

L'Inno Acatisto alla Madre di Dio

Pr. dr. Pompiliu Nacu
ROMA - Centrul Ortodox de Studii Teologice
„Sfântul Cuvios Dionisie Exiguul“.

Abstract

Composed between the fifth and the seventh century, most probably in the sixth century, the Akathist Hymn to the Holy Mother of God, a prayer with rich dogmatic content, it seems, was recited for the first time during the siege of Constantinople in 626 AD. The Byzantines under the protection of the Holy Mother of God and under the leadership of Patriarch Sergius resisted the attacks of the Avars and Persians. This is the reason why this hymn was taken up in the Moldavian frescoes, during the period when they were facing the Ottoman invasion. The presence of scenes from the Akathist Hymn to the Holy Mother of God in the exterior paintings of monasteries in Northern Moldavia represents an act of theological culture, but also a prayer dedicated to the Holy Mother of God as protector and defender. The great Romanian historian Nicolae Iorga, in making an in-depth analysis of the impact of Byzantine civilisation, spirituality and culture on these provinces, stated that civilisation and religion in the Romanian countries represented the „Byzantium after Byzantium“. Moldavian artists painted the exterior walls of churches without fear that the colours of nature might be obscured. Nowhere else in Europe will we find anything approaching these colours shining on the green meadows, on the shimmering hilly landscape of beautiful Moldavia. The famous Italian painter, architect and writer Giorgi Vasari says: „many of our artists are very good at the other styles of painting, namely oil and tempera, but they are not experts in fresco painting“. Other specialists praised the skilful technique of the Moldavian artists: „The unknown authors of the painted frescoes had discovered a secret that gave their work an extraordinary splendour and endurance, a secret that has not been passed down to us“.

Introduzione

La regione attuale, del Nord della Moldavia è una zona che ha accolto una delle espressioni più alte dell'arte iconografica medievale. Si possono vedere le magnifiche chiese affrescate fra il XV e il XVI secolo. Le chiese dipinte si trovano nel distretto di Suceava, nell'attuale Romania, e furono costruite approssimativamente tra il 1487 e il 1582. L'antica regione è situata nell'arco settentrionale dei Carpazi orientali, un territorio adesso diviso tra la Romania e l'Ucraina. Spese volte si utilizza

anche il nome di Bucovina che è dato dagli austriaci a quella parte strappata alla Moldavia nel 1775 e passata fino al 1918 sotto dominio austriaco; è più esatto parlare della parte della Moldavia Superiore, com'era chiamata nel Medioevo¹.

Partendo dall'eredità bizantina, in Moldavia si sviluppò un'arte ufficiale, l'arte dei teologi e dei principi locali, con diverse correnti e una tendenza ben definita che darà un impulso nazionalista di lotta contro i dominatori turchi. Le chiese interamente affrescate si trovano nell'attuale territorio romeno, una fascia di terra che possiede un'insolita concentrazione di monasteri e chiese che la rende un luogo unico per la conoscenza della cultura artistica moldava (tra il XV e il XVI secolo). Gli affreschi che arricchiscono queste chiese sia sulle pareti esterne sia su quelle interne, il messaggio teologico, simbolico e storico, oltre che la loro originalità, hanno un'importanza senza precedenti per la cultura mondiale e per l'iconografia bizantina. Per la loro storia e la loro unicità alcuni di questi monumenti sono stati riconosciuti nel 1993 dall'UNESCO come Patrimonio dell'Umanità.

Per quanto riguarda la parte storica dei secoli XV e XVI, in quei tempi di grande tormento per il popolo e il paese, tre pericoli minacciavano l'identità storica e religiosa moldava: l'espansione ottomana, l'influenza militare polacca e la riforma protestante. Dopo la caduta di Costantinopoli, la chiesa ortodossa cercò di radunare le forze per far fronte alla riaffermazione della fede. In quel periodo di rinascita spirituale fiorirono questi monumenti di fede del popolo romeno. Stefano il Grande (Ștefan cel Mare, 1457-1504), figlio di Bogdan II e principe di Moldavia, fu una delle figure più rappresentative, tra la seconda metà del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, che si distinse per la sua azione di contrasto nei confronti dell'avanzata ottomana. Il sultano ottomano Maometto II, conquistatore di Costantinopoli nel 1453, attaccò la Moldavia, ma Stefano sconfisse gli invasori nei pressi di Vaslui nel 1475.

Il lungo regno di Stefano il Grande fu caratterizzato da un fiorente sviluppo artistico e culturale, considerato un ponte tra Oriente e Occidente. Durante il suo regno furono costruiti per sua iniziativa più di 44 chiese e monasteri sul luogo di ogni battaglia vinta o persa; alcuni di essi sono entrati nel patrimonio dell'UNESCO. Stefano morì il 2 luglio 1504 e fu sepolto nel Monastero di Putna, da lui fondato nel 1469, dove è venerato come „santo“ dalla Chiesa Ortodossa Romena, canonizzato il 20 giugno 1992 e ricordato nel calendario il 2 luglio. Per la sua tenacia nella lotta contro gli ottomani, egli ha ottenuto l'appellativo di „Difensore della cristianità“, come pure „Atleta di Cristo“. Nel contempo egli è un esempio di dialogo con il cristianesimo occidentale e di dialogo diplomatico con la religione musulmana. Sotto il suo regno, la Moldavia raggiunse il periodo di

¹ Sorin Ulea, *Înceierea cronologiei picturii moldovenești secolele XV-XVI, cu datarea ansamblurilor de la Părhăuți și Arbure*, Editura Mușatinii, Roman, 2012, pp. 17-20.

massimo splendore. Al suo nome è legata l'arte architeturale e grazie a lui le chiese hanno assunto la fisionomia tipica delle chiese moldave.

Petru Rareș, il figlio di Stefano il Grande, seguendo l'iniziativa culturale del padre, riuscì a superarlo nel risultato ottenuto. L'arte all'epoca di Stefano il Grande e di suo figlio Petru Rareș, non è stata un aspetto periferico della cultura bizantina, ma l'opera collettiva di un popolo che ha avuto la capacità di rispondere alle difficoltà della storia, la forza creativa di far vibrare l'asperità dei muri e di armonizzare la varietà dei colori ad uno spirito di libertà. Continuando la tradizione del padre, Petru Rareș è stato il fondatore di importanti monasteri e chiese, come quelli di Probota (1530), dove si trova la sua tomba, Râșca, Baia, San Demetrio di Suceava, Bistrița, Humor, il restauro di Moldovița ecc. La relativa indipendenza della Moldavia, colpita da numerosi e sanguinosi scontri con l'Impero Ottomano, come anche con i re di Ungheria e di Polonia, ha permesso di sviluppare una continuità di cultura e di spiritualità bizantina, fornendo il tempo e i mezzi per sviluppare, in un nuovo spazio spirituale e culturale, la possibilità di continuare per più di un secolo la propria vita artistica ed intellettuale². La situazione storica e politica, dopo il crollo dell'Impero Bizantino, ha permesso allo Stato Moldavo di svelare la cultura bizantina in questa terra d'accoglienza e uno sviluppo spirituale e intellettuale particolari, al di fuori dalla scena imperiale. I colori usati dagli artisti di quei tempi per le pitture interne ed esterne delle chiese erano molto limitati, ma questo non impedì agli artisti locali di realizzare e di mostrare un'immensa varietà di colori e di creare personaggi e scene bibliche uniche al mondo.

L'Inno Acatisto è una preghiera e un atto di cultura

L'Inno Acatisto alla Santa Madre di Dio è presente sui muri esterni settentrionali delle chiese Moldave e rappresenta un atto di cultura teologica, ma anche una preghiera dedicata alla Santa Madre di Dio, come protettrice dei fedeli. Gli storici dell'arte paragonano le chiese affrescate completamente ad un giardino di fiori o ai preziosi tappeti persiani. All'inizio del secolo XX, un ricercatore d'arte visitando queste chiese, esclamò: „Qualcosa del genere non si trova in un secondo paese al mondo“³. Il teologo Wilhelm Nyssen, quando si riferisce agli affreschi moldavi, afferma che i muri esterni scritti (dipinti) nei colori, riflettono l'armonia degli spazi interni, irrompono dallo spazio sacro, dove si sentono i suoni della Santa Liturgia (Santa Messa); essi sono: „Come una pelle, come una membrana. Il canto della Santa Liturgia, le ricche armonie, somiglianti ai suoni della natura, si sono

² Corina Nicolescu, *Arta epocii lui Ștefan cel Mare. Relații cu lumea Occidentală*, în vol. „Ștefan cel Mare și Sfânt. Portrete în istorie“, Putna, 2003, pp. 253-294.

³ J. Strzygowski, *Kunstschatze in der Bukovina, die Zeit*, august 1913, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice“, 1913, pp. 128-131.

materializzi all'esterno nei colori brillanti e nei volti della salvezza. Questa interpretazione mistica è la più attendibile in questo paesaggio⁴.

L'Inno Acatisto è un antico poema liturgico, un inno della liturgia ortodossa di grande importanza, uno degli inni mariani più belli, un monumento letterario di prim'ordine, di grande interesse per la Chiesa, in cui è celebrato il mistero dell'Incarnazione. È una forma di preghiera molto usata dai cristiani di rito bizantino: greci, romeni, russi, ucraini, bulgari e serbi. Letteralmente, la parola „acatisto“ viene dal greco ἀκάθιστος (ἀκαθίζομαι) e significa „non seduto“, „si canta stando in piedi“, o si recita (canta) in piedi davanti all'icona della Madre di Dio. Secondo alcuni teologi la parola „acatisto“ alluderebbe alla veglia notturna, quando si cantava l'inno nel palazzo imperiale di Costantinopoli⁵.

Esso appartiene all'antica innologia bizantina, precisamente al gruppo dei κοντάκια (*kontakia*), termine che proviene da κοντός (*kontos*), che significa „rotolo“ e icos (ikos-oĩκος), stanza, strofa lunga che segue il kontakion. L'inno ha una strofa d'introduzione chiamata προοίμιον (*proimion*) e di altre 24 strofe, ognuna delle quali comincia con una lettera dell'alfabeto. Generalmente, un acatisto ha un doppio ruolo: quello di racconto dogmatico-storico, nelle prime dodici strofe, e quello di canto poetico, mistico, sviluppato nelle ultime dodici strofe e una preghiera finale. Ogni strofa lunga *icos* finisce col ritornello χαῖρε, Νύμφη ἀνύμφευτε („Rallegrati, sposa non sposata“, in romeno „Bucură-te, mireasă nenuntită“). Il saluto „Rallegrati“ può essere tradotto e cantato con la forma latina „Ave“, però può essere usata anche la formula „Gioisci“⁶.

La parte corta del *Kondakion* ha come ritornello: Ἀλληλούια - *Alleluia*, che nel linguaggio biblico significa „lodare Dio“. La prima strofa narra la verità dogmatica, mentre la seconda esprime il sentimento di lode e di ringraziamento per la grandezza del mistero contemplato. Questo Inno ha come temi d'ispirazione fonti bibliche, liturgiche, conciliari e patristiche, ma si presenta in una forma originale e diventa esso stesso fonte d'ispirazione per altre preghiere. Di solito è recitato privatamente dai fedeli, come devozione personale dedicata alla Madre di Dio, ma anche pubblicamente nelle chiese, soprattutto il venerdì, la quinta settimana della Grande Quaresima. Nella sua composizione

⁴ Wilhelm Nyssen, *Pământ cântând în imagini, frescele exterioare ale mănăstirilor din Moldova*, traducere de pr. prof. dr. Dumitru Stăniloae, Ed. I.B.M.B.O.R., București, 1978, p. 188; Wilhelm Nyssen, *Lichter des Heils inmitten der Erde. Außen Freske der Moldauklöster in Rumänien*, (*Luci di salvezza in mezzo alla terra. Affreschi esterni dei Monasteri Moldavi in Romania*), Bildkartenmappe, Köln, 1973.

⁵ Placido De Meester, *Acatisto*, in „Enciclopedia Cattolica“, col. 159-161, vol. I, Roma, 1948.

⁶ La parola „Rallegrati-gioisci“ è un saluto di Dio unico. Con queste parole l'angelo prepara il grande mistero, ciò che Mosè desiderava e che Maria riceve come un dono, perché la Vergine ha trovato presso Dio una grazia ben più grande di quella che Mosè aveva osato chiedere, cioè è arrivato il momento promesso. Nella preghiera dell'Inno Acatisto i fedeli e il sacerdote riprendono spese volte le parole dell'arcangelo: „Rallegrati, o Signora. Rallegrati, vergine purissima! Rallegrati, vaso che contiene Dio! Rallegrati, candelabro della luce, restaurazione di Adamo, liberazione di Eva! Rallegrati, monte santo, santuario splendente! Rallegrati, camera nuziale dell'immortalità!“.

liturgica riprende molte parole dall'Antico e del Nuovo Testamento, come: „gioisci“ (Lc 1, 28), „sposa“ (Ap 21, 2, 9) e „Alleluia“ (Ap 19, 1, 3, 4, 6).

I primi episodi raccontano la „storia santa“ dell'Annunciazione, spesso rappresentata in tre ma anche quattro scene, fino alla Presentazione di Cristo al Tempio. L'altra metà è ispirata all'innografia mariana (omiletica e liturgica) bizantina e agli scritti teologici. Presenta la Vergine Madre di Dio (Theotókos - Concilio di Efeso del 431) nelle sue principali „funzioni“ liturgiche e salvifiche, come strumento rispetto all'Incarnazione⁷, mediatrice principale tra l'umanità e il Figlio di Dio (il Cristo-Giudice) e anche come simbolo dell'*Ecclesia* vivente. Il poema è stato una fonte d'ispirazione per altri acatisti di alcuni santi in onore di Gesù Cristo Salvatore, ed è rimasto integralmente nell'uso della liturgia bizantina fino ad oggi.

L'autore del testo

L'autore resta anonimo, anche se esistono alcune varianti. Si suppone che uno dei primi autori sia stato Cirillo di Alessandria, ma gran parte degli specialisti, per via della precisione dogmatica, biblica e per la bellezza poetica, si orientano verso Romano il Melode, famoso compositore di melodie bizantine. La prima variante suppone che l'autore sia Cirillo di Alessandria (370-444), il quale nella IV Omelia pronunciata a Efeso (431), mostra la divina maternità della Vergine Maria, nominandola „Theotókos“. Cirillo è il difensore principale del titolo „Theotókos“ (Madre di Dio) attribuito alla Vergine Maria, contro Nestorio, che preferiva il titolo „Christotokos“, oppure „antropotokos“ - ἀνθρωποτόκος⁸. Cirillo affermava che il rifiuto del titolo Theotókos significava respingere la divinità di Gesù Cristo e quindi negare l'Incarnazione e la salvezza per il mondo intero⁹. Da quel momento il culto della Vergine Maria si sviluppa sempre di più nella Chiesa.

Per quanto riguarda l'ipotesi di un secondo autore, alcuni specialisti di liturgica e patristica affermano che l'inno riprende verbalmente alcuni passaggi di una bellissima e rara Omelia sulla Madre di Dio (sulla Theotókos) di Basilio di Seleucia (†458), anch'egli presente al Concilio di Efeso. In questa omelia Basilio esalta la grandezza della Theotókos e il potere d'intercessione della Vergine

⁷ Anca Vasiliu, *Architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1998, p. 158.

⁸ Ioan G. Coman, „*Și Cuvântul trup s-a făcut*“ - *Hristologie și Mariologie Patristică*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1993, p. 88.

⁹ S. Cyrilli Alexandrini, *Homilia IV, Ephesi in Nestorium habita, quando septem ad Sanctam Mariam descenderunt*, PG, t. 77, col. 992ABC. La quarta Omelia di Cirillo di Alessandria ha esercitato un grande influsso sull'Inno, dove si dice: „Gioisci anche da parte nostra, o Madre di Dio: per te è santificata la Trinità, per te è onorata e adorata la Croce su tutta la terra, per te il cielo esulta, per te gli Angeli e gli Arcangeli si allietano, per te sono scacciati i demoni, per te il diavolo tentatore cadde dal cielo, per te l'uomo decaduto è innalzato ai cieli...” (PG, t. 77).

sulla terra e nel giorno del giudizio¹⁰; quindi possiamo supporre che l'autore sia del V secolo. Tuttavia, gran parte degli innografi, per la precisione dogmatica, biblica e per la bellezza poetica, si orientano verso Romano il Melode (490-560), celebre autore di inni bizantini, in onore della protezione della città di Costantinopoli contro l'invasione barbarica¹¹. Dal punto di vista storico, una delle testimonianze certe di questo Inno risale all'anno 626. Per festeggiare la liberazione della città dopo l'assedio dei Persiani, il patriarca Sergio convocò nella chiesa di Santa Sofia il popolo cristiano affinché cantasse con solennità e gioia questo Inno, già esistente e conosciuto da tutto il popolo. Il testo è stato trasmesso da Giorgio di Pisidia, un diacono della Chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli, al tempo del patriarca Sergio (610-638) e dell'imperatore Eraclio (610-641). Questo diacono fu uno dei più importanti poeti dell'impero bizantino e da lui abbiamo il testo integrale dell'Inno¹². Al patriarca Germano è attribuito l'inno nella versione latina, che risale probabilmente al vescovo di Venezia Cristoforo intorno all'anno 800¹³.

Una breve storia dell'Inno

L'Inno Acatisto in onore della Madre di Dio è stato cantato e recitato tante volte durante l'assedio per la liberazione della città di Costantinopoli. Teologicamente l'Inno ricorda il grande mistero della Madre di Dio e la sua grandezza nell'opera salvifica, dall'altra, dal punto di vista storico è un'occasione per ringraziare la Vergine di aver liberato Costantinopoli dall'invasione barbarica. Il Sinassario bizantino, una raccolta giornaliera di eventi della vita dei santi, che contiene le letture per le singole feste, ricorda che l'Acatisto è celebrato in memoria dei tre prodigiosi eventi che liberarono la città dagli assalti dei Persiani e degli Avari. La storia del inno racconta che nel 614, durante il regno di Eraclio, la città di Gerusalemme fu conquistata e le reliquie della Croce di Cristo furono portate a Ctesifonte, capitale dell'Impero Persiano. Eraclio, in pochi anni, riuscì a riorganizzare l'impero, costituendo un grande esercito con cui sconfisse i Persiani. Durante le battaglie contro i persiani nel 626, gli Avari attaccarono Costantinopoli, ma Eraclio continuò la sua campagna in Oriente, affidando la difesa della città al patrizio Bono e al patriarca Sergio. Gli assalti delle orde barbariche furono respinti e durante l'assedio il patriarca Sergio fu sempre presente tra i soldati tenendo tra le mani

¹⁰ Basilio di Seleucia, *Εἰς τὴν Εὐαγγελισμόν τῆς παναγίας Θεοτόκου - In sanctissimae Deiparae Annuntiationem*, PG, t., 85, col. 448 AB.

¹¹ Ioanis G. Kourempeles, *Teologia Imnului Acatist*, în „Ortodoxia“, Seria a II-a, anul V. nr. II, aprilie-iunie, București, 2013, pp. 84-114.

¹² Giorgio di Pisidia, *Inno Acahistus*, ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΠΙΣΙΔΟΥ (Georgii Pisidae), *ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ HYMNUS*, in PG, t. 92; per il testo vedi col.1335-1348.

¹³ Francesca Minuto Peri, *Akathistos*, Servitium Editrice, Bergamo, 2001, p. 51; Mariana Costinescu, *Versiuni din secolul al XVII-lea ale Acatistului și Paraclisului Precistei*, în „Studii de limbă literară și filologie”, vol. III, Editura Academiei RSR, București, 1974.

un'icona della Vergine Maria, mentre il popolo cantava l'Inno Acatisto. Con l'aiuto delle preghiere della Vergine Maria, i barbari furono sconfitti dai bizantini. Secondo la tradizione, l'inno è attribuito al patriarca Sergio, però, come abbiamo ricordato, è poco probabile che sia lui l'autore. Per tutto il periodo dell'assedio, egli fu il personaggio principale che animava i fedeli a vegliare ogni notte in preghiera¹⁴. Il primo canto dell'Inno, il tropario, probabilmente è stato scritto dal patriarca Sergio: „Alla Stratega invincibile, i canti di vittoria come a quella che ci ha liberati dai travagli; i ringraziamenti dovuti, io, la città tua, levo a Te, o Madre di Dio. Perché possiedi la forza contro cui è vano combattere, liberami dai pericoli d'ogni sorta affinché ti proclami: Salve, sposa illibata!“.

Nel 1673, in Moldavia, il Metropolita Dosoftei stampa per la prima volta l'Inno in romeno, a Uniev (oggi in Ucraina), con il titolo: „Acatisto della Theotókos“, insieme a „Psaltirea“, il Salterio. L'Inno è stato dipinto anche nelle miniature dei manoscritti; uno dei più importanti è il numero 113 e si trova nella Collezione dell'Academia Romena di Bucarest¹⁵.

Aspetti teologici dell'Inno

Davanti alle icone si possono comprendere meglio i contenuti teologici dei canti, che rappresentano moltissime espressioni della celebrazione della dignità della Madre di Dio. L'Acatisto è stato composto non soltanto per celebrare l'Annunciazione, ma la divina Maternità di Maria, celebrata soprattutto nel ciclo del Natale. L'inno riprende i tempi e i temi della preparazione al Natale, della sinassi della Theotokos (il 26 dicembre), e si chiude con la Presentazione di Gesù al Tempio, 40 giorni dopo il Natale. Il punto di partenza del poema è l'Incarnazione ed è espresso nelle prime dodici strofe che riguardano l'infanzia di Cristo. Sono precedute da un'introduzione o *prooimion*, che comprende due paragrafi: il primo contiene l'argomento del poema, mentre il secondo, certamente posteriore, allude alla protezione accordata dalla Vergine a Costantinopoli al tempo di un assedio. Si tratta verosimilmente dell'assedio degli Avari e Persiani del 626; il paragrafo sarebbe stato aggiunto come ringraziamento dal patriarca Sergio, che sostituiva l'imperatore Eraclio, in quell'occasione assente.

Le scene dell'Inno Acatisto si intrecciano con raffigurazioni dell'Annunciazione della Beata Vergine fino alla Sua Dormizione, alternando le scene della vita e dell'attività salvifica di Gesù. Nell'Inno sono ricapitolati tutti gli aspetti teologici importanti della salvezza e sono riformulati i modi d'accesso alla conoscenza attraverso le vie specifiche del monachesimo ortodosso: la direzione

¹⁴ Giorgio di Pisidia, *Inno Acatistus*, PG, 92 per la storia dell'inno si veda col. 1348-1372; Triodul, Ed. I.B.M.B.O.R. 2000, București, pp. 456-458.

¹⁵ Ion D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 156.

escatologica dell'esistenza, il cammino della preghiera, la dimensione iconica del mondo ed un richiamo alla rivelazione¹⁶. Nell'Inno, sia all'inizio della dedica che nella parte consacrata all'Annunciazione-Concezione, le parole insistono sulla vista e sulla visibilità dell'Incarnazione attraverso il corpo verginale: „[...] il corpo della vergine diventa trasparente agli occhi dell'arcangelo che vede compiersi nel suo seno l'ordine misterioso“¹⁷.

Lo schema dell'Inno

L'Incarnazione del Verbo è il punto di partenza della salvezza per il genere umano ed è il mistero che viene accolto e vissuto solo per mezzo della fede. La prima parte (stanze 1-12) segue i Vangeli dell'Infanzia, espone e commenta la teofania, l'apparizione e la rivelazione storica del Dio incarnato. Le prime sei stanze sono di carattere cristologico, lodano la discesa del Verbo sulla terra e descrivono la Sua manifestazione ai primi testimoni: la Vergine Madre, Giovanni Battista, Elisabetta e Giuseppe. Le sei stanze successive (7-12) sono di carattere ecclesiale e mostrano l'epifania di Dio nel mondo. Gli attori sono i pastori, i magi, la stella, le donne ecc. La seconda parte dell'Inno (stanze 13-24) evidenzia la teologia mariana della Chiesa indivisa. I registri dell'Inno di Moldovița ma anche di altri inni sono una lode della Vergine per tutto il percorso della salvezza del genere umano e riprendono questi aspetti dogmatici nelle ventiquattro scene ricordate da Ion D. Ștefănescu¹⁸.

Questa è la sequenza delle scene: scene 1-3. L'Annunciazione: Dio manda il Suo angelo a pronunciare il saluto e il mistero si compie in Maria attraverso la discesa dello Spirito Santo; Maria (stanza 3) è la vera scala di Giacobbe per la quale Dio discese; 4. La Concezione; 5. La Visitazione (Maria si reca in visita da Elisabetta e il suo saluto è rivelato a Giovanni Battista, che sussulta di gioia nel grembo di Elisabetta); 6. I dubbi di Giuseppe; 7. La Natività di Gesù Cristo è un abisso di Sapienza divina e Maria è testimoniata dai semplici: „Rallegrati, o vaso della divina sapienza... Tu mostri che i sapienti sono stolti [...]“; 8. Il Viaggio dei Magi; 9. I pastori vanno ad adorare il Bambino neonato; è una confessione di Cristo da parte del mondo pagano; 10. Il Ritorno dei Magi a Babilonia; 11. La Fuga in Egitto; 12. La Presentazione di Cristo al Tempio; 13. Cristo insegna tenendo un libro nelle mani; 14. La glorificazione della Vergine; 15. La Santa Trinità: Cristo che è in cielo e in terra (variante: il Signore dei cieli e della terra); 16. Cristo e le potenze celesti (variante: tutta la natura angelica); 17. La Vergine Orante con Gesù tra le braccia; 18. La croce della crocifissione; 19. La Vergine misericordiosa e i retori, l'inizio della santa Chiesa; 20. Gesù Cristo, „il Grande Sacerdote“

¹⁶ Anca Vasiliu, *Architettura dipinta...*, p. 64.

¹⁷ *Ibidem*, p. 165.

¹⁸ Ion D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, Edition Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1928, pp. 117-118.

sul trono, il Pantocrator (variante dell'inno universale); 21. La Vergine in piedi e un gruppo di personaggi si prostrano in ginocchio davanti a Lei; 22. L'Anastasis; 23. I vescovi - un personaggio alza tra le mani l'icona della Vergine tenendo Gesù bambino; 24. La Venerazione dell'icona della Madre di Dio.

Gabriele vede il Signore che prendere corpo, mentre la Vergine restare pura. In questo paradigma di invisibile-visibile, di apparenza e di ombra si gioca il mistero dell'Annunciazione-Concezione (Lc 1, 35). L'ombra della luce onnipotente dell'Altissimo copre Maria di un'ombra proveniente da una luce molto grande.

Nella successione delle immagini poetiche che rappresentano „il mistero dell'Incarnazione” lungo tutto l'Inno di Romano il Melode, ma anche presso l'innografo bizantino, le metafore prese dal mondo vegetale e sacrale sono numerose. La Vergine è chiamata „grappolo di vita“, „campo fecondo“, „albero di vita“, „prato meraviglioso“, „germoglio d'immortalità“, „albero dai frutti di splendore“ e „fiore della radice di Jesse“. Tutte queste metafore trovano la loro fonte nei testi biblici (Is 11, 9; Es 3, 1-5) e nei testi patristici. A queste metafore vegetali sono associati i termini legati alla luce attribuiti alla Theotókos: „Lampada luminosa“ che „rischiara come un faro nelle tenebre della terra“, „il raggio del sole spirituale“; „folgore che rischiari le anime“; poi la Vergine è chiamata: „Roveto Ardente“, „Porta del Paradiso“, „Chiave del Regno di Dio“, „Nave di salvezza“, „Tempio Vivente“ e „Arca d'Oro“. Tutte queste metafore menzionate nei testi biblici, patristici e liturgici sono illustrate abbondantemente negli affreschi di Humor, Baia, Moldovița e Arbore. Gran parte dei medievalisti hanno rilevato l'insolita immagine „dell'assedio della capitale bizantina“ e l'intuizione di alcuni indica il fatto che l'affresco è la chiave dell'intero programma iconografico moldavo, però nessuno storico né ricercatore ha mai colto un riferimento alla conquista di Costantinopoli del 1453.

Aspetti generali dell'Inno Acatisto nell'iconografia delle chiese in Moldavia

Le fonti letterarie e il testo liturgico dell'Inno hanno influenzato molto l'arte religiosa bizantina, perché si conoscono numerosi esempi di rappresentazioni di questo ciclo, uno dei più lunghi dell'arte bizantina. Le più antiche sono quelle dell'Olympiotissa a Elasson (verso il 1300), della Panaghía ton Chalkeon (inizio del sec. XIV) e altri affreschi, ma questi sono frammentari. Una serie di affreschi compaiono nelle chiese della Macedonia, della Serbia, a Creta e a Cozia in Valacchia (Romania di oggi). C'è una rappresentazione nella chiesa del Monastero di Terapontov (Mosca) realizzata dal Maestro Dionigi, dai suoi figli Teodosio¹⁹ e Vladimir, tra il 1500 e il 1502, ma i più

¹⁹ Giovanni Bugliari, *Due Inni alla Madonna della tradizione greca bizantina*, Piemme Edizioni, Torino, 2000, p. 24, 13.

numerosi, importanti e rappresentativi dipinti si trovano nei monasteri moldavi²⁰ della Romania, che rivelano la ricchezza, la molteplicità dei sensi teologici, l'importanza e la diffusione di tale Inno.

Per quale motivo questo poema occupa un posto così importante nella Chiesa Ortodossa? Dobbiamo ricordare che durante l'Impero Bizantino tutte le Chiese ortodosse erano sotto l'influenza di Costantinopoli. La città dell'Impero Bizantino era sottoposta a numerose situazioni drammatiche e invasioni barbariche in cui ogni speranza di salvezza sembrava perduta. La stessa situazione vale per i paesi dei Balcani, ma soprattutto per i principati romeni. Per godere la protezione e la liberazione da tutti i pericoli, gli ortodossi chiedevano l'aiuto della Madre di Dio. Questo è il motivo della popolarità e della diffusione dell'Inno Acatisto in tutta l'Ortodossia. L'impronta storica e l'aspetto della devozione personale per la Vergine Maria si trasferiscono nell'iconografia, che diviene una novità vivente, una vera e propria pedagogia della fede e della grazia per cristiani di tutte le epoche storiche²¹. Secondo le fonti storiche, l'Icona dell'Acatisto della Madre di Dio si trova nel nartece della chiesa Dionisiu nel Monte Athos, sul lato destro dell'iconostasi. Davanti a Lei si celebra la Santa Messa e nei giorni di festa l'icona è portata nel Katholicon (la chiesa centrale dei diversi piccoli eremi).

Generalmente il tema viene dipinto nel pronao di ogni chiesa, ma in Moldavia è illustrato ampiamente sulle facciate esterne delle chiese, come avviene nella facciata sud di Probotă (Tav. 1), a Moldovița (Tav. 2), a Humor (Tav. 3), a San Giorgio a Suceava ed ad Arbore. L'Inno di Voroneț si trova sulla parete nord, ma è in uno stato di conservazione degradata, la stessa cosa accade anche a Bălinești e sembra che solo nel Monastero di Arbore la scena si riferisca all'assedio di Costantinopoli del 626.

Paul Henry ha rifiutato l'opinione di Vasile Grecu che afferma l'origine attonita del tema²². L'iconografia dell'Inno in Moldavia è molto diversa dall'indicazione dell'ermeneutica di Dionisio di Furnă e assai differente anche dalle versioni accettate sul Monte Athos: il refettorio della Grande Lavra²³ (1512), il nartece di Dochiariou (1568) e, più tardi, il refettorio di Chilandari²⁴.

Per molto tempo gli specialisti di arte bizantina hanno considerato che l'immagine iconografica dell'assedio di Costantinopoli sia un'illustrazione diretta della strofa introduttiva dell'Inno chiamata *prooimion*. Però questa strofa non spiega la varietà e la ricchezza delle immagini e i dettagli degli affreschi per quanto riguarda l'assedio di Costantinopoli moldavo. In realtà, il

²⁰ Crăciun Casian, *Reprezentarea imnului Acatist în iconografia moldavă din secolul al XVI-lea*, Editura Episcopiei Dunării de Jos, Galați, 1999, pp. 3-21.

²¹ Giovanni Bugliari, *Due Inni alla Madonna...*, pp. 14-15.

²² Louis Bréhier, *L'art des églises de Bucovine aux XV^e et XVI^e siècles*, în „Librairie Orientaliste“, Paul Geuthner, Paris, MDGGCXXXII, janvier, 1932, p. 20.

²³ Ion D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture...*, (1929), p. 156.

²⁴ Paul Henry, *Les Églises de la Moldavie du Nord - des origines à la fin du XVI^e siècles, architecture et peinture*, Librairie Ernest Leroux, Paris, 1930, p. 237.

prooimion, la strofa d'introduzione dell'Acatisto, „tocca“ le questioni della prostrazione, della preghiera, e realizza l'antitesi tra la città terrestre e la città celeste, tra le due capitali Costantinopoli e Gerusalemme. L'assedio è il simbolo del divenire, invece Gerusalemme è il trono della gloria, dell'eternità. Gli artisti moldavi hanno usufruito le antiche tradizioni, a volte hanno inventato altre, sconosciute nel Monte Athos e nelle altre tradizioni ortodosse, cosa che dimostra l'originalità e l'importanza dei dipinti moldavi in tutta l'arte bizantina. È incontestabile che alcune correnti iconografiche siano passate nel Nord della Moldavia, ma sono sconosciute negli altri paesi ortodossi²⁵. Più esattamente, si vedono a Humor e Moldovița, dove la pittura è in uno stato di conservazione quasi perfetto. L'Inno Acatisto a Baia, a San Giorgio di Suceava e a Bălințești è deteriorato, ad Arbore è parzialmente danneggiato nei registri superiori nell'assedio di Costantinopoli. Vasile Grecu crede che gli affreschi di Moldovița, Humor e Baia siano realizzati dallo stesso gruppo di iconografi, perché i primi due monasteri sono molto simili, se non quasi identici²⁶.

La prima interpretazione: la teoria storica dell'assedio di Costantinopoli.

La specificità dell'Inno Acatisto

Nella parte esterna, sul lato sud della chiesa di Moldovița, in un fregio, sono rappresentate 24 scene dell'Inno, su quasi tutta la lunghezza della parete. L'imponente scena dell'Inno Acatisto è uno dei più bei temi iconografici che possiamo vedere nelle chiese della Moldavia. Fra tutti gli affreschi ricordati, ovvero quelli di Sucevița, Humor, Baia, San Giorgio di Suceava e Voroneț²⁷, il meglio conservato è questo. La scena, osservata in parallelo con l'affresco di Humor e Sucevița, presenta piccole differenze. A Moldovița manca la glorificazione della Vergine, che invece è un tema centrale dell'Inno di Humor (Tav. 4). Nel registro inferiore, quasi verso la base della chiesa, è descritto un tema iconografico molto rilevante, cioè il momento storico dell'assedio di Costantinopoli, affresco di cui faremo alcuni riferimenti supplementari in questo capitolo. Per quanto riguarda l'assedio di Costantinopoli, P. Henry afferma che: „[...] è una delle scene più originali della pittura in Bucovina che non esiste in altro luogo, ma si trova solo in quelle poche chiese del XVI secolo, perse in un angolo dei Carpazi“²⁸. Gli affreschi che rappresentano l'assedio di Costantinopoli a Humor, Sucevița

²⁵ *Ibidem*, p. 238.

²⁶ Vasile Grecu, *Darstellungen Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, in „Congrès de Byzantinologie de Bucarest, Bulletin de la Section Historique“, t. XI, Bucarest, 1924, p. 289.

²⁷ L'Inno è rappresentato nelle immagini anche sulla facciata Nord (esterna) della chiesa di Voroneț, dove però si conservano soltanto i versi 4-6 che si trovano in alto, protetti dal tetto, dove si può vedere ancora un quadro dell'Annunciazione (stanza 4 dell'Acatisto), l'immagine della visita di Maria a Elisabetta (strofa 5) e il dubbio di Giuseppe (strofa 6). Oggi, a causa dei venti settentrionali e del clima molto freddo durante l'inverno, gran parte del dipinto esterno sulla facciata Nord è cancellata.

²⁸ Paul Henry, *Les Églises de la Moldavie du Nord...*, p. 238.

e Moldovița, sono il ventiquattresimo Icos dell'Inno Acatisto²⁹, dove si canta: „O Madre di Dio, degna di ogni canto, tu che partoristi fra tutti i santi il santissimo Verbo, accogliendo ora questa offerta, libera tutti da ogni calamità e riscatta dalla futura punizione noi tutti che a te gridiamo: Alleluia!“.

L'artista moldavo di Moldovița offre un'immagine panoramica della città circondata da mura possenti, torri di difesa, chiese in stile moldavo³⁰. Mostra anche alcuni dettagli della situazione interna della città di Costantinopoli durante l'assedio, attaccata da mare e da terra. All'interno vi è una processione in cui viene portata in corteo l'icona della Vergine e il Mandylion, a cui partecipa tutto il popolo: l'imperatore, l'imperatrice, i vescovi, i dignitari (Tav. 5); poi si vedono le colline all'interno e il nome della città chiamata Tardigrado³¹. La fanteria formata dai soldati indossa turbanti bianchi; poi si vedono la cavalleria, l'artiglieria; in mezzo c'è il Sultano, in sella a un cavallo bianco con abiti rossi e turbante verde

A *Humor* ai piedi della collina è raffigurata la battaglia tra un cavaliere moldavo chiamato Toma e un comandante della cavalleria nemica che cade morto³². L'assedio di Costantinopoli a *Humor* include tanti elementi locali: le chiese hanno la stessa architettura delle chiese moldave, colmate da cupole, una caratteristica del secolo XV, e circondate da mura; il cavaliere Toma di Suceava è vestito con l'abito locale dei boiardi moldavi, conduce un esercito e la fortezza indica la città di Suceava, la sede reale della Moldavia, probabilmente sotto la protezione della Vergine Maria³³. Fuori dalla città c'è una tempesta che colpisce le navi, mentre una pioggia di fuoco cade sulla flotta del nemico. Gli affreschi illustrano la grande moltitudine dei turchi in contrasto visibile con il piccolo numero di cittadini che difendono la città di Costantinopoli. A *Humor* dopo l'assedio di Costantinopoli segue una serie di immagini, che O. Tafrali vuole interpretare come leggende locali sconosciute. Tuttavia è probabile che si riferiscano ai miracoli di San Michele Arcangelo³⁴.

Nella *scena di Arbore*, gli assediatori indossando abiti persiani, usano frecce, lance, ma non si vedono i cannoni, cosa che indica in modo evidente che si tratta dell'assedio di Costantinopoli del 626, come ricorda anche l'iscrizione in alto. Nelle scene di Moldovița, *Humor*, San Giorgio di Suceava e Baia, gli assediatori portano costumi dell'esercito turco e i difensori usano lance, frecce e soprattutto, cannoni, armi sconosciute nel VII secolo. Alla luce di questi dettagli ci chiediamo perché

²⁹ Oreste Tafrali, *Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine*, in *Mélanges offerts a „M. Gustave Schlumberger“ a l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de sa naissance*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1924, p. 459.

³⁰ Irineu Crăciunaș, *Pictura Bisericii de la Mănăstirea Moldovița*, in „Mitropolia Moldovei și Sucevei“, (MMS), an. XXXIX, 1963, nr. 7-8, p. 395.

³¹ Nella lingua romena antica la città di Costantinopoli era chiamata Țarigrad (Tzarigrado), cioè la città di „Cesare“, dello „Zar“, riferendosi al fatto che fino all'anno 1453 Costantinopoli era la capitale dell'Impero Romano d'Oriente. Il nome Tardigrado deriva dallo slavone, un'antica lingua slava.

³² Irineu Crăciunaș, *Pictura Bisericii de la Mănăstirea Moldovița...*, p. 398.

³³ Maria Ana Musicescu, Sorin Ulea, *Voroneț*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 15.

³⁴ Vasile Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, in „Byzantion“, *Revue International des Etudes Byzantines*, Tome I, publié par Paul Graindor et Henri Grègoire, Paris - Liège, 1924, p. 289.

i pittori rappresentino la città assediata del 1453 (Moldovița) e non l'assedio del 626? Perché è rappresentata la memoria della più grande sconfitta cristiana? Qual è il motivo di questo cambiamento? Tanti ricercatori di arte bizantina hanno cercato di dare risposte sull'assedio. Alcuni commentatori, come Oreste Tafrali³⁵, Paul Henry e Ion D. Ștefănescu, sostengono che si tratti di un errore da parte degli artisti che hanno narrato l'assedio del 1453, perché la loro memoria era più fresca e maggiore il dolore per il mondo cristiano³⁶.

André Grabar, descrivendo la scena di Moldovița, sostiene che questa non è una vittoria, ma una sconfitta degli assediatori, attraverso l'intervento miracoloso della Divinità, perché "nessun coordinatore di pitture ortodosso del XVI secolo avrebbe mai accettato una rappresentazione del più grande disastro cristiano sulla facciata di una chiesa"³⁷, quindi non può essere l'assedio del 1453.

Nel 1930 Grabar ha scoperto sotto l'assedio di Costantinopoli a Moldovița un graffito (un'iscrizione) in lingua slavone di un autore anonimo, dove nel testo è ricordato l'assedio come una vittoria gloriosa dei Costantinopolitani contro gli infedeli³⁸.

La scena di Vatra Moldoviței e delle altre tre chiese, secondo Sorin Ulea, si basa sullo stesso prototipo dell'assedio del 626, ma i pittori moldavi hanno attualizzato e adattato l'affresco alla realtà dei loro tempi, processo spesso utilizzato anche in altre scene. Al posto dei vecchi nemici che assediavano Costantinopoli, i pittori locali hanno messo i turchi, i più grandi nemici del cristianesimo, soprattutto per i paesi romeni dei secoli XV e XVI. L'Inno di Moldovița ha una spiegazione storico-religiosa, ma si parla anche di alcuni aspetti politico-sociali, perché il più grande desiderio in quei tempi era la liberazione dalla sovranità turca: come accadde una volta durante l'Assedio del 626, quando la Vergine Maria aiutò i Bizantini a sconfiggere gli Avari e Persiani, così i moldavi chiedono aiuto alla Vergine per sconfiggere i Turchi. Per questa ragione l'Assedio è stato inquadrato e rappresentato all'ingresso della chiesa per mobilitare i cristiani contro gli ottomani, per essere più facilmente visto e compreso dai fedeli.

Secondo Paul Henry la chiesa moldava è il tipo di chiesa che richiama Gerusalemme³⁹, e nell'Assedio di Costantinopoli vi è un richiamo iconografico concreto voluto dal Voivoda Petru Rareș e rivolto a tutti cristiani, per liberarsi dal giogo turco. Questo risolve parzialmente la scena, che

³⁵ O. Tafrali, *Le siège de Constantinople et les portraits de la famille du prince Pierre Rareș dans les fresques de l'église de Moldovița*, în „Arta și arheologie“, Anul III, Fasc. 3, Editura Cartea Românească, București, 1929, p. 461.

³⁶ Paul Henry, *Les Églises de la Moldavie du Nord*, p. 239; Paul Henry, *De l'originalité des peintures bucoviniennes dans l'application des principes byzantins* - Communication au Premier Conges d'Études Byzantines à Bucarest, în „Byzantion“, Revue International des Etudes Byzantines, Tome I, publié par Paul Graindor et Henri Grégoire, Paris-Liège, 1924, pp. 296-297.

³⁷ André Grabar, *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine*, în „Revue des Etudes slaves“, t. XXIII, Paris, 1947, p. 90.

³⁸ *Ibidem*, p. 93.

³⁹ Louis Bréhier, *L'art des églises de Bucovine aux XV^e et XV^e siècles*, în „Librairie Orientaliste“, Paul Geuthner, Paris, MDGGCXXXII, janvier, 1932, pp. 19-20.

trasforma gli assediati in vincitori. Secondo la fonte storica, Petru Rareș non è mai stato un vassallo del Sultano e ha sognato per tutta la sua vita una liberazione miracolosa della Moldavia e di Costantinopoli, ma la sua speranza di essere il salvatore di Costantinopoli svanì e di conseguenza si ebbe il suo ritiro dalla scena politica. Dopo la morte di Petru Rareș, nella pittura esterna la scena dell'Assedio scompare totalmente e non figurerà più nel programma iconografico moldavo.

La seconda interpretazione della città assediata – il pianto di Ivașko Peresvetov

Sorin Dumitrescu respinge l'affermazione di Grabar secondo cui nessun coordinatore del programma iconografico avrebbe mai accettato una rappresentazione del più grande disastro cristiano, e afferma che l'affresco non rappresenta „l'assedio ma la conquista (presa) di Costantinopoli“⁴⁰. Abbiamo ricordato che alcuni storici parlano di *assedio*, altri della *presa-conquista* di Costantinopoli e collegano l'affresco con altre due scene, vale a dire il Roveto ardente a sinistra e la parabola del figliol prodigo sulla destra.

Quasi senza eccezione, tutti i ricercatori degli affreschi esterni hanno osservato l'insolita „scena“ dell'assedio della capitale bizantina, e alcuni hanno trovato in essa la chiave dell'intero complesso iconografico. La difficoltà è apparsa nel momento in cui si è posto il problema di identificare il tempo preciso dell'assedio, e di formulare in modo esatto cosa rappresenta, per poter essere chiaramente inquadrato nell'insieme dei temi iconici. Tanti hanno interpretato l'assedio del 1453 come „un'immagine criptica“, anche se, come vedremo nell'intero complesso iconografico, non abbiamo a che fare con una rappresentazione iconografica laica dei pittori moldavi, atipica per un discorso iconografico medievale, ma con una icona nel vero senso della parola. Abbiamo visto che, per la prima variante, tanti studiosi del Medioevo hanno dato un'interpretazione storica della scena di Costantinopoli, parlando dell'assedio della città; nella seconda parte, vedremo che Sorin Dumitrescu sostiene l'idea di una decriptazione teologica, ricordando che non si tratta dell'assedio della capitale, ma della caduta della capitale bizantina. A sostegno della sua tesi, egli porta come argomento un documento che si intitola: „Il Pianto di Ivasko Peresvetov“, scritto da un cortigiano russo che, prima di ritornare in patria, dopo un lungo viaggio in Europa dove ha visitato le capitali più importanti, passerà gli ultimi 5 mesi alla corte del voivoda Pietro Rareș. Questo documento è una lettera indirizzata nell'anno 1540 allo Zar Ivan il Terribile, che descrive il regno del principe Rareș, rapporta numerosi insegnamenti del voivoda moldavo, che viene visto assieme alla sua opera da Peresvetov come modello di saggezza e di fede. A quei tempi, il testo ha goduto in Russia di una grande notorietà, servendo agli Zar russi, fino a Pietro il Grande, da manuale per regnare. Per

⁴⁰ Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, Editura Anastasia, București, 2001, p. 72.

l'orgoglio russo, il testo di Peresvetov è stato visto dai russi, dopo Pietro il Grande, come pericoloso, sovversivo e antirusso⁴¹. Pietro Rareș raccomanda allo zar Ivan il Terribile di leggere „fino alla fine“ la presa di Costantinopoli da parte di Maometto II. Quasi tutti gli storici esperti del documento di Peresvetov hanno evitato di prenderlo in considerazione ed è per questo che hanno interpretato il testo come „assedio“ e non come la „scena della presa di Costantinopoli“. In altre parole, l'intero programma iconografico è stato composto in riferimento diretto con questo documento. Pietro Rareș considera che: „I Greci siano stati pigri nella difesa della fede cristiana contro gli infedeli“⁴², „[...] perché hanno dimenticato Dio, la legge divina e l'insegnamento dei santi“⁴³ e la caduta della capitale è stata un disastro purificatore, molto simile ai cataclismi salvatori come la schiavitù egiziana, il Diluvio universale, ma soprattutto l'Apocalisse. Questo fa sì che la „scena della presa di Costantinopoli“ sia in perfetta corrispondenza con la prospettiva escatologica che segna la totalità degli affreschi esterni e nello stesso modo risponde sempre alle esigenze di un coordinatore di pitture ortodosse. La presa di Costantinopoli attualizza iconicamente „la teologia della fine dei tempi preparando il Giudizio Universale“⁴⁴, del quale parleremo alla fine di questo studio. Tradotti nel linguaggio odierno, i pareri del principe, o meglio, la sua teologia politica sulla caduta di Bisanzio, così come possono essere dedotti dagli scritti di Peresvetov, sarebbero i seguenti:

- a) la saggezza della Provvidenza divina è stata quella che ha deciso di sospendere storicamente la salvezza di Bisanzio;
- b) essendo dominata dall'ingiustizia e dall'eresia, Costantinopoli, cuore dell'Impero Bizantino e fulcro della cristianità, doveva cadere⁴⁵;
- c) la vittoria di Maometto II mette in luce la decisione della Provvidenza divina di dissipare l'ingiustizia di Bisanzio⁴⁶, utilizzando proprio la giustizia dei nemici;
- d) la Provvidenza divina ci esorta a porre sempre prima la giustizia davanti alla fede, secondo il modello della retta fede, altrimenti detto: l'ortodossia della fede è più preziosa dinanzi a Dio rispetto alla semplice fede pietista.

Sorin Dumitrescu considera che la presa di Costantinopoli di per sé, come icona singolare, sia l'immagine chiave del programma iconografico Rareș/Roșca; e la deciptazione dell'iconografia esteriore delle chiese del Nord della Moldavia è costituita appunto dal trio iconografico: Roveto Ardente, Presa di Costantinopoli e parabola del figliol prodigo. La scomparsa dell'icona dell'opera della Provvidenza (la Presa di Costantinopoli), disinnescherà, come dicevo prima, il contenuto

⁴¹ *Ibidem*, p. 73.

⁴² *Ivașco Peresvetov*, în „Călători ruși în Moldova și Muntenia“, de Gheorghe Bezviconi, București, 1947, p. 19.

⁴³ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁴ Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș...*, p. 76.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁶ *Ivașco Peresvetov*, în „Călători ruși în Moldova...“, p. 28.

polemico dell'intero programma. Il programma continuerà a non essere più presente sulle mura (Arbore, Sucevița), diluendosi gradualmente in raffigurazioni sempre più raffinate, per spegnersi completamente a meno di 50 anni dalla morte del suo fondatore. Dopo di che non sarà mai più ripreso da nessuno⁴⁷.

Il Roveto ardente, l'immagine della Vergine Maria e dell'Incarnazione del Signore

Negli altri registri è presente il Roveto ardente e il Sonno del giovane Gesù (Anapeson), come se facesse propriamente parte dell'Inno, che conserva quasi intatto lo splendore dei colori originali. Il Roveto Ardente e l'Assedio di Costantinopoli sono descritti sotto la scena centrale in quasi tutte le chiese moldave (Tav. 6). Negli affreschi moldavi, nel mezzo del Roveto Ardente, si può vedere una piccola icona che rappresenta la Madre di Dio Orante che ha un medaglione sul petto, l'icona chiamata Madonna del Segno, vale a dire la Vergine dell'Incarnazione con Cristo-Emmanuel o Madonna Platytera - Regina dei Cieli.

Qual è il significato teologico del Roveto? Il Roveto Ardente è legato all'Incarnazione, connesso in maniera assai diretta all'Albero di Jesse e rappresenta la Vergine che porta il Bambino tra le braccia, in un medaglione, in mezzo alle fiamme; brucia senza consumarsi, nello stesso modo in cui Maria diede alla luce il Logos eterno rimanendo Vergine. Nell'Antico Testamento la rivelazione del Nome Divino è stata fatta a Mosè sul monte Oreb (Es 3) nel Roveto ardente, quando la Parola diventa Legge mostrando che Dio ha il potere di compiere ciò che afferma. La rappresentazione del Roveto suggerisce che la voce di Dio che ha parlato a Mosè è il Logos di Dio, il Figlio⁴⁸, in altre parole, Dio chiama Mosè „dal centro del rovetto“ (Es 3, 4). Il Logos dei filosofi greci è Gesù Cristo incarnato, il Salvatore del mondo, presente dall'eternità nella Santa Trinità, che è presentato nel prologo di Giovanni Evangelista in cui si afferma in modo decisivo il carattere personale del Logos incarnato, identificato con Gesù.

Hora (danza), elemento autoctono nella parabola del figliolo prodigo

La descrizione della parabola conosce l'influenza delle immagini coreografiche ispirate al folclore locale, come in quelli riprodotti nella scena del banchetto del Figliolo prodigo. Il tema appare per la prima volta a St. Georges di Hârău (1530), Probota (1532), Humor (Tav. 7), Arbore e Voroneț, dove i pittori illustrano nella parabola del figliol prodigo una danza locale. Le immagini, riprodotte

⁴⁷ Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș ...*, p. 80.

⁴⁸ Ion D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse...*, p. 159.

dagli affreschi esterni, sono state ispirate dal folclore musicale locale⁴⁹. Hora, illustrata nella parabola del figlio prodigo⁵⁰, è chiamata da Dimitrie Cantemir (sec XVII) danza: „Hora e Danț“⁵¹. Il testo biblico ci dice che il figlio maggiore era nei campi quando il figliolo prodigo è tornato a casa. Ha sentito dire del banchetto organizzato dal padre, si è avvicinato e ha sentito la musica e le danze. I pittori ispirati dalla bibbia riprendono negli affreschi esterni una danza locale chiamata „Hora“, in greco „χορός“, cioè una danza romena molto sentita e appassionata, eseguita in cerchio da donne e uomini, che descrive la sacralità e il legame tra uomini, donne e Dio. Questo tipo di danza risale a prima del periodo cristiano ed è ricordato nell’Iliade e nell’Odissea⁵² e fa parte dalla cultura ancestrale della civiltà dei Carpazi⁵³. C’erano molte opportunità organizzative, feste locali, generali, celebrazioni in cui erano coinvolte le persone, ad eccezione del periodo di digiuno⁵⁴.

Hora ha un potenziale morale indicativo, perché sulla base delle danze in cerchio si sviluppava tra i giovani il senso del dovere, della coscienziosità, dell’umanità, dell’onore e della vergogna. In questo modo, le persone dei villaggi, sin dall’infanzia erano coltivate alle regole della moralità⁵⁵. Nel passato le danze nei villaggi erano una scuola di etica, estetica, umanità, una scuola di comunicazione di tutto ciò che è bello, buono, modesto e di valore, spiritualmente e allegramente. Horele erano meccanismi efficaci per regolare il comportamento delle persone, educando le facoltà morali⁵⁶. Il tipo di Hora, rappresentato in diverse ipostasi sui muri esterni delle chiese moldave, dimostra che i pittori non sono semplice copisti della erminia bizantina, ma esprimono la loro immaginazione e introducono nuovi elementi che ricordano le specificità del luogo.

Il cerimoniale del battesimo e del matrimonio ortodosso conserva un modello dell’hora. Per esempio, durante la cerimonia nuziale, il sacerdote insieme con gli sposi e i testimoni circonda tre volte la tavola su cui è posto il Santo Vangelo e canta tre tropari⁵⁷. Il numero tre ricorda l’importanza

⁴⁹ Ion I. Solcanu, *Représentations chorégraphiques de la peinture murale de Moldavie et leur place dans l’iconographie sud – est européenne (XV – XVI siècles)*, în „Revue des Études Sud-Est Européennes“, n. 1, Tome XIV, Editura Academiei Republicii S. Române, București, 1976, pp. 58-59.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 64.

⁵¹ Demetrius Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, Editura Ev Scriptorium, 2017, „Ad fidem codicvm dvorvm in Bibliotheca Academiae Mosqvitanæ, „Quod si omnes manibus inter se iunctis per circulum saltent, ac pari et composito passu a dextra in sinistram moventur, Chora dicitur: quod si autem in longam seriem dispositi, coniunctis licet manibus, ita tamen, ut extrema libera remaneant, per diversas flexiones rotentur, id polonico vocabulo *Dancz* insignire consueverunt“, p. 60.

⁵² Omero, *Odissea*, VIII, 355-368, traduzione di Franco Montanari, Fabbri Editori, Milano, 2000, pp. 235-237; Omero, *Iliade*, XVIII, 480-485; XVIII, 581-582, 587-593, traduzione di Monti Vincenzo, Ed. Rizzoli, Milano, 1990. „[...] l’arte della danza, ad altri il suono e il canto delle muse; I giovani là e le ragazze ricchi [...] giocano insieme nel cerchio. Giocano tutti. Immediato e veloce Hora girata come una ruota che si muove [...]“ (*Ibidem*, pp. 219, 313).

⁵³ Ion Drăgușanul, *Datina Biblia Românilor*, Grupul Editorial Mușatinii, Suceava, p. 101.

⁵⁴ Capcelea Valeriu, *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială*, Bălți, p. 103.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 104-105.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 103; Ichim Dorinel, *Hora-dans, ornament, simbol*, în „Studii și cercetări-Muzeul Satului și de Artă Populară“, vol. 1, București, 1981.

⁵⁷ Sfântul Simeon al Tesalonicului, *Tratat asupra dogmelor credinței noastre ortodoxe, după principii puse de Domnul nostru Iisus Hristos și urmașii Săi. Despre Sfintele hirotonii*, cap. 169, vol. II, Editura Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, Suceava, 2002, pp. 133-134.

della Santissima Trinità nella nostra vita, ricorda la danza ebraica, l'armonia dell'ora romena, e d'altra parte esprime la gioia del matrimonio, ma significa anche che dal momento del matrimonio gli sposi devono centrare la lor vita in Cristo⁵⁸.

La parabola del figliol prodigo - l'aspetto penitenziale della conquista di Costantinopoli

Sotto l'assedio di Costantinopoli, in quasi tutte le chiese moldave (nello specifico, a Humor, ad Arbore e a San Giorgio di Suceava) sulla parete Sud in uno spazio molto sviluppato è esposta la parabola del Figliolo Prodigo, che a Voroneț si trova sulla parete Nord. Le chiese di Humor e di San Giorgio di Suceava evidenziano l'affresco più complesso, narrato in quattro scene. Nella prima scena Cristo riceve tra le braccia il figliol prodigo, che s'inchina pentito; nella seconda Cristo lo riconduce in casa, accompagnato da due angeli; la terza mostra il sacrificio del toro, il banchetto con i musicisti⁵⁹; nella quarta si vedono Cristo e un secondo personaggio, un eremita. Alcuni specialisti hanno cercato di trovare alcune risposte, ma i loro pareri sono insoddisfacenti. I personaggi vestono costumi popolari moldavi, indossano camicie con ornamenti, tuniche lunghe che toccano le ginocchia, portano stivali di colori diversi e ballano felicemente. La scena è una notevole „localizzazione“ del banchetto escatologico.

Lo scenario è posto tra due eventi biblici, per rilevare che la caduta del centro cristiano ortodosso era considerata dal principe Petru Rareș un grande disastro. La parabola deve essere connessa con la presa di Costantinopoli e la caduta della città bizantina, a causa della vita sbagliata del popolo. Il messaggio della parabola è di pentimento per i peccati commessi e si collega al Giudizio Universale, di cui parlerò alla fine di questa tesi. Il rapporto della parabola con l'Inno vuole specificare che il Padre del figlio prodigo è fedele alla sua paternità, a quell'amore che si esprime con la prontezza immediata di accoglierlo in casa, quando ritorna dopo aver sperperato tutti i beni. Il messaggio può essere anche di „metanoia“, che significa „penitenza“ o „conversione“. I creatori del programma iconografico G. Roșca – P. Rareș, inserendo la parabola accanto alla presa della città bizantina, hanno cercato di recuperare il senso della metanoia, perché la città bizantina è stata presa a causa dei peccati del popolo; fa riferimento perciò al „sentirsi in colpa“, e di invito a fare penitenza e a migliorare la vita.

⁵⁸ Pompiliu Nacu, *Minunat este Dumnezeu întru sfinții săi*, Editura Egumenița, Galați, 2011, pp. 178-179.

⁵⁹ Paul Henry, *Les Églises de la Moldavie...*, p. 248.

Conclusioni. Alcuni chiarimenti sulla conquista di Costantinopoli

La conquista della città può essere compresa soltanto attraverso la parabola del figliol prodigo e i tre affreschi devono essere „letti“ insieme in una prospettiva escatologica, altrimenti non si possono decifrare gli affreschi del Giudizio Universale che si trovano sul lato sud ovest di quasi ogni chiesa. La città di Costantinopoli ha avuto l'onore di essere scelta come centro del mondo ortodosso, come Mosè ha avuto la possibilità di contemplare la luce increata di Dio. Tuttavia, gli abitanti di Costantinopoli si sono resi „figli del peccato“, come il figliol prodigo che ha deciso di lasciare la casa del suo padre e di vivere una vita peccaminosa. Per questo motivo Dio ha deciso di interrompere la gloria di Bisanzio, con la conquista storica di Costantinopoli e la vittoria dell'Impero Ottomano. Sorin Dumitrescu espone in termini teologici molto chiari che la caduta non è definitiva⁶⁰, perché c'è la speranza della venuta del nostro Redentore, narrata nell'Antico Testamento, per mezzo del Roveto Ardente e l'attesa del Giudizio universale. Se c'è il pentimento, è indifferente quanti sono i peccati del popolo; come nella parabola del figliol prodigo, quindi Costantinopoli verrà liberata, perché nessun peccato può superare la bontà di Dio e l'amore per l'umanità: „la vera giustizia è Cristo, e essa brillerà più forte del sole fino ai confini del mondo“⁶¹. Nella versione moldava, si racconta che il disastro di Costantinopoli è la conseguenza della vita peccaminosa dei bizantini. È evidente che non può essere ignorato il messaggio storico, perché attraverso la raffigurazione dell'assedio di Costantinopoli nelle chiese di Humor e Moldovița, gli iconografi hanno cercato di collegare l'arte iconografica con le aspirazioni politiche del principe Petru Rareș per la liberazione della Moldavia dalla dominazione turca. Teologicamente, il riferimento alla presa di Costantinopoli, secondo Sorin Dumitrescu è la chiave dell'intera composizione pittorica (affreschi interni ed esterni moldavi), ma storicamente gli iconografi hanno cercato tramite l'intreccio della conquista di Costantinopoli con l'Inno Acatisto, ubicato visibilmente all'ingresso delle chiese, di dare una lezione storica e religiosa al popolo per quanto riguarda gli eventi salvifici. Per questo le icone sono state considerate la Bibbia degli ignoranti. Per riassumere gli argomenti di questo capitolo, possiamo dire che l'Incarnazione è anticipata del Roveto Ardente; l'Inno Acatisto rappresenta la devozione–venerazione della Madre di Dio; la conquista storica della città bizantina (1453) è un momento tremendo e la causa della sua caduta sono i peccati del popolo cristiano. La risposta viene attraverso la parabola penitenziale del figliol prodigo. Gli iconografi non impongono ai fedeli la propria interpretazione, ma consentono ad ogni fedele di interpretare la raffigurazione secondo le proprie capacità spirituali e intellettuali. Nello stesso tempo l'affresco è un messaggio per coltivare la speranza della liberazione della città, un

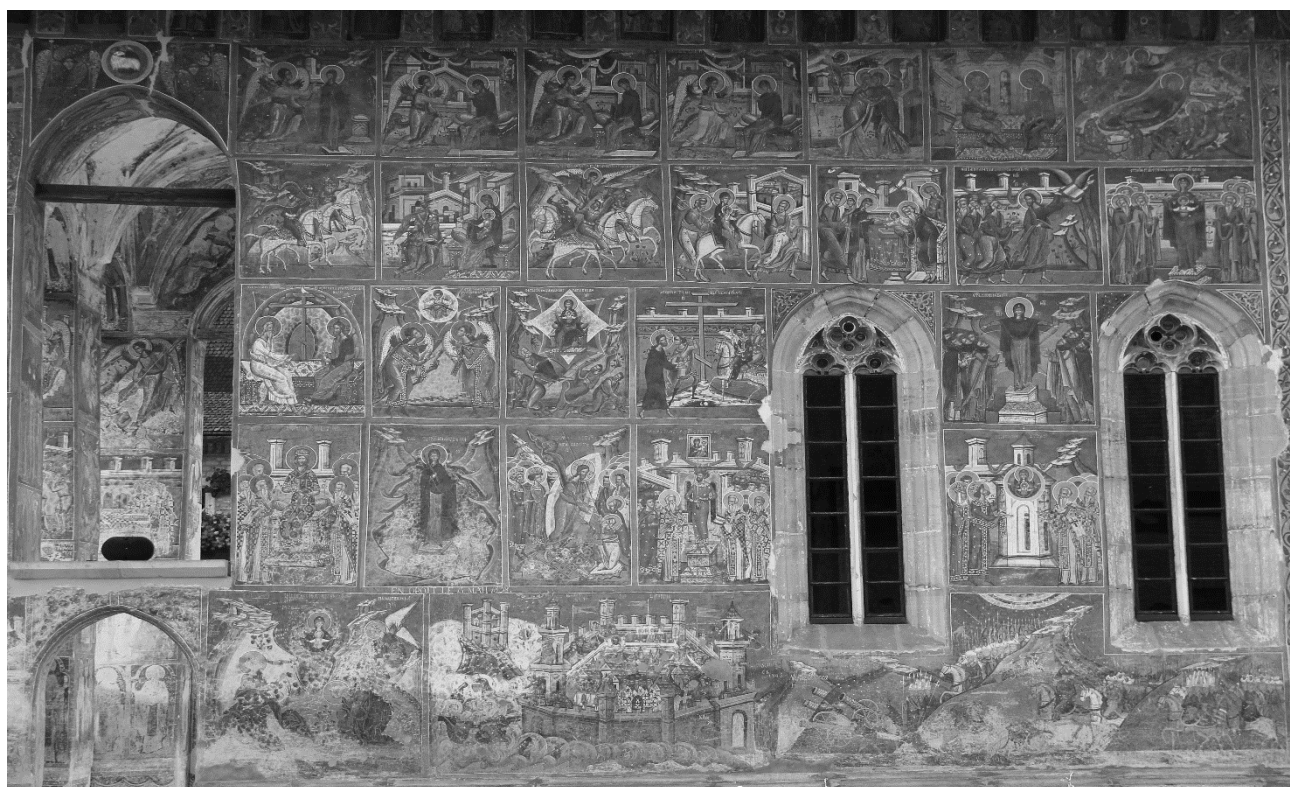
⁶⁰ Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș...*, p. 79.

⁶¹ *Ivașco Peresvetov*, în „Călători ruși...“, p. 26.

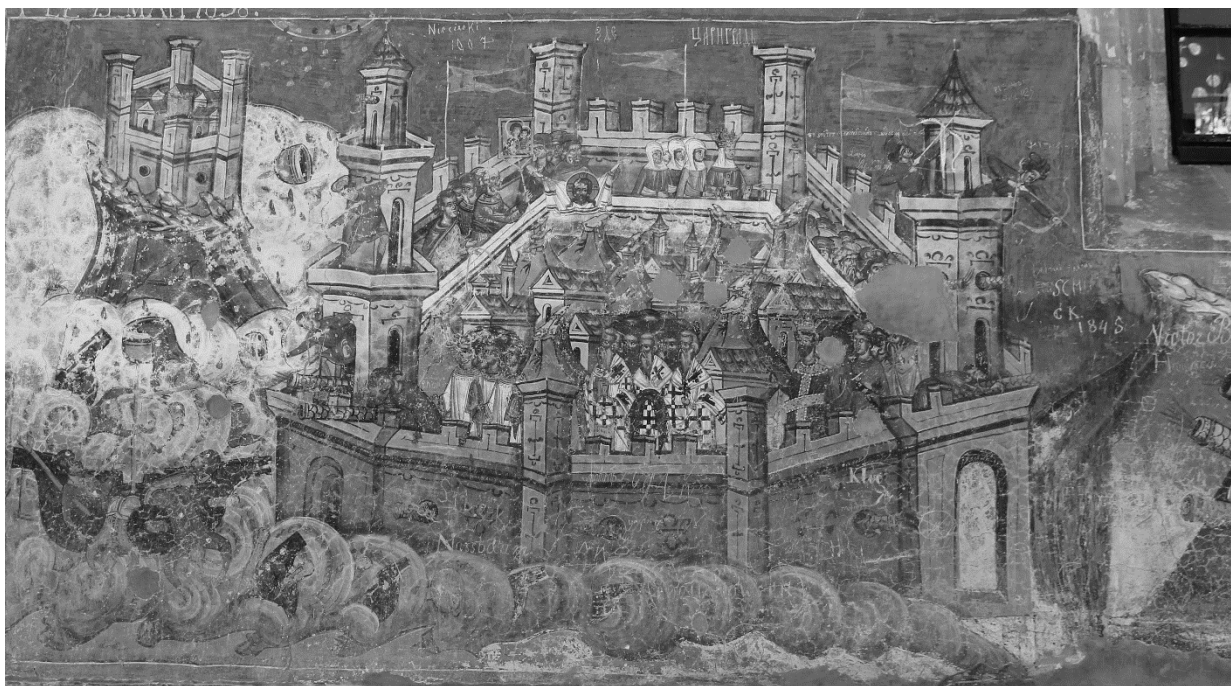
sentimento coltivato dal principe Rareș, una sottile propaganda politica, un gesto intelligente, per la rinascita nazionale contro i turchi.



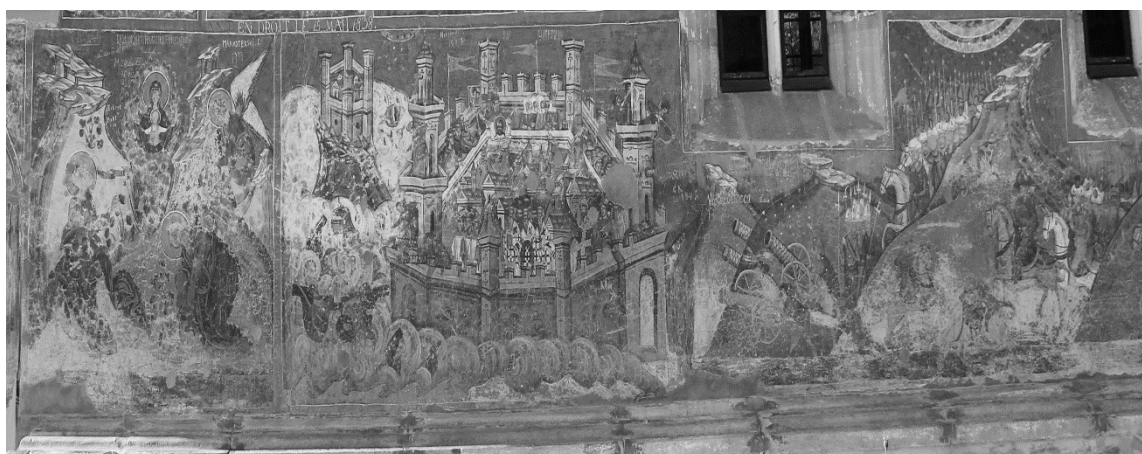
Tav. 1. L'Inno Acatisto di Proboata, lato meridionale.



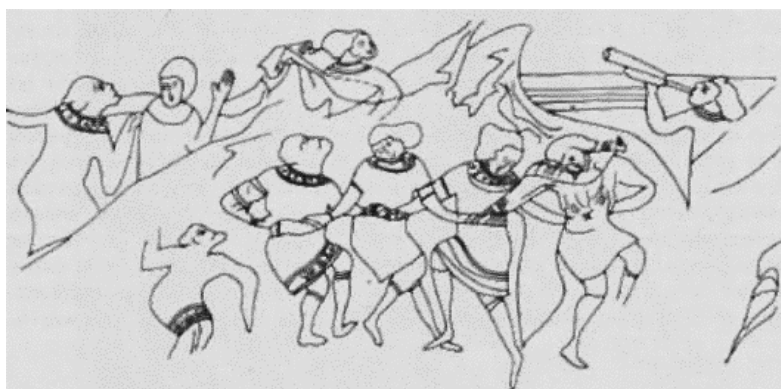
Tav. 2. L'Inno Acatisto di Moldovița, lato meridionale



Tav. 5. Moldovița. La situazione interna della città di Costantinopoli durante l'assedio, a cui partecipa tutto il popolo, l'imperatore, l'imperatrice, i vescovi, i dignitari.



Tav. 6. Il Roveto ardente nella parte sinistra vicino all'Assedio di Costantinopoli (Moldovița parte esterna sud).



Tav. 7. Parabola del Figliolo Prodigo, Humor, la scena della danza (Hora), il disegno di Ion I. Solcanu.

