del rettangolo esterno sono disposte le raffigurazioni dei simboli degli evangelisti: l'angelo, il leone, il bue e l'aquila. La composizione del *Salvatore fra le potenze* è molto densa di significati, suggerisce non solo l'avvento della Seconda venuta ma anche la futura beatitudine nel Regno dei cieli. Il creato qui va inteso quindi non nel suo stato attuale ma in quello nuovo, futuro che si presenterà trasfigurato. Le scritte che troviamo sul libro aperto di Gesù sono passi dei Vangeli e possono variare, ma tutte, in un modo o nell'altro, sono legate al concetto della Seconda venuta e mettono in risalto il ruolo del Giudice supremo e del Salvatore, assegnando alla composizione un'intensa connotazione escatologica [Fig. 30].

I motivi della popolarità raggiunta da quest'immagine in Russia, sono collegabili al particolare slancio mistico dell'esicasmismo che determinò i contenuti della cultura religiosa tra il XIV e l'inizio del XV secolo. L'immagine del *Salvatore fra le potenze celesti* nacque per essere inserita nell'ordine della *Deesis*, presentandone il nucleo centrale e la chiave dell'interpretazione semantica di tutta



30. Salvatore fra le potenze celesti, fine del XIX - inizio del XX secolo, Collezione Orler

l'iconostasi.²⁵

L'apporto essenziale dell'esicasmismo fu senza dubbio l'ampliarsi della Deesis tripartita a tutta la schiera dei santi intercessori disposti ai lati di Cristo nel Giudizio universale. Sulla creazione della Deesis russa forse influì anche la preghiera della commemorazione dei defunti durante la liturgia, prassi affermata in Russia nel XIV-XV secolo, che ricevette una nuova interpretazione. Il significato della preghiera era strettamente legato

alle aspettative escatologiche della fine del XIV secolo di cui è stato detto sopra e alla speranza che la preghiera dei vivi rivolta agli intercessori celesti avrebbe facilitato la sorte dei defunti nel Giudizio universale.²⁶

La Deesis dell'iconostasi rappresentava, in effetti, una perifrasi della parte centrale del Giudizio universale, che le stava di fronte, raffigurata sulla parete occidentale della chiesa. Là Cristo è un giudice inesorabile, gli apostoli sono testimoni, gli angeli guardie del corpo. Domina l'idea del rigoroso giudizio secondo le azioni compiute: gli uni vanno in Paradiso, gli altri all'Inferno. La Deesis raffigura non un avvenimento, ma uno stato fuori dal tempo e dallo spazio, frutto della fede e dell'immaginazione popolare. Nelle epoche più recenti, a partire dal secolo XVII, le immagini del *Salvatore fra le potenze celesti* al centro della Deesis cedono, a mano a mano, il posto all'im-



31. Deesis, particolare del Giudizio universale, XVIII secolo, Collezione Orler

magine di *Cristo in trono* [Fig. 31].

Questa composizione fu giudicata dagli iconografi dell'epoca tanto importante da aumentare considerevolmente le dimensioni (317 cm. di altezza nella cattedrale della Dormizione a Vladimir, eseguita da Andrej Rublev e compagni), conferendole una posizione dominante. Il documento russo più antico raffigurante la Deesis è della fine del XIV secolo e si trova nell'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione nel Cremino di Mosca. Il pittore che eseguì quest'opera fu, senza dubbi, un artista di gran talento, istruito in teologia, che riuscì ad esprimere le idee dei mistici esicasti in modo eccellente. Si suppone che tale artista potesse essere Teofane il Greco, giunto nella Russia da Costantinopoli.²⁷

La presenza della Vergine nella Deesis sembra naturale nel contesto del suo culto. La menzione della sua avvocatura risale al II secolo e il suo culto ricevette un impulso straordinario dopo il Concilio di Efeso (431), quando fu proclamata la sua maternità divina. Il "dialogo" convenzionale fra Cristo e sua Madre rappresenta uno degli

elementi più diffusi nel decoro della chiesa. Le immagini monumentali di Gesù e della Vergine davanti all'altare testimoniavano il carattere intimo del loro rapporto su cui basava la convinzione del ruolo della Vergine come la più potente interceditrice per gli uomini. La Madre di Dio è raffigurata nella Deesis rivolta verso Cristo in atteggiamento orante con le mani in avanti e con il busto leggermente chinato: ella intercede per quanti non hanno speranza se non in lei. Questo tipo iconografico, chiamato *Haghiosoritissa* (della Santa Cassa) o la Madre di Dio di *Chalkopratia*, risale alla celebre icona taumaturgica venerata a Costantinopoli nella chiesa di Chalkopratia (chiamata così per la vicinanza del mercato di rame). Qui si trovava la Santa Cassa, una triplice cassetta posta sotto l'altare che conteneva una delle reliquie più venerate: la cintura della Vergine portata da Gerusalemme sotto il regno di Arcadio (395-408).

Il motivo dell'implorazione è ancor più accentuato nelle pitture dove la Vergine tiene con la mano sinistra il rotolo di un cartiglio con una

preghiera. Questo tipo iconografico prende nome di Madre di Dio *Paraklesis* (della preghiera). Il documento più antico di quest'iconografia è un mosaico del VII secolo conservatosi nella chiesa di San Demetrio a Salonicco. Una delle icone più antiche di origine bizantina è venerata a Spoleto, dono di Federico II al Duomo nel 1186. Sul cartiglio a sinistra della Vergine si legge un dialogo della Madre col

Figlio: "Perché, o madre, chiedi la salvezza dei mortali? Essi mi hanno irritato. - Abbi pietà, o mio figlio, non sottrarti, ma conserva loro la tua grazia. - Che la pace sia con quelli che si convertono per amore." Il testo scritto sul cartiglio risale al canone di Teodoro Studita (759-826) letto nell'ultimo sabato prima della Quaresima. Un peccatore si rivolge alla Madre di Dio, pregandola di intercedere per lui davanti a Cristo. Maria si rivolge poi al Figlio, chiedendogli di perdonare l'uomo, e riceve la remissione dei peccati.²⁸ Il tipo iconografico della Madre di Dio *Paraklesis* trova un'ampia diffusione nelle icone russe dell'800, specialmente nelle Deesis di piccole dimensioni composta da tre tavole [Fig. 32].

Vari sono i motivi addottati dagli studiosi per giustificare la figura del Battista accanto a quella della Vergine. Si può individuarla nel fatto che la Madre di Dio è legata a Cristo secondo la nascita, Giovanni invece secondo il Battesimo. La Madre di Dio e il Precursore presentano l'immagine di



32. Madre di Dio del tipo iconografico *Paraklesis*, fine del XVIII secolo, Collezione Orler

un'umanità unificata dinanzi al trono di Dio.²⁹

Ai lati di tre personaggi centrali della Deesis spesso sono disposti i santi: l'arcangelo Michele accanto alla Madre di Dio, Gabriele nella posizione speculare, seguono poi gli apostoli Pietro e Paolo. Gli altri santi possono variare: santi guerrieri Giorgio e Demetrio, santi Padri e gerarchi della Chiesa. La Deesis è la dimensione escatologica della

Chiesa. Per questa ragione nelle iconostasi russe i santi guerrieri e principi le cui figure compaiono talvolta nella Deesis, non sono mai rappresentati con armi e corazze, a differenza di quanto accade nelle pitture parietali.

Dal XVII secolo cominciano a diffondersi le Deesis in cui le figure dei santi vengono sostituite da quelle degli apostoli (nelle Deesis antiche erano presenti solo san Pietro e san Paolo), formando una Deesis apostolica (fra i rari documenti della Deesis apostolica delle epoche precedenti si può citare la chiesa della Dormizione della Madre di Dio "a Paroménja" di Pskov (1444-1445). La maggiore attenzione verso le figure degli apostoli ha influito forse sulla comparsa di un nuovo ordine che rappresentava le passioni degli apostoli (alla fine del XVII secolo tale ordine esisteva nella cattedrale del monastero Donskoj a Mosca e nella chiesa dell'Ingresso della Madre di Dio al tempio a Sol'vycegodsk). Comunque l'ordine delle passioni degli apostoli era piuttosto un feno-

meno raro, solo le chiese grandi e ricche potevano permetterselo.³⁰

Ordine locale

L'ordine inferiore dell'iconostasi è chiamato 'locale' ed è costituito da icone monumentali. Qui si trovano le icone patronali delle feste e dei santi venerati localmente, che sono oggetto di una venerazione diretta. Dinanzi ad esse si accendono dei ceri e si recitano le preghiere più intime. Nelle chiese importanti, come per esempio quella della Dormizione della Madre di Dio nel Cremlino di Mosca, nell'ordine locale erano poste le più celebri icone taumaturgiche portate qui da tutte le parti della Russia. Nelle iconostasi antiche la disposizione delle icone in questa fila non era fissa perciò gli stessi soggetti non di rado apparivano due volte. Anche la quantità delle icone dell'ordine locale poteva variare. Alla fine del XVII secolo si osserva un tentativo di

regolamentare la struttura dell'iconostasi, ed è in questo periodo che le immagini del Cristo a destra e della Vergine a sinistra della Porta regale diventano obbligatorie nell'ordine locale.

PORTE DELL'ICONOSTASI

Nella fila dell'ordine locale, alternandosi alle icone, si aprono tre porte: al centro la Porta regale o "del Paradiso", a due battenti, attraverso la quale può passare solo il sacerdote, in paramenti liturgici, durante i momenti salienti della liturgia [FIG. 33], ai lati le porte "diacionali" ad un solo battente, che permettono ai diaconi di spostarsi durante la celebrazione. Le tre porte che scandiscono la parete dell'iconostasi seguono la logica della struttura sacrale del tempio, la divisione tripartita del santuario. La porta centrale da accesso al Santo dei santi (associato simbolicamente al Paradiso terrestre), la porta settentrionale alla *prothesis* (*žértvennik* in russo) e quella meridionale al *diakonikon*

(*djakkonnik*). Le porte situate nell'iconostasi, che è una frontiera fra il mondo celeste e quello terrestre, implicano una ricca simbologia dell'entrata, dell'accesso. È luogo della divisione e, nello stesso tempo, luogo di congiunzione di due mondi, la via e contemporaneamente l'impedimento di accesso per i mortali, la possibilità del passaggio da una condizione all'altra. Questo simbolismo diventa particolarmente suggestivo durante la celebrazione liturgica, quando l'apertura e la chiusura della Porta si associa con l'idea della salvezza. Nel pensiero liturgico la caduta di Adamo aveva chiuso la Porta del Paradiso per gli uomini ma la venuta di Cristo aprì a loro non solo la Porta ma anche il cielo.³¹ Le parole di Cristo: "Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo" (Gv 10,9) erano iscritti nel libro raffigurato sopra il portale centrale della chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli. Questo *locus classicus* del testo evangelico ha predefinito il simbolismo persistente della porta nella cultura dell'Oriente cristiano. Le porte dell'iconostasi erano coinvolte nelle cerimonie più importanti, erano incensate, bacciate, davanti ad esse venivano lette le preghiere.

La porta centrale, detta regale o 'del Paradiso', è antica quanto la transenna divisoria dell'altare e sin dai tempi antichi era adornata di icone. Abituamente vi si dipinge l'Annunciazione (l'arcangelo Gabriele a sinistra e la Vergine a destra), cioè l'avvenimento iniziale con cui Dio entra nella storia dell'uomo (FIG. 34). Più in basso trovano posto i quattro evangelisti, oppure i santi Basilio e Giovanni Crisostomo, autori della Divina liturgia, con in mano i

cartigli con testi tratti dalle rispettive Liturgie. La Porta regale del santuario è il simbolo per eccellenza dell'ingresso nel Regno di Dio. L'Annunciazione è il punto di partenza, l'inizio della nostra salvezza che spalanca all'uomo la porta del Regno dei cieli.

Sopra la Porta regale si trova una tavola che solitamente non è rettangolare, la sua forma è adattata ai lobi dei battenti della Porta. Essa rappresenta talvolta un cornicione composto da due tavole separate [SI VEDA TAV. 36 DEL CATALOGO]. Questa parte della Porta regale abitualmente era decorata con l'immagine della Celebrazione dell'eucaristia: Cristo, raffigurato due volte, distribuisce agli apostoli il suo sacro corpo in forma di pane da un lato e di vino dall'altro [CFR. FIG. 6 E TAV. 14 DEL CATALOGO]. Nel XVIII secolo la variante liturgica della Celebrazione dell'eucaristia fu sostituita da quella storica, l'Ultima cena.³² Le sante immagini della Porta regale vogliono ricordare il sacrificio redentivo di Gesù che viene celebrato ogni volta durante la Liturgia, la sua istituzione da parte di Cristo stesso e la disposizione del Salvatore di celebrare questo mistero. I santi Padri e gli angeli si presentano come celebranti del mistero. L'arcangelo che porta la buona novella a Maria viene raffigurato perché questo fu l'inizio della salvezza commemorata durante la Liturgia. I quattro evangelisti sono testimoni e portatori della Parola

nel mondo. A partire dal XVI secolo sempre più spesso la Porta regale veniva adornata con uno splendido intaglio ligneo.

Le porte laterali con battenti di legno, che comparvero per sostituire le antiche tende, pare, non avessero precedenti nell'arte bizanti-

34. Annunciazione, registro superiore della Porta regale, particolare della Tav. 30



33. Porta regale, fine del XVII - inizio del XVIII, Collezione Orler



35. Arcidiacono Stefano, porta diaconale nord dell'iconostasi, cattedrale di Madre di Dio di Smolensk, fine del XVII secolo, Monastero delle Vergini, Mosca

na. Queste porte servivano per il passaggio dei diaconi durante la liturgia. Esse fecero la loro comparsa in Russia alla fine del XIV secolo nel periodo della formazione dell'iconostasi alta. Le porte laterali decorate con immagini cominciano a diffondersi in Russia nei secoli XV-XVI, e solo nel XVII secolo il loro uso divenne universale. Le immagini più diffusi erano quelle dei santi arcidiaconi Stefano, Laurenzio [Fig. 35] o Filippo. Talvolta nelle porte laterali trovavano posto i temi che ricordavano il peccato e il pentimento e il perdono dell'uomo necessari per l'acquisizione del Paradiso. Per questa ragione il contenuto delle immagini era di carattere edificante e didattico. Nel decoro comparivano delle composizioni che mostravano i prototipi del comportamento dell'uomo desideroso di entrare nel Regno dei cieli e la beatitudine del Paradiso: le raffigurazioni della creazione di Adamo e della cacciata dal Paradiso [Fig. 36], il seno di Abramo, il buon ladrone Disma o diverse parabole. Alcuni soggetti che

troviamo nelle porte sono legati all'idea della fede incrollabile e della penitenza: il profeta Daniele nella fossa dei leoni, i tre fanciulli nella fornace, l'allegoria dell'anima del giusto. Queste immagini dovevano ricordare ai fedeli la Porta chiusa del Regno dei cieli e la fatica necessaria per entrarvi. Nel XVI-XVII secolo l'immagine più diffusa diventa quella del buon ladrone con la croce in mano, la chiave simbolica con cui si apre la porta del Paradiso³³.

La struttura iconografica dell'iconostasi, la disposizione dei suoi ordini, corrispondono alla preghiera liturgica che precede immediatamente l'*epiclesi*, mostrando l'intimo legame fra l'immagine e la preghiera, caratteristico dell'arte orientale: "Tu e il Figlio tuo unigenito e il tuo Santo Spirito, Tu che dal nulla ci hai tratti all'esistenza, e caduti ci hai rialzati, e nulla hai ommesso di fare fino a tanto che ci hai ricondotti al cielo e ci hai donato il tuo Regno futuro".

Sebbene l'aspetto esterno dell'iconostasi abbia subito dei cambiamenti in epoca moderna, il suo significato e la sua importanza restano immutati nella coscienza ortodossa. Facilmente abbracciata con lo sguardo da qualsiasi distanza, l'iconostasi dispiega le vie dell'economia divina: la storia dell'uomo creato ad immagine del Dio trino e unico e le strade di Dio nella storia. Le vie della rivelazione divina e dell'adempirsi della salvezza scendono dall'alto in basso: partendo dall'icona della Santa Trinità, eterno Consiglio, sorgente della vita del mondo e dell'economia divina, dalle preparazioni veterotestamentarie, dalle prefigurazioni e le profezie che introducono all'ordine delle feste, all'attuazione predisposta da Dio, per poi giungere fino al compimento futuro dell'economia divina, l'ordine della Deesis. Tutto ciò ha il suo punto focale nell'immagine centrale di Cristo che è la chiave di tutta l'iconostasi. L'ordine della Deesis rappresenta dunque il coronamento dell'intero processo storico: è l'immagine della Chiesa nella sua dimensione escatologica. Tutta la vita della Chiesa vi si trova come riassunta nel suo compito supremo e inalterabile: l'intercessione dei santi e degli angeli per il mondo. Tutti i personaggi raffigurati sono riuniti in un solo



36. Creazione dell'uomo e cacciata dal Paradiso, particolare della porta diaconale nord, 1570 c. Museo di storia e arte di Sol'vyčegodsk

Corpo. È l'unione di Cristo con la sua Chiesa: *totus Christus, Caput et Corpus*, unione realizzata dal Sacramento eucaristico.

Rispondendo alla rivelazione divina, le vie dell'ascesi umana salgono dal basso verso l'alto: accogliendo la predicazione apostolica e aderendo alla volontà divina (gli evangelisti e l'Annunciazione sulle porte regali), con la preghiera e infine con la comunione al Mistero eucaristico, l'uomo porta a compimento la sua ascesa verso ciò di cui è figura l'ordine della Deesis: l'unità della Chiesa.³⁴ L'originalità dei programmi iconografici delle iconostasi russe le rende un fenomeno singolare dell'arte cristiana ortodossa

Concludendo il nostro discorso, riportiamo la visione sublime dell'iconostasi proposta da P. Florenskij: "Parlando in modo figurato, la chiesa senza l'iconostasi materiale è separata dal san-

tuario da un muro cieco; l'iconostasi in questo apre delle finestre, e attraverso ad esse vediamo, o almeno possiamo vedere, attraverso i vetri calare i vivi testimoni di Dio. Distruggere le icone significa murare le finestre; invece togliere i vetri che filtrano la luce spirituale, per colui che è capace di vederla direttamente, per parlar figurato, nello spazio trasparente senz'aria significa imparare a respirare l'eterico e a vivere nella luce della gloria di Dio; allorché questo avviene, l'iconostasi materiale si abolisce da sola con l'abolizione di ogni immagine di questo mondo, con l'abolizione anche della fede e della speranza e con la contemplazione della pura, amabile, eterna gloria di Dio."³⁵



37. Iconostasi della chiesa della Santa Trinita, 1785, San Pietroburgo

Note

- ↑ È curioso notare che il vocabolo “iconostasi” entrò in uso in Russia solo dalla fine del XVII secolo.
- ↑ Teologo, mistico, filosofo, matematico, padre Florenskij è nato nel 1882, morto probabilmente nel 1943, dopo essere stato deportato nell'estremo Nord della Russia. Il suo studio “*Iconostasi*”, di cui il mondo scientifico venne a conoscenza solo negli anni '50, fu definito dai contemporanei l'opera più eccellente dell'epoca (è tradotta in italiano con il titolo “*Le Porte Regali*”).
- ↑ *Problema ikonostasa*, in: *Vestnik russkogo zapadnoevropejskogo patriaršego ekzarchata*, N 44, 1963 Parigi. Una sintesi di questo studio si trova in: L. Uspenskij, *La teologia dell'icona*, Milano La Casa di Matriona 1995, pp. 183-193.
- ↑ Di interesse particolare sono gli studi pubblicati nel volume *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika* l ed. A. M. Lidov, Moskva: Progress-Tradicija, 2000.
- ↑ A. M. Lidov *Ikonostas: itogi i perspektivy issledovanija*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 18-19.
- ↑ Ch. Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, in *Revue des études byzantines*, vol. 51, 1993, pp. 222-223.
- ↑ Gianfranco Ravasi, *L'iconostasi tra mistero e svelamento*, in *L'iconostasi degli zar. Splendori del Monastero delle Vergini*. Catalogo della mostra, Milano:Electa, 1992, p. 16.
- ↑ N. Sperovskij *Starinnye russkie ikonostasy*, ristampa in *Vysokij russkij ikonostas*, Moskva: Patriaršie prudy, Pul's 2004, pp. 9-12.
- ↑ L. Uspenskij, *La teologia dell'icona*, p. 155.
- ↑ Robert F. Taft, *The Byzantine Rite: a Short History*. Collegeville, Minn: The Liturgical Press, 1992, pp. 78-84.
- ↑ A.M. Lidov *Ikonostas: itogi i perspektivy issledovanija*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 23.
- ↑ L. M. Evseeva. *Escatologia 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, p. 419.
- ↑ A. G. Mel'nik, *Osnovnye tipy*

russkich vysokich ikonostasov, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, p. 434

14. N. Sperovskij, *Starinnye russkie ikonostasy*, pp. 38-39.

15. L. A. Scennikova, *Ikony-pjădnitsy i ikony-tabletki pridvornoj tserkvi*, in *Blagovescenskij sobor Moskovskogo Kremlja. Materialy i issledovanija*. Moskva: Progress 1999, pp. 122, 128.

16. I. Buseva-Davydova, *Russkij ikonostas XVII veka: genesis tipa i itogi evolutsii*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 637-638.

17. S. Gukova, *Icane bielorusse: l'Occidente nella tradizione orientale*, in: *Belarus': frontiera fra cielo e terra*, Vicenza: Terra Ferma 2004, pp. 27-28.

18. J. N. Zvezdina, *Rastitel'nyj dekor pozdnich russkich ikonostasov*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, p. 656.

19. I. A. Žuravleva, *Praotečeskij rjad i zaveršenie simboličeskoj struktury russkogo vysokogo ikonostasa*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 492-493.

20. L. M. Evseeva, *Eschatologia 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 421-422.

21. A. I. Jakovleva, *Il “Dodekaorton” bizantino e l'ordine delle feste cristologiche nelle iconostasi dell'epoca di Rublev*, in *Andrej Rublev e l'icona russa*: atti del XIII Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa, sezione russa, Bose, 15-17 settembre 2005 / a cura di A. Mainardi, Magnano: Edizioni Qiqajon, 2006, p. 78.

22. V. M. Sorokatyj, *Prazdničnyj rjad russkogo ikonostasa. Iconografičeskie programmy XV-XVI vekov*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 474, 482.

23. Sul termine “Deesis” si veda: Zervu Tognazzi, *Deesis: interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in *Costantinopoli e l'arte delle province orientali I a cura di F. de' Maffei, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi*. Roma: Rari Nantes 1990, pp. 394-395.

24. Tali raffigurazioni sono conservate negli affreschi dei secoli VI-VII del monastero di Sant Apollo a Bawit (Egitto) e nelle chiese rupestri della Cappadocia. Si veda: A. Iacobini *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*. Roma: Viella 2000 ; Nicole Thierry, *La Cappadoce de l'antiquité au moyen âge*. Turnhout : Brepols 2002.

25. L. Scennikova, *Deisusnyj čin so Spasom v silach (istoki ikonografii)*, in *Blagovescenskij sobor Moskovskogo Kremlja. Materialy i issledovanija*. Moskva: Progress 1999, pp. 54-86; I. A. Kočetkov, “*Spas v silach*”: razvitie ikonografii i smysl, in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy ikonografii*. Moskva 1995, pp. 45-68.

26. L. Scennikova, *Drevnerusskij vysokij ikonostas XIV – načala XV veka: itogi i perspektivy izučenija*, in *Ikonostas : proischoždenie, razvitie, simvolika*, p. 401.

27. L. Scennikova, *Drevnerusskij vysokij ikonostas* p. 404.

28. M. N. Butyrskij, *Bogomater' Paraklesis u altarnoj pregrady i liturgičeskoe soderžanie obraza*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, p. 207-222.

29. M. Andaloro *Il tema della Deesis (Hagiosoritissa)*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, t. 17, 1970, pp. 85-130.

30. N. Sperovskij, *Starinnye russkie ikonostasy*, pp. 35-36.

31. N. I. Troitskij, *Ikonostas i ego simvolika*, ristampa in *Vysokij russkij ikonostas*, Moskva 2004, p. 153.

32. D. K. Trenev, *Ikonostas Smolenskogo sobora Novodevič'ego monastyrja: obraztsovyy russkij ikonostas XVI-XVII vekov s pribavleniem kratkoj istorii ikonostasa s drevnejšich vremen*. Moskva 1902, p. 44.

33. A. Šalina, *Bokovyje vrata ikonostasa: simboličeskij zamysel i iconografia*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 559-590.

34. L. Uspenskij, *La teologia dell'icona*, p. 190.

35. P. Florenskij, *Le Porte Regali*, p. 58.

Bibliografia

ANDALORO M., *Il tema della Deesis (Hagiosoritissa)*, in *Rivista dell’ Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, vol. 17, 1970, pp. 85-130

BUSEVA-DAVYDOVA I., *Russkij ikonostas XVII veka: genesis tipa i itogi evolutsii*, in *Ikonostas : proischozdenie, razvitie, simvolika*, pp. 621-649)

BUTYRSKIJ M. N., *Bogomater’ Paraklesis u altarnoj pregrady i liturgičeskoe soderžanie obraza*, in *Ikonostas : proischoždenie, razvitie, simvolika*, p. 207-222

EVSEEVA L. M., *Eschatologia 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa*, in *Ikonostas : proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp.411-427

FLORENSKIJ P., *Le Porte Regali*. Milano : Adelphi 1977

GORDIENKO E. A., *Bol’šoj ikonostas Sofijskogo sobora (po pis'mennym istočnikam)*, in *Novgorodskij sbornik* T. 1, Fasc. 2, 1981, pp. 213-229

GUKOVA S., *Icane bielorusse: l'Occidente nella tradizione orientale*, in: *Belarus': frontiera fra cielo e terra*. Vicenza : Terra Ferma 2004, pp. 13-37

IACOBINI A., *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*. Roma : Viella 2000
*Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*l'a cura di A. M. LIDOV. Moskva : Progress-Tradicija 2000

Jakovleva A. I., *Il “Dodekaorton” bizantino e l'ordine delle feste cristologiche nelle iconostasi dell'epoca di Rublev*, in *Andrej Rublev e l'icona russa: atti del XIII Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa*, sezione russa, Bose, 15-17 settembre 2005 / a cura di A. MAINARDI. Magnano : Edizioni Qiqajon 2006, p. 77-98

KOČETKOV I. A., “*Spas v silach*”: *Razvitie ikonografii i smysl*, in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy ikonografii*. Moskva 1995, pp. 45-68

Le icone di Uglič l a cura di ANATOLY GORSTKA. Eurocrom 4: 2006

LIDOV A. M., *Ikonostas: itogi i perspektivy issledovanija*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 11-29

MEL’NIK A. G., *Osnovnye tipy russkich vysokich ikonostasov*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 431-440

PRIPAČKIN A., *Iconografia Gospoda Iisusa Corista*. Moskva : Palomnik 2001

RAVASI GIANFRANCO, *L'iconostasi tra mistero e svelamento*, in *L'iconostasi degli zar. Splendori del Monastero delle Vergini*. Milano : Electa 1992

ŠALINA I. A., *Bokovyje vrata ikonostasa: simboličeskij zamysel i iconografia*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 559-590

SCENNIKOVA L. A., *Ikony-pjădnitsy i ikony-tabletki pri-*

dvornoj tserkvi, in *Blagovescenskij sobor Moskovskogo Kremlja. Materialy i issledovanija*. Moskva 1999, pp. 122-153

SCENNIKOVA L., *Deisusnyj čin so Spasom v silach (istoki ikonografii)*, in *Blagovescenskij sobor Moskovskogo Kremlja. Materialy i issledovanija*. Moskva: Progress 1999, pp. 54-86

SCENNIKOVA L., *Drevnerusskij vysokij ikonostas XIV - nacala XV veka: itogi i perspektivy izučenija*, in *Ikonostas: proischozdenie, razvitie, simvolika*, pp. 393-408

SOROKATYJ V. M., *Prazdničnyj rjad russkogo ikonostasa. Iconograficeskie programmy XV - XVI vekov*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 465-489

SPEROVSKIJ N., *Starinnye russkie ikonostasy*, ristampa in *Vysokij russkij ikonostas*, Moskva : Patriaršie prudy, Pul's 2004, pp. 9-134

TAFT ROBERT F., *The Byzantine Rite: a Short History*. Collegeville, Minn : The Liturgical Press 1992

THIERRY NICOLE, *La Cappadoce de l'antiquité au moyen âge*. Turnhout : Brepols 2002

TOGNAZZI ZERVU, *Deesis: interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in *Costantinopoli e l'arte delle province orientali I a cura di F. de’ MAFFEI, C. BARSANTI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI*. Roma: Rari Nantes

TRENEV D. K., *Ikonostas Smolenskogo sobora Novodevič'ego monastyrja: obraztsovyy russkij ikonostas XVI-XVII vekov s pribavleniem kratkoj istorii ikonostasa s drevnejšich vremen*. Moskva 1902

TROITSKIJ N. I., *Ikonostas i ego simvolika*, ristampa in *Vysokij russkij ikonostas*, Moskva : Patriaršie prudy, Pul's 2004, pp. 137-162

USPENSKIJ L., *La teologia dell'icona*. Milano : La Casa di Matriona 1995

USPENSKIJ L., *Problema ikonostasa*, in *Vestnik Russkogo Zapadno-Evropejskogo Patriaršego Ekzarchata*, N 44, 1963 Parigi.

Vysokij russkij ikonostas, Moskva : Patriaršie prudy, Pul's 2004

WALTER CH., *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, in *Revue des études byzantines*, vol 51, 1993, pp. 203-224

ŽURAVLEVA I. A., *Praotečeskij rjad i zaveršenie simboličeskoj struktury russkogo vysokogo ikonostasa*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 490-498

ZVEZDINA J. N., *Rastitel'nyj dekor pozdnich russkich ikonostasov*, in *Ikonostas: proischoždenie, razvitie, simvolika*, pp. 651-663