

LE
ICONE
BIZANTINE
E RUSSE

A CURA DI W. WEIDLE



ELECTA EDITRICE
MCML

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14623

N
7956
.W34
1950



Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

0640004562

COLLANA SPHÆRA

IV



Testa della Vergine. *Particolare dell'Annunciazione detta di Oustiong.*

W. WEIDLÉ

1,5

LE
ICONE
BIZANTINE
E RUSSE



ELECTA EDITRICE
FIRENZE

PRINTED IN ITALY
Proprietà artistica e letteraria riservata
Copyright by Electa Editrice - Firenze
1950



André Roublev: *La S. Trinità*.

L'Icona è l'espressione perfetta e la più diretta che esista, del sentimento religioso e del sentimento estetico propri alla cristianità orientale ed è soprattutto l'espressione della fusione profonda di questi due sentimenti, cosicché in Oriente è prevalsa assai più a lungo che in Occidente, e nascostamente vi si mantiene tuttora. Quello che l'Icona rappresenta — personaggi o avvenimenti sacri — non parla inizialmente che allo spirito; ciò che essa mostra non è mai altro che l'invisibile. Eppure non è per nulla « astratta », non rinunzia affatto alla rassomiglianza, tuttavia ciò a cui tende assimilarsi non è di questo mondo e non potrebbe essere raggiunto con l'imitazione degli oggetti che lo costituiscono o delle leggi che lo regolano. La fede cristiana nella « incarnazione » inibendogli di ricusare la forma umana, finisce col conservargliela; e gli è tanto più lecito farlo, in quanto che, secondo l'insegnamento della Chiesa, questa forma non è necessariamente materiale. Il corpo e la carne sono due cose distinte, e gli è possibile raffigurare il corpo senza suggerire l'idea della carne nè di quanto le è attinente.

Ciò che il pittore immagina e ciò che ci rivela non dovrebbe essere altro che quel *corpo spirituale* di cui parla S. Paolo nel quindicesimo capitolo della prima Epistola ai Corinzii opponendolo al *corpo animale*, o per meglio afferrare il senso immediato del testo greco, opponendo il corpo dello spirito a quello della anima. Ed è proprio in ciò che consiste il cammino essenziale di quest'arte, la cui definizione potrebbe essere assai vicina a

quella della fede, secondo l'Epistola agli Ebrei (XI, I): « *spelandarum substantia rerum argumentum non apparentium* ».

Tuttavia, storicamente, l'arte dell'Icona deriva da quella del ritratto ed è là che essa infine si smarrisce così come nella figurazione narrativa, quando più tardi si lascia tentare dalla rappresentazione letterale delle cose sensibili. Generalmente lo si deduce, con discreta veridicità, dai ritratti funerari dell'Egitto greco-romano e l'effigie del Vescovo Habraam (Tav. I), che proviene precisamente dall'Egitto, ci dimostra in modo perfetto come *l'uom s'eterna*, come i tratti ancora riconoscibili di un mortale possano fissarsi nella staticità dell'Icona. Quelli di S. Ménas (Tav. II) non sono certo più terreni di quelli del Dio fatto Uomo — e ritornato Dio — che gli pone la mano sulla spalla.

All'Icona del Cristo conservata nel Monastero del Monte Sinai, dipinta arcaicamente ad encausto (Tav. III) oppure a quella di S. Panteleimon (Tav. IV) un po' meno antica, non c'è che marcare più sottilmente la simmetria della struttura facciale, eliminare tutto quello che in un viso definisce ciò che si chiama fisionomia, sottolineare maggiormente lo sguardo degli occhi già smisurati, per assurgere alla purezza del tipo iconico, senza che nè l'una, nè l'altra icona possano essere considerate come capolavori di tale arte. In mezzo al numero assai ridotto dei pezzi autenticamente greci ed antichi che ci sono stati conservati, i capolavori non appaiono che più tardi, all'epoca dell'arte bizantina completamente evoluta e per conseguenza essi rivestono una forma più raffinata che corrisponde a dei procedimenti pittorici più elastici e complessi.

La maggior parte di queste Icone si trova in Russia. Lì esse furono ripulite circa una trentina di anni fa e questa ripulitura mise in luce delle meraviglie. Quando tutti gli strati di pittura posteriori furono tolti, fu evidente che alcune fra quelle Icone dovevano essere considerate fra le più belle opere di pittura che ci siano note.

La più celebre Icona, la cui sublime e delicata perfezione non è raggiunta da nessun'altra opera del genere — la Vergine di Vladimiro — (che uno storico ci dice portata in Russia da Costantinopoli verso la metà del XII secolo) a nostro parere, non è la più antica. Se essa, secondo l'opinione generale, va collocata nel XII secolo (noi pensiamo di poter precisare nel secondo quarto del XII secolo) bisogna riportare alla fine del secolo precedente la data delle due Icone che erroneamente sono state credute posteriori alla Vergine: l'Annunciazione detta d'Oustioug (tavola fuori testo e Tav. V, VI e VII) e l'Angelo detto «dai capelli d'oro» (Tav. VIII) probabile frammento di una Déesis, provenienti ambedue dalla Cattedrale della Dormitio di Mosca. Tale datazione appare in ogni caso evidente dal confronto delle due Icone con alcuni mosaici ed alcune pitture murali dell'epoca (la Madonna della Déesis a Vatopedi e l'Angelo che sorregge il medaglione della Vergine a S. Angelo in Formis). Lo stato di conservazione della prima Icona lascia molto a desiderare; il medaglione in alto e l'immagine simbolica del Bambino Gesù sul petto della sua futura Madre, sono stati indubbiamente aggiunti posteriormente; i contorni delle due figure sono alterati e le fessure della tavola li fanno apparire come schiacciati ma i visi sono fortunatamente intatti ed è là che appare, come nell'Angelo dai capelli d'oro, quella ispirazione ampia e carezzevole, quella modulazione libera dei colori, quel senso della forma rotonda e piena, che all'inizio del secolo seguente, cederanno il passo a un linearismo più accentuato, sebbene ancora infinitamente duttile e flessibile.

La Vergine di Vladimiro (Tav. IX e X), opera senza pari, appartiene tuttavia nettamente a questa nuova tendenza il cui ulteriore progresso può essere seguito nel Cristo acheropita (Tavola XI), che non è certo distanziato dalla Vergine più di un mezzo secolo (come anello intermedio fra i due, noi potremo citare la Déesis di Kahrié-Djami e il Panteleimon di Néréz); poi

nel S. Gregorio il Taumaturgo (Tav. XII), nel Cristo crocifisso di Pisa (Tav. XVI) e infine nel S. Nicola del convento Novodevitchi (Tav. XVIII).

Un po' al di fuori di questa linea diretta di sviluppo — che fu indubbiamente la principale, ma non l'unica — possono essere collocate quelle opere sotto certi riguardi ritardatarie, sebbene molto belle, come il S. Demetrio di Dimitrov (Tav. XIII e XIV) e la Vergine in preghiera di Iaroslavl (Tav. XIX), ed anche le altre opere che per le loro forme maggiormente contrastanti e la fattura più nervosa — come il meraviglioso Cristo dai capelli d'oro (Tav. XV) e la non meno meravigliosa Apparizione dell'Arcangelo S. Michele (Tav. XX) — paiono volgersi piuttosto verso l'avvenire ed annunziare quei cambiamenti il cui ultimo risultato, alla fine del XIII secolo ed all'inizio del XIV, segnerà la trasformazione profonda di tutta la pittura bizantina.

Eccettuata solo la Vergine di Vladimiro la cui purezza di stile è tale (nei due visi, poichè il resto dell'Icona non ha potuto essere liberata dalle pitture posteriori più o meno antiche), che nessuno ha potuto scorgervi traccia di altra mano se non quella di un artista greco che lavorasse a Costantinopoli, tutte le altre Icone conservate in Russia — di cui abbiamo parlato — dalla maggior parte degli studiosi russi sono state attribuite ad artisti indigeni sicuramente allievi dei Greci, ma già distinti da quelli per certe qualità diciamo nazionali. In cosa consistano queste qualità sarebbe ben abile chi potesse definirlo; e nessuno lo ha fatto sinora se non ricorrendo a delle frasi vaghissime. Del resto non è così che può porsi il problema. Che alcune di queste Icone siano state dipinte in Russia e anche da pittori di nazionalità russa, è assai probabile; come del resto è assai probabile che il Crocifisso del Museo di Pisa sia stato dipinto in Italia e non è impossibile che il suo autore sia stato un pisano. In ogni caso nessuno può provare il contrario; ma nessuno altresì potrebbe affermare che queste opere, *per il loro stile appar-*

tengano ad un'altra arte che non sia la bizantina. Quest'arte, ben inteso, può avere sfumature diverse durante il corso della sua diffusione ed è precisamente quello che è successo; solamente nelle Icone di cui abbiamo testè parlato non scorgiamo ancora nessuna sfumatura inedita, di origine locale (salvo forse nelle pitture con figure di Santi, che appaiono nel bordo della Icona di S. Nicola). Più tardi le cose cambieranno. L'Arcangelo S. Michele di Pisa (Tav. XXI), la Deposizione Stoclet (Tav. XXII), la Vergine di Firenze (Tav. XXIII), sono delle opere puramente greche che si riallacciano al nuovo slancio preso dall'arte bizantina in quel tempo; greche anche le due Icone del XV secolo (Tavv. XL e XLI) ancora belle, sebbene di una bellezza un po' troppo saggia che non desidera altro che di restare bella fino alla fine; ma tutto il resto di ciò che riproduciamo in questo piccolo manuale appartiene strettamente alla Russia che in questo dominio, più che in ogni altro, è rimasta fedele a Bisanzio ed ha saputo approfittare dei suoi ammaestramenti meglio che ogni altro paese della cristianità orientale.

Le prime Icone che possiamo fondatamente attribuire all'arte russa piuttosto che all'arte bizantina, sono lungi dall'egualgiare la perfezione dei loro modelli, ma è proprio attraverso la deformazione di queste che si annunziano i primi fremiti di un'arte nuova. Lo svolgimento è assolutamente analogo a quello che avviene contemporaneamente in Italia e più particolarmente in Toscana, con questa differenza che qui la maniera greca a poco a poco fu completamente eliminata, mentre in Russia non venne che modificata, trasformata in una *maniera russa* che — e questo è il punto più importante — restò altrettanto attaccata che l'altra ai principi fondamentali estetici e contemporaneamente religiosi della pittura di Icone. Tuttavia, il passaggio dal greco al russo come il passaggio dal greco all'italiano o più precisamente al toscano, non poteva prodursi senza una certa perdita di qualità nè senza evitare che opere radi-

calmente primitive e popolari vi assumessero una certa importanza. Un esempio di queste è l'Icona novgorodiana di S. Giorgio (Tav. XXVI) che non si riallaccia al passato bizantino se non per l'iconografia e non davvero per lo stile. Del resto è soprattutto a Novgorod che avvenne la trasformazione nella sua prima fase, la più violenta. Nella Russia Centrale dove Mosca erediterà ben presto la tradizione di Vladimir-Souzdal, da un lato la tendenza alle novità era meno pronunciata (a giudicarne almeno dallo sviluppo ulteriore), dall'altro poche opere dell'epoca di transizione ci sono pervenute. Tuttavia un'opera come la Vergine di Tolga (Tav. XXIV), il cui modello fu senza dubbio una Icona Toscana, ci permette di osservare molto a proposito ciò a cui può arrivare una doppia deformazione, italiana prima, russa dopo, di quell'arte alla quale dobbiamo la Vergine di Vladimiro. La ignoranza delle proporzioni e delle curve organiche del corpo (la testa troppo grossa della Vergine, la linea diritta del collo e della nuca del Bambino Gesù) caratterizzano d'altronde la tappa iniziale della deformazione dello stile bizantino tanto in Russia che in Italia; e solo alla tappa successiva, quando la deformazione, cessando di essere puramente negativa e stilisticamente neutra, diventa positiva e creatrice, è solo allora che si manifesta la differenza fra lo sviluppo artistico dei due paesi. L'Icona di Tolga non ci fa vedere questo, ma basta gettare un colpo d'occhio su quella del Museo russo che rappresenta i Santi Boris e Gleb (Tav. XXV) per convincersi subito che la Russia non si sarebbe messa sullo stesso cammino dell'Italia. Se questa opera di eccellente qualità e di stile assai coerente, sebbene nettamente russo, è veramente databile alla fine del XIII secolo, come si crede generalmente, o al massimo, all'inizio del XIV, essa è la prova di come la trasformazione di cui abbiamo parlato, evitando ogni frattura, abbia potuto effettuarsi senza tentennamenti, con una moderata ed abile semplificazione dell'estetica bizantina.

Nel nord-est a Novgorod e a Pskov la semplificazione è avvenuta più vivacemente (Tav. XXVII, confrontare la Tav. XXVIII alla XVIII). La forma vi è sovente interpretata in una maniera puramente ornamentale, come i capelli e la barba del profeta Elia in una Icona Novgorodiana assai caratteristica (Tavola XXXV). Una gioiosa fantasia lineare (come nei due S. Giorgio, Tav. XXXII e XXXIII) si accoppia ad una tavolozza di colori vivi e chiari di una gaiezza infantile o popolare che non hanno più nulla a che fare con le tinte mitigate e vespérali delle Icone greche. Passata l'epoca di transizione propriamente detta, il disegno conserva quel non so che di un po' frusto e angolare che non si accorda con la organicità spiritualizzata della forma bizantina (Tav. XXIX e XXXI). Ciò è vero anche per quelle opere, che malgrado la distanza che già le separa, si riallacciano più intimamente all'antica tradizione (Tav. XXX e il bellissimo Arcangelo della Tav. XXXIV). Si costituisce così abbastanza rapidamente l'assieme dei tratti che distinguono poi la Scuola di Novgorod fino verso la seconda metà o la fine del XV secolo. L'influenza di Mosca si imporrà imperiosamente; forme gracili, colori chiari, a volte curiosamente acidi, ritmo vario e discontinuo (Tav. XXXVII). L'influenza del *nuovo* stile bizantino non porterà grandi cambiamenti benchè esso sia stato rappresentato da un pittore eminente, Teofane il Greco. Il rovescio dell'Icona che gli viene attribuita — secondo il nostro parere erroneamente — ci offre la visione della composizione movimentata, della fattura impressionista, proprie a quello stile, ma trasportate nell'idioma Novgorodiano, che dopo tutto resta il più forte (Tav. XXXVIII e XXXIX). In linea generale la pittura russa di Icone non si lasciò influenzare dall'ultimo grande movimento che sorse nella pittura bizantina innanzi che questa cessasse di vivere e cominciasse a vegetare. Pur finendo col trovare la strada propria, l'arte russa delle Icone è rimasta sotto certi aspetti più fedele che il maestro Teofane ai principi sti-

listici che hanno condotto alla creazione di opere del valore dell'Annunciazione d'Oustioug e della Vergine di Vladimiro.

André Roublev (nato verso il 1370, morto verso il 1430), fu non solo il più grande pittore di Icone in Russia, ma anche il più grande dei pittori russi; la sua arte si riallaccia nettamente a questi principi, e ciò attraverso la tradizione della Russia centrale, che, come abbiamo visto, fu più conservatrice di quella di Novgorod. Gli antecedenti diretti di quest'arte non ci sono noti. Secondo quanto ci dicono i documenti, Roublev lavorò con Teofane e certi studiosi credono di poterlo ritenere addirittura suo allievo, ma la celebre Icona della Santa Trinità (Tavv. XLII, XLIII, XLIV, XLV e fuori testo dopo il frontespizio) e quelle che si raggruppano intorno a questo capolavoro (Tavv. XLVI, XLVII, XLVIII, IL) non presentano alcuna affinità nè con le pitture murali del maestro greco, nè d'altra parte con le Icone della scuola novgorodiana. All'*allegro vivace* che è il loro ritmo preferito, Roublev oppone un *andante cantabile* dei più soavi; il ritmo un po' *staccato*, secondo il quale si svolgono le loro melodie, non potrebbe incontrare il suo gusto: questo grande artista musicale adopera sempre un ritmo *legato*. Ciò che è veramente unico in lui, è l'arte con la quale egli fonde l'alta spiritualità della visione alla pienezza dilettevole della forma. La grazia, la profonda musicalità delle migliori Icone russe del XV secolo, derivano quasi sempre da lui (Tavv. L, LI, LII, LIII). Ed anche quando il maestro Denis, verso il 1500, avrà ancora allungata, etereizzata la forma umana, avrà armonizzate fra di loro le figure secondo un ritmo che pare un impercettibile fremito d'ali, anche allora ciò che rimane di più sano nella pittura di Icone del secolo XVI si riallaccia a Roublev, non foss'altro che nel senso di equilibrio e di armonia, nella nobiltà del loro aspetto spirituale (Tavv. LIV, LV, LVI, LVII).

Pur tuttavia, il declino è ormai cominciato. Si manifesta in una certa inerzia, una sclerosi della forma; in un sovraccarico

ornamentale, in una nuova tendenza narrativa e realistica che non può a meno di distruggere l'antica unità estetico-religiosa dell'Icona. Dei pittori come Procope Tchirine, Nicéphore Savine ed altri, conoscono mirabilmente il loro mestiere, ma questo mestiere o quest'arte (poichè per alcuni sovente merita ancora questo nome) è piuttosto quella del miniaturista o dell'orafo (confrontare la Tav. LXI con la LVII; Tav. LXII, Tav. LXIV). Delle opere di una spettacolare qualità sono ancora possibili (Tavv. LVIII, LX, LXVII, LXVIII), ma Simon Ouchakov è il solo a preoccuparsi dello spirito religioso dell'Icona e vanamente, poichè tale essenza religiosa svanisce al solo contatto con la sua tecnica realistica (Tavv. LXX, LXXI).

La ricerca dell'interessante, del piacevole, del rassomigliante, (Tav. LXIX) annuncia la morte della pittura di Icona; il suo incontro con la pittura occidentale (Tav. LXXII) diviene quasi un avvenimento postumo.

BIBLIOGRAFIA

- O. WULFF UND M. ALPATOV, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden, 1922.
- P. MURATOV, *L'Ancienne Peinture russe*, Prague, 1925. Traduzione italiana di A. Caffi.
- Voprosy Restauratsii*. T. I, Moscou, 1926.
- P. MURATOV, *Les Icones russes*, Paris, 1927.
- N. KONDAKOV, *The Russian Icon*, Oxford, 1927.
- A. ANISIMOV, *La Vierge de Wladimir*, Prague, 1928.
- P. SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, La Haye, 1930.
- A. ANISIMOV, R. FRY, M. CONWAY, *Masterpieces of Russian Painting*, London, 1930.
- M. ALPATOV UND N. BRUNOV, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg. 1932.
- J. MYSLIVEC, *Ikona*, Prague, 1947 (riassunto del testo in varie lingue).
- W. P. THEUNISSEN, *Ikonen*, La Haye, 1948 (buone riproduzioni, molti errori).
- B. GREKOV, *La culture de la Russie de Kiev*, Moscou, 1947.

ILLUSTRAZIONI

RINGRAZIAMENTO E
REFERENZE FOTOGRAFICHE

*

PORGIAMO VIVI RINGRAZIAMENTI
AL « THE BYZANTINE INSTITUTE »
DI PARIGI, ALLA CUI CORTESIA
DOBBIAMO QUASI TUTTE LE PRE-
ZIOSE E RARISSIME FOTOGRAFIE
RIPRODOTTE IN QUESTO LIBRO.

*

ALINARI: XVI, XVII, XXI.

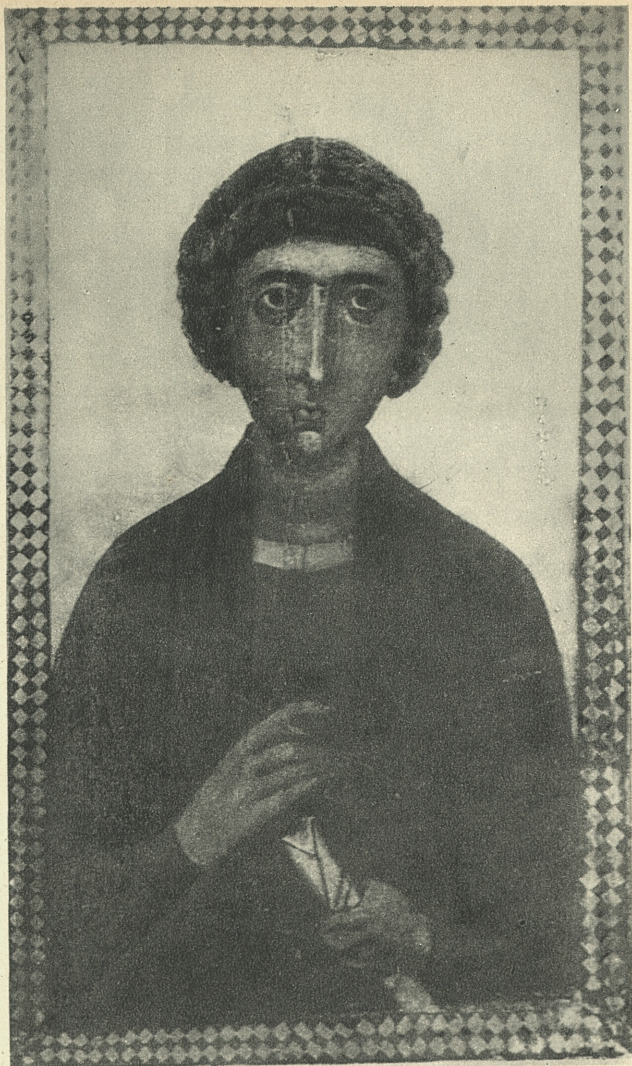
BROGI: XXIII.

GIRAUDON: I, II, XXII.

































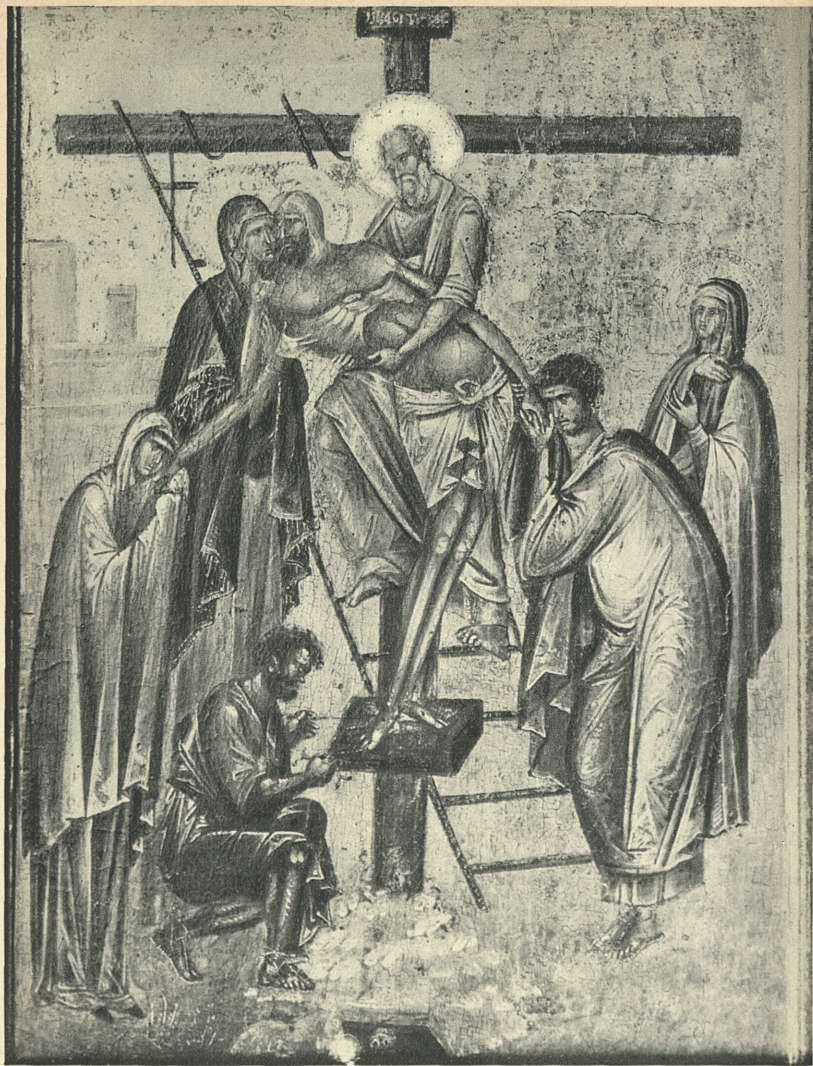








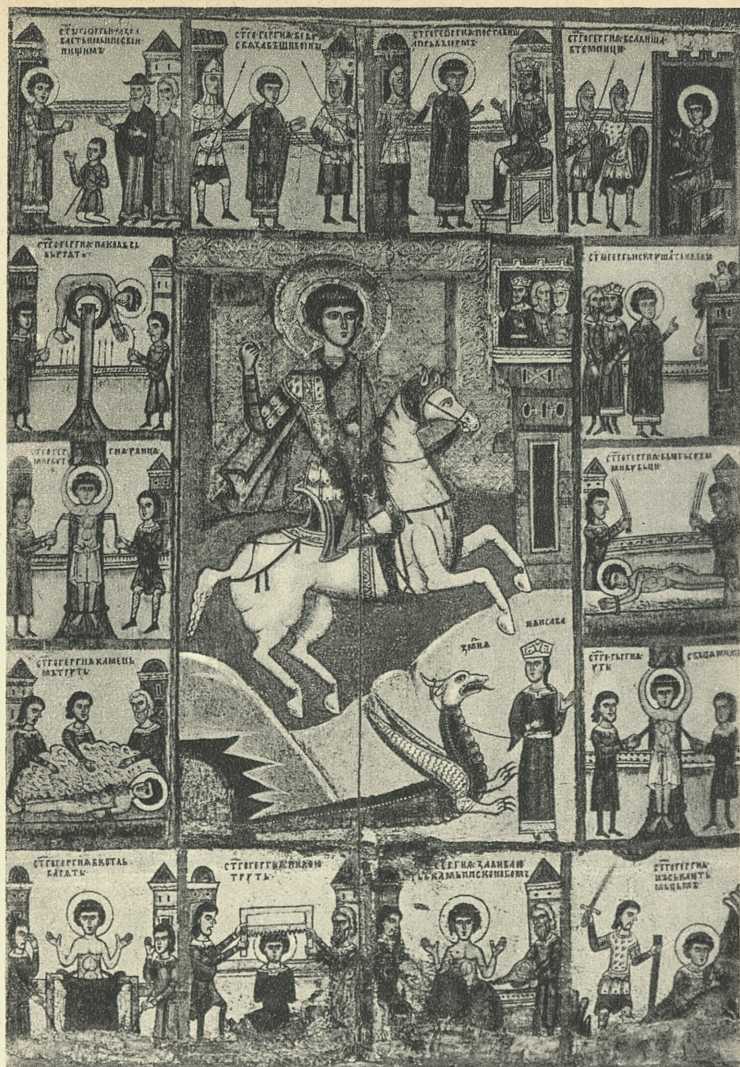






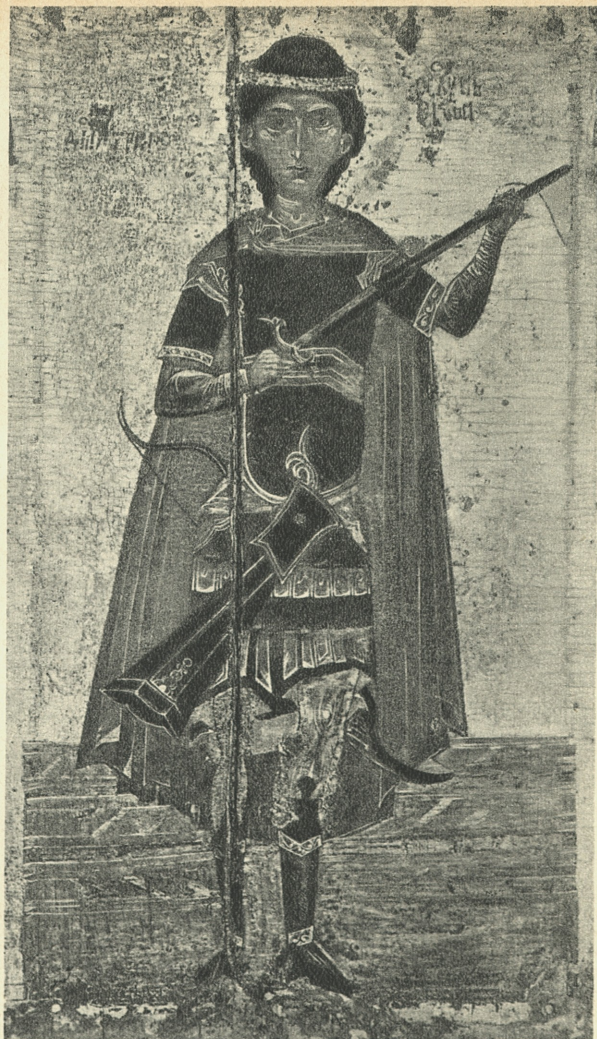














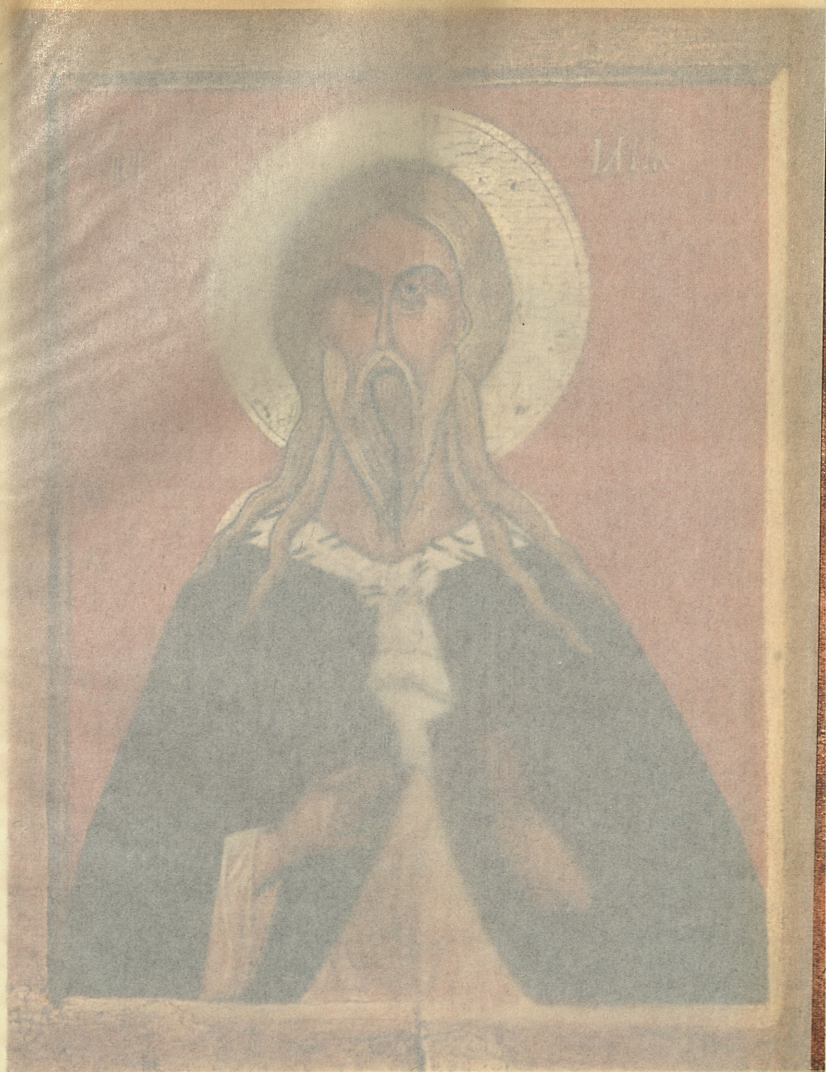






ЮДО СТОКОСНЫ ОЯЛМ



















HXV ΓΕ

HNHCIC

















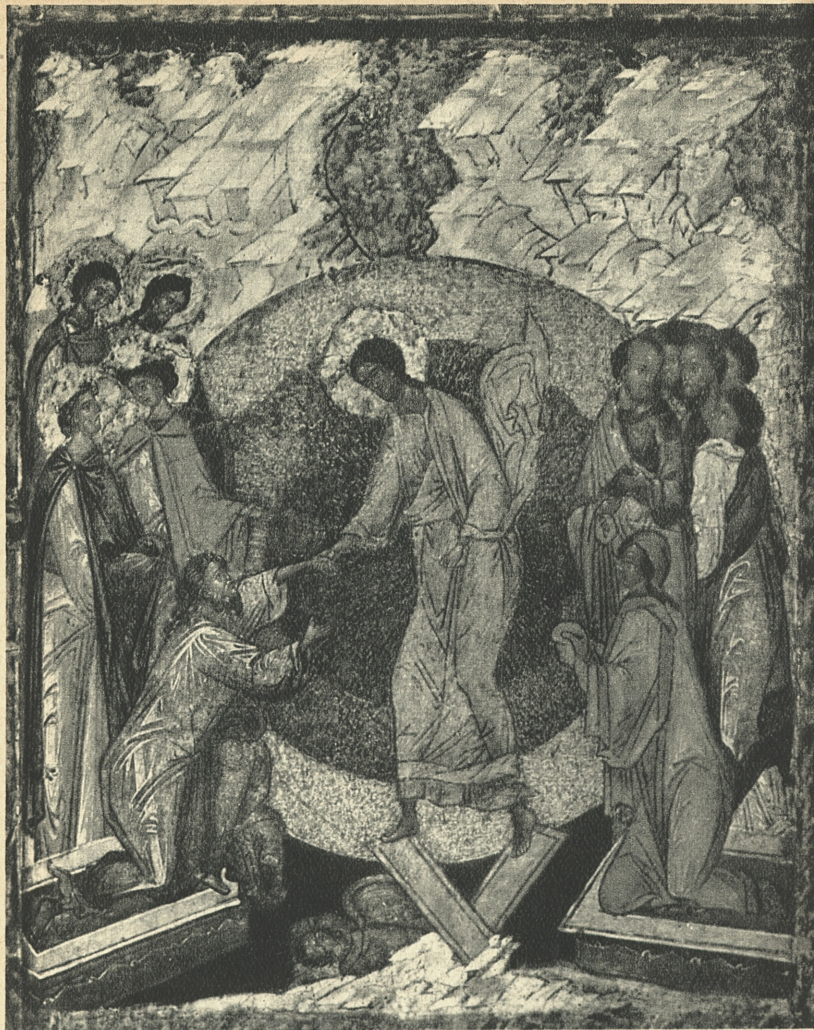
















































INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- I. Ritratto del Vescovo Abraam. Proveniente da Baouit, Egitto. VI^o-VII^o sec. - *Kaiser Friedrich Museum, Berlin.*
- II. Cristo che appoggia la mano sulla spalla di S. Ménas. Icona proveniente da Baouit. VII^o-VIII^o sec. - *Museo del Louvre, Parigi.*
- III. Cristo. Icona dipinta ad encausto. VI^o-VII^o sec. - *Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai.*
- IV. S. Panteleimon. IX^o-X^o sec. - Anticamente al *Museo dell'Accademia Ecclesiastica di Kiev.*
- V. L'Annunciazione detta d'Oustioug. Fine dell'XI^o sec. - Anticamente alla *Cattedrale della Dormitio, Mosca.*
- VI. L'Annunciazione detta d'Oustioug. Particolare: L'Arcangelo S. Gabriele.
- VII. L'Annunciazione detta d'Oustioug. Particolare: Maria Vergine.
- VIII. L'Angelo dai capelli d'oro. Fine dell'XI^o sec. - Proveniente dalla Cattedrale della Dormitio di Mosca. - *Museo Russo, Leningrado.*
- IX. La Vergine di Vladimiro. Secondo quarto del XII^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- X. La Vergine di Vladimiro. Particolare: Testa della Vergine e del Bambino Gesù.
- XI. Il Salvatore (immagine acheropita di Gesù Cristo). - XII^o sec. - Proviene dalla Cattedrale della Dormitio - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- XII. S. Gregorio taumaturgo. XII^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- XIII. S. Demetrio di Salonicco. XII^o sec. - Proviene dalla città di Dimitrov.
- XIV. S. Demetrio di Salonicco. Particolare: Testa del santo.
- XV. Cristo dai capelli d'oro. Inizio del XIII^o sec. - Anticamente alla Cattedrale della Dormitio a Mosca.
- XVI. Cristo Crocifisso. Particolare. Parte centrale del Crocifisso proveniente dal Duomo di Lucca. Inizio del XIII^o sec. - *Museo Civico di Pisa.*
- XVII. L'apparizione ai discepoli di Cristo risorto. Una delle immagini laterali del Crocifisso proveniente dal Duomo di Lucca.

- xviii. S. Nicola taumaturgo. Inizio del XIII^o sec. Proveniente dal Convento Novodévitchi - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xix. La Vergine in preghiera, detta di Jaroslavl. Inizio del XIII^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xx. L'apparizione dell'Arcangelo S. Michele a Giosuè. Inizio del XIII^o sec. - Proviene dalla Cattedrale della Dormitio. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxi. L'Arcangelo S. Michele. Fine del XIII^o sec. - *Museo Civico, Pisa.*
- xxii. La Deposizione. Fine del XIII^o sec. - *Collezione Stoclet, Bruxelles.*
- xxiii. La Vergine e il Bambino con due Angeli. Parte centrale dell'Icona della Vergine circondata dai Santi. XIV^o sec. - *Galleria dell'Accademia, Firenze.*
- xxiv. La Madonna col Bambino, detta la grande Madonna di Tolga. Inizio del XIV^o sec. - Proviene dal Monastero di Tolga, presso Jaroslavl.
- xxv. I Santi Boris e Gleb. Souzdal. Fine del XIII^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xxvi. S. Giorgio incorniciato da scene della sua vita. Novgorod, fine del XIII^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xxvii. S. Giovanni Evangelista, fra S. Giorgio e S. Biagio. Novgorod, XIII^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xxviii. S. Nicola Taumaturgo. Novgorod, fine del XIII^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xxix. S. Demetrio di Salonicco. Novgorod, XIV^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xxx. L'apostolo S. Tomaso. Novgorod, XIV^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xxxi. S. Demetrio di Salonicco. Pskov, XIV^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxxii. S. Giorgio che abbatte il drago. Novgorod, XIV^o-XV^o sec. Il rivestimento in argento dorato è del XVI^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxxiii. S. Giorgio che abbatte il drago. Novgorod, XIV^o-XV^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxxiv. L'Arcangelo S. Michele. Novgorod, XIV^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxxv. Il profeta Elia. Novgorod, XIV^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxxvi. S. Parasceve (Piatnitsa). Novgorod, XVI^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxxvii. La Santa Trinità. Una delle quattro immagini di un'Icona quadripartita. Novgorod, verso il 1400. - *Museo Russo, Leningrado.*

- xxxviii La Madonna e il Bambino, detta la Madonna del Don (Donskaïa). Attribuita a Teofane il Greco. Novgorod, fine del XIV° sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xxxix. Dormitio Virginis. Rovescio dell'Icona detta della Madonna del Don.
- xl. La Nascita di S. Giovanni Battista. Icona greca, XV° sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xli. La Nascita di Gesù Cristo. Icona greca, XV° sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- xlII. André Roublev: La Santa Trinità. Particolare: l'Angelo di sinistra. Fatta fra il 1408 e il 1423. Proviene dal Monastero (Lavra) della Trinità - S. Sergio, presso Mosca. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xlIII. André Roublev: La Santa Trinità. Particolare: l'Angelo di centro.
- xlIV. André Roublev: La Santa Trinità. Particolare: l'Angelo di destra.
- xlV. André Roublev: La Santa Trinità. Particolare: testa dell'Angelo di destra.
- xlVI. André Roublev: L'Apostolo S. Paolo. Icona facente parte dell'iconostasi trovata nel villaggio di Vassilievskoié e proveniente dalla Cattedrale della Dormitio di Vladimir. Inizio del XV° sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- xlVII. André Roublev: La Trasfigurazione. Icona appartenente all'antica iconostasi della Cattedrale della Annunciazione di Mosca. Primo quarto del XV° sec.
- xlVIII. André Roublev: Un Arcangelo. Icona appartenente all'antica iconostasi della Cattedrale di Zvéigorod. Primo quarto del XV° sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- II. André Roublev: Il Salvatore. Dall'iconostasi di Zvéigorod. Primo quarto del XV° sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- L. La Nascita di Gesù. Icona proveniente da una Cappella di Zvéigorod. Scuola di Roublev. Secondo quarto del XV° sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LI. La Nascita di Gesù. Particolare: parte centrale dell'Icona.
- LII. La Deposizione. Fine del XV° sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LIII. La Sepoltura di Gesù Cristo. Fine del XV° sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LIV. L'Anastasi (Discesa di Gesù Cristo al Limbo). Bottega del maestro Denis. Mosca, verso il 1500 - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LV. L'Intercessione di Maria Vergine. Mosca, inizio del XVI° sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LVI. La Santa Trinità. Novgorod, XVI° sec. - *Cattedrale di S. Sofia, Novgorod.*

- LXVII. L'Ingresso di Cristo a Gerusalemme. Inizio del XVI^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LXVIII. L'Annunciazione. XVI^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LIX. La Vergine. Parte sinistra di una Déesis del XVI^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LX. S. Giorgio uccide il drago. XVI^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LXI. L'ingresso di Cristo a Gerusalemme. Mosca, fine del XVI^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LXII. Procope Tchirine. S. Giovanni guerriero. Verso il 1600. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LXIII. L'Arcangelo S. Michele. Scuola di Procope Tchirine. Inizio del XVII^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LXIV. Nicéphore Savine: Il Signore Iddio Sabaoth con il Cristo Emmanuel fanciullo (Paternità). Parte centrale di un trittico. Inizio del XVII^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LXV. Giacomo Kazanetz e Gabriele Kondratiev. Particolare dell'Icona dell'Annunciazione con l'inno acatisto. 1659. - *Chiesa della Santa Vergine di Georgia, Mosca.*
- LXVI. Giacomo Kazanetz e Gabriele Kondratiev. Altro particolare dell'Icona dell'Annunciazione con l'inno acatisto. 1659.
- LXVII. I santi Zosimo e Sabbatios. Inizio del XVII^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LXVIII. S. Giovanni Battista nel deserto. Metà del XVII^o sec. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*
- LXIX. Ritratto-Icona dello Zar Teodoro Ivanovitch. Prima metà del XVII^o sec. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LXX. Simon Ouchakov: La Madonna di Kazan. Circa il 1660. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LXXI. Simon Ouchakov: Il Salvatore (immagine acheropita di Cristo) 1677. - *Museo Russo, Leningrado.*
- LXXII. Pietro Goldobine: La Santa Trinità. 1752. Proviene dal Monastero della Madonna del Don a Mosca. - *Museo di Jaroslavl.*

Tavola fuori testo, prima del frontespizio: Testa della Vergine. Particolare dell'Annunciazione detta d'Oustioug. Fine dell'XI^o secolo. Anticamente nella *Cattedrale della Dormitio, Mosca.*

Tavola fuori testo, dopo il frontespizio: André Roublev: La Santa Trinità. - *Galleria Tretiakov, Mosca.*



700

ВН
ТЕΛΛΟΓΑ
ΤΕΧ