

INTRODUZIONE

Sono salita su un monte per incontrare il Signore, per cercare il *silenzio*, la *luce*, la *bellezza*, la *pace*, il *coraggio*... ho incontrato una giovane vita, spezzata dal cancro, ma raggiante dell'Amore di Dio...

Una ragazza come tante altre, piena di vita, di desideri, di progetti per il futuro; una ragazza che sognava sposarsi ed avere una famiglia tutta sua; un'anima forte e coraggiosa, che durante la malattia non chiede al Signore di non soffrire, ma di essere aiutata a soffrire; una cristiana che con serenità e gioia sceglie i canti e le letture più festose per il suo funerale, e chiede ai familiari e agli amici di non piangere, ma di "gioire" perché lei è felice di incontrare l'Amore...

Una vita offerta per la conversione del fratello, che grazie al suo costante "impegno", inizia un cammino di fede.

Lei, innamorata delle icone, regala al fratello, giovane artista, una "*settimana di spiritualità con l'icona*" presso una casa di preghiera e di accoglienza; da quel momento in poi, nel suo cuore nasce la passione per l'iconografia, e sarà proprio lui a "scrivere" l'icona della Trinità di Rublev e a deporla come lapide alla tomba della sorella...

Sono salita su un monte ed ho incontrato il *ricordo vivo* di una "testimone" della Bellezza di Dio, quella Bellezza che nasce dal Silenzio, dalla Preghiera e dalla Contemplazione.

Nel *silenzio* del cuore ho sbaragliato tutto ciò che non era "vita" interrogando ogni mio pensiero: "Sei con me, o sei contro di me?"; nella *preghiera*, sorretta dallo Spirito Santo, vero Iconografo, ho "scritto" l'icona del Pantocratore (Colui che legge tutto l'essere); nella *contemplazione* ho incontrato "uno Sguardo che Ascolta"...

Ritornata a casa ho sentito il bisogno di “*approfondire*” e di “*condividere*” questa gioia; ed è da questo desiderio che è derivata la scelta di questo lavoro che mi accingo a presentare.

Il mio studio si è soffermato particolarmente sull'importanza del Concilio Ecumenico Niceno II, le cui decisioni furono determinanti in diversi ambiti: religioso, artistico e politico.

A tredici secoli della sua convocazione, questo Concilio, è tuttora di grande interesse, e non si tratta di un interesse esclusivamente storico; queste pagine hanno grande rilevanza per la vita della Chiesa di oggi. Il Santo Padre Giovanni Paolo II, nel 1987, in occasione del dodicesimo centenario del Concilio, ha ricordato: “quanto siano ancora attuali l'importanza teologica e la portata ecumenica del VII e ultimo Concilio pienamente riconosciuto dalla Chiesa cattolica e da quella ortodossa.

La dottrina definita da questo Concilio, per quanto concerne la legittimità della venerazione delle icone della Chiesa, merita anch'essa un'attenzione speciale non soltanto per la ricchezza delle sue implicazioni spirituali, ma anche per le esigenze che essa impone a tutto l'ambito dell'arte sacra”¹.

A proposito della rilevanza in ambito ecumenico di questo Concilio il Santo Padre afferma: “Il rilievo dato da esso all'argomento della tradizione, e più precisamente della tradizione non scritta, costituisce per noi cattolici come per i nostri fratelli ortodossi un invito a ripercorrere insieme il cammino della tradizione della Chiesa indivisa per riesaminare alla sua luce le divergenze che i secoli di separazione hanno accentuato tra noi, onde ritrovare, secondo la preghiera di Gesù al Padre, la piena comunione nell'unità visibile”².

L'attualità del Niceno II è accresciuta anche dal rinnovato interesse, in occidente, per la teologia e la spiritualità delle icone e, più in generale, per la valorizzazione del linguaggio non verbale nella liturgia. In un mondo in cui le

¹ GIOVANNI PAOLO II, lettera apostolica *Duodecimum saeculum*, 4 dicembre 1987, Elle Di Ci, Torino 1987, n°1.

² *Ivi*, n° 1.

immagini sono onnipresenti, il cristiano contempla nell'icona il volto di Cristo, vera immagine del Padre (cf. Col 1,15), e il volto dei santi, che si sono lasciati trasfigurare ad immagine e somiglianza di Gesù Cristo per opera dello Spirito.

Il Niceno, in sintesi, è attuale, perché trasmette l'eredità della tradizione cristiana in ambito teologico, artistico, liturgico. Parlare della venerazione delle icone è parlare della preghiera, in particolare della preghiera liturgica; è parlare, dunque, del nostro “stare dinanzi al Signore”, per essere trasformati, a nostra volta, in icone viventi.

Dopo un difficile inizio, dovuto ai tentativi di sabotaggio da parte della fazione iconoclasta, l'assemblea dei Vescovi, riunita a Nicea nel 787, definì, innanzitutto, i criteri in base ai quali riconoscere l'ecumenicità di un concilio. Sono criteri di grande interesse, poiché fu la sola volta in cui un concilio cercava di definire le condizioni in base alle quali un'assemblea sinodale può essere ritenuta ecumenica.

Un concilio, per essere recepito come tale, deve vedere la partecipazione, o almeno l'invio di rappresentanti, del papa e dei quattro patriarcati apostolici; deve professare una dottrina coerente con quella dei precedenti concili ecumenici; deve essere recepito dai fedeli. In base a questi criteri fu negata l'ecumenicità del Sinodo di Hieria del 754 e invalidate le sue decisioni; fu affermata la legittimità del culto delle immagini e vennero inoltre approvati ventidue canoni disciplinari, tra i quali vanno ricordati quelli relativi al divieto delle interferenze dei poteri mondani sull'elezione dei vescovi, alla proibizione ai vescovi di partecipare ai traffici commerciali, all'obbligo di convocare annualmente un sinodo diocesano. Si tratta di norme che eserciteranno una forte influenza sulla legislazione ecclesiastica medievale.

La dottrina delle immagini fu definita nella sesta sessione. Uniti nella medesima tradizione, Oriente e Occidente sono insorti insieme contro chi distruggeva il culto delle immagini, perché nel rifiuto delle icone vedevano il rifiuto del mistero stesso dell'Incarnazione. E difendendo l'immagine del Dio fatto uomo, il Concilio di Nicea ha voluto difendere anche l'immagine divina

presente nell'uomo. Accanto all'icona di Cristo, vi sono le icone dei santi, di coloro che, secondo la spiritualità orientale, hanno ritrovato in se stessi l'immagine di Dio e, in sinergia con lo Spirito Santo, sono pervenuti alla somiglianza con Cristo. I santi sono i "somigliantissimi", icone viventi, trasparenza della presenza del Regno su questa terra. "È sintomatico - scrive Pavel Endokimov - che l'iconoclasmo, al momento della sua massima violenza, colpisce al tempo stesso le icone, la vita monastica, il culto dei santi e la divina maternità della Theotokos"³.

Contemplare un'icona non è un fatto estetico, ma un evento spirituale.

L'icona rappresenta un appello alla conversione, un invito ad acconsentire a quell'opera di trasfigurazione di cui parla Paolo nella seconda lettera ai Corinti 3, 18: "Tutti noi, che a viso scoperto riflettiamo come in uno specchio la gloria del Signore, siamo trasformati a sua stessa immagine, di gloria in gloria, per azione dello Spirito".

La controversia iconoclasta si concluse con una dottrina ecclesiastica ufficiale delle immagini. L'icona trovò posto nelle abitazioni dei fedeli; ancor oggi, l'immagine sacra, dinanzi alla quale arde un piccolo cero, veglia dall'alto su quelli che abitano la casa.

L'uso liturgico delle immagini venne regolamentato; nessuna icona di santo poteva essere messa allo stesso rango dell'icona di Cristo e della Vergine; solo il santo cui era dedicata la chiesa aveva un posto particolare. L'antico cancello che separava il Santo dall'assemblea, dopo il Concilio Niceno II si riempie di icone e si trasforma progressivamente nell'attuale iconostasi⁴.

Si introdusse l'uso, tuttora in vigore, di collocare l'icona della festa del giorno su di un pulpito ed esporla così alla venerazione dei fedeli. A partire dal VII secolo, è testimoniato il bacio alle icone; dopo la crisi iconoclasta si cominciò a baciare le icone anche durante la liturgia.

Ma anche la stessa "scrittura" delle icone - *graphein* in greco indica sia l'atto di scrivere che quello di dipingere - fu normata da canoni conciliari. La Chiesa

³ P. ENDOKIMOV, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, edizioni Paoline, Roma 1982, 169.

⁴ L'iconostasi è il tramezzo ricoperto di icone, sviluppato fino alla volta, che separa i credenti dall'altare.

veglia sull'autenticità dell'iconografia, che non è una semplice creazione di un'opera d'arte, ma un'opera spirituale, compiuta nella preghiera e nell'ascesi. L'uso “altro” della prospettiva, delle dimensioni e delle proporzioni dei corpi, degli edifici e degli oggetti, il simbolismo dei colori, il fondo dorato e il sapiente gioco di luci e di ombre fanno dell'icona una finestra che si apre sul mondo divino. Anche l'icona dei santi non è mai un ritratto; essa vuole offrire alla contemplazione dei fedeli “l'uomo nascosto nel profondo del cuore” di cui parla l'apostolo Pietro (*IPt* 3, 4), l'immagine di Dio celata nel profondo dell'essere che il santo ha fatto riemergere nella sua vita.

Ma l'icona non è patrimonio esclusivo della chiesa d'Oriente. A Roma esisteva da un tempo imprecisato un'antica icona della Vergine che, secondo la leggenda, era stata dipinta da Luca, ed un'icona “non dipinta da mani d'uomo” di Cristo.

Nel corso dell'VIII secolo, l'Italia diede riparo a icone orientali che venivano sottratte alla furia iconoclasta. Il Patriarca Germano racconta che un'icona di Maria fuggì alla volta di Roma, viaggiando sulle acque; più tardi fu chiamata “*Maria la romana*”. L'icona di Cristo era collocata nella cappella privata del papa nella residenza del Laterano; in occasione della festa dell'Assunzione della Vergine, il 15 agosto, veniva portata solennemente in processione a Santa Maria Maggiore, dove si trovava l'icona dipinta da Luca. Papa Adriano I (772-795) fece dono alla basilica di San Pietro di due gruppi di tre grandi icone. Proprio a Roma si è sviluppata allora una notevole decorazione musiva a mosaico che ancora oggi si può ammirare in varie Basiliche: Santa Cecilia, San Marco a Piazza Venezia e Santa Prassede.

Anche la Calabria vanta un numero ben nutrito di icone presenti in tutto il territorio: diverse immagini attribuite a S. Luca o non fatte da mano d'uomo (*Acheiropoietòs*), nei pressi di Rossano e Cosenza; immagini venute dal mare, come la “Madonna Greca” di Isola Capo Rizzuto, e la “Madonna di Capocolonna” a Crotone.

Come in Oriente, così anche in Occidente l'uso delle icone nella liturgia viene regolamentato. Nei secoli successivi l'Occidente, pur ispirandosi alle icone orientali, elaborerà un proprio modello iconografico.

La lotta per la difesa delle immagini ha visto uniti Oriente e Occidente; oggi, a distanza di secoli, l'Occidente riscopre l'icona, ne riscopre il profondo senso teologico e liturgico.

La Costituzione dogmatica *Lumen gentium* richiama esplicitamente il Concilio Niceno II e rinvia ai decreti sulle icone (n. 51); al n. 67 esorta “ad osservare scrupolosamente quanto in passato è stato sancito circa il culto delle icone di Cristo, della beata Vergine Maria e dei santi”. L'icona “vive” nella preghiera personale e liturgica. Papa Giovanni Paolo II ricorda: “L'arte per l'arte, la quale non rimanda che al suo autore, senza stabilire un rapporto con il mondo divino, non trova posto nella concezione cristiana dell'icona. Quale che sia lo stile adottato, ogni tipo di arte sacra deve esprimere la fede e la speranza della Chiesa”⁵.

Le immagini del Cristo, della Vergine e dei Santi, collocate all'interno di un edificio ecclesiale sono diventate spesso icone spaziali, legate cioè allo spazio ecclesiale che occupano. Spesso inoltre lo spazio liturgico non è solo occupato dai volti ma anche dalla narrazione della storia della salvezza. La raffigurazione della rivelazione di Dio nel passato trova la sua realizzazione nel tempo presente e nel futuro. L'iconografia ha trovato un suo spazio che è quello della chiesa e un suo tempo che è quello del calendario delle feste liturgiche. La liturgia è diventata il quadro e il punto di riferimento ufficiale delle immagini.

L'iconografia deve essere aderente all'umano e trasparente del divino. È necessario riscoprire la sinergia tra celebrazione, architettura e iconografia. Al di fuori di questa sinergia non esiste arte liturgica ma solo arte sacra generica. Occorre riprendere la tradizione dei santi padri e fare vivere le icone nel loro ambito specifico: *la preghiera personale e la celebrazione liturgica*.

⁵ GIOVANNI PAOLO II, lettera apostolica *Duodecimum saeculum*, n° 11.

La liturgia tende a far diventare il mistero di Cristo mistero della Chiesa, a far sì che i cristiani diventino “il Figlio stesso di Dio”, secondo la bella espressione di Ireneo di Lione, *le icone sono ausilio prezioso in questo cammino di assimilazione a Cristo*.

Ho ritenuto opportuno, quindi, iniziare il mio lavoro con un approfondimento storico del culto dell'icona, per comprendere al meglio il contesto in cui le icone sono nate, i motivi che hanno spinto alla lotta iconoclastica e le ragioni che portarono alla vittoria dell'ortodossia.

Nel capitolo secondo il mio studio si è soffermato sulla riflessione teologica che fiorì intorno al culto dell'icona e sulla teologia della bellezza.

Nel terzo capitolo, la mia riflessione si sposta, appunto, sull'importanza teologica e la portata ecumenica del VII e ultimo Concilio pienamente riconosciuto dalla Chiesa cattolica e da quella ortodossa, e della funzione liturgica dell'icona alla luce delle indicazioni del Concilio Vaticano II e della Riforma liturgica.

Nel quarto ed ultimo capitolo il mio studio si concentra sulla preghiera come fonte, mezzo e fine dell'icona. Inoltre, ho ritenuto doveroso, nonché necessario, soffermarmi sulla tecnica dell'icona e sui gesti dell'iconografo, vissuti come atti liturgici che hanno valore contemplativo; ciò rappresenta un vero e proprio “*cammino interiore*”, una “*crescita nella preghiera*” e un continuo “*immersi*” nel Mistero dell'Incarnazione.

CAPITOLO PRIMO

LA STORIA DELL'ICONA

In un'epoca come la nostra, dove l'immagine ormai si impone in tutti i settori della vita, influenza il nostro pensiero e condiziona le nostre scelte, l'uomo non può più accontentarsi di un'immagine terrena, egli avverte il bisogno di una dimensione diversa: una dimensione che faccia scoprire i valori spirituali.

Se questa tendenza è già constatabile nell'arte profana, è ancor più netta poi nell'arte religiosa; ma, anche in questo caso, e soprattutto in Occidente, l'immagine si limita spesso alla pura descrizione dei fatti della Rivelazione e non riflette a sufficienza il mistero. L'uomo che è alla ricerca dello Spirito si sente così sempre più attratto dalle immagini dell'Oriente cristiano: *le icone*.

L'icona è il riflesso del mistero di Dio, presenza dell'Incarnazione ed espressione della fede della Chiesa.

Per esprimere l'Invisibile, già i cristiani dei primi secoli si orientano verso delle forme che vanno al di là del mondo visibile; le forme dell'ellenismo e il suo ideale di bellezza naturale non possono essere, quindi, un'espressione soddisfacente del divino.

“L'arte deve allora rinunciare a se stessa, deve passare attraverso la propria morte, immergersi nelle acque del battesimo per uscire da queste fonti battesimali, all'alba del quarto secolo, in una forma mai vista prima: *l'icona*. E' l'arte risorta in Cristo, né segno, né quadro, ma simbolo e luogo di Presenza”⁶.

L'icona è un'immagine, ma un'immagine *sui generis*: è un'*Immagine-Parola*.

⁶ E. SENDLER, *Icona: finestra sul mistero*, Centro Russia Ecumenica, Roma 1987, dispense uso manoscritto, 2.

L'icona ha un percorso storico e teologico che converge nell'unità della Parola-Immagine; essa infatti coglie la Parola di Dio come Immagine. Talvolta, con riferimento a raffigurazioni sacre occidentali, si dice che si tratta di una *biblia pauperum*, ma questo non è esatto per l'icona.

L'icona, Parola-Immagine, non può essere confusa con ciò che noi conosciamo come *biblia pauperum*; le raffigurazioni sacre definite tali, sono quasi di regola, una interpretazione tendenzialmente scenografica di ciò che è contenuto nella Sacra Scrittura, solo alcune volte vi si trovano accenni ad una interpretazione spirituale degli episodi raffigurati.

“L'icona è un testo-immagine, di cui vogliamo accogliere la comunicazione tramandata, vedendo come nella loro espressione artistica e figurativa le forme – talvolta prese originariamente anche fuori dall'ambito cristiano– siano diventate comunicazione della fede. L'icona è una lunga citazione biblico-patristica. E' una realtà spirituale, dove *spirituale* è tutto ciò che, nell'azione dello Spirito Santo, ci parla di Dio, ce Lo ricorda, ce Lo comunica, ci riporta a Lui”⁷.

1. L'immagine presso i primi cristiani

Prima di avventurarci nel mondo dell'icona, è necessario capire l'essenza, le radici, i principi che hanno determinato la sua evoluzione, poiché, è dalla conoscenza del fenomeno icona che il suo contenuto (temi, culto, ruolo liturgico e variazioni degli stili) diviene comprensibile.

Tutta l'arte cristiana deve essere letta attraverso il simbolo: ogni oggetto rappresentato ha un significato astratto.

L'arte paleocristiana non narra, non espone storie con un senso logico e cronologico, espone idee che devono essere capite contemplando un'immagine: quando rappresenta Cristo o la Madonna o un santo, non vuole riprodurre le fattezze reali, umane, ma esprimere il significato che esse assumono per i fedeli.

⁷ T. SPIDLIK - M. I. RUPNIK, *Narrativa dell'immagine*, Lipa, Roma 1996, 18.

L'arte dei primi cristiani non è sorta dal nulla, essa è la testimonianza di uno spirito nuovo, il risultato di un'evoluzione che si verifica a contatto con le culture delle regioni del mondo antico; queste culture che il cristianesimo trova sul suo cammino sono: in Palestina *il giudaismo*, in Grecia e nei paesi del vicino Oriente *l'ellenismo*, in Italia *lo spirito romano* e la sua concezione dell'immagine.

1.1 L'immagine nel giudaismo

L'atteggiamento del giudaismo verso l'immagine, in genere, si ritiene totalmente negativo; esso è basato sulla proibizione del *Pentateuco*: “Non avrai altri déi di fronte a me. Non ti farai idolo né immagine alcuna di quanto è lassù nel cielo né di quanto è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra” (Es 20, 3-4); ma Esodo 20,23 e Deuteronomio 27,15 sembrano limitare questa proibizione alla rappresentazione degli dèi, vale a dire degli idoli. Infatti, non tutte le rappresentazioni figurative erano proibite, come mostra l'episodio del serpente di bronzo (Num 21,4-9), e soprattutto gli ordini riguardanti i cherubini dell'Arca: “Farai due cherubini d'oro: li farai lavorati a martello...” (Es 25,18), ordini ripetuti anche al momento della costruzione del Tempio di Salomone (1Re 6,23). Analogamente Ezechiele parla di palme come ornamenti del Tempio oltre ai cherubini dall'aspetto d'uomo e di leone (Ez 40, 16, 31, ecc.; 41, 18).

Spesso si dice che la proibizione delle immagini mirava a salvaguardare il popolo d'Israele dal pericolo dell'idolatria, ma il divieto deve avere avuto un altro senso positivamente teologico. Esso si scopre alla luce del Nuovo Testamento.

“La natura umana, e con essa tutta la creazione, non possono essere immagine sacra, perché, per il peccato di Adamo, sono separate dal Creatore. Così, l'immagine di Dio è mutilata nell'uomo. In questo stato di separazione, l'immagine non ha più relazione con il Creatore: esprime una

realtà falsa e diviene idolo. I cherubini, invece, non sono colpiti da questa separazione dovuta al peccato: essi sono degli spiriti fedeli a Dio e come tali possono figurare come protettori sull'Arca dell'Alleanza"⁸.

Il rifiuto sistematico di tutte le immagini è avvenuto al tempo dei Maccabei, quando il giudaismo si sentì minacciato dall'ellenismo.

I templi e i sepolcri rivelano una stretta osservanza dell'antica proibizione: non si utilizzava che la pura ornamentazione, escludendo ogni raffigurazione.

Questo atteggiamento aveva anche i suoi aspetti politici e serviva a difendere la cultura nazionale da ogni influenza dei romani, che ritirarono dal Tempio di Gerusalemme gli scudi con il nome dell'imperatore ed accettarono di far accampare attorno alla città le loro legioni, poiché esse portavano l'immagine dell'imperatore sui loro vessilli.

Tuttavia, il mondo giudaico mostra una certa tolleranza verso le immagini, persino in Israele si è scoperta a Beit Alpha una sinagoga del VI secolo decorata con mosaici rappresentanti l'Arca dell'Alleanza, i segni dello zodiaco, il sacrificio di Isacco, ecc.

I giudei della diaspora si trovavano in un ambiente culturale in cui l'immagine aveva un ruolo importante e quindi il loro atteggiamento fu più conciliante. L'esempio più celebre di quest'arte è la sinagoga di Dura Europos in Mesopotamia (III secolo d. C.): sono rappresentati interi cicli, come la storia di Mosè, di Elia, di Daniele e di altri personaggi della Bibbia.

1.2 L'immagine presso i greci

Per i greci, invece, l'immagine conservava un carattere misterioso e persino magico: il mortale che osava guardare gli déi era colpito da follia o da cecità. Alcune statue, come quella di Atena e di Artemide di Efeso, erano ritenute "non fatte da mano d'uomo" e scese dal cielo; queste erano

⁸ E. SENDLER, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2001, 14.

venerate con riti di abluzione e di unzione, si ornavano di fiori e si servivano loro dei pasti.

Alcuni filosofi, come Senofane di Colofone, Eraclito di Efeso, Empedocle di Agrigento, vedevano in questo culto un pericolo per il carattere spirituale del divino e protestavano contro gli eccessi di questi riti; ma le loro critiche erano ascoltate soltanto dagli uomini colti: il popolo non poteva elevarsi a quel livello spirituale e sentendosi abbandonato affondava nella superstizione.

Questo bilancio dell'influenza dell'arte antica sembra abbastanza negativo per quanto riguarda la teoria, ma ciò non deve nascondere un altro aspetto, e cioè, che sembra assai improbabile che le numerose e varie immagini pagane non abbiano avuto alcun influsso sull'arte dei cristiani e sulla loro iconografia.

1.3 Il ruolo dell'immagine nell'impero romano

Fin dalle sue origini la Chiesa primitiva fu in contatto con la cultura di Roma, dove l'immagine aveva un ruolo particolare.

All'inizio dell'epoca storica, la religione dei romani, probabilmente, non aveva ancora immagini: è proprio sotto l'influsso della cultura greca che si sviluppò un'arte religiosa.

La cultura ellenistica, non influenzò soltanto l'arte, ma anche la visione degli imperatori; infatti, in Oriente i ritratti dei sovrani erano l'oggetto di un culto di adorazione che sarà all'origine del culto degli imperatori romani. Tuttavia, l'immagine nel mondo romano non dipende solo dall'ordine religioso, ma essa può avere anche una funzione giuridica. In talune circostanze, l'immagine dell'imperatore tiene il posto della sua persona e diviene un sostituto giuridico, una presenza dell'imperatore stesso: così in tribunale, se era presente il ritratto dell'imperatore, il giudice decideva sovranamente come il Cesare in persona. Analogamente, per ricevere la sottomissione di una città, si consegnavano le chiavi all'imperatore, ma, se questi ne era impedito, bastava che la consegna si

facesse in presenza dell'immagine imperiale affinché la sottomissione fosse fatta legalmente.

Si comprende bene come, dopo la conversione al cristianesimo, questa presenza efficace di ordine giuridico, unita alla tradizione religiosa del culto imperiale, si sia trasformata per acquistare una nuova sacralità che, in seguito, passerà alle immagini cristiane.

Questa preistoria delle icone è importante per comprendere il loro ruolo e la stessa loro concezione nel mondo bizantino.

L'iconografia pagana serve quindi da matrice all'iconografia cristiana.

E' facile comprendere come i primi cristiani si siano potuti trovare in opposizione col mondo pagano romano, proprio per l'importanza che quest'ultimo attribuiva all'immagine. Dato il loro paese d'origine, la Palestina, essi dovevano considerare l'immagine come una forma di idolatria, e vedere, per il carattere spirituale della loro religione, l'idea di rappresentare Dio come un ritorno al paganesimo. Così, il conflitto tra la fede e il potere politico divinizzato si espresse nel rifiuto di rendere il culto divino all'imperatore: è appunto davanti alle immagini dell'imperatore che i martiri dei primi tre secoli saranno condannati. Altri motivi spiegano perché l'arte religiosa non aveva importanza nella Chiesa primitiva: costituita da comunità piccole per il numero dei fedeli, essa non aveva bisogno di vasti edifici; inoltre, queste comunità, che spesso raccoglievano soltanto poveri, non potevano permettersi l'opera di artisti che erano ben remunerati dai pagani.

Gli artisti che lavoravano per il loro ambiente pagano, non potevano essere ingaggiati senza rompere i rapporti con questo mondo e di conseguenza perdere i loro mezzi di sussistenza.

Tertulliano (dopo il 150) ritiene gli artisti responsabili se le folle si prostrano davanti alle statue da loro scolpite, per essi non c'è che una sola soluzione: cambiare mestiere.

Ippolito afferma, che, se qualcuno è scultore o pittore, non deve fare più degli idoli e se non si corregge deve essere espulso.

La concezione e la funzione dell'immagine pagana erano troppo differenti dallo spirito del cristianesimo per essere l'espressione della fede, ciò si può notare *nell'arte delle catacombe*.

2. L'arte delle catacombe

L'arte delle catacombe appare in un periodo in cui le arti subiscono un profondo cambiamento: al classicismo dell'età degli Antonini, in cui l'artista cerca soprattutto di rendere le forme e i volumi del corpo umano, subentra un espressionismo che cerca di evocare la vita interiore dell'uomo, un espressionismo che ha le sue sorgenti nell'arte popolare e che non è monumentale.

In un primo momento, i cristiani adottano i simboli pagani attribuendo loro un significato più profondo. Così le stagioni, che per i pagani erano il segno della vita al di là della morte, divengono simbolo della risurrezione; il giardino, la palma, la colomba, il pavone, rievocano il paradiso terrestre.

La nave, simbolo della prosperità e di una felice traversata della vita, diventa la Chiesa; l'entrata della nave nel porto non significa la morte ma la pace eterna. Persino simboli con carattere erotico, come Amore e Psiche, acquistano un nuovo significato: la sete dell'anima e l'amore di Dio, rivelato da Gesù Cristo.

Orfeo che con la musica ammansisce le belve è Gesù che attrae a sé gli uomini. Il pastore che reca sulle spalle una pecorella come il *Moskòphoros* ("portatore di vitello") o il *Kriòforo* ("portatore di ariete") greci, un'immagine comune nell'antichità classica, è Gesù pastore di anime secondo la definizione evangelica. Gli amorini alati o puttini simboleggiano le anime, innocenti come i bambini.

Questi simboli di origine pagana non sono semplici decorazioni, ma il riflesso dell'insegnamento delle verità della fede, essi conducono i fedeli ad una conoscenza più profonda del cristianesimo.

I cristiani hanno quindi utilizzato i simboli del proprio tempo, ma non solo, quando questi mancavano, ne hanno creato di nuovi. Infatti, alla fine del II secolo appaiono simboli di ispirazione tipicamente cristiana: la moltiplicazione dei pani come rappresentazione del banchetto eucaristico, l'adorazione dei magi come simbolo dell'ammissione dei pagani alla fede, la risurrezione di Lazzaro e soprattutto i simboli segreti, incomprensibili ai pagani come la vigna, mistero della vita di Dio nei battezzati, e, il più importante, *il simbolo del pesce*.

Il pesce, che per i giudei era il simbolo del nutrimento messianico, diviene simbolo di Cristo: ogni lettera della parola greca "i-ch-th-ù-s" si riferisce a Cristo: *Jesùs Christòs Theoù Yiòs Sotèr* (Gesù – Cristo - Figlio di Dio Salvatore).

A partire dal II secolo, questo simbolo è molto diffuso: lo si trova sui sarcofagi, sulle lapidi sepolcrali, sui muri delle catacombe, come pure su piccoli oggetti.

Si viene così formando una tematica che, apparentemente simile a quella usuale, si trasforma gradualmente: non la rappresentazione di storie vere o di miti umanizzati, ma l'espressione di idee astratte; ed un linguaggio che, pur simile a quello della tradizione popolare romana, è adeguato a quei contenuti: *la tecnica compendiaria*, di origine ellenistica, che, eludendo con la sua rapidità l'illusionismo e quindi la verosimiglianza dell'immagine riprodotta, riesce a superare la realtà concreta e far intuire, per cenni, la verità ideale.

Le pitture delle catacombe, presentano una sorprendente unità di stili e di soggetti. Si trovano gli stessi simboli in Asia Minore come in Spagna, nell'Africa del Nord come in Italia; tuttavia, non vi sono indizi che dimostrano che la Chiesa abbia dato disposizioni ufficiali: la fede della

Chiesa poteva esprimersi con tutta la spontaneità popolare, restando una, grazie ai molteplici contatti tra le Chiese locali.

3. L'arte della Chiesa costantiniana

Con l'era costantiniana, la conversione degli imperatori e l'afflusso di nuovi cristiani, inizia una creazione estetica che determinerà l'arte dei secoli successivi.

A Roma e a Costantinopoli, con l'esaltazione del potere del "basileus", l'arte riceve un altro contenuto: diviene riflesso dell'onnipotenza divina.

Nel momento in cui l'aristocrazia è coinvolta nel movimento di conversione, una nuova esigenza estetica si fa sentire nelle costruzioni erette grazie alle elargizioni di questa aristocrazia cristiana.

In tutto l'impero la maggioranza degli artisti non lavora che per la gloria della nuova fede; se all'inizio del IV secolo, l'arte cristiana adotta le forme dell'arte imperiale, dalla fine del secolo il movimento si capovolge.

Costantinopoli, favorita dalla sua posizione tra Oriente e Occidente, diviene il punto di cristallizzazione di una nuova arte, cristiana per la sua essenza, ellenistica e orientale per le sue radici: *l'arte bizantina*. Con un processo che durerà due secoli, fino a Giustiniano, l'immagine sacra trova la sua forma definitiva.

Dal mondo ellenistico, da Alessandria e dalle città greche, essa riceverà armonia, misura, ritmo e grazia, ma essa rifiuterà le forme idealiste prive di verità e di grandezza dall'Oriente, da Gerusalemme e da Antiochia, l'immagine riceverà la vista frontale, i tratti realistici, persino quelli ritrattistici, senza adottare il naturalismo talvolta pesante; a partire da questa epoca Cristo sarà rappresentato con una lunga capigliatura, con la barba e con gli occhi scuri; il velo delle figure femminili, che copre i capelli e ricade fino alle ginocchia (come nelle icone della Vergine), proviene anch'esso dalla civiltà orientale.

Grazie all'integrazione di tanti elementi diversi, quest'arte cristiana diviene uno strumento perfetto per esprimere la pienezza della fede, unificando e santificando la diversità delle culture.

Nel corso dei secoli, l'arte cristiana ha trovato non solo una ricchezza di temi e di forme, ma anche il suo posto nella vita della Chiesa: *essa è l'espressione delle verità della fede, il riflesso della preghiera della Chiesa.*

Notiamo che fino ad ora l'arte bizantina non differisce essenzialmente dall'arte sacra dell'Occidente, entrambe formano ancora la grande *koinè cristiana.*

Per comprendere il carattere specifico dell'immagine sacra è necessario ritornare all'importanza simbolica che l'immagine assume nel tempo, alla cosiddetta concezione del *simbolo efficace* in particolar modo nell'epoca costantiniana.

L'imperatore, infatti, si converte in seguito ad un avvenimento misterioso (storico o leggendario che sia qui non importa): prima della battaglia di Ponte Milvio, Costantino vide nel cielo una croce fiammeggiante con impresse le parole "In hoc signo vinces" (con questo segno vincerai). Durante la notte gli apparve Cristo, che teneva in mano la stessa immagine che aveva visto in cielo, e gli comandò di metterla sullo stendardo che doveva precedere i combattenti nella battaglia: questo stendardo o bandiera era il "labaro" che lo condusse alla vittoria.

Questa concezione del "simbolo efficace" era appunto quella dell'immagine degli imperatori romani: nell'immagine sono presenti l'imperatore ed il suo potere. Da Costantino in poi, troviamo questi labari, con l'immagine di Cristo e del suo vicario, l'imperatore, rappresentati su avori e medaglie; nel VII secolo, sul drappo attaccato all'asta del labaro, figura l'immagine di Cristo "non fatta da mano d'uomo" (Acheiropoietòs). Questa concezione del simbolo efficace appare anche nella pietà popolare.

4. Lo sviluppo storico del culto dell'icona

Dopo una lenta preparazione di quattro secoli, l'immagine è accolta in genere da tutta la Chiesa, essa ha la sua funzione nella pietà dei fedeli e, trasformandosi in immagine di culto, diviene icona.

Il paganesimo e la sua arte, all'inizio rappresentarono un problema per i primi cristiani, infatti, molti autori, quali Tertulliano, Clemente di Alessandria, Minucio Felice e Lattanzio, alzarono la loro voce contro il pericolo di idolatria, ma, un secolo più tardi, quando il paganesimo cessò di rappresentare un pericolo reale, l'arte sacra trovò difensori eloquenti nella persona di San Giovanni Crisostomo, di San Gregorio di Nissa, di San Cirillo di Alessandria e soprattutto di San Basilio⁹.

Proprio San Basilio, in un sermone in onore del santo martire Barlaam dice: "Venite in mio aiuto, voi illustri pittori di grandi gesta. Completate con la vostra arte l'immagine imperfetta di questo condottiero. Illustrate con i colori della pittura il martire vittorioso che io ho descritto con poco splendore"¹⁰.

4.1 Il Concilio Quinisesto o "in Trullo"

Intorno al 691, a Costantinopoli fu convocato dall'imperatore Giustiniano II il concilio Quinisesto o "in Trullo"¹¹ che sarà importante per l'iconografia cristiana.

Questo concilio rispondeva alle difficoltà sorte al momento dell'applicazione degli atti dei due concili precedenti, contro il monofisismo, l'origenismo e il monoteismo, ma anche contro i resti del paganesimo: il suo scopo era una riforma dei costumi nella Chiesa e nella società bizantina.

⁹ Cfr E. SENDLER, *L'icona immagine dell'Invisibile*, 22.

¹⁰ S. BASILIO, *Homilia in Barlaam martyrem*, PG 31, 488-489, in E. SENDLER, *L'icona immagine dell'Invisibile*, 23.

¹¹ "Trullum": cupola, sala del palazzo imperiale dove venivano trattati gli affari di Stato.

Tra i centodue canoni sulla vita della Chiesa, tre concernevano questioni di iconografia, e specialmente il canone 82, il quale affermava che Cristo non doveva essere più rappresentato sotto forma di Agnello, in quanto, si trattava di una figura nascosta del vero Agnello che è Cristo nostro Dio.

Con l'aiuto della pittura, si doveva invece rappresentare la sua forma umana al posto dell'antico Agnello.

Purtroppo, questo concilio fu accettato solo un secolo più tardi da Adriano I, e ciò grazie "all'esegesi" di Tarasio, patriarca di Costantinopoli.

4.2 Il primo periodo iconoclastico

Nell'anno 730, l'imperatore Leone III, dopo infruttuose consultazioni con il papa e il patriarca, vietò in tutto l'impero la venerazione delle immagini.

La storia biblica insegnava ai re cristiani quale triste sorte essi preparavano al loro popolo se si lasciavano sedurre dall'idolatria; Leone III non poteva scegliere un gesto più simbolico per indicare le sue intenzioni che quello che compì nel 726: fece distruggere la famosa immagine di Cristo al di sopra della porta *Chalké* del palazzo imperiale, a Costantinopoli. Questa immagine era come il simbolo della speciale protezione che il Cristo accordava al piissimo *basileus*, e attraverso lui all'impero. Leone fece mettere al posto di questa immagine il segno della croce. Questo duplice gesto ci indica le intenzioni di Leone III: liberare l'impero dal peccato dell'idolatria e rimetterlo sotto il segno vittorioso di Cristo, sotto il quale il grande Costantino aveva trionfato: *in hoc signo vinces!*

Sembra che Leone abbia formulato la propria intenzione affermando che come Ozia, re dei Giudei, dopo ottocento anni aveva tolto il serpente di bronzo dal tempio, così, anche lui dopo ottocento anni aveva fatto togliere gli idoli dalle Chiese.

Nell'ideologia dell'impero, il popolo cristiano era considerato come il nuovo popolo di Dio, e si ricorreva volentieri all'Antico Testamento per trovare dei paralleli nel comportamento dei re d'Israele e negli atteggiamenti del popolo eletto.

“Che c'era di più espressivo di questo parallelo tra il re Ozia (in realtà si trattava del re Ezechia, 716-687) che fece distruggere, nel tempio di Gerusalemme, il serpente di bronzo che Mosè aveva fabbricato nel deserto e che gli Israeliti continuavano a venerare tributandogli un culto, e l'imperatore Leone che fece distruggere l'immagine di Cristo sopra il portale del suo palazzo, per farla finita con un costume antico ma che egli riteneva idolatra, quello di venerare con un culto le immagini di Cristo?

Liberare l'impero dall'idolatria! Si deve cercare di cogliere la potenza e il dinamismo di un tale motto per capire la forza che avrebbe avuto il movimento iconoclasta a Bisanzio. Leone III (e così pure dopo di lui suo figlio Costantino V) si vedeva come quel re - sacerdote, quel nuovo Mosè che doveva purificare il popolo di Dio, del quale Dio l'aveva in modo così straordinario costituito pastore”¹².

Il movimento iconoclastico viene sostenuto da ben tre vescovi dell'Asia Minore: Teodoro di Efeso, Tommaso di Claudiopolis e Costantino di Nacolia. Questi, sostenuti dall'imperatore procedono alla distruzione delle immagini nelle loro regioni.

Ma come mai questa tendenza ha trovato una eco così favorevole? Innanzitutto, perché l'idea di riforma religiosa aveva sedotto molti uomini di Chiesa; inoltre, era stato intrapreso un vasto lavoro teologico per raccogliere testimonianze patristiche favorevoli al rifiuto delle immagini religiose; e infine, chi poteva restare insensibile al semplice argomento

¹² C. SCHONBORN, *I presupposti teologici della controversia*, in AA. VV. , *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*, Atti del Convegno di studi Catania 16-17 Maggio 1984, Edi Ofes, Catania 1986, 60.

scritturistico: “Non ti farai *nessuna* immagine” (Es 20,4).

Che bisogno c’era ancora di discutere, se il Decalogo stesso proibiva, senza ricorso possibile, non solo ogni culto delle immagini, ma anche la semplice produzione di immagini di qualunque essere vivente?

Tutto questo era più che sufficiente per convincere un vescovo che la riforma iconoclasta era ben fondata. Leone III, da uomo di Stato quale era e conoscendo l’attaccamento del popolo alle immagini, tenta di guadagnarsi l’opinione pubblica, ma la maggior parte del popolo e del clero si oppongono ai suoi piani, persino il patriarca San Germano si oppone, e invitato al senato per firmare un atto che proibiva il culto delle immagini, proclama di non avere altra fede se non quella del Concilio Ecumenico.

Secondo il cronista Teofane¹³, Germano avrebbe voluto trattenere Leone III dal sopprimere le sante immagini, affinché, mai un tale male si fosse compiuto sotto il suo regno, in quanto, chi compie una cosa del genere è il precursore dell’anticristo e il distruttore della divina economia secondo la carne¹⁴.

Alcuni giorni dopo, Leone fa eleggere il nuovo patriarca, Anastasio, suo fedele cortigiano.

Nelle Chiese le immagini sono sostituite con fiori, ornamenti, uccelli e persino con scene di caccia o di corse di cavalli.

In fondo è un ritorno al paganesimo che si esprime anche nella liturgia: si dà maggiore importanza alla predicazione, alla poesia religiosa e ad ogni genere di musica. Gregorio II scrive all’imperatore Leone III accusandolo di aver intrattenuto il popolo con discorsi vani, con propositi futili, con favole, con cetre, nacchere, flauti, con sciocchezze, invece di azioni di grazie e di dossologie...

¹³ Cfr. AA. VV., *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*, 67.

¹⁴ “L’economia secondo la carne” significa il disegno di Dio realizzato mediante *l’incarnazione* del Verbo di Dio. Respingere l’icona è rifiutare l’Incarnazione: questo è l’argomento principale dei difensori delle immagini.

Nel frattempo, contro l'imperatore si levano due avversari temibili: il nuovo papa Gregorio III e il monaco San Giovanni Damasceno.

Il papa convoca a Roma un Concilio scomunicando tutti quelli che si opponevano alla venerazione delle immagini sacre, le bestemmiavano, le distruggevano o le profanavano.

San Giovanni Damasceno, eminente teologo, redige nei suoi *Trattati per la difesa delle immagini*, una teologia dell'icona di cui i teologi si serviranno sempre. La sua argomentazione è cristologia: "Se noi facessimo un'immagine del Dio invisibile, noi saremmo certamente nell'errore (...), ma non facciamo nulla di ciò; noi infatti non sbagliamo, se facciamo l'immagine del Dio incarnato, apparso sulla terra nella carne, che, nella sua bontà ineffabile, è vissuto con gli uomini ed ha assunto la natura, lo spessore, la forma ed il colore della carne (...). Un tempo Dio, non avendo corpo né forma, non si poteva rappresentare in nessun modo. Ma poiché ora è apparso nella carne ed è vissuto fra gli uomini, posso rappresentare ciò che di Lui è visibile. Non venero la materia, ma il creatore della materia"¹⁵.

In tal modo la legittimità dell'immagine è stabilita dall'Incarnazione; con essa la proibizione dell'Antico Testamento è abolita, la relazione tra il Creatore e le creature è totalmente cambiata.

4.3 Costantino V e il Concilio di Hieria

Il nuovo imperatore, Costantino V, si mostra ancor più accanito di suo padre: nel 753 indice a Hieria un concilio, per dimostrare l'impossibilità di una rappresentazione di Cristo o dei Santi.

Il Concilio afferma che, se si rappresenta la divinità, si confondono le nature e si pretende di poter "circoscrivere" ciò che è inesprimibile; se si rappresenta l'umanità, si divide ciò che deve essere unito nella persona di Cristo e si cade nel nestorianesimo.

¹⁵ GIOVANNI DAMASCENO, *Adversus eos qui sacras imagines abiciunt*, PG 94, 1320, 1245, in AA. VV., *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*, 73.

Così con l'immagine materiale sarebbe negata l'unione ipostatica, definita dal Concilio di Calcedonia. Inoltre nelle immagini, la materia degrada la santità originale del modello. La sola icona possibile, istituita dallo stesso Cristo, è l'eucaristia, che è la presenza mistica dell'Incarnazione; la sola rappresentazione dei santi è la loro imitazione con la perfezione morale.

In realtà la dottrina iconoclastica non ammette l'unione ipostatica perfetta, ma essa fa apparire un fondo monofisita: nella dottrina iconoclastica, la natura umana è praticamente assorbita dalla divinità. La dichiarazione finale del Concilio di Hieria contiene la condanna solenne "dell'arte criminale della pittura" e l'anatema contro i difensori delle immagini: il patriarca Germano, Giorgio di Cipro e Giovanni Damasceno. Questo decreto scatena una nuova ondata di persecuzioni, torture, esili, spogliazioni, matrimoni forzati di monaci, esecuzioni capitali. I monasteri, centri di resistenza, subiscono in modo tutto particolare l'odio di Costantino V che fa gettare in mare le loro reliquie e trasforma gli edifici in caserme o scuderie.

Nel 761 trecentoquarantadue monaci, vengono ammassati nella prigione del Pretorio¹⁶; altri offrono la vita per l'ortodossia, come Stefano il Giovane, Andrea il Cretese, Paolo di Creta; anche il patriarca Anastasio, creatura dell'imperatore, non è risparmiato, sarà esiliato e decapitato.

4.4 Il ristabilimento delle immagini sacre

Alla morte di Costantino, nel 775, gli succede suo figlio, Leone IV, che muore dopo cinque anni lasciando l'impero nelle mani di sua moglie Irene, poiché, il suo unico figlio aveva solo 6 anni.

L'imperatrice Irene, fervente fedele, nomina come patriarca Tarasio, suo segretario, che abolisce le decisioni iconoclastiche di Hieria e chiede la convocazione di un concilio: il *settimo Concilio Ecumenico Niceno II*.

¹⁶ Cfr. E. SENDLER, *L'Icona immagine dell'Invisibile*, 30.

La presenza di due delegati del pontefice ed il suo riconoscimento da parte del papa Adriano I, dettero a questo concilio – nel quale erano rappresentate la Chiesa d’Oriente e quella d’Occidente – un vero carattere di ecumenicità.

L’aspetto puramente ecclesiastico e teologico del problema, doveva essere chiarito alla luce dell’insegnamento della Sacra Scrittura e della Tradizione Patristica e Sinodale. I Padri conciliari, infatti, proclamano all’inizio del concilio: “Noi conserviamo tutte le tradizioni ecclesiastiche scritte e non scritte che ci sono state trasmesse senza cambiamento. Una di queste è la pittura delle immagini, che si accorda con la predicazione della storia evangelica, *per la certezza della vera e non apparente incarnazione del Verbo di Dio*”¹⁷.

Da queste ultime parole emerge con chiarezza che il fondamento e l’ispirazione di fondo della dottrina del Concilio sulla legittimità delle immagini e del loro culto, è essenzialmente cristologico; infatti, le decisioni decretate dagli imperatori iconoclasti, riguardavano soprattutto le icone di Cristo: ed è proprio di queste icone che essi hanno imposto la distruzione e proibito il culto, visto come idolatria e come eresia nestoriana e monofisita.

La contesa fu chiarita, grazie soprattutto alla distinzione stabilita fra *adorazione* e *venerazione*: l’adorazione (*latréia*) spetta unicamente a Dio, la venerazione (*proskynesis*) può invece venir tributata anche a delle creature, poiché l’onore reso ad un’immagine è diretto in realtà al prototipo stesso, cioè alla persona rappresentata.

Il Concilio Ecumenico Niceno II così descrive e definisce il culto dell’icona: “Noi deliberiamo, con ogni cura e diligenza, che –come la preziosa e vivificante Croce- le venerande e sante immagini –in pittura, in mosaico o in qualsiasi altra materia- vengano esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sulle vesti, sulle pareti e sulle tavole, nelle

¹⁷ *Decisioni dei Concili Ecumenici*, a cura di G. ALBERIGO, UTET, Torino 1978, 203.

case e nelle strade, si tratti dell'immagine del Signore Dio Salvatore nostro Gesù Cristo, o della Santa Madre di Dio, o degli angeli degni di onore, o di tutti i santi e pii uomini.

Infatti, quanto più esse vengono viste nelle immagini, tanto più coloro che le guardano sono portati al ricordo e al desiderio di quelli che esse rappresentano e tributare loro rispetto e venerazione.

Non si tratta certo, secondo la nostra fede, di un vero culto di adorazione, che è riservato solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende all'immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi vangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, come era uso presso gli antichi. L'onore reso all'immagine, infatti, passa a colui che essa rappresenta e chi adora l'immagine, adora la sostanza di chi in essa è riprodotto”¹⁸.

4.5 I Libri Carolini e il Concilio di Francoforte

Tutto era stato ristabilito nell'ordine giusto, solo che a Bisanzio si era dimenticato di sentire il parere di Carlo Magno. Questi, vide nel modo di procedere autorevole ed autonomo dell'imperatrice, che aveva convocato veramente un Concilio ecumenico e risolto un problema religioso senza neppure interpellarlo, una gravissima violazione all'equiparazione dei diritti del Regno dei Franchi con l'impero d'Oriente.

Quando alla corte di Carlo Magno arrivarono gli atti del Concilio, rimasero tutti molto sorpresi, anzi stupefatti, in quanto la traduzione conteneva errori come “adorare le immagini” invece di “venerare”, e controsensi come “io accetto e bacio le immagini col culto di adorazione che offro alla Trinità consustanziale e vivificante”.

Era esattamente il contrario di quello che aveva detto Giorgio, vescovo di Cipro.

¹⁸ H. DENZINGER, *Enchiridion symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, a cura di P. HUNERMANN, EDB, Bologna 1991, 600-601.

I teologi di Carlo Magno risposero con i cosiddetti *Libri Carolini*, che confutavano, proposizione per proposizione gli atti del Concilio: ai loro occhi i greci mettevano sullo stesso piano valori non paragonabili.

Per questo motivo cercarono di richiamare al buon senso i fedeli affermando che *l'uomo può salvarsi senza vedere le immagini, ma non può salvarsi senza la conoscenza di Dio*.

Essi non percepivano con l'acutezza dei bizantini tutte le dimensioni cristologiche dell'icona, perché non avevano dovuto lottare contro il monofisismo né contro le influenze islamiche, le immagini per loro non erano altro che un libro destinato a chi non sapeva leggere...

Nel 794, Carlo convocò a Francoforte un Concilio con l'intenzione di condannare il Niceno II: il papa Adriano I respinse la condanna del Concilio, ma d'altro canto esitò ad accettare le decisioni di Nicea.

I *Libri Carolini* sono certamente un testo polemico, con un ben preciso sottofondo politico, ma esprimono anche, e in modo abbastanza esatto, l'atteggiamento che è prevalso in Occidente nei confronti della questione dell'arte religiosa: la questione delle immagini non è sentita come un problema di fede.

Perché allora consacrarle tutto un concilio, e per di più un Concilio che vuole essere ecumenico?

Come si spiega che la questione dell'immagine abbia potuto prendere tale importanza nell'Oriente cristiano, mentre l'Occidente non vi vedeva che una questione di secondo ordine?

Qual è, agli occhi dei Bizantini, la posta in gioco nel dibattito sulle immagini?

Cerchiamo di immaginare l'effetto che ha potuto produrre il gesto di Leone III: vengono degli ufficiali imperiali e distruggono l'immagine di Cristo, davanti a tutto il popolo di Costantinopoli.

Gli iconofili diranno: colui che distrugge l'immagine di Cristo attacca Cristo stesso, perché vedere la sua immagine è vedere Lui stesso.

Dal momento che “il Verbo si è fatto carne” (Gv 1,14), dal momento che questo Gesù di Nazareth non è altro che il Figlio di Dio fatto uomo, vedere il suo volto umano è vedere Lui stesso, Lui, il Verbo fatto carne.

Questo volto è il volto umano di Dio e distruggere l’immagine che ci fa vedere questo volto è rifiutare l’ineffabile mistero di questo volto, e qui si risolve il dilemma formulato da Costantino V e dal Concilio del 754:

“Basta vedere, con uno sguardo d’amore, gli occhi negli occhi, l’immagine di questo volto, per rendersi conto che l’icona non rappresenta né la natura umana, né la natura divina, ma la persona divino-umana di Cristo. *L’immagine permette di incontrare questa persona.* La questione delle immagini è così importante perché il Mistero del volto che queste immagini rappresentano è la cosa più importante che esista: il Volto umano di Dio. Non c’è (per riprendere in senso opposto la formula dei *Libri Carolini*) cosa più necessaria *et fidelibus profutura*.”¹⁹.

5. La vittoria dell’ortodossia

Dopo la morte dell’imperatrice Irene, gli succedettero Nicèforo Logotèta e Michele Rangàbe, favorevoli al culto delle icone; gli altri imperatori: Leone V l’Armeno, Michele il Balbo e Teofilo, si mostrarono ostili a Nicea.

La morte di Teofilo nell’842, segnò la fine dell’iconoclastia; il potere passò nelle mani di sua moglie Teodora (e del figlio di tre anni, Michele), che durante le persecuzioni, era rimasta fedele all’ortodossia ed aveva venerato segretamente le icone.

La nuova imperatrice, si rese conto che per poter ristabilire l’ortodossia, era innanzitutto necessario: eliminare una certa opposizione nell’esercito e nel clero nei confronti delle immagini, evitare che la memoria di suo marito venisse offuscata da un anatema e deporre il patriarca Giovanni. Teodora, dopo un anno di preparativi, convocò *l’VIII Concilio Ecumenico*, il patriarca Giovanni rifiutò di parteciparvi, fu quindi deposto e sostituito

da Metodio: nato senza alcun dubbio a Siracusa, tra il 789 e il 790 (non solo lo attestano le fonti, ma egli stesso si autoproclama concittadino di S. Lucia nell'acrostico del canone composto in suo onore). Lo troviamo in prima linea nella difesa dell'ortodossia, sia nel far fallire l'ambasciata di Leone V l'Armeno (813-820), che nel preparare la lettera del papa Pasquale I allo stesso imperatore in difesa delle immagini, ed ancora è latore della nuova lettera inviata dallo stesso papa al nuovo imperatore Michele il Balbo (820-829).

“L'iconoclastia non fu (...) la questione di un punto solo della fede cristiana, legittimità o non legittimità del culto delle rappresentazioni sacre, ma fu ben altro. L'iconoclastia fu per Bisanzio, o almeno voleva essere, ciò che fu la riforma in Occidente nel 1500: un capovolgimento totale delle basi stesse di tutta la vita spirituale (...) Il periodo che seguì immediatamente la fine dell'Iconoclastia e la vittoria completa e totale dell'Iconodulia, si può paragonare alla Controriforma tridentina (...), perciò Metodio fu l'uomo giusto al momento più opportuno”²⁰.

Nel concilio convocato furono proclamati i canoni dei primi sette concili, si dichiarò legittimo il culto delle immagini, vennero condannati gli iconoclasti e tutti gli eretici. Tuttavia la memoria dell'imperatore defunto fu rispettata e Teodora ottenne l'assicurazione dei Padri che egli avrebbe trovato grazia davanti a Dio.

Non restava che celebrare il grande avvenimento, la vittoria dopo un secolo di lotte: la data della solennità fu fissata la prima domenica di quaresima, l'11 marzo 843. Una processione solenne presieduta dal patriarca Metodio, condotta dall'imperatrice e da tutta la corte, seguita dai monaci e dai fedeli, si diresse verso Santa Sofia per celebrare la festa dell'ortodossia o il trionfo definitivo della verità.

¹⁹ C. SCHONBORN, *I presupposti teologici della controversia*, 68.

²⁰ G. FERRARI, *Giuseppe l'Innografo e il contributo di Siracusa alla spiritualità orientale*, Edizioni Oite, Siracusa 1975, 8.

“Noi conserviamo le leggi della Chiesa, le leggi osservate dai nostri Padri, dipingiamo le immagini, le veneriamo con la bocca, col cuore, con la volontà, quelle di Cristo e quelle dei santi. L’onore e la venerazione indirizzate all’immagine risalgono al prototipo: è la dottrina dei Padri, ispirati da Dio, quella che noi seguiamo; e noi diciamo con fede a Cristo: Benedite il Signore, voi tutte opere sue” (Tropario 6 del canone di mattutino).

Numerosi storici protestanti non nascondono il loro rincrescimento davanti alla sconfitta del movimento iconoclasta. Per loro, è un ricadere della Chiesa greca nell’ellenizzazione, nel paganesimo appena nascosto, da cui la riforma iconoclasta aveva voluto farla uscire.

Per gli iconoduli, al contrario, l’anno 843 segna “il trionfo dell’Ortodossia”, ed è sotto questo titolo che l’avvenimento è celebrato ogni anno, la prima domenica di Quaresima.

Scivolamento nel paganesimo o vittoria dell’Ortodossia: che significa in realtà la sconfitta dell’iconoclastia?

All’interno del movimento iconoclasta aleggiavano molte tensioni, contraddizioni e incoerenze. E’ possibile, per esempio, non sentire come una contraddizione il fatto che l’imperatore faceva distruggere le icone del Cristo ma continuava ad esigere la riverenza tradizionale per la sua propria immagine dappertutto nell’impero?

Quale estensione aveva la proibizione delle immagini per la legge di Mosè?

Si estendeva alla rappresentazione di esseri umani?

Ma allora, come ammettere, come fecero gli Isaurici, l’arte profana con scene di caccia e di corse di cavalli?

Perché escludere le immagini religiose e lasciare le immagini profane? Era già andare contro il testo del Decalogo.

Alcuni storici, soprattutto protestanti, hanno postulato che la Chiesa primitiva sia stata fundamentalmente ostile ad ogni arte religiosa e che

questo “male” si sia infiltrato a poco a poco nella Chiesa fino ad invaderla interamente. Gli iconoclasti presuppongono una visione simile delle cose. Ora, sembra che questa sia una costruzione irrealistica: i dati dell’archeologia hanno contraddetto da tempo quest’idea di una Chiesa primitiva “anticristica” nella quale contava solo l’adorazione “in spirito e verità”, senza immagini ancor meno senza culto delle immagini.

Di fatto, se la Chiesa era ostile a tutto ciò che era legato all’idolatria, sembra che essa sia stata abbastanza neutrale verso l’uso di simboli ed anche, già molto presto, di figure religiose (pensiamo soprattutto all’arte sepolcrale).

Le scoperte riguardanti l’arte giudaica dell’epoca hanno contribuito a cambiare la prospettiva.

L’iconoclasmo non può più essere considerato come un ritorno alla Chiesa primitiva!

Per terminare queste osservazioni, un’ultima incoerenza della riforma iconoclasta: si poteva respingere in blocco *tutto* ciò che secoli di cristianesimo avevano prodotto come arte religiosa?

Se si voleva fare una scelta, dove fermarsi? Gli iconoclasti moderati rifiutavano solo alcune forme del culto delle immagini, altri, più radicali, respingevano insieme alle immagini, il culto delle reliquie, dei santi, ed anche l’invocazione alla Madre di Dio.

L’insuccesso dell’iconoclasmo dipendeva in gran parte dall’incoerenza del movimento; se era chiaro che si voleva una riforma della Chiesa, non erano chiari i mezzi per ottenerla. L’incertezza andava di pari passo con la violenza. La persecuzione spesso sanguinosa degli iconoduli contraddiceva le buone intenzioni dell’inizio.

“Per uno spettatore superficiali, l’iconoclastia potrebbe sembrare come la congiunzione fortuita di differenti conflitti o come una reazione a catena di crisi mature per esplodere. La questione delle immagini sarebbe, insomma, la semplice occasione di questa esplosione. Tuttavia, visto a fondo e dall’interno, questo affare solleva il velo su una crisi di una portata

incredibile. La questione delle immagini resta fondamentale perché essa è legata strettamente all'essenza stessa del cristianesimo, all'Incarnazione. È l'Incarnazione che è messa in questione dall'iconoclastia, ed è l'Incarnazione che è difesa nel culto delle icone. L'icona è il riflesso del prototipo e ogni icona è il riflesso della natura divina e umana unite senza mescolanza nella persona di Cristo. Questo principio dell'unione del divino e dell'umano domina tutti i campi della vita della Chiesa: la sua dottrina, i suoi sacramenti, le sue relazioni con il mondo, la sua liturgia e la sua arte²¹.

²¹ E. SENDLER, *L'icona immagine dell'Invisibile*, 38.

CAPITOLO SECONDO

ELEMENTI DI UNA TEOLOGIA DELL'ICONA

1. I fondamenti cristologici dell'icona: l'immagine nel sistema di Ario

Gesù Cristo, “nel quale sono nascosti tutti i tesori della sapienza e della scienza” (Col 2, 3), è immagine “dell’invisibile Dio” (Col 1, 15), nel quale si rivela la vivificante conoscenza del Padre. Il nome “immagine” dice qualcosa di essenziale intorno a Cristo: *la sua intima relazione col Padre*. Nel percorso doloroso e spesso oscuro attraverso la crisi ariana, la Chiesa ha tenuto ferma questa verità, confessando l’uguaglianza di essenza di Padre e Figlio.

Nella sua *professione di fede* Ario confessa un unico Dio, il solo increato, il solo eterno, il solo senza principio, il solo vero, il solo immortale; poiché Dio è unico, tutto ciò che mette in pericolo la sua unicità deve essere respinto.

Il Dio di Ario è solo, un Dio solitario, il solo saggio, il solo buono, il solo potente; nulla può essere simile a lui, neppure colui che i cristiani adorano come suo Figlio.

Che cosa può dunque significare per Ario la parola di Paolo, che Cristo è “l’immagine del Dio invisibile”?

Poiché Dio è assolutamente unico e solo, nulla può essergli simile; tra Dio e tutto ciò che non è Dio permane un abisso invalicabile: *la differenza assoluta tra l’increato e il creato*. Egli dice del Figlio che questi non ha nella sua propria sostanza (*hipostasis*) nulla di ciò che è proprio di Dio perché egli non gli è né uguale né consustanziale.

Dio non può generare un Figlio coeterno, consustanziale, altrimenti si affermerebbero in Dio due principi ugualmente eterni e si dividerebbe la “monade divina” come aveva fatto Sabellio.

Il nome “Padre” non può quindi designare la qualità essenziale ed eterna di Dio, come anche il nome “Figlio” non rivela una relazione eterna, ma indica soltanto la proprietà di una creatura che Dio ha adottato a titolo di Figlio.

Ario intende la denominazione “immagine di Dio” come uno dei doni che il Figlio ha ricevuto dal Padre quando questi lo ha creato, *tratto dal nulla*.

Il Figlio può essere immagine di Dio solo nella ristretta misura della propria creaturalità, perciò non può rivelare di più di ciò che egli stesso è: *una creatura*. Il Dio di Ario resta rinchiuso nella sua impenetrabile solitudine; preoccupato della trascendenza di Dio, Ario, fa dell’unico e altissimo Dio un prigioniero della sua stessa grandezza, un Dio la cui gloria è dominare e non donarsi e comunicare la sua vita.

Tutto questo ha a che fare col problema dell’arte cristiana delle immagini? In modo decisivo! L’arianesimo non rovina soltanto la visione cristiana di Dio, ma anche la dignità della creazione, che non è opera diretta di Dio, ma il prodotto di una *istanza intermedia, creaturale*: quella del Figlio.

In una tale concezione, la creazione può ancora manifestare il Creatore? Ciò diviene impossibile, dal momento che Dio crea la creazione tramite la mediazione di una Parola che è essenzialmente dissimile da Dio.

Di conseguenza, “quando la creazione non è opera trasparente del Creatore, l’arte non è in condizione di rappresentare nell’ambito del creaturale il divino-increato; e quando il Figlio non può essere l’immagine perfetta e la compiuta rivelazione del Padre, la possibilità dell’arte cristiana è negata alla radice, poiché, così come la comprendono i difensori delle

immagini, essa si basa sul principio che Cristo è *l'immagine dell'invisibile Dio*²².

Nella lotta contro gli ariani, gli ortodossi trovavano i loro principali appoggi nei numerosi testi scritturistici, soprattutto giovannei, che parlano dell'unità del Figlio con il Padre; ma, vi sono anche testi, usati proprio dagli ariani, che sembrano attribuire al Figlio una subordinazione rispetto al Padre, quali, Gv 14, 28 "il Padre è più grande di me", e oltre a questo, dei passi che mostrano l'umiliazione, l'obbedienza, il servizio di Gesù.

Gli ariani usavano dunque questi testi, per dimostrare la subordinazione del Figlio nei confronti del Padre.

L'imprudente affermazione degli ariani che la designazione di Cristo quale "immagine" di Dio è una prova che Cristo è inferiore a Dio, altro non è che la concezione greco-ellenistica di immagine, secondo la quale l'immagine significa ovviamente qualcosa di inferiore in rapporto al modello che essa rappresenta.

A tutte queste accuse risponde Atanasio, con la concezione di una immagine perfetta, di una immagine a cui non manca nulla della perfezione del modello originario: "Io e il Padre siamo uno" (Gv 10, 30), "tutto ciò che è del Padre è anche mio" (Gv 16, 15).

Il Figlio è "Dio vero da Dio vero"; egli è, come dice Atanasio, il frutto più perfetto del Padre, unico Figlio e immutabile immagine del Padre.

Poiché la fede cristiana attribuisce al Figlio di Dio la divinità e poiché essa non può accettare alcuna "gradazione" della divinità, il concetto di immagine subisce una profonda correzione, carica di conseguenze per la comprensione dell'arte: tra l'archetipo divino e l'immagine divina non vi è più alcun dislivello di essere. Nel contesto della teologia trinitaria, la nozione di immagine perde ogni coloritura di inferiorità.

Il Figlio è l'immagine *consustanziale* (uguale nella sostanza) del Padre. Questo concetto paradossale di una immagine consustanziale al proprio

²² C. SCHONBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988, 15.

archetipo esige indubbiamente che venga escluso ogni aspetto di partecipazione e di somiglianza: la Parola non partecipa di Dio, essa è Dio; la Parola non è solamente simile a Dio, essa è Dio.

2. Il culto ortodosso dell'immagine

Una tale concezione dell'immagine impone una distinzione fondamentale delle forme di culto, distinzione che ritroviamo negli scritti di Giovanni Damasceno, Teodoro Studita, e che più tardi è entrata nella definizione del Concilio di Nicea II nel 787.

L'adorazione, in senso di "*latría*", è riservata a Dio solo; alle icone, come pure alla Vergine e ai santi, non può essere reso che il culto della venerazione relativa o di onore.

La venerazione non si rivolge mai all'immagine, ma, per il suo tramite, a colui che è rappresentato, poiché, nella sua essenza, l'immagine è una realtà relativa: è sempre immagine di qualcuno. Tuttavia, quando il culto è reso all'immagine di Cristo, questa venerazione diviene adorazione, poiché è rappresentato il Verbo incarnato.

Gli ortodossi erano chiamati in causa anche per un altro problema: quello dello stesso prototipo.

Secondo gli iconoclasti, l'umanità di Cristo sarebbe "indescrivibile" come la divinità, perché il Verbo avrebbe assunto "l'uomo in genere" essendo il nuovo Adamo; ma se gli ortodossi sono d'accordo con gli iconoclasti sull'impossibilità di rappresentare Dio in se stesso, rifiutano però questa concezione iconoclastica dell'umanità di Cristo, poiché rimette in questione l'unione ipostatica.

I due teologi che cercano di risolvere questo problema sono: san Nicèforo patriarca di Costantinopoli e san Teodoro Studita.

Di grande valenza teologica è la riflessione di san Teodoro, centrata sul paradosso: *l'Invisibile si è reso visibile*.

Ciò significa che il Verbo invisibile, generato dall'Invisibile, è apparso ai nostri occhi: *abbiamo visto la persona stessa del Verbo, la sua ipostasi*.

Il Verbo incarnandosi ha assunto la natura umana e, poiché questa sussiste solo in individui ben determinati, esso non è divenuto uomo in generale, ma un certo uomo, il personaggio storico Gesù di Nazaret.

Dato poi che le particolarità sono proprie della persona e non della natura, Teodoro può confermare che i tratti del volto di Gesù sono quelli della persona divina: è così colpito il punto centrale della dottrina iconoclastica.

Teodoro è il primo a confermare il paradosso dell'Incarnazione, e cioè, che l'ipostasi di Cristo è circoscritta, non secondo la divinità che nessuno ha mai visto, ma secondo l'umanità che è contemplata in essa (ipostasi) come un individuo. "Si può così dire che *l'icona circoscrive il Verbo di Dio, poiché il Verbo stesso si è circoscritto divenendo uomo*"²³.

San Giovanni Damasceno sosteneva che *l'icona è come riempita di energia e di grazia*; tale espressione dice in modo metaforico che il corpo di Cristo comunica la sua santità alla materia su cui è dipinto. L'icona diventerebbe pertanto partecipazione entitativa al corpo di Cristo: sarebbe vicina ai sacramenti.

In effetti, certi fanatici delle icone le considerarono superiori ai sacramenti, dato che arrivarono persino ad aggiungere dei frammenti di icone nelle specie eucaristiche!

Teodoro invece afferma, che la somiglianza di Cristo, anche se impressa in una materia qualunque, non è in comunione con la materia nella quale si esprime, ma rimane nell'ipostasi di Cristo, alla quale appartiene.

L'icona non appartiene all'ordine dei sacramenti. La materia dei sacramenti riceve la forza santificante da una grazia strumentale (nel battesimo l'acqua santifica per la forza dello Spirito Santo).

²³ E. SENDLER, *L'icona immagine dell'Invisibile*, 45.

L'icona non ci fa partecipare sostanzialmente a Cristo come il pane eucaristico che è il corpo di Cristo: ci fa partecipare per la sua relazione all'ipostasi di Cristo e questa partecipazione è di ordine intenzionale.

Con Teodoro Studita la teologia dell'icona ha raggiunto il suo vertice. E' sorprendente che ci sia voluto oltre un secolo per elaborare una teologia che desse una risposta soddisfacente all'iconoclastia.

“La Chiesa, nella sua saggezza, ha lasciato la possibilità di approfondire le ricerche per formulare in modo migliore la teologia dell'icona. Tali ricerche, volte a rendere attuale la dottrina tradizionale, saranno feconde se si faranno sotto l'azione dello Spirito Santo nella fedeltà alla lettera e allo spirito di queste verità dogmatiche acquisite dalla Chiesa a prezzo di grandi sofferenze: *il martirio di molti suoi figli e il difficile discernimento teologico dei suoi santi dottori e Padri della Chiesa*”²⁴.

2.1 La Teologia della presenza

“La parola proferita e ascoltata è contenuta nella Bibbia; costruita in forme architettoniche, apre le porte del Tempio; cantata e rappresentata sulla scena ierofatica del culto, costituisce la liturgia; misteriosamente disegnata, si offre in contemplazione, in *teologia visiva* sotto la forma dell'icona”.²⁵

Un manoscritto del Monte Athos insiste sulla *preghiera con lacrime*, affinché *Dio penetri l'anima* dell'iconografo e consiglia il *timore di Dio*, perché si tratta di un'arte *trasmessa a noi da Dio stesso*.

Secondo un'antica tradizione, S. Luca fu al tempo stesso evangelista e il primo iconografo; le sue due ispirazioni, i suoi due carismi ispirati da Dio allo stesso titolo, erano al servizio dell'unica verità evangelica.

“Nella festa di Nostra Signora di Vladimir, il primo canto del Canone proclama: “Facendo la tua icona venerabile, il divino Luca, scrittore del

²⁴ E. SENDLER, *L'icona immagine dell'Invisibile*, 49.

²⁵ P. ENDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, 178.

Vangelo del Cristo, *ispirato* dalla voce divina, rappresentò il Creatore di tutte le cose nelle tue braccia”²⁶.

“Diciamo l’essenziale: per l’Oriente, *l’icona è uno dei sacramentali*, più precisamente quello della presenza personale. Lo stichere dei vesperi della festa di Nostra Signora di Vladimir lo sottolinea: “Contemplando l’icona, tu dici con potenza: la *mia* grazia e la *mia* forza sono con questa immagine”²⁷.

Per istituire l’icona nella sua funzione liturgica e dunque nel suo ministero teofanico, sono richiesti l’intercessione di un sacerdote e il rituale della consacrazione.

Un’immagine, della quale il sacerdote ha verificato la correttezza dogmatica, la conformità alla tradizione e il livello sufficiente di espressione artistica, diviene, con la risposta all’epiclesi del rito, “icona miracolosa”. *Miracolosa* significa: *piena di presenza*, sua testimonianza indubitabile e, come dice san Giovanni Damasceno, *canale della grazia che ha forza santificatrice*.

“Certamente l’icona non ha realtà propria; in se stessa non è che una tavola di legno; precisamente perché trae tutto il suo valore teofanico dalla sua *partecipazione al totalmente altro* mediante la rassomiglianza, non può racchiudere niente in se stessa, ma diviene come uno schema di irradiazione. L’assenza di volume esclude ogni materializzazione, l’icona traduce una presenza dinamica che non è localizzata né rinchiusa, ma irradia intorno al suo punto di condensazione. E’ questa teologia liturgica della presenza, affermata nel rito della consacrazione, che dischiude nettamente l’icona da un quadro a soggetto religioso e traccia la linea di demarcazione tra i due”²⁸.

²⁶ *ivi*, 181.

²⁷ *ivi*, 182.

²⁸ *ivi*, 182-183.

In Occidente, in riferimento alle immagini, il Concilio di Trento accentua l'anamnesi, il ricordo, ma in senso chiaramente non epifanico, ponendosi così fuori dalla prospettiva sacramentale della presenza. Esso ha affermato tutti i dogmi cattolici, ma di fronte alla Riforma sostanzialmente iconoclasta, ha respinto il dogma iconografico del resto abbandonato già dall'Occidente dopo il VII Concilio.

“Ora è sintomatico per l'approccio iconografico del mistero che Bernadette, invitata a scegliere in un album l'immagine che somigliava di più alla sua visione, si sia fermata senza esitare davanti ad un'icona bizantina della Vergine, dipinta nel secolo XI...”²⁹.

2.2 Visione biblica della bellezza

“Il bello è lo splendore del vero”, diceva Platone: affermazione che il genio della lingua greca ha completato coniando un termine unico, *kalokagathìa*, che del buono e del bello fa i due versanti di un'unica vetta.

“Traendo il mondo dal niente, quale divino poeta il Creatore compone la sua *sinfonia in sei giorni*, l'*Hexàmeron*, e a ciascuno dei suoi atti “vide che era bello”³⁰.

Il testo greco del racconto biblico dice bello e non buono, mentre il termine ebraico significa l'una e l'altra cosa insieme.

Uscendo dalle mani di Dio il germe è già bello, ma è aperto alla sua evoluzione, la storia quanto mai movimentata e tragica del sinergismo dell'agire divino e dell'agire umano. Secondo S. Massimo il Confessore, il compimento della prima bellezza nella Bellezza perfetta si pone al termine e riceve il nome di Regno.

Qui la tradizione reca una precisazione importante. Evagrio, grande uomo spirituale del VI secolo, commentando la variante del *Pater* nel Vangelo di san Luca, dove al posto di “Regno” si legge “venga il tuo Spirito”, dice che il Regno di Dio è lo Spirito Santo, noi preghiamo il Padre che lo faccia

²⁹ *Ivi*, 184.

³⁰ *Ivi*, 30.

discendere su di noi; in accordo con la tradizione, Evagrio identifica così il Regno e lo Spirito Santo. Se dunque il Regno contemplato è la Bellezza, la terza persona della Trinità si rivela *Spirito della Bellezza*.

Il dogma trinitario esplicita: se il Figlio è la Parola che il Padre pronuncia e che si fa carne, lo Spirito la manifesta, la rende percepibile e ce la fa ascoltare nel Vangelo, ma Lui resta nascosto, misterioso, silenzioso, “non parlerà da sé” (Gv 16, 13).

“La sua opera specifica in quanto Spirito della Bellezza è una *poesia senza parola*. In rapporto al Verbo, il Vangelo dello Spirito Santo è visivo, contemplativo; nelle sue rivelazioni, egli è il dito di Dio che traccia l'icona dell'Essere con la luce increata”³¹.

Ciò che la Parola dice, l'immagine ce lo mostra silenziosamente e ciò che abbiamo ascoltato, noi l'abbiamo visto, dicono i Padri del VII Concilio parlando dell'icona. Ora, se nessuno può dire Gesù è il Signore, se non sotto l'azione dello Spirito Santo (1 Cor 12,3), nessuno può rappresentare l'immagine del Signore se non per dono dello Spirito Santo. Egli è l'iconografo divino.

Gli attributi ben noti dello Spirito sono la Vita e la Luce. La luce, anzitutto, è potenza di rivelazione, la sua potenza illumina ogni uomo (Gv 1,9) e secondo San Simeone, trasforma in luce coloro che illumina; più ancora essa si pone come sorgente di ogni conoscenza: “Alla tua luce vediamo la luce”(Sal 35,10).

L'oggetto è visibile solo perché la luce lo rende luminoso, quel che si vede è la luce che si unisce all'oggetto, che in certo modo la sposa e ne prende la sua forma, lo raffigura e lo rivela.

Secondo un'antica credenza popolare, *il raggio di luce che penetra la notte di un'ostrica genera la perla*.

Lo spazio non esiste che per la luce, la quale ne fa la matrice di ogni vita. E' in questo senso che la vita e la luce si identificano: la luce rende vivo ogni essere facendone colui che è presente, colui che vede l'altro e che è veduto dall'altro, colui che vive con e “verso l'altro”, esistendo l'uno nell'altro.

³¹ *ivi*, 31.

“Secondo il racconto biblico della creazione del mondo, all’inizio “vi fu una sera e un mattino, e questo fu il giorno”.

L’*Hexameron* non conosce la notte. Le tenebre e la notte non sono state create da Dio; per il momento la notte non è che un segno dell’inesistente, il niente astratto separato per sua stessa natura dall’essere.

Il mattino e la sera segnano la successione degli avvenimenti, designano la progressione creatrice e non formano che il giorno, dimensione della luce pura. Il suo contrario, la notte, non è ancora la potenza effettiva delle tenebre; la notte nel senso giovanneo appare soltanto nella caduta.

La notte non è una semplice e passiva assenza di luce. Gli psichiatri sanno che ogni passività apparente nasconde una sorda e attiva resistenza. La tenebra di cui si parla è una fuga disperata all’interno di se stessa, perché impotente a sottrarsi alla Luce: per nascondersi si copre di oscurità colpevole, manifestando un atteggiamento demoniaco e cosciente di negazione e di rifiuto”³².

In occasione della Cena del Signore, il Cenacolo è inondato di luce perché Cristo è in mezzo agli Apostoli. E’ in questo momento che Satana entra in Giuda, e da questo momento Giuda non può più restare nel cerchio di luce: egli esce in fretta, e Giovanni, così sobrio nei dettagli, osserva: era notte.

Le tenebre della notte avvolgono Giuda e nascondono il terribile segreto della sua comunione con Satana.

Il primo giorno della creazione, notano i Padri, non è il primo ma *l’uno*, *l’unico*, è *l’alfa* che già porta e chiama il suo *omega*. Questo primo giorno è il canto gioioso del Cantico dei Cantici di Dio stesso, la sorgente folgorante del “sia la luce!”. La luce iniziale, “all’inizio” nel senso assoluto, *in principio*, è la rivelazione più sconvolgente del Volto di Dio. “Sia la luce” significa per il mondo in potenza: sia la Rivelazione e dunque venga il Rivelatore, *venga lo Spirito Santo!* Il Padre pronuncia la sua Parola e lo Spirito la manifesta, egli è la *Luce della Parola*.

³² *Ivi*, 33.

Anche dopo la caduta “la luce risplende nelle tenebre”; essa non risplende soltanto per risplendere, ma trasforma la notte in giorno senza declino:

“Brillerà fra le tenebre la tua luce, la tua oscurità sarà come il meriggio” (Is 58, 10).

“L’occhio è la luce del corpo, se il tuo occhio è sano, tutto il tuo corpo sarà nella luce” (Mt 6, 22).

Al vertice della santità, l’essere umano diventa in qualche modo luce; tu sei divenuta bella avvicinandoti alla Mia Luce, dice San Gregorio di Nissa descrivendo l’ascesa dell’anima che ascolta. L’uomo è aspirato verso l’alto, “cade in alto” si potrebbe dire, e raggiunge il livello della Bellezza divina.

2.3 La teologia della bellezza nei Padri

Secondo il racconto leggendario della “scelta della fede”, Vladimir, principe di Kiev, per scegliere la migliore religione avrebbe inviato degli emissari presso i Musulmani, gli Ebrei, i Latini e i Greci.

Il rapporto che questi gli fecero su ciò che avevano vissuto a Costantinopoli, lo avrebbe convinto senza alcuna esitazione in favore del Cristianesimo nella forma bizantina. Essi dicevano: “Noi non sapevamo se eravamo in cielo o sulla terra, perché sulla terra non si trova simile bellezza”.

Non si trattò della sola impressione estetica, perché il racconto la supera infinitamente: “Perciò non sappiamo che cosa dire, ma una sola cosa sappiamo: là Dio dimora con gli uomini...”.

Ciò che è bello è la presenza di Dio tra gli uomini; essa rapisce gli animi e li trasporta. S. Germano, patriarca di Costantinopoli, diceva che con il Cristo tutto il cielo è disceso sulla terra e che l’anima cristiana è presa per sempre da questa visione.

“Teologo è colui che sa pregare”, dicevano Evagrio e San Gregorio di Nissa: teologo è colui che traduce in termini teologici l’esperienza liturgica di Dio, la sua comunione vissuta.

Con Gregorio di Nissa, Dionigi e Massimo il Confessore la tradizione assimila le intuizioni geniali di Platone sull'Eros come *nascita nella bellezza*.

In san Massimo, il Creatore è *l'Eros divino* e il Cristo è *l'Eros crocifisso*. La potenza dell'amore divino contiene l'universo, e del caos fa il cosmo, la bellezza. Normalmente ogni vivente tende verso il Sole della Bellezza divina.

S. Basilio dice che per natura gli uomini desiderano il bello, quindi l'uomo è creato con la sete del bello nella sua essenza, è egli stesso questa sete perché immagine di Dio, della stirpe di Dio; è nella sua somiglianza che l'uomo manifesta la Bellezza divina³³.

La tradizione di Antiochia, che è di indole cristologica, mette l'accento sulla Rivelazione del Verbo nella sua umanità. La tradizione di Alessandria, pneumatologica, insiste sulla Bellezza del divino.

S. Cirillo di Alessandria precisa che caratteristica dello Spirito è di essere lo spirito della Bellezza, la forma delle forme; è nello Spirito che noi partecipiamo alla Bellezza della natura divina.

S. Massimo afferma che “alla fine il mondo si rivela immagine e apparizione della luce inaccessibile, specchio tersissimo, limpido, integro, immacolato, inoffuscato, che riceve tutto lo splendore della prima Bellezza. La creatura sarà unita al Creatore fino all'identità per assimilazione, frutto della divinizzazione, identità in atto, che, come un punto, unisce le due sponde al di sopra dell'abisso. Tutte le antinomie del mondo finiscono per dissolversi come vapori nell'azzurro dell'eternità”³⁴.

E' precisamente la nascita nella Bellezza, tanto incisivamente sottolineata nel misticismo della liturgia che è impregnata del pensiero dei Padri. Creato ad immagine del Creatore, anche l'uomo è a sua volta creatore, artista e poeta.

S. Gregorio Palamas afferma con forza che la bellezza perfetta viene dall'alto, dall'unione con la luce più che risplendente e che è l'unica origine di una teologia sicura. Ciò che il consiglio preeterno di Dio decide del destino dell'uomo, l'Apocalisse lo riassume in eterna lode di Dio: “Allora tutti gli

³³ Cfr. S. BASILIO, *Regulae fusius tractatae*, PG 31, 912A, in P. ENDOKIMOV, *Teologia della Bellezza*, 37.

³⁴ P. ENDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, 41.

angeli... i vegliardi e i quattro esseri viventi... si inchinarono profondamente con la faccia davanti al trono e adorarono Dio dicendo: Amen, Alleluia! Partì dal trono una voce che diceva: “Lodate il nostro Dio, tutti voi suoi servi” (Ap 7,11; 19,4).

Un santo non è un superuomo, bensì colui che vive la sua verità come essere liturgico. I Padri trovano la definizione antropologica più esatta nell’adorazione “eucaristica”.

“L’essere umano è l’uomo del Sanctus nel suo avvicinarsi ai cori degli angeli, che, come dice san Massimo, in un movimento eternamente immutabile intorno a Dio, cantano e benedicono con triplici benedizioni il triplice volto del Dio unico. Il canto del Sanctus durante la liturgia è una teologia, cioè un canto prodotto dallo Spirito Santo”³⁵.

“Voglio cantare al Signore finché ho vita” (Sal 103, 33).

E’ per questa “azione” che l’uomo è messo a parte, reso santo. Cantare il suo Dio, le sue perfezioni, in breve la sua Bellezza, è la sua unica preoccupazione, è il suo unico “lavoro” totalmente gratuito. *L’Orante* delle catacombe rappresenta l’atteggiamento corretto dell’anima umana, la sua struttura in forma di preghiera.

“Assoggettare la terra” significa trasformarla in tempio cosmico di adorazione e offrirla a Dio. Si tratta di un soggetto molto amato nell’iconografia e che riassume il messaggio del Vangelo in una sola parola: $\chi\alpha\rho\epsilon$, gioite e adorate...ogni creatura che respira renda grazie a Dio.

³⁵ *Ivi*, 42.

CAPITOLO TERZO

IL CONCILIO ECUMENICO NICENO II E LA FUNZIONE LITURGICA DELL'ICONA

1. Il contesto teologico del Niceno II

I primi teologi della Chiesa, senza dubbio, non pensavano ad una particolare arte figurativa dei cristiani e tanto meno a immagini sacre che si sarebbero venerate; invano si cercherebbe il culto delle icone nei primi secoli cristiani.

Con Nicea, vero taglio del cordone ombelicale del cristianesimo col mondo giudaico, possiamo dire che siamo agli inizi della nascita di una teologia dell'icona che dovrà fare tutto un cammino.

Che alla fine del VI o agli inizi del V secolo l'arte camminasse verso l'iconografia è un fatto; che apparissero delle icone e qua e là venisse data ad esse un culto non è impossibile, ma siamo ancora molto lontani dalla teologia dell'icona e dal suo aspetto liturgico. Il cammino sarà lungo perché la tradizione anti-iconica, di origine ebraica e greca intellettualistica, era troppo radicata nella coscienza cristiana.

Un grosso balzo innanzi verso la dottrina iconica proviene dalle *Pseudo-Areopagitiche*: la stessa opera della creazione operata da Dio esige, per *Dionigio*, un rapporto diretto tra il sensibile e il super-sensibile, in quanto il primo deve manifestare i misteri divini. E' il peccato che ha sconvolto la natura creata, ma la salvezza operata dal Verbo Incarnato ripristina l'ordine voluto dal Creatore.

L'ordinamento ecclesiastico terrestre è un'immagine di quello celeste. La liturgia compie sulla terra ciò che Cristo stesso e gli angeli compiono in cielo, nella sfera ultrasensibile. Questa concezione della liturgia terrestre icona di quella celeste delle *Pseudo-Aeropagite*, idee già apparse nei Cappadoci e

Crisostomo, verrà ripresa da Massimo il Confessore alla vigilia dell'iconoclasmo, che nella sua *Mistagogia* disserterà della liturgia cosmica.

Una sola icona è possibile, ammissibile, nella Chiesa: l'Eucaristia; ma l'Eucaristia non è immagine, ma realtà.

E' la celebrazione liturgica, l'icona che ha un rapporto con l'archetipo.

Se su questa terra è possibile la celebrazione dell'Eucaristia, se veramente l'acqua del battesimo dona la vita soprannaturale, anche l'icona è possibile, perché dona la vita soprannaturale, perché cielo e terra si sono uniti insieme. Dio invisibile e incircoscrittibile si è rivestito della natura umana e si è reso visibile e circoscritto.

L'icona diverrà un mezzo, anzi il mezzo con cui si evidenzia il mistero dell'Incarnazione. Non a caso la prime icone che conosciamo appartengono al periodo dopo Calcedonia, il concilio cristologico per eccellenza, dove viene stabilito l'equilibrio tra le due nature, divina e umana. Vedendo Gesù Cristo vediamo il Dio-uomo e non solo Dio oppure soltanto l'uomo.

Gli iconoclasti, in definitiva, combattendo contro la verità dell'Incarnazione, ne ignorano il mistero.

I monoteliti avevano attribuito alla persona ciò che appartiene alla natura: dicevano che il Cristo è Persona, ed ha perciò una sola volontà e una sola azione. Invece, gli iconoclasti attribuiscono alla natura ciò che è proprio della persona. Di qui la confusione del loro pensiero. Infatti, nella rappresentazione del Verbo incarnato o si rappresenta la natura divina (e ciò è impossibile, perché la divinità è incircoscrittibile) o si rappresenta la natura umana (e ciò è pure impossibile, perché il Concilio di Calcedonia la dichiarò indivisibile e inseparabile dalla natura divina), non potendosi verificare nessuna delle due ipotesi, l'icona del Verbo incarnato risulta impossibile senza cadere nell'eresia nestoriana o monofisita.

Di qui la controversia che assunse anche carattere esegetico. Gli iconoclasti invocarono il divieto delle immagini contenuto nell'Antico Testamento, con una esegesi che li metteva in contrasto con il modo di intendere i testi dell'Antico Testamento della tradizione ecclesiastica. Essi sostenevano la tesi

secondo cui era impossibile un'immagine di Gesù Cristo, perché la divinità si sottrae a qualsiasi descrizione.

Gli iconoduli replicavano che, *indescrivibile* significa più che *indipingibile*, indica inpronunciabilità sotto ogni aspetto. Ciò che la filosofia chiama indescrivibile, supera il nostro pensiero e si sottrae a tutte le forme espressive umane, non solo quelle artistiche, ma anche quelle intellettuali.

Il Signore ha lasciato un'unica immagine che gli corrisponde essenzialmente: la sacra Eucaristia. Solo essa merita di essere chiamata immagine di Cristo e di essere venerata come tale, in quanto tutti gli oggetti terreni sono materiali profani; ma, vi è una differenza fra l'immagine essenziale e l'immagine imitativa.

La prima (essenziale) non mostra nessuna differenza nella persona, come il figlio con il padre, entrambi hanno una essenza, ma sono due persone.

La seconda (l'imitativa) non mostra nessuna differenza tra la persona e l'immagine originale, ma una differenza nell'essenza, come l'immagine di Cristo dal Cristo. Entrambi (Cristo e l'immagine di Cristo) sono una sola per quanto concerne la persona, ma due essenze.

Una cosa è l'essenza materiale dell'immagine, un'altra l'essenza del Cristo. L'elemento che collega l'immagine essenziale a quella imitativa in base alla quale il concetto può essere applicato per entrambi i generi di immagine, è che esiste una somiglianza fra l'immagine originale e la raffigurazione.

La risposta decisiva degli iconoduli all'affermazione secondo cui il Signore non poteva essere dipinto, non era però la loro analisi del concetto di immagine, ma il loro sostegno illimitato dell'Incarnazione.

Non mettevano in dubbio l'impossibilità di descrivere Dio, la approvavano in pieno, ma essi, difendevano la grandezza della lieta novella che Dio entrò nel mondo nostro, nella storicità.

“L'eterno Figlio che è l'immagine essenziale del Padre ha assunto tratti umani...la indecifrabile decisione dell'amore salvatore di Dio voleva che Egli, che è il Dio eterno e indescrivibile, diventasse una persona descritta secondo il suo essere uomo e che non solo sottomise per tutta la durata della sua vita

terrena a tutte le condizioni della storicità vivendo fra di noi, ma che riportò la sua umanità, dopo la conclusione della vita terrena al Padre”³⁶.

Poiché il Figlio di Dio è diventato uomo, ci avviciniamo a Lui, il vero Dio, se ci avviciniamo alla sua figura terrena; perciò la Vergine Maria ha abbracciato Lui, il Dio indescrivibile, quando lo abbracciò da piccolo.

Gli iconoduli con l’analisi del concetto di immagine hanno dimostrato che la venerazione delle immagini è contro l’idolatria. I seguaci delle icone hanno elaborato una teoria in base alla quale è caratteristico dell’immagine essere in relazione con colui che raffigura o rappresenta.

“E così, come nello specchio si riflette in un certo modo il volto di colui che guarda, restando però separato dalla materia dello specchio, o se uno volesse baciare la propria immagine che vi compare, è vero che tocca la materia, ma si avvicina alla propria immagine, e se si allontanasse, si allontanerebbe contestualmente dalla propria immagine a causa della separazione dalla materia dello specchio; proprio nello stesso modo, colui che bacia l’immagine del Salvatore, della Madre di Dio, o di un santo, bacia l’immagine e non la materia, anche se tocca la materia”³⁷.

Negli scritti di Giovanni Damasceno, possiamo riscontrare l’insufficienza del metodo esegetico sostenuto dagli iconoclasti. Secondo Giovanni il divieto delle immagini dell’Antico Testamento ha solo una funzione pedagogica, da parte di Dio.

Il Damasceno rifiuta decisamente di accettare singole frasi estratte dal contesto della Sacra Scrittura come argomenti, e descrive le sue riflessioni come segue : “L’unico Dio è anche l’unico legislatore dell’Antico e del nuovo Testamento. Non può né mentire né contraddirsi. Ora si trovano diversi passi

³⁶ MANNA S., *Contesto storico-teologico del Concilio Niceno II*, in Atti del Convegno di Studio nel XII Centenario della celebrazione (787-1987), a cura di Mario Squillace, Edizioni Vivarium, Catanzaro 1990, 43.

³⁷ *Ivi*, 44.

nella Sacra Scrittura che presi singolarmente si escludono a vicenda.

Ecco perché si deve guardare la Sacra Scrittura non alla lettera, che uccide, ma si deve analizzare il suo spirito, che la rende viva. Dal contesto si devono comprendere le parole, allora ogni frase è esatta per il proprio tempo e abbiamo la risposta di Dio ad ogni dubbio.

Dio si è adeguato alle circostanze del suo popolo eletto e di conseguenza ha parlato ai nostri padri in modo diverso, tramite i suoi profeti, ed in ultimo a noi, tramite suo Figlio.

Il senso deve essere compreso con ogni precisione e principalmente si deve tener conto che Dio ha parlato in maniera diversa e in molti modi.

“Così come un medico saggio, non dà sempre a tutti e non sempre la stessa medicina, ma orienta la medicina a seconda delle circostanze, considerando il paese, la malattia, l’ora del giorno, assegnandone una al giovane, un’altra al convalescente, e neppure la stessa a tutti i sofferenti (...), così anche il più saggio medico delle anime deve comportarsi verso coloro che in giovane età hanno sofferto della malattia dell’idolatria, confondendo idoli con dei, adorandoli come dei, rifiutando a Dio l’onore e la venerazione che Gli spetta, trasferendoli a quelle creature”³⁸.

A differenza dei sostenitori del culto delle icone, che facevano una distinzione fondamentale tra l’immagine ed il suo archetipo, e intendevano l’immagine come un simbolo, nel senso neoplatonico, Costantino V, vittima di concezioni magico-orientali, postula una perfetta identità, una consustanzialità tra l’immagine e il suo archetipo.

Ponendosi sul terreno delle controversie cristologiche si batte soprattutto contro la rappresentazione del Cristo e va molto più in là dei vecchi iconoclasti che combattevano il culto delle immagini soprattutto perché rappresentava una restaurazione dell’idolatria.

³⁸ *Ivi*, 45.

1.1 L'influsso delle decisioni del VII Concilio Ecumenico sull'iconografia delle Chiese

La controversia iconoclasta, iniziata sotto Leone III Isaurico, ha suscitato grandi agitazioni nella Chiesa e nell'impero. La Chiesa ha dovuto affrontare immediatamente il difficile e complicato problema del culto dell'icona.

L'aspetto puramente ecclesiastico e teologico del problema doveva essere chiarito alla luce dell'insegnamento della Sacra Scrittura e della Tradizione Patristica e Sinodale, avendo delle implicanze cristologiche; infatti le decisioni decretate dagli imperatori iconoclasti riguardavano le sacre icone e soprattutto il Cristo, ed è proprio di queste icone che essi hanno imposto la distruzione e proibivano il culto, visto come idolatria o come eresia nestoriana e monofisita.

Ma per comprendere ed interpretare correttamente la tematica dell'iconografia delle chiese, come è stato prescritto dalle decisioni del VII Concilio Ecumenico, è opportuno esaminare brevemente il carattere e lo scopo dell'iconografia, e il simbolismo dei luoghi sacri in cui essa si sviluppa, come anche il rifiuto per diverse ragioni, durante il periodo iconoclasta, sia della decorazione iconica, che dell'imposizione della decorazione aniconica delle chiese.

I termini "icona", "iconografia" o "aghiografia" dal punto di vista concettuale si definiscono e si completano mediante l'aggettivo "liturgico".

L'icona liturgica, l'iconografia o aghiografia liturgica, forme principali dell'arte ecclesiastica, costituiscono una espressione dell'ininterrotta vita liturgica della Chiesa.

D'altronde, come è stato giustamente notato, "l'arte della Chiesa è per sua stessa natura un'arte liturgica. Essa è non soltanto il decoro e il completamento della divina liturgia, ma è pienamente conforme ad essa. L'arte ecclesiastica e la Liturgia sono una sola cosa sia nel loro contenuto che nei simboli che le esprimono"³⁹.

³⁹ *Ivi*, 54.

“La dinamica trasformazione liturgica operata dall'icona, comprende l'insieme della persona umana, soddisfa la sua sete per le realtà future, rende attivo per il corpo della Chiesa il messaggio salvifico di Cristo, presentando autenticamente dei temi di fede con contenuto didattico, educa e trasforma il fedele”⁴⁰.

Questa è la ragione per cui l'icona liturgica non si limita ad una fedeltà storica neutra o ad una interpretazione storica degli eventi della salvezza, e non presenta l'economia salvifica sorpassata e chiusa oppure un approccio formale del Signore e dei suoi santi, mediante ricordi e riferimenti storici.

L'autore dell'icona liturgica, uomo che vive la liturgia e portatore della tradizione ecclesiastica, annota mediante il pennello la parola divina e la dottrina della Chiesa, come fanno mediante i loro scritti i Padri della Chiesa.

L'iconografo, secondo le rigide norme della tradizione ecclesiastica, dalla quale egli attinge mediante la fede e l'ispirazione religiosa, nella quale viene situato egli stesso e la sua capacità artistica, introduce i fedeli che stanno in Chiesa nel mondo iconografico liturgico, dove si trovano presenti il Signore e i Santi, con i quali vengono a immediato contatto e comunione di vita. Questo intento gli dà la facilità di riassumere la storia e di capovolgere le norme della pittura secolare, sopprimendo la prospettiva e alienando la dimensione e le analogie di corpi e di edifici.

Tuttavia, la sua missione, come dice san Teodosio l'Eremita, somiglia molto alla missione del sacerdote, il quale compone il Corpo e il Sangue del Signore, mentre l'altro lo dipinge, e la sua opera è creazione di fede viva, di preghiera ardente e di digiuno.

Di conseguenza, “l'icona liturgica è una testimonianza della vita liturgica e dell'unità divina. Non è una creazione e una improvvisazione di genio, non serve semplicemente degli scopi artistici, non taglia a pezzi la storia. Per il mondo dell'icona non esiste la distanza dello spazio, neanche il passaggio del

⁴⁰ *Ivi*, 54.

tempo. Non si esprime il frammento del presente secolo, ma la potenza unitrice della Liturgia”⁴¹.

Il posto delle sante icone e della decorazione iconica è sempre stato nell'interno della Chiesa.

“Nel tempio cristiano si celebra la divina Liturgia, dove i fedeli diventano coetanei e coabitanti della Beata Vergine Maria e di tutti i Santi, sereni come in un porto calmo, distaccati dalle preoccupazioni della vita e dalle cose del mondo (...). La largizione dei beni spirituali e il godimento dei doni dello Spirito Santo nel luogo del culto divino costituisce la continuazione e la conseguenza dell'insegnamento, secondo il quale, il tempio è la casa del Santo Dio, il paradiso terrestre in cui abita e cammina Dio celeste, perciò non lo chiamiamo solo casa, ma santa casa, in quanto santificata da Dio Santo, per il Figlio, nello Spirito Santo, abitazione della Trinità”⁴².

A questa fondamentale concezione del tempio corrisponde il suo simbolismo sviluppato dalla tradizione patristica. Innanzitutto, con l'entrata nel tempio, *entriamo nel regno dei cieli, e camminiamo in luoghi splendenti*. Infatti, all'interno, *tutto è pieno di silenzio e della presenza dei misteri nascosti*.

Il tetto della parte centrale del tempio rappresenta il cielo, il pavimento la terra, e il santuario il *confine tra cielo e terra*, mentre l'altare al centro del santuario è il *trono di gloria e l'abitazione di Dio*.

Quando dopo l'iconoclastia, prevale nella costruzione delle chiese la forma architettonica di croce con cupola, il tempio viene visto come una miniatura del cielo e della terra, ed un ritratto della dottrina dell'incarnazione di Dio e della redenzione dell'uomo.

La cupola esprime la discesa di Dio sulla terra, la forma di croce significa il sacrificio di Cristo e la salvezza dell'uomo mediante la Croce e la sua elevazione al cielo.

⁴¹ *Ivi*, 55.

⁴² *ivi*, 56.

“Durante il culto celebrato nella chiesa, le realtà celesti festeggiano insieme con le realtà terrestri, e le realtà terrestri conversano con le realtà celesti, così come Dio è diventato uomo, affinché l’uomo diventi Dio”⁴³.

La concezione costante della Chiesa resta sempre quella di considerare la chiesa come abitazione di Dio, espressione simbolica dell’intera creazione, luogo sacro per le sinassi della comunità che rende culto a Dio, e luogo di profonda comunione spirituale dei membri del Corpo con il Capo, che è il Signore.

Il tempio cristiano con i suoi annessi, e tutto quello che in esso viene celebrato, sono destinati alla vita liturgica della comunità, che è per eccellenza comunità eucaristica, i cui membri conoscono e contemplanano misticamente Dio.

Durante il periodo preiconoclastico, il carattere simbolico degli affreschi delle tombe cristiane e delle catacombe viene ben presto completato dalle rappresentanze di fatti biblici all’interno delle pareti della chiesa.

La tematica preiconoclastica del decoro iconografico della chiesa aveva un carattere pedagogico e si riferiva a dei fatti della storia della salvezza; si svolgeva nelle pareti interne delle chiese con una prospettiva nettamente storica e un carattere descrittivo, e funzionava come una presentazione ottica dei fatti della fede e come dottrina per gli illetterati.

L’iconoclastia, per diverse ragioni (esagerazioni politiche e religiose), come anche per influssi esterni (giudaismo e islamismo), per quasi cento venti anni (726-843) rigettava le icone e proibiva le rappresentazioni di Cristo, della Madonna e dei Santi, e in genere le rappresentazioni antropomorfiche.

Dalla precedente tradizione è stata conservata solo la Croce, mentre il programma decorativo delle chiese nel periodo iconoclasta comprendeva esclusivamente dei temi dal mondo vegetale e animale, non solo per le chiese nuove ma anche per quelle già dipinte.

Significativa per questa tendenza è l’informazione data nella vita di Stefano il Nuovo, che l’imperatore Costantino V (741-775) ha distrutto le icone della

⁴³ *Ivi*, 57.

chiesa della Vergine di Vracherna a Costantinopoli, sostituendola con animali, alberi, rami di edera ecc...

Il decoro senza icone delle chiese durante il periodo iconoclasta, mirava a dilettere i sensi e non ad aiutare il fedele a salire attraverso le cose visibili alla conoscenza e la comprensione delle cose invisibili, agli archetipi, alla comprensione del dogma, al cui servizio sono l'insegnamento e tutta la tradizione liturgica della Chiesa.

Con estrema superficialità gli iconoclasti hanno contestato la sacralità e lo scopo dell'icona, e si sono impegnati a fondare tale rigetto su argomenti teologici; anzi, sono giunti a convocare il concilio iconoclasta di Hieria (754). Questo tentativo degli iconoclasti ha suscitato il tentativo parallelo degli ambienti iconofili di rifiutare la teologia iconoclasta come eretica e di proporre la teologia ortodossa dell'icona.

Così, la lunga controversia circa le icone ha costituito lo stimolo decisivo per una presentazione sistematica della "Teologia dell'Icona", come anche la funzione teologica, simbolica e liturgica dell'intero programma iconografico della chiesa, la quale è situata nel simbolismo del rapporto della Casa di Dio con il Signore del mondo intero.

Dopo la cessazione delle controversie iconoclastiche e il ripristino delle sacre immagini, inizia un vero rinascimento dell'arte cristiana e pittura, di modo che il periodo fino al XII sec. viene caratterizzato come il secondo secolo d'oro dell'arte bizantina, con il contributo ovviamente della forza politica dell'impero, della fioritura economica e della serenità sociale.

In questo ambiente stabilizzato, la Chiesa in serenità approfondisce i principi fondamentali circa la dottrina dell'Icona, e conduce le correnti iconografiche dei pittori cristiani verso uno scopo preciso.

Le decisioni del VII Concilio ecumenico obbligano, d'altronde, la direzione in questo senso. Il principio stabilito dalle decisioni del VII Concilio ecumenico, secondo cui al pittore spetta solo l'arte, e ai santi Padri l'ordinamento di tutto quello che viene dipinto, porta all'accettazione di un programma di tematica iconografica.

Le nuove forme di chiese (forma di croce con cupola- ottangolare con cupola) rinforzano il simbolismo della Chiesa, le pareti interne del tetto e dei lati facilitano con diversi cicli di temi in posti determinanti, la diffusione della tradizione iconografica arricchita dalle decisioni del Concilio.

In tal modo si sono formati diversi cicli iconografici: dogmatico, liturgico e storico, ognuno con contenuto soteriologico proprio e comune.

- *Il ciclo dogmatico:*

I temi di questo ciclo sono il Cristo “Pantocrator”, la Vergine “Platitera” e il Cristo come “porta”, che predominano rispettivamente sulla cupola, dietro l’altare e all’entrata della chiesa.

Sul trullo viene rappresentato il Cristo come Pantocrator (Onnipotente che tiene il mondo), e sotto di lui i Profeti.

Un po’ più in basso nei triangoli sferici, che uniscono la base circolare della cupola con le colonne, i Profeti con i loro simboli. Sulla parete dietro l’altare viene dipinta la Theotokos come “Platitera”, come “Vrefokratoussa” (che tiene il Bambino Gesù) o “orante”, e sulla porta centrale, che conduce dal Narthex alla parte centrale della chiesa, il Cristo intero o in trono (Cristo-Maestro che è “la porta”).

Le raffigurazioni del ciclo dogmatico esprimono la dottrina sulla Chiesa. I fedeli che stanno nel tempio sono la Chiesa, di cui il capo è Cristo; sopra di loro hanno Cristo come Pantocrator, cioè come Creatore, Salvatore e Giudice, con il viso di un uomo maturo, che simbolizza il Padre e insieme il Figlio incarnato (dogma della consustanzialità).

I Profeti hanno annunciato e gli Evangelisti con la loro predicazione e il loro Vangelo hanno sostenuto l’incarnazione del Figlio di Dio.

La “Platitera” domina nel punto dell’unione del cielo con la terra e si presenta come colei che collega il cielo e la terra, come l’Orante per la Chiesa, o esprimendo come “Vrefokratoussa” (che tiene il Bambino Gesù), il dogma della divina incarnazione.

Infine il Signore sopra l'entrata della chiesa si presenta come un continuo ricordo a coloro che vi entrano: "Io sono la porta; chi vi entra per mezzo mio, sarà salvato, entrerà e uscirà e troverà dimora"(Gv 10, 9).

- *Il ciclo liturgico:*

sulle pareti dell'altare, sotto la Platitera e dietro l'altare vengono dipinte la liturgia degli angeli, la comunione dei santi e Cristo come agnello.

Inoltre i Padri, autori di liturgie, tengono in mano il rotolo del testo liturgico; vi sono anche diverse presentazioni liturgiche dell'Antico Testamento, come il sacrificio di Abramo, Melchisedek, Daniele con i tre fanciullini e i noti diaconi dell'Antico Testamento.

Il ciclo liturgico rivela più chiaramente il carattere liturgico dell'icona e la sua relazione con la prassi liturgica e la tradizione della Chiesa. Poi, le icone dei Padri, autori di liturgie, degli Apostoli, degli angeli con paramenti diaconali e dei diaconi attorno alla sacra mensa del sacrificio, rendono sensibili gli occhi dei fedeli sull'insegnamento teologico e l'esperienza ecclesiale del Mistero della divina Eucaristia.

- *Il ciclo storico o celebrativo:*

gli archi sul tetto e le pareti laterali come anche il Nartece, si prestano per la pittura delle principali scene della vita e della passione del Signore, e soprattutto delle dodici grandi feste dell'anno liturgico.

Sulle pareti laterali della chiesa, si dipingono i cori dei santi in gruppi (martiri, monaci e gerarchi), mentre alla parete occidentale la grande sintesi della seconda venuta del Signore, ma specialmente dal libro dell'Apocalisse o delle scene della vita della Madonna.

I temi di questo ciclo manifestano che la Chiesa vive l'evento della redenzione in Cristo attraverso la storia. Anche qui, come negli altri cicli, il pittore sacro arricchisce le presentazioni secondo l'estensione dello spazio.

Tutto viene ordinato nella prospettiva teologica, della redenzione e del significato liturgico di tutto ciò che si celebra nella chiesa.

Si deve osservare, che l'insieme della tematica dell'iconografia, che si è formata nell'ambito della teologia sostenuta dagli iconofili, e soprattutto in base alla dottrina del VII Concilio ecumenico, è rimasto immutabile, arricchito ogni tanto nel corso della storia, secondo lo spazio del tempo.

Tuttavia non si è allontanato dalla prospettiva teologica e simbolica della redenzione, e in nessun modo si è alienato il suo carattere pedagogico e liturgico.

“Il programma iconografico nella chiesa rappresenta l'ininterrotta liturgia degli angeli attorno al trono di Dio, e nello stesso tempo predispone coloro che vi entrano a partecipare alla celebrazione in terra della Liturgia, di godere i grandi doni che offre il Verbo incarnato, il Figlio dell'Uomo, il Figlio di Dio, e di condividere la mensa del Regno, pregustando la beatitudine eterna del Regno di Dio”⁴⁴.

2. La funzione liturgica dell'icona

“Nella liturgia, la parola parlata e la parola visibile corrispondono e si completano, vivono della stessa vita, in una stessa azione e per una medesima testimonianza.

“La liturgia è una parola in atto, è una immagine parlata, è l'annuncio delle cose che si sperano ed anche la dimostrazione di quelle che non si vedono. La liturgia è un'immagine anticipata del Regno, ma allo stesso tempo parola profetica (...). La parola della predicazione non vi è solamente annunciata, è anche situata in una architettura, in un contesto di forme e di colori, di musica e di poesia. E questa parola trascina tutti questi elementi in una attiva e vibrante celebrazione; li tira fuori da un isolamento pericoloso, liberandoli da una sterile ricerca di effetti particolari. L'arte sotto qualunque forma, si vede chiamata ad esercitare la sua funzione più

⁴⁴ MANNA S., *Contesto storico-teologico del Concilio Niceno II*, 65.

nobile, che è di esprimere la lode della creatura nell'offerta di sé al Creatore”⁴⁵.

Infatti, Giovanni Damasceno afferma che, quello che la parola è per l'udito, l'immagine è per la vista.

Il fatto che in greco il verbo *gràfein* significhi sia “scrivere” che “dipingere”, permette agli apologeti delle icone di formulare astuti giochi di parole, che mettono in rilievo questa analogia alla quale tengono tanto; infatti, gli stessi Padri affermano che con questi due mezzi che si completano a vicenda, cioè la lettura e l'immagine visibile, otteniamo la conoscenza della medesima realtà.

In altri termini, si tratta veramente di una analogia fra *due mezzi che si completano a vicenda*, come dicono i Padri del VII Concilio Ecumenico.

Come abbiamo appena visto, “fra la parola liturgica e l'arte dell'icona vi è analogia di funzione annunciatrice, in quanto corrisponde l'identità del contenuto annunciato. Le immagini non formano dunque un semplice quadro esterno alla celebrazione, ma vi è fra di loro la più totale unità di messaggio (...) Non possiamo dire che l'immagine serve la religione, essa è e resterà sempre, per analogia con la parola, una parte integrante della religione, uno strumento della conoscenza di Dio, un mezzo di comunione con Lui”⁴⁶.

Ma qual è lo scopo e l'oggetto della liturgia, che cosa è da sempre la liturgia?

La liturgia ci è sempre data per una comunione, per l'esperienza del Dio Vivente, per una conoscenza esistenziale nella preghiera.

Così il termine liturgia, qui, deve essere inteso in un senso più ampio del solito, comprendendo i sacramenti e la preghiera comune nella Chiesa, come anche la preghiera nel “segreto”, nel senso di Mt 6,6.

⁴⁵ N. OSOLINE, *La funzione liturgica dell'icona*, in AA. VV., *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*, Atti del Convegno di studi Catania 16-17 Maggio 1984, Edi Oftes, Catania 1986, 129-130.

⁴⁶ *ivi*, 136.

Questa comprensione un po' più allargata della funzione liturgica ha qui la sua importanza, perché quando preghiamo non siamo mai soli; noi preghiamo sempre in quanto membri del corpo cattolico della Chiesa, ed un aspetto della funzione liturgica dell'icona è precisamente di rendere visibile questa realtà.

Nella preghiera, la Chiesa attualizza e comunica la sua pienezza cattolica e si realizza sacramentalmente.

Se la liturgia è il respiro del corpo mistico, allora, la preghiera ne è il soffio; di conseguenza la preghiera deve essere riconosciuta come il principale criterio funzionale di ogni arte liturgica, sia essa la pittura, l'architettura, la musica, la poesia o anche i movimenti e i gesti corporali.

Il mistero celebrato e il mistero rappresentato dalla pittura sono uno; dunque, ogni espressione, colore, forma o gesto estraneo allo spirito della preghiera che è "la pace di Dio che supera ogni intelligenza" (Fil 4,7), non può essere accettato nell'icona, così come nelle parole e nei gesti.

Per la Chiesa, l'immagine liturgica è sempre stata uno strumento pedagogico di prima scelta. Certo, è risaputo, per gli ortodossi, l'icona non è mai stata ridotta alla nozione di *Biblia pauperum* e se ne conosce il suo fondamento cristologico; ma questo non le ha mai impedito di giocare nello stesso tempo un'importante ruolo pedagogico e di essere soprattutto una *vera scuola di preghiera*.

In effetti, proprio come i testi e i movimenti corporali liturgici, le icone non *partecipano* solamente alla preghiera in quanto mezzi, ma *guidano* e *formano* la preghiera, mostrano *come pregare*, persino nei gesti!

La liturgia è il mistero in atto.

L'icona rappresenta questo mistero in atto, si tratti di una festa o di un santo; ed è il modo di rappresentare questi atti, che mostra ed insegna sia lo spirito dei gesti liturgici che la preghiera che questi esprimono.

I gesti nelle icone sono rappresentati in una maniera liturgica, si potrebbe dire che sono gesti liturgici per la loro forma.

Ciò non ha nulla di sorprendente, perché le icone dei santi per esempio, mostrano persone in preghiera, e sono a loro volta utilizzate nella preghiera: ancora una volta *il mistero celebrato e il mistero rappresentato dalla pittura sono uno*.

Ora, la preghiera non è un modo di stare più che un modo di agire? Anche per questo l'icona esprime, più che un'azione, uno stato, non solamente con l'espressione dei volti o la scelta dei colori, ma perfino nei gesti dei personaggi rappresentati.

2.1 Le immagini sacre nelle indicazioni del Concilio Vaticano II

Esaminando sotto il profilo della teologia e del culto delle immagini i documenti del Vaticano II e la riforma liturgica che ne è seguita, è necessario tenere presente le loro istanze di fondo.

E' noto, infatti, che sia il Vaticano II sia la riforma liturgica non sono stati motivati da ragioni prevalentemente dogmatiche ed apologetiche, come altri concili e altre riforme.

Già l'articolo 1 della costituzione liturgica *Sacrosanctum Concilium* presenta le ragioni fondamentali che hanno suscitato il Concilio e costituito il suo peculiare contesto storico-teologico, cioè:

- *l'attenzione spirituale e pastorale:*
“far crescere ogni giorno di più la vita cristiana tra i fedeli”;
- *l'apertura alle esigenze del mondo contemporaneo:*
“meglio adattare alle esigenze del nostro tempo quelle istituzioni che sono soggette a mutamenti”;
- *il dialogo con le altre chiese cristiane:*
“favorire ciò che può contribuire all'unione dei cristiani in Cristo”;
- *la sensibilità missionaria:*
“rinvigorire ciò che giova a chiamare tutti nel seno della Chiesa”.

In tale contesto pastorale, ecumenico e dialogico non si può esigere dai documenti del Vaticano II e del post-concilio una trattazione specifica e organica sulla teologia e il culto delle immagini, come nei precedenti concili e in particolare nel Niceno II e nel Tridentino, originati immediatamente da colossali crisi teologiche e da gravi fratture ecclesiali in cui era implicata direttamente la questione delle immagini sacre.

L'esame dei documenti conciliari, in particolar modo la costituzione liturgica *Sacrosanctum Concilium* e la costituzione dogmatica *Lumen Gentium*, ci permette di individuare tre tipi di testi che interessano indirettamente e direttamente il discorso sulle immagini, cioè:

testi che presentano principi generali sul segno liturgico;

testi che danno indicazioni particolari sull'arte in genere;

testi che trattano in modo specifico sulle immagini sacre.

Per quanto riguarda il culto delle immagini sacre, l'affermazione più esplicita si trova in *Lumen Gentium* 66-67, nel contesto del capitolo IV "Il culto della beata Vergine nella Chiesa".

In questo testo il concilio, presentando le norme pastorali circa il culto a Maria, richiama anche il culto delle immagini e cita in nota il Concilio Niceno II e il Tridentino.

Da queste essenziali indicazioni del concilio possiamo concludere che il Vaticano II, pur non sviluppando una teologia organica sulle immagini sacre e il loro culto, ha ripreso e confermato l'insegnamento tradizionale, ed ha espresso indicazioni pastorali sufficienti per una sana ed equilibrata riforma liturgica anche circa il culto delle immagini sacre.

2.2 *Le indicazioni della Riforma liturgica*

Ad uno sguardo generale della riforma liturgica del periodo post-conciliare, sembra che la preoccupazione dominante sia stata piuttosto la revisione dei libri liturgici e dei rituali, con particolare attenzione ai testi eucologici, ai segni e ai gesti che riguardano le persone più che gli oggetti di culto.

La riforma volge particolare interesse agli elementi architettonici dell'edificio sacro per meglio esprimere il segno dell'assemblea radunata, ai due punti focali dell'edificio sacro, cioè l'altare e l'ambone, rispettivamente luoghi liturgici dell'Eucaristia e della Parola, e dopo di essi il tabernacolo e il battistero.

Per quanto riguarda invece le immagini sacre, la riforma non ha dato particolari e organiche indicazioni, ma soltanto degli episodici accenni; sembra che sotto questo profilo, tutto sia stato lasciato alla sensibilità e libertà dei pastori e degli artisti, che forse qualche volta sono caduti nelle due opposte tendenze sempre presenti nella storia della Chiesa:

- *l'iconoclastia*, cioè l'eliminazione dalle Chiese di statue ed immagini, qualche volta anche con veri e propri scempi di opere d'arte, o la costruzione di nuovi edifici che, per l'influsso della tradizione protestante, hanno di fatto eliminato la presenza e il culto delle immagini;
- *il devozionalismo*, cioè la tendenza a far prevalere negli edifici di culto la presenza di immagini e statue, spesso povere di arte ma preferite dal sentimento e dalla emotività popolare, in contrasto con l'equilibrio del culto cristiano e la gerarchia delle verità di fede.

A più di quarant'anni dalla promulgazione della *Sacrosanctum Concilium* e dopo la ricca e sofferta riforma della maggior parte dei libri liturgici e dei riti, sembra necessario, che l'autorità della Chiesa dedichi anche al problema del culto delle immagini un documento specifico, che in

modo organico e completo, metta insieme le indicazioni teologiche e liturgiche del Vaticano II.

In questo modo, si offrirebbero a pastori e fedeli chiari criteri pastorali, che permetterebbero di evitare l'arbitrarietà e l'approssimazione in questo campo così delicato, ponendo solidi fondamenti teologici ad ogni espressione artistica che viene introdotta nell'ambito del culto cristiano.

CAPITOLO QUARTO

LA PREGHIERA: FONTE, MEZZO E FINE DELL'ICONA

“L’incontro con il Signore Gesù non è semplice atto intellettuale né soltanto mera devozione: l’orazione esige di diventare vita. Nella preghiera scopriamo il mistero di Cristo che si fa segno in noi, cresce dentro il nostro cuore, ama in noi, vive in noi...L’atteggiamento orante crea lo spazio in cui il Signore viene”⁴⁷.

Con queste parole viene messa a fuoco una delle questioni più importanti del nostro tempo.

Nell’epoca moderna siamo stati testimoni di una delle correnti che hanno fortemente intellettualizzato e razionalizzato la fede, fino quasi a far diventare la fede non più relazione con il Dio personale e vivente, ma una determinata dottrina o l’adesione ad un insegnamento espresso prevalentemente con delle strutture concettuali.

Anche la preghiera si è trovata alle volte spinta in questo mondo secco di ragionamento e intellettualismo: pregare si riduceva al pensare, al concentrarsi su dei pensieri o, intendendo la preghiera soprattutto in chiave etica, si pregava per poter vivere ciò che idealmente si pensava.

In questi ultimi decenni siamo piuttosto testimoni di una reazione contraria a questo idealismo moralizzante: la preghiera si è sempre più intesa in senso sentimentale e se ne sono cercati gli effetti psicologici.

Tutto il nostro tempo post-moderno è segnato da questa tendenza consolatrice, dell’uomo alla ricerca di consolazioni interiori, psichiche.

⁴⁷ PEIRETTI A., *Pregare con le icone*, ed. Gribaudi, Milano 1997, 5.

Questo soft psicologismo spesso ha invaso anche la fede e la spiritualità, non riuscendo tuttavia a oltrepassare la classica trappola dello gnosticismo.

La preghiera diventa allora un hobby, un'occupazione del tempo libero, un metodo di pacificazione, quasi come un tranquillante, una specie di igiene psico-somatica.

La preghiera è una realtà relazionale; l'orante è la persona che prega, e ciò vuol dire che tutta la persona partecipa alla preghiera, perché, instaurare una relazione d'amore significa mettersi tutto dentro questa relazione.

Nella civiltà moderna, i sensi, la corporeità, l'immaginazione sono una parte notevole e inevitabile; l'immagine sensuale che oggi offre il mondo non si può spiritualizzare con il rifiuto di essa, ma esiste una via regale, quella della spiritualizzazione dei sensi e della nostra immaginazione attraverso un nutrimento spirituale.

“Si purificano i sensi dando loro un cibo spirituale, cioè immagini spirituali. Una volta assaggiato questo gusto squisito, i sensi, orientati a questo sapore, sono in grado di discernere e digiunare. La relazione allora, che è la costituzione stessa della preghiera, nutre il cuore umano con dei sapori, gusti e conoscenze squisite, e non si tratta di illusioni, fissazioni o autoproiezioni, ma si tratta della realtà della fede”⁴⁸.

La preghiera scaturisce da un riconoscimento *dell'Altro*, e approfondisce, evidenzia nel cuore umano questa struttura di fondo dell'essere umano che è la relazione interpersonale, anzi che è *l'Amore*. *Credere è amare. Uscire da se stessi, desiderare di vedere l'altro.*

Il desiderio dell'altro, distogliendo lo sguardo da te stesso ti conduce anche ad un'ascesi. Ma non è un'ascesi individualistica della volontà: contemplare l'icona significa scoprirsi, con la grazia dello Spirito Santo, immersi in quel fiume di gente che attraverso le generazioni ha pregato davanti alle icone, ha versato davanti alle icone le proprie angosce, i fallimenti, i peccati e le aspirazioni.

⁴⁸ *Ivi*, 6.

Pregare con l'icona vuol dire trovarsi insieme agli altri. L'icona incide in noi quell'impronta tipica per il cuore che è profondamente liturgica.

L'icona ci purifica lo sguardo in profondità. Si tratta di rieducare l'occhio alla vista della pura luce, e, più i nostri occhi si immergono nella luce delle icone, più ne hanno il desiderio.

Gli occhi escono dalle tenebre e cominciano a vedere qualcosa di diverso: è lo sguardo ad essere illuminato e ad imparare la trasparenza delle cose. In realtà è l'intera persona ad entrare nella luce; dice Gesù:

“L'occhio è lume del corpo. Se dunque l'occhio tuo è sano, tutto il tuo corpo sarà illuminato” (Mt 6,22).

Così, l'occhio limpido apre il cuore alla teologia che si fa *esperienza e vita*.

Gesù proclama: “Io come luce sono venuto nel mondo, perché chiunque crede in me non rimanga nelle tenebre” (Gv 12,46).

San Massimo il Confessore dice che, un santo è qualcuno che non ha più inconscio, tutto in lui, infatti, è divenuto luce...

Poiché la bellezza ha un accesso diretto al cuore, l'uomo che contempla un'icona entra nella percezione immediata di Dio; le immagini e i pensieri ne sono allora pieni, trapassati dalla sensazione viva e bruciante dell'unica immagine che ci fonda fin dalla creazione e ci guarisce di continuo.

“E Dio disse: Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza”(Gen 1,26).

“E noi tutti a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore”(2Cor 3,18).

1. BELLEZZA E PREGHIERA NELLE ICONE

Tutta la struttura del mondo liturgico ortodosso obbedisce a una convinzione profonda: quella che “la verità è congiunta alla gioia e allo splendore della bellezza spirituale”⁴⁹.

E’ questa una bellezza *parlante*, assai eloquente, che si manifesta in ogni particolare del rito (brilla nell’iconostasi, nei paramenti, nel canto, nell’architettura...) e che ha una sua profonda ragion d’essere, tutta fatta com’è di colori e di schemi simbolici.

Infatti, non solo la verità è bella per se stessa, ma può legittimamente trovare altre forme di espressione oltre lo strumento razionale della parola, soprattutto quando si tratta di evocare ciò che la verità comporta di indicibile, di sondare le profondità del cuore umano o il mistero di Dio.

Quanto strettamente l’icona abbia a che fare con la bellezza e ne sia un testimone privilegiato, lo dice anche un particolare, semplice ma non banale.

Il luogo delle icone è naturalmente la Chiesa, ma esse hanno un loro posto d’onore anche tra le mura domestiche: è il luogo verso cui gli ospiti s’inclinano prima ancora di salutare i padroni di casa, e che si chiama eloquentemente *krasnyi ugol*, *l’angolo bello*.

Nella cultura e nella sensibilità dell’Oriente cristiano, bellezza e preghiera sono intimamente unite e hanno il loro punto d’incontro nell’icona, luogo dove il mistero di Dio si rivela all’uomo in modo speciale, non statico, ma operante, così come avviene per la parola divina, di cui il Signore dice: “Non ritornerà a me senza effetto, senza aver operato ciò che desidero e senza aver compiuto ciò per cui l’ho mandata” (Is 55, 11).

L’icona è il centro irradiante dell’energia divina, di un Dio che, pur rimanendo trascendente –e qui sta la potenza, il miracolo dell’icona- , si fa

⁴⁹ *CATECHISMO DELLA CHIESA CATTOLICA*, Testo integrale e commento teologico, Piemme, Casale Monferrato 1993, n°605.

incontro all'uomo. E questo non tanto per farsi conoscere ed esaudire così una santa curiosità, un innato e lodevole bisogno di sapere, quanto per colmare la sete di essere e di senso che agita ogni cuore umano, per impregnare la vita di bellezza-verità, per santificarla, divinizzarla.

Alla finestra dell'icona, spalancata sull'invisibile, Dio si fa trovare dall'uomo, che anela a scoprirne il volto, a gustarne la dolcezza, lasciandosi conformare a lui dallo Spirito, che agisce, appunto, attraverso lo sguardo dell'icona.

Questa valenza non puramente estetico-formale, ma profondamente religiosa della bellezza, caratteristica dell'Oriente cristiano, lo è in particolare del popolo russo, e riguarda non solo l'espressione pittorica delle icone, ma l'architettura, la liturgia, l'ecclesiologia, ecc.; riguarda il modo di essere e di autopercepirsi dell'uomo russo, la sua concezione del mondo, il suo situarsi di fronte al mistero della vita.

“Splendore dell'essere, il bello pone l'uomo intero in una specie di connivenza con il trascendente. Realtà metafisica, il bello è anche realtà religiosa, nella misura in cui diventa rosetto ardente, luogo cosmico dell'irradiazione divino”⁵⁰.

1.1 La meravigliosa gioia dell'icona

Quella che traspare dall'icona è una bellezza tutta particolare, austera e gioiosa insieme.

Una bellezza che non degenera in futilità, in ammirazione esteriore, ma si pone come “venerabilità”, compresenza di austerità e gioia, sintesi di bellezza e santità.

Bellezza e ascesi sono strettamente congiunte nella psicologia del popolo orientale, così come nella vita di Cristo e del cristiano sono legate insieme la croce e la risurrezione, la kenosi e la gloria.

⁵⁰ P. ENDOKIMOV, *Teologia della bellezza*, 20.

Questo aspetto risalta maggiormente quando si considera che le icone più belle e famose, quelle dei secoli XV-XVII (secoli d'oro per l'iconografia, ma neri per la storia della Russia), sono state scritte e sono state intensamente pregate dal popolo russo in un periodo di caos inimmaginabile, fatto di atrocità e di orrori, retaggio delle tremende lotte intestine tra i vari principi e delle sanguinarie incursioni di popoli invasori.

Nel buio dello smarrimento generale, rimane accesa solo la luce irradiante della bellezza che, attraverso le icone, scritte da maestri eccelsi e da grandi spirituali come A. Rublev, fa intravedere un'alba di speranza, l'esistenza di una realtà diversa, redenta, armoniosa, purificata, pacificata per sempre e per davvero.

Dal punto di vista geografico, questa luce si concretizza nel centro di spiritualità fondato da S. Sergio nella foresta di Radonez, che brilla come un faro potente nella notte che avvolge il paese e attrae lo sguardo spirituale del popolo russo, infondendogli vigore e speranza.

E' proprio nel monastero di Zagorsk, sorto attorno alla chiesetta dedicata da S. Sergio alla *vivificante Trinità*, che il monaco A. Rublev riceve l'incarico di scrivere l'icona della Trinità.

Nel suo commento a quest'icona, Florenskij scrive: "All'inimicizia e all'odio ovunque regnanti veniva a contrapporsi l'amore reciproco, sgorgante nell'eterno consenso, nell'eterno silenzioso colloquio, nell'eterna unità delle sfere supreme. Questa è la pace indicibile che scende a largo fiotto nell'anima di chi contempla l'icona della Trinità"⁵¹.

Da questa icona, come osserva Endokimov, si sprigiona un appello potente, che fa eco all'appello stesso di Gesù: "Siate uno, come io e il Padre siamo uno" (Gv 17).

Tutti gli uomini sono chiamati a riunirsi intorno alla medesima e unica coppa –la coppa eucaristica, dell'amore comunicato- ad elevarsi a livello del cuore divino e a prendere parte alla cena messianica in un solo tempio,

⁵¹ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977, 15.

a vincere la lacerante divisione di questo mondo, contemplando la Santissima Trinità. Però, il mondo si presenta ancora lacerato, l'umanità non è ancora ecumenicamente riconciliata; perciò la raffigurazione che l'iconografo fa della futura umanità è forzatamente simbolica, per la semplice ragione che la realtà dei "cieli nuovi e terra nuova" non è ancora sperimentabile in pienezza, sulla terra ne vediamo solo qualche germe imperfetto.

Effettivamente nell'umanità regnano ancora la discordia e il caos, la creazione "geme" tuttora nella sofferenza. Per introdurla nel tempio unico del Signore e attuare la comunità autentica, è necessario compiere un lungo cammino di purificazione e di ascesi.

Come viatico, come provvista per fortificare i pellegrini in viaggio, l'icona offre l'energia trasfigurante che, attraverso di essa, dal mondo celeste, si irradia sul mondo terrestre e gradualmente domina il caos, risana le ferite, crea fratellanza universale. Perciò, alla fine, il sentimento forte che circola nell'icona non è la tristezza, l'afflizione, ma quella che Trubeckojij chiama la "meravigliosa gioiosità dell'icona"⁵².

La componente ascetica è presente, ma non è dominante, rimane subalterna; ciò che invece domina è la gioia della resurrezione, la buona notizia del Vangelo e dell'amore folle di Dio per gli uomini, la vittoria della vita sulla morte.

L'incomparabile gioia che l'icona annuncia al mondo esplose nei colori vivi, nell'oro, nell'assist, e dà origine a uno degli enigmi più interessanti per la critica d'arte: come si spiega la combinazione di sublime dolore e di altissima gioia presente nelle icone?

Trubeckojij risponde che senza dubbio ci troviamo di fronte a due aspetti strettamente collegati tra di loro, perché "non c'è Pasqua senza Settimana Santa e non si può arrivare alla gioia dell'universale resurrezione se non

⁵² E. TRUBECKOIJ, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, la Casa di Matrona, Milano 1989, 11.

attraverso la croce vivificante del Signore. Per questo nelle nostre icone i motivi lieti e quelli dolorosi, ascetici, sono egualmente indispensabili”⁵³.

L’aspetto dolorosamente ascetico ha solo un significato introduttivo e secondario.

Il lato più importante è la gioia della vittoria definitiva del Dio-uomo sull’uomo-belva, l’introduzione nel tempio celeste di tutta l’umanità e di ogni creatura. Ma a questa gioia l’uomo deve predisporre col sacrificio, non può entrare a far parte del tempio del Signore così com’è, giacché “per un cuore incirconciso e per una carne ingrassata e soddisfatta di sé non c’è posto in questo tempio”⁵⁴.

Ecco spiegato il motivo per cui l’iconografo non deve dipingere prendendo a modello persone reali; l’icona non è un ritratto ma un prototipo della futura umanità trasfigurata.

Nicolas Greschny, un iconografo contemporaneo, dà conto con chiarezza circa l’impressione di fissità stereotipata, di poca naturalezza, che si può provare guardando i personaggi di un’icona.

La totale serenità in cui essi sono assorti ha un fondamento teologico essenziale. Se è vero che il sorriso è escluso dalle icone, lo sono anche i grandi dolori. Per esempio, non si vede mai la Vergine affranta, ai piedi della croce non piange, ma prega, medita.

Anche i Santi esprimono sempre grande calma e serenità, e questo non per il gusto estetico di creare un’uniformità ideale, inesistente in natura, ma per trasmettere un’idea basilare.

Dice Greschny: “In queste immagini è contenuta una vera teologia. Dio non è nel tempo. Egli è. La sola vera realtà per noi è il divino, l’eterno. Tutto ciò che è immerso nel tempo è effimero, passeggero. Noi dipingiamo in modo da attirare lo sguardo verso il divino che rimane e che il tempo

⁵³ *Ivi*, 12

⁵⁴ *ivi*, 13.

non può cancellare. Spogliamo l'immagine da tutto ciò che potrebbe ridurla a un'epoca, a un luogo"⁵⁵.

La ragion d'essere dell'icona e il suo valore non risiedono nella sua bellezza in quanto oggetto, ma in quello che essa rappresenta.

Essa è un'immagine della bellezza-somiglianza divina, tant'è che, dopo la benedizione, l'icona è un sacramentale, un canale di grazia, poiché "dentro i colori e la tavola, si cela la forza santificatrice di Dio"⁵⁶.

La contemplazione dell'icona aiuta la somiglianza, tratteggiata da Dio sul volto dell'uomo, a venire alla luce.

"Contemplare e gustare la bellezza di Dio, esserne rapito, è una esigenza dello Spirito: è la sua vita, il suo paradiso...L'anima si volge con gioia su quel che le sembra esserne un riflesso, o inventa e produce opere nelle quali spera si presenti l'immagine che ha intravisto"⁵⁷.

Questo desiderio di contemplare l'icona della bellezza non cessa mai di aumentare a misura che ci si avvicina ad essa, *ed è veramente vedere Dio, non trovare mai sazietà a questo desiderio*.

Nessun limite può interrompere questa ascesa verso Dio, perché da una parte la bellezza non ha limiti, dall'altra il desiderio non giunge mai a sazietà.

Contemplazione della bellezza, ma anche dell'amore scolpito sul volto di Cristo. Guardarlo, significa scoprirne non solo la suprema bellezza, ma anche l'intenso amore.

L'icona offre l'occasione di un incontro personale, nella grazia dello Spirito, con colui che essa rappresenta. Più il fedele guarda le icone, più si ricorda di Colui che vi è rappresentato e si sforza di imitarlo.

Icona di Dio e insieme icona dell'uomo, Cristo inaugura fin da quaggiù la trasfigurazione dei nostri corpi, della nostra storia. Nella misura in cui l'uomo si lascia impregnare e trasfigurare dalla grazia, diventa esso stesso

⁵⁵ P. COMPAGNONI, *Il linguaggio dell'icona*, San Paolo, Milano 1988, 36.

⁵⁶ *Ivi*, 28

⁵⁷ D. ROUSSEAU, *L'icona splendore del tuo volto*, Cinisello Balsamo 1990,120.

un'icona del divino che pervade tutte le cose.

E' questa la *forza medicinale* della bellezza quando si fa veicolo della grazia, e l'icona partecipa a questa forza, con i suoi colori impregnati di contemplazione, con la sua tavola lavata dai flutti della luce divina.

Perciò, in rapporto all'icona, la massima di Schopenhauer, che alle grandi opere della pittura ci si deve rivolgere come ad Augusti Sovrani, a Trubeckoj sembra doppiamente vera, perché l'icona è più che arte: è esperienza di Dio attraverso la bellezza, che si fa preghiera e rinnova il mondo.

E' dossologia, è corrente di gloria, come dice Endokimov.

1.2 Lo sguardo dell'icona

Non solo il fedele guarda l'icona, ma è l'icona stessa che guarda il fedele, chiamandolo sempre più alla contemplazione della bellezza e alla conversione del cuore. Qui si coglie tutto il valore religioso, non solo tecnico-formale, della prospettiva rovesciata, in base alla quale i raggi visivi partono dall'icona e confluiscono nel cuore del fedele, che in questo modo viene coinvolto personalmente e intimamente nei misteri divini⁵⁸.

Come esempio, basta pensare alla Trinità di Rublev: le linee prospettiche rovesciate partono dai Tre ed escono dalla tavola verso il contemplante, per catturarlo, ove sia disponibile, nel cerchio della pericoresi, dell'intima vita divina.

Attraverso lo sguardo dell'icona, si opera nel credente una trasformazione salutare e radicale: egli diventa sempre più quello che contempla.

In linea col dettato del VII Concilio ecumenico, Giovanni di Kronstadt dice che, se un cristiano guarda spesso con amore e pietà l'immagine di Nostro Signore Gesù Cristo, della sua purissima Madre e dei Santi, la sua

⁵⁸ Prospettiva rovesciata o invertita: rinunciando all'illusione dello spazio, rifiutando le ombre e collocando il punto di fuga verso lo spettatore, l'icona si rivolge direttamente al cuore, favorendo l'incontro tra l'uomo e la divinità.

anima riceverà i tratti spirituali del viso amorosamente contemplato: dolcezza, umiltà, misericordia e temperanza.

Il cristiano venera l'icona per consentire allo Spirito di uniformarlo al Cristo e trasformarlo nella sua immagine vivente.

Se diveniamo quello che guardiamo, anche l'icona ci guarda, ci interroga, ci chiama incessantemente alla conversione. L'icona è un "campo di forza" nella vita cristiana. Luogo vivo della presenza divina, è l'icona ad agire per prima su di noi, testimoniando ancora una volta lo stile proveniente da Dio.

Dice Giovanni di Kronstadt: "Tu contempi l'icona del Salvatore e vedi che egli ti guarda con occhi pieni di luce. Questo sguardo è immagine dello sguardo che egli fissa realmente su di te... lui che vede ognuno dei tuoi pensieri, sente le angosce e i sospiri del tuo cuore...Credi dunque che il Signore veglia su di te, continuamente, che vede ognuno di noi, coi suoi pensieri, le sue pene, i suoi desideri, come ci avesse sul palmo della mano...Quindi prega davanti all'icona del Salvatore come se ti trovassi davanti a Lui. L'Amico degli uomini è presente nell'icona con la sua grazia: "In ogni luogo sono gli occhi del Signore" (Pr 15, 3). Le orecchie rappresentate sull'icona ascoltano veramente"⁵⁹.

A semplificazione di questo si può ascoltare la testimonianza di J. Green, tanto più eloquente se si pensa che la potenza dello sguardo, in questo caso, scaturì dalla semplice riproduzione, su un libro d'arte, dell'icona della Vergine di Vladimir.

Bgreen confessa che da lì gli venne la luce che lo aiutò ad uscire da una grava crisi di coscienza:

"Mi trovai davanti ad una persona viva, che mi parlava. I suoi occhi mi parlavano. Io lessi in quello sguardo, che non ha mai cessato di ossessionarmi, tutti i rimproveri dell'amore e una compassione quasi

⁵⁹ D. ROUSSEAU, *L'icona splendore del tuo volto*, 138.

sovrumana. Se qualcuno poteva capirmi era lei...Chiusi il libro. La mia vita non cambiò, ma l'immagine incancellabile non mancò di agire col tempo, come ha agito su milioni di uomini e di donne"⁶⁰.

Così, guidati dallo sguardo dell'icona, i credenti camminano di altezza in altezza. Attraverso il visibile, l'invisibile si lascia intravedere, contemplare; e tale contemplazione trasforma l'uomo di luce in luce, di gloria in gloria: *è la divinizzazione.*

“La bellezza spirituale dell'icona consiste nell'essere un'apertura ecclesiale sull'aldilà. Rassomiglianza e preghiera, eccone il messaggio: ricordati di Colui che viene”⁶¹.

2. L'icona della Madre di Dio di Vladimir

La Madonna di Vladimir è una delle icone più venerate della Russia cristiana, forse l'icona più famosa. Presenta un'arte perfetta ed una profondità di sentimenti che hanno suscitato un grande fascino in tutto il mondo: “E' certamente l'icona più riprodotta e la si trova in ogni ambiente ortodosso, cattolico e protestante, rendendo con la sua presenza, una testimonianza in favore dell'unità di tutti i cristiani”⁶².

E' stata dipinta agli inizi del XII secolo, durante la dinastia dei Comneni; è opera di un pittore ignoto di Costantinopoli e sembra sia stata una copia dell'originale attribuito a San Luca e venerato nella Chiesa detta dell'Eleusa, eretta nel palazzo imperiale da Giovanni II Comneno (1118-1143).

Nel 1131 l'icona fu portata da Costantinopoli a Kiev per via mare, come regalo di nozze dell'imperatore al principe di quel paese. Dopo pochi anni, nel 1155, il principe Andrej Bogoljubskij cinse d'assedio e saccheggiò Kiev, impossessandosi anche dell'icona che trasferì a Vladimir, centro e

⁶⁰ *ivi*, 139-140

⁶¹ P. ENDOKIMOV, *Teologia della Bellezza*, 22-23.

⁶² A.GHARIB, *Le icone mariane*, Città Nuova, Roma 1987, 159.

sede emergente per la politica e la cultura del tempo; celebre per i suoi interventi miracolosi, sfugge a molti incendi e devastazioni tartare.

Nel 1395 fu solennemente trasferita a Mosca nella cattedrale della Dormizione nel Cremlino; essa fu accolta tra due ali di pellegrini che, inginocchiati ai lati della strada esclamavano: “Madre di Dio, salva la terra russa”.

La Vergine del tipo *Hodigitria*, “Coei che mostra la via”, rappresenta il dogma cristologico e mostra suo Figlio, Colui che è la via. Sul braccio sinistro porta il bambino che benedice e con la destra indica il Salvatore.

La Vergine del tipo *Eleousa*, “Vergine di Tenerezza”, stringe il bambino al seno e accentua la dimensione materna di Maria.

L'icona di Vladimir combina i due tipi.

“Volendo creare un'immagine della bellezza assoluta e manifestare chiaramente agli angeli ed agli uomini la potenza della sua arte, Dio ha fatto veramente Maria tutta bella. Egli ha riunito in lei le bellezze particolari distribuite alle altre creature e l'ha costituita come comune ornamento di tutti gli esseri visibili e invisibili; o piuttosto ha fatto di lei come una sintesi di tutte le perfezioni divine, angeliche e umane, una bellezza sublime che abbellisce i due mondi, che si eleva dalla terra fino al cielo e che sorpassa anche quest'ultimo...”⁶³.

Nessun'altra icona esprime meglio dell'icona di Vladimir queste parole ispirate di Palamas. Essa raggiunge uno dei vertici dell'arte iconografica per la sua sublime perfezione e per una tale purezza di stile che non si può immaginare niente che possa superarla.

L'icona di Vladimir è al polo opposto del tipo raffaelliano della Madonna. La sua bellezza è al di là di ogni canone terrestre. Tessuta con tratti trascendenti della nuova creatura totalmente deificata, il suo volto

⁶³ S. GREGORIO PALAMAS, *In Dormitionem*, PG 151, 468 AB, in P. ENDOKIMOV, *Teologia della Bellezza*, 248.

pieno di maestà celeste porta nello stesso tempo tutto l'umano anch'esso presente.

E' questo il suo miracolo. Chi l'ha vista, soprattutto chi ha visto l'originale, non può dimenticare il suo sguardo; come "sua madre serbava tutte queste cose nel suo cuore" (Lc 2, 51), così egli conserva per sempre questa visione custodita nel suo cuore, come la "perla" di cui parla il Vangelo.

Da parte sua, il bambino è lontano dalla commovente ingenuità del *bambino Gesù*. Egli è anche il Verbo, è sempre rivestito delle vesti degli adulti, tunica e mantello, e soltanto la sua statura dice che si tratta di un bambino. Il suo volto serio e maestoso riflette la Sapienza divina. La sua veste è tutta tessuta di filo d'oro, splendore del sole senza declino, colore della dignità divina.

Il centro della composizione si trova nello stesso tempo all'altezza del cuore della Vergine e anche al livello del collo turgido del bambino chiamato "soffio" e che simbolizza il soffio dello Spirito Santo riposante sul Verbo.

La Madre porta sulle vesti il *maphòrion* che le circonda la testa (il velo-Pokrov), bordato di un prezioso gallone ed ornato di tre stelle, una sopra la fronte e le altre due sulle spalle, segno dogmatico della sua verginità perpetua.

La composizione ha la forma di un triangolo inscritto in un lungo rettangolo, mistero della Trinità inscritto nell'essere del mondo.

Il vertice del triangolo è leggermente spostato a destra, introducendo così una certa libertà e una viva flessibilità.

La spalla destra della Madre sposa la linea del dorso del bambino, facendo contrasto in maniera assai studiata con la spalla sinistra sopraelevata in modo da rompere ogni monotonia dei contorni.

Il volto della Madre è allungato, il naso lungo e acuto, la bocca sottile e stretta, i grandi occhi scuri sotto le ciglia arcuate.

Le sopracciglia leggermente elevate, la fissità degli occhi che guardano l'infinito, conferiscono al viso l'espressione di una densa e penetrante afflizione; gli angoli della bocca sottolineano questa tristezza.

L'ombra delle ciglia rende le pupille più scure e gli occhi sono immersi in una profondità insondabile, inaccessibile allo sguardo dello spettatore.

Gli occhi del bambino sono quasi a fior di pelle, in modo da apparire molto aperti, mentre la bocca è piena e grande.

La Vergine porta il bambino sul braccio destro, la mano sinistra lo sfiora appena e indica piuttosto il bambino allo sguardo di tutti.

Il bambino stringe affettuosamente il suo viso contro quello della madre, ed è tutto in questo slancio di tenerezza e di consolazione. La sua attenzione, tesa verso lo stato d'animo della Madre, è assai visibile nel movimento centrato dei suoi occhi e si riferisce già ad un'altra composizione iconografica, quella della Sepoltura: "Non piangermi, o Madre...".

Il bambino ha per sua Madre un gesto di rassicurante carezza; una mano stringe il suo *maphòrion*, l'altra è teneramente posata sul suo collo.

La Madre è colta dall'ombra delle sofferenze future; la sua testa, leggermente inclinata verso il bambino, addolcisce la sua maestà di Madre di Dio..

Essa è l'immagine della Chiesa che porta in sé la salvezza pur attendendola ancora, essa confessa questa salvezza e contempla la Risurrezione attraverso la Croce.

"Il volto della Madre parla dell'amore materno: i suoi grandi occhi aperti sull'infinito; al tempo stesso sono rivolti al di dentro; noi ci sentiamo negli *spazi del cuore* della Vergine. E' una pietà immensa come il cielo verso la sofferenza, fatto ineluttabile dell'esistenza umana e che suscita la Croce, sola risposta di Dio *che soffre ineffabilmente*... Si possono percepire le grida di innumerevoli anime che hanno risuonato davanti a questa icona in tanti secoli. Gli occhi della Madre seguono il destino di ogni uomo, niente

interrompe il suo sguardo, niente arresta lo slancio del suo cuore materno...”⁶⁴.

2.1 L’abbraccio che salva:

- ***Meditare un contenuto teologico***

“L’icona sta accanto alla Scrittura; *l’immagine accompagna l’ascolto della Parola, la preghiera*. La Bibbia non può mancare nell’esperienza spirituale: è la Parola che sostiene l’immagine. L’immagine è la preghiera fatta arte, poiché introduce nella dinamica del dialogo.

Pregare davanti all’icona non è un atto di semplice contemplazione estetica; non si ammirano soltanto i colori e le forme, ma si conosce un *messaggio teologico*”⁶⁵.

Nel giorno dell’incontro con l’angelo che annuncia a Maria la sua maternità verginale, ella dà voce ai suoi dubbi, all’incapacità di comprendere il mistero tanto grande.

“Come è possibile? Non conosco uomo”.

Non solo non le basta l’intelligenza per comprendere il messaggio dell’angelo, ma il suo cuore è inquieto.

L’angelo risponde: “Lo Spirito Santo scenderà su di te, su di te stenderà la sua ombra la potenza dell’Altissimo” (Lc 1, 34). Il Signore prende Maria sotto la sua ombra: per lei protezione, sicurezza, rifugio. L’abbraccio del Figlio ne è il segno.

“Dio si china sul suo popolo, cui volge lo sguardo e la consolazione. Così i salmi pregano la bontà di un Dio che si china su quanti lo cercano con cuore sincero, abbassandosi sugli uomini”⁶⁶.

“Il Signore dal cielo si china sugli uomini per vedere se esista un saggio: se c’è uno che cerchi Dio” (Sal 14, 2).

⁶⁴ P. ENDOKIMOV, *Teologia della Bellezza*, 251.

⁶⁵ A. PEIRETTI, *Pregare con le icone*, 13.

⁶⁶ *ivi*, 86.

“Ho sperato: ho sperato nel Signore ed egli su di me si è chinato, ha dato ascolto al mio grido” (Sal 40, 1).

Maria, nella fede, esprime la capacità di abbandonarsi in quell’abbraccio, di lasciarsi custodire; Maria dà voce alle parole del Salmo 17, 8: “Custodiscimi come pupilla degli occhi, proteggimi all’ombra delle tue ali”.

- *Contemplare*

“L’Oriente ci aiuta a delineare con grande ricchezza di elementi il significato cristiano della persona umana. Esso è centrato sull’Incarnazione, dalla quale trae luce la stessa creazione. In Cristo, vero Dio e vero uomo, si svela la pienezza dell’umana vocazione: perché l’uomo diventasse Dio il Verbo ha assunto l’umanità. L’umanità è stata assunta da Cristo senza separazione dalla natura divina e senza confusione e l’uomo non è lasciato solo a tentare, in mille modi spesso frustrati, una impossibile scalata al cielo: vi è un tabernacolo di gloria, che è la persona santissima di Gesù il Signore, dove divino e umano si incontrano in un *abbraccio* che non potrà mai essere sciolto: il Verbo si è fatto carne, in tutto simile a noi eccetto il peccato”⁶⁷.

La contemplazione, ci grida l’icona, è un abbraccio, è vivere di un abbraccio. L’abbraccio tra il cielo e la terra; l’abbraccio dorato di Dio e Maria, l’umanità, la terra di ognuno di noi.

L’abbraccio di un Dio che è comunione d’amore come ci appare nel Figlio che ha un collo smisuratamente gonfio per indicare che è ripieno dello Spirito. Figlio che ha anche gli occhi puntati in alto verso il Padre, Lui che da sempre è uno con il Padre. Un Dio comunione d’Amore che proprio perché è comunione d’Amore, viene a noi e ci abbraccia; viene a noi sotto le sembianze di un bambino, piccolo, umile, disarmato, le sembianze di un puro e autentico amore.

⁶⁷ GIOVANNI PAOLO II, lettera apostolica *Oriente Lumen*, 2 maggio 1995, Elle Di Ci, Torino 1995, 15.

La contemplazione è l'abbraccio tra il cielo e la terra, tra Dio e l'uomo, tra Creatore e creatura, tra l'Infinito e il finito, tra lo straordinario e l'ordinario...

Osservando attentamente l'icona della Vergine di Vladimir, ci rendiamo conto che, chi prende l'iniziativa, chi veramente abbraccia è Dio: è Lui che nel Figlio Gesù si stacca dal suo cielo dorato per posarsi gratuitamente sul petto di Maria; è Lui che allunga con passione amorosa la sua guancia verso di lei trasmettendole tutto il suo splendore.

E' Lui che con quella manina sinistra sproporzionatamente e volutamente troppo lunga, avvolge tutto il collo, tutta sua Madre stringendola a sé con forza e con amore. La mano destra è poggiata lievemente sul cuore di Maria per renderla capace di amare del suo stesso Amore.

E' di questo abbraccio, di questo sentirci abbracciati ed amati che noi tutti abbiamo disperatamente bisogno affinché la nostra vita cristiana sia tutta una risposta gioiosa d'amore.

Che significa "contemplare"? Ci grida l'icona: vivere ogni istante di questo abbraccio profondo, personale, appassionato con Dio, sostenuto e rinvigorito da momenti generosi di gratuità, di intimità e di cuore a cuore.

Abbraccio all'interno del quale tutta la nostra vita, anche i momenti più insignificanti di essa acquistano sapore di eternità.

E' un abbraccio aperto che rende dinamica, informata, critica, appassionata, inquieta, assetata di verità e di giustizia la nostra vita, senza assolutizzare mai niente all'infuori dell'amore e del perdono.

E' un abbraccio che ci fa correre sui monti come Maria, che ci rimette in cammino liberi verso l'oltre di Dio, ma percorrendo fedelmente le strade del mondo e della storia.

La contemplazione, ci grida l'icona della Madre della tenerezza, è un abbraccio che a volte coinvolge anche la nostra sensibilità, ma che ordinariamente si attua nella fede. Un abbraccio che parte dal cuore di Dio e vuole rigenerare il cuore di ogni uomo come ha raggiunto e rigenerato il cuore di Maria.

Contemplare il bambino della Vergine di Vladimir è come scoprire una luce che era accesa da sempre, ma che noi non potevamo vedere a causa della nostra precedente cecità. Guardando il volto del bambino notiamo che una luce splendida piove dal lato destro dell'icona, e va a sfiorare dolcemente la guancia della Vergine, illuminando il volto del bambino.

Ma la luce proviene anche dall'interno. E' un bagliore interno che rifulge all'esterno e rende l'intimità tra madre e figlio, già espressa dal loro tenero abbraccio, ancora più profonda.

La luce illumina e dà calore, ma non si tratta di una luce improvvisa e invadente, bensì il graduale manifestarsi di una tenera, radiosa intimità.

Questa intimità irraggiante non solo ha fatto dell'icona un capolavoro nella storia dell'arte, ma, cosa più importante, ha attirato innumerevoli anime nella mistica comunione con il loro Signore: donne e uomini credenti di ogni parte del mondo per nove secoli si sono accostati a questa immagine sacra per ricevere consolazione e conforto dalla sua tenerezza dispensatrice di luce.

“Com'è vicina al mistero dell'Incarnazione questa visione della assoluta e illimitata sollecitudine per l'umanità da parte di Dio! Questa sacra immagine riecheggia la preghiera che Gesù rivolge al Padre suo per i discepoli: “Quando verrà il Consolatore che io vi manderò dal Padre, lo Spirito di verità che procede dal Padre, egli mi renderà testimonianza” (Gv 15, 26)”⁶⁸.

“Il tenero abbraccio che unisce la madre e il figlio è lungi dall'essere un evento sentimentale. E' piuttosto la rappresentazione della misteriosa interrelazione tra Dio e l'umanità, resa possibile dall'Incarnazione del Verbo”⁶⁹.

Non si trova facilmente un'altra immagine in cui il volto di una madre sia così carico di sofferenza non ancora specificata, ma solo vagamente presentita, come in questa icona.

⁶⁸ Ivi, 41.

⁶⁹ Ivi, 42.

Il suo sguardo è pieno di compassione; il Figlio di Dio cerca di raggiungere lo sguardo triste di Maria, preme la guancia sulla sua e, abbracciandola affettuosamente, sembra sussurrarle qualcosa: sarà la stessa cosa che si trova come iscrizione su tante icone: “Non piangete sopra di me, Madre!”.

Il dolore presentato dalla Madre è la futura Passione di Croce, ma l'iconografo, lo lascia indeterminato, non specificato, e trasgredisce, in questo modo i limiti della considerazione storica del mistero...

I volti sono una personificazione della tristezza universalmente umana. E' il Cristo mistico che soffre in tutti coloro che soffrono ed insieme solleva il loro dolore.

Gli occhi di Maria e gli occhi del Figlio non si incontrano direttamente, sguardo nello sguardo, ma in lontananza, nel mistero di Dio.

Il profilo della figura indica che si tratta di una donna incinta, questo per significare che Maria ha accolto la Parola e Lei, ora, non esiste più da sola. Maria, infatti, viene definita dal Verbo, con il Verbo e per il Verbo, è cioè segnata profondamente da Colui che Lei ha pienamente accolto in sé.

E' bello che in questa icona Gesù sia rappresentato nel gesto di fare una carezza con la mano alla Vergine. Ogni uomo, infatti, si può riconoscere nel volto di Maria, nella sua tristezza, angoscia, solitudine, paura, nelle sue incertezze, e viene consolato da un Dio così piccolo da potersi introdurre anche in quegli spazi che l'uomo considera talmente personali da aver paura che qualcuno vi entri e vi cambi qualcosa.

Ciò significa che questo Dio continua a farsi ospite, piccolo; ma, una volta accolto, diventa Paraclito, portatore di consolazione.

“E' impossibile pregare a lungo con questa icona senza venire attratti dalle sue mani. Una mano sostiene il bambino, mentre l'altra rimane libera, aperta in un gesto d'invito. (...). La Vergine non sta semplicemente attirando la nostra attenzione sul Figlio, né ci sta indirizzando verso di lui. Questo sarebbe troppo superficiale, sarebbe come se lei ci manipolasse e ci tenesse sotto il proprio controllo. Sono lentamente giunto a vedere il gesto

della Vergine come un invito gentile a procedere e ad avvicinarmi sempre più a Gesù e a scoprire in questo movimento il Dio al quale apparteniamo”⁷⁰.

Anche se la Vergine sembra occupare il posto centrale, uno sguardo attento e devoto ci rivela che la sua presenza è totalmente ed esclusivamente per il bambino.

Maria è la madre di Gesù. Tutto il suo essere è per Gesù. La sua mano non insegna, non spiega né implora. La sua mano semplicemente offre il bambino come Salvatore del mondo a tutti coloro che sono disponibili a vedere Gesù con gli occhi della fede. La mano di Maria che occupa il centro dell'icona è indescrivibilmente bella.

Nella sua centralità essa sintetizza l'intera icona. Trasforma l'immagine nel suo complesso in un'espressione del canto di Maria: “L'anima mia magnifica il Signore e il mio spirito esulta in Dio, mio Salvatore” (Lc 1, 46), e sintetizza tutto in un invito ad adorare.

“La mano di Maria ci dice: Rendi lode a Gesù, rendi grazie a Gesù, glorifica Gesù, e sempre, sempre prega Gesù. Ma, ci dice tutto questo nel modo in cui una madre parla ai suoi figli, non forzandoli, ma creando per loro uno spazio nel quale essi possano trovare in sé il desiderio di questa incessante adorazione (...). Maria è la madre paziente che attende il momento giusto per ricevere il nostro “Sì”. E la sua pazienza è salda, incrollabile e perseverante. La sua mano indica sempre là, al cuore del mistero dell'Incarnazione, e ci invita ad andare a Gesù che è la via alla casa di Dio, in cui noi in realtà apparteniamo”⁷¹.

⁷⁰ H. J. M. NOUWEN, *Contempla la bellezza del Signore. Pregare con le icone*, Queriniana, Brescia 2002, 36-37.

⁷¹ Ivi, 37; 39.

- *Celebrare*

L'icona è nata nella Chiesa, si alimenta nella tradizione e sostiene il cristiano nella necessaria, seppure talvolta faticosa e critica, assunzione del proprio posto nella Chiesa.

Bisogna tener presente che l'icona è completamente integrata nella liturgia bizantina. Nelle chiese ortodosse le immagini sono numerosissime: le troviamo esposte sui leggi e offerte alla venerazione dei fedeli, che non si genuflettono, ma si segnano per tre volte in onore delle Trinità.

Il silenzio delle immagini è il sottofondo in cui si celebra l'evento liturgico. La bellezza coinvolge, oltre che la vista, tutti i sensi: l'incenso abbonda per suggerire il buon odore del Regno, il gusto si esercita nell'assunzione di pane e vino, il bacio delle icone e della croce rende partecipe il tatto, la musica interpella l'udito.

L'iconostasi suggerisce il passaggio da una realtà palpabile ad una invisibile. Si definisce la frontiera fra il mondo dei sensi e il mondo spirituale.

L'esercizio fisiologico della vista, la capacità di stupirsi e apprezzare il bello, introducono nel mistero eucaristico.

“A prova della ricchezza che può venire dall'ecumenismo, ho avvicinato la liturgia ortodossa a quella cattolica. Verificando la mia esperienza liturgica, avverto la perdita di un “delicato riguardo”: *l'atteggiamento di chi sa di aver di fronte il prezioso dono della salvezza che si rinnova.*

Spesso manca *bellezza*: la bellezza degli inni, la bellezza della Parola, la bellezza della lode. Iconografia e innografia sono due modi paralleli, intimamente collegati, di espressione liturgica. *Ciò che fa l'immagine, lo fa l'inno*: esprimere il contenuto, il significato della festa (...) Io percepisco che il Signore mi offre, nello strumento dell'icona, un consolante motivo di

meraviglia, che mai deve mancare nell'esperienza liturgica, anzi le è necessario per qualificarla"⁷².

- *Testimoniare con la vita*

Pregare davanti all'icona significa gustare in primizia lo splendore del Regno, anticipare con l'esperienza umana l'incontro totale con il Padre. Il suo scopo è orientare verso la trasfigurazione tutti i nostri sentimenti, come pure l'intelligenza e tutti gli aspetti della nostra natura.

La creatura si scopre ricolma di grazia; con gli occhi della fede non c'è situazione in cui non sia possibile riconoscere operante lo Spirito di Dio in mezzo a noi.

La ricchezza spirituale si rivela nella capacità di vedere in ogni volto il fratello, in ogni cosa il segno di Dio; tutto il cosmo è trasfigurato e l'icona ne è lo specchio luminoso.

L'icona è occasione di incontro personale, nella grazia dello Spirito, con colui che essa rappresenta. *Più il fedele guarda le icone, più si ricorda di colui che vi è rappresentato e si sforza di imitarlo.* Come nella tradizione ebraica leggere la Torah ha senso solo se si cerca di comprendere questa parola per metterla in pratica, non può esserci per noi alcun itinerario spirituale che possa prescindere dall'impegno di tradurre in gesti concreti la gioia dell'essere stati in compagnia del Signore Gesù.

Oggi, l'uomo contemporaneo di fronte alla sofferenza è impreparato, sfugge timidamente. Sembra troppo difficile porsi accanto al dolore del fratello: "Non ho parole", oppure "Che cosa posso fare?".

E' un'arte difficile trovare i modi, i discreti atteggiamenti, le parole per consolare chi soffre. Gesù, il Consolatore, assume un gesto semplice della mano: la carezza, nel silenzio. In quel gesto comunica il grande amore di chi dona la sua vita in favore di molti. In quel gesto accoglie la tristezza di Maria e tutto quanto il suo cuore contiene.

⁷² A. PEIRETTI, *Pregare con le icone*, 15.

Maria è consolata perché accoglie Cristo, il Signore, e lo tiene accanto a sé, lo vuole vicino, il più possibile vicino. Il bambino la consola teneramente: dovrebbe essere questa la nostra testimonianza tra i fratelli.

3. La tecnica a servizio dell'icona

L'icona non ci manifesta la natura o l'essenza divine: queste resteranno sempre inaccessibili. L'icona ci rinvia al modello, ci fa cogliere *la Persona e le energie divine*; quando siamo di fronte ad un'icona del Cristo o di un santo, non abbiamo un ritratto, ma una trasparenza della loro presenza reale.

“Dopo l'Incarnazione del Verbo tutto è dominato dal volto, dal volto umano di Dio. L'iconografo comincia sempre dalla testa: è la testa che dà la dimensione e la posizione del corpo e che comanda il resto della composizione. Gli occhi grandi dallo sguardo fisso vedono l'aldilà (...), le labbra sottili sono prive di ogni sensualità (passione, gola), esse sono fatte per cantare la lode, consumare l'Eucaristia e dare il bacio di pace. Le orecchie allungate ascoltano il silenzio. Il naso non è che una curva sottilissima; la fronte larga e alta, con una leggera deformazione che accentua il predominio di un pensiero contemplativo.

La tinta scura dei volti elimina ogni nota carnale e naturalistica. La posizione frontale non distrae la vista (...), il *faccia a faccia* immerge lo sguardo in quello dello spettatore, lo accoglie e stabilisce immediatamente un legame di comunione”⁷³.

L'assenza di prospettiva, la sproporzione dei personaggi rappresentati, la loro forma smaterializzata dalla stilizzazione della pittura, le figure smilze ed allungate provocano reazione alle nostre abitudini visuali, sempre protese ad oggettivare e a definire. Ogni nostra prospettiva è capovolta, rovesciata.

⁷³ P. ENDOKIMOV, *Teologia della Bellezza*, 218-219.

Il nostro sguardo è invitato al riposo, a diventare calice e accoglienza, perché siamo noi ad essere guardati. Infatti, la riduzione dell'icona a due dimensioni produce una prospettiva rovesciata: le linee di fuga vanno verso l'esterno, così il centro dell'icona si trova in chi guarda, risvegliando nel cuore di questa persona il mistero da essa rappresentato.

Tutto è orientato verso questo punto di apertura estrema: nessuna oggettivazione, nessuna concettualizzazione opaca o pesante, tutto è leggero, lieve, trasfigurato nel senso proprio del termine, anche i vestiti sono trasparenti, *la figura divina traspare attraverso la natura*.

L'apparente immobilità fisica delle persone rappresentate, traduce la potenza straordinaria del loro movimento spirituale.

Come ogni vera danza culmina nell'immobilità perché la sua gioia è diventata interiore, così sulle icone, i corpi lasciano trasparire la più alta intensità di un essere che ha raggiunto il suo scopo.

Nella sua struttura, nell'immobilità e nel movimento, nel tratto e nel ritmo, nei contorni e nella composizione, nella varietà dei colori, l'icona è poesia, canto di adorazione e di lode: *inno liturgico*.

Il volto di Dio e il volto dell'uomo sono uniti in un inscindibile storia d'amore: ciò che si rivela dell'Uno, non può non definire anche l'altro.

Affinché questo incontro si realizzi in profondità, l'icona, nata dalla preghiera e per la preghiera, è eseguita nella preghiera.

Ogni gesto dell'iconografo è vissuto come un atto liturgico ed ha valore contemplativo.

Mentre l'iconografo scrive l'icona, Dio scrive la sua Icona nell'iconografo; il suo è un fare nella sua dimensione più feconda: aprirsi per accogliere il fare di Dio.

Ogni passo dell'esecuzione stessa di un'icona è realizzato attraverso una modalità simbolica che è propria di ogni tipo di arte sacra: a partire dal taglio del legno, levigatura e scavo interno, dall'intelaiatura, dalla gessatura della tavola, dall'incisione, dalla doratura e dalla preparazione dei colori, fino alla pittura vera e propria.

E' una sorte di mini-creazione dell'universo che fa di essa una piccola terra nella quale Dio viene, ancora e sempre, ad abitare.

“L'iconografo guarda al creato e, lasciando che le parole di Genesi 1 riecheggino in lui, si mette in comunione con Dio nel ripercorrere i momenti salienti dell'atto creativo. Lì Dio, autore della storia, intreccia i fili della Creazione intrisi nel suo atto d'amore estatico e della sua libera volontà che, guidata dalla fondamentale scelta d'amore, dà vita al creato. E una libera volontà conduce l'artista a creare, a cercare qualcosa che lo porti nell'esperienza della Luce”⁷⁴.

“Secondo le prime parole del Genesi, Dio creò il cielo e la terra, e questa divisione di tutto il creato in due parti è sempre stata considerata fondamentale. Così nella confessione di fede chiamiamo Dio Creatore delle cose visibili come anche delle invisibili. Questi due mondi – il visibile e l'invisibile – sono in contatto. Tuttavia la differenza fra loro è così grande che non può non nascere il problema del confine che li mette in contatto, che li distingue ma altresì unisce”⁷⁵.

Ma è possibile, oggi, procedere nel rischioso parallelismo tra l'opera di Dio e quella dell'iconografo?

“L'icona è un ambiente dove si forma il pensiero. Nella nostra epoca, una tra le cose più difficili sembra un pensiero che riesca a tener conto dell'altro (...). E forse il tempo di oggi non è proprio favorevole a tale processo, schiacciati come siamo dalla fretta e dall'efficienza”⁷⁶.

Se il legno non è incollato, intelato, intonacato, levigato, l'icona non durerà, la pittura sarà subito deteriorata e sciupata. E' dalla qualità dell'intonaco che dipenderà la durata dell'icona.

Questo lavoro umano necessario, è carico della Parola, carico di Dio. Allo stesso modo è per l'essere umano: Dio ci ha posti in un necessario quotidiano dal quale non possiamo scappare se vogliamo “durare”.

⁷⁴ M. ROCCASALVA FIRENZE, *La tecnica a servizio dell'icona*, in AA. VV., *L'icona. Canone, colore e tecnica*, editrice Istina, Siracusa 2004, 79.

⁷⁵ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 2004, 19.

⁷⁶ T. SPIDLIK – M. I. RUPNIK, *La fede secondo le icone*, Lipa, Roma 2000, 18-19.

Il santo come il peccatore, il credente come il non credente, il religioso o il laico, se non vogliamo lasciarci morire, dobbiamo mangiare, bere, dormire, lavarci, vestirci, lavorare...e questo necessario quotidiano è carico della Parola, carico di Dio. Dio ci ha posti in una vera *liturgia* che Lo racconta, Lo rivela.

Da quando Dio si è incarnato, anche il più piccolo dei nostri gesti ha il peso di Dio. La sottomissione e l'obbedienza incondizionate dell'iconografia ai canoni tradizionali, esprime il carattere ascetico e mistico: atteggiamento spirituale al suo vertice.

E' questa "rinuncia" e "vuoto di sé" che permette a Dio di agire pienamente e di entrare in sinergia con l'iconografo; *l'icona è allora il frutto di un atto creatore sempre unico e inedito.*

Non ci sono mai due icone identiche, anche se sono fatte rigorosamente a partire dagli stessi canoni.

Attraverso l'ascesi e la preghiera, l'iconografo entra in una determinata visione contemplativa; il lavoro incessante su se stesso lo rende sempre più trasparente all'azione dello Spirito Santo: *è lui in definitiva, il vero iconografo!*

L'humus indispensabile a questa sinergia è la Chiesa. Qui l'iconografo trova sia il suo terreno di coltura, di luogo di raccoglimento, sia gli elementi propri della sua crescita spirituale. Qui la sua opera si "situa" nel senso profondo del termine: un'icona esiste solo grazie al suo ambiente vitale, che è la *Chiesa*, la grande *tradizione*, la *liturgia* e i *sacramenti*, esattamente come un testo della Sacra Scrittura esiste solo grazie al suo *contesto*.

L'icona nasce e spunta su questo terriccio come un albero; qui essa è costantemente irrorata dalla preghiera e offre i suoi frutti alla comunione dei santi. Qui, infine, e qui soltanto, l'icona è verificata nella sua autenticità, secondo i criteri dei nostri Santi Padri.

Le esigenze poste all'iconografo sono dunque altissime, perché la responsabilità che gli incombe è enorme. Il suo "mestiere", "lavoro delle sue mani", è un *Ministero*.

Del resto, da sempre la tradizione ha assimilato l'iconografo ad un sacerdote: *la sua tavola è un altare in cui egli, in realtà, non dipinge, ma prega e celebra il mistero di Dio, in Chiesa e per la Chiesa.*

L'icona, infatti, dai Padri è stata definita "contemplativa".

Nella contemplazione essa ci plasma, perché ci comunica tutta la Rivelazione, in silenzio, con il solo sguardo.

L'occhio, *ain* in ebraico e aramaico, significa sorgente; noi comunichiamo molta luce attraverso il nostro sguardo e accogliamo anche tutta la luce attraverso lo sguardo. Davanti ad un'icona è sufficiente guardare... tutto il Mistero mostrato scorre in noi; tutta la Parola scorre in noi, e noi scorriamo in essa attraverso lo sguardo.

L'icona è un paradosso: un pezzo di legno dipinto capace di mostrare il Volto di Dio. Un piccolo frammento di materia fatto per educare alla meraviglia, alla bellezza, alla forma più alta della conoscenza che è quella dell'unione, della comunione: trasformazione, passaggio dalla morte alla vita, dalle tenebre alla luce, dall'io a Dio, dalla dispersione alla unificazione nell'Amore.

CONCLUSIONE

Come ogni opera d'arte non può essere interpretata al di fuori dell'ambiente nel quale è stata creata, così l'icona, perde il proprio senso e la propria funzione se la si vuole separare dalla comunità in cui si radica.

La sua autenticità le viene dalla *tradizione della Chiesa*.

Per certi nostri contemporanei sensibili all'impegno sociale, la tradizione si presenta come una sorta di perpetuazione delle idee e delle forme del passato in opposizione ad ogni creazione e ad ogni rinnovamento.

Questa concezione dimentica che l'anima della tradizione è lo Spirito Santo, che appunto l'ha creata, la conserva e la vivifica.

E' lo Spirito Santo che ha ispirato gli autori dei libri della Sacra Scrittura, ed è lo Spirito Santo che tocca i nostri cuori quando la contempliamo.

E' lo Spirito Santo che ha assistito i Padri della Chiesa nella lotta contro le eresie e che ha aperto una nuova via d'accesso verso la pienezza del mistero ogniqualvolta la Chiesa si è trovata a definire un dogma.

Come un organismo vivente che cresce e si difende, la tradizione ha saputo far fronte ai pericoli che minacciavano la fede, ha difeso le verità rivelate e ha fatto risaltare nuovi aspetti della dottrina che le era stata trasmessa.

Questa tradizione non si limita alla Scrittura e al dogma, ma ingloba tutta la vita della Chiesa: con la Scrittura, il dogma e la liturgia, la tradizione iconografica trova il proprio senso nell'azione dello Spirito Santo.

“Al pari dei dogmi, anche le icone del Cristo possono essere messe sullo stesso piano della Scrittura ed essere fatte oggetto della stessa venerazione. L'icona, infatti, ci mostra con i colori ciò che il Verbo annuncia con le parole scritte. I dogmi si rivolgono all'intelligenza ed esprimono una realtà che trascende le modalità della nostra ragione.

Le icone raggiungono la nostra coscienza attraverso i sensi esterni e presentano la stessa realtà in forme estetiche. Ma l'elemento intelligibile non è certo cosa di cui esse siano prive, perché il loro contenuto teologico è identico a quello dei dogmi"⁷⁷.

Conoscere l'icona, quale elemento fondamentale della pietà orientale, rappresenta inoltre, un passo ulteriore per quell'incontro tra Oriente e Occidente cristiano particolarmente caro al Santo Padre.

In questo senso egli più volte ci ha invitato ad essere fra coloro che aiutano le Chiese a trarre dal loro deposito "cose vecchie e cose nuove" (Mt 13,52), ad indicare ciò che, nei preziosi forzieri delle diverse tradizioni, può far fiorire la Verità ed essere per il cristiano di oggi Via sicura verso una Vita in Cristo sempre più piena.

"Il compito della Chiesa di fronte agli interrogativi drammatici degli uomini contemporanei ci chiede questa messa in comune dei nostri tesori.

Se la Parola di Dio è evento che si fa comunicazione, e dunque narrazione del suo amore, allora gli elementi specifici di ogni tradizione cristiana sono parte integrante di questa parola, che pronunciata da ciascuno di questi due mondi, da secoli sta cercando e attendendo la risposta del fratello, non come semplice eco, ma come dialogo d'amore. E sarà un dialogo capace di guarire le ferite che ciascuno di questi due mondi porta nel cuore e che solo l'incontro potrà forse contribuire a sanare"⁷⁸.

"L'eco del Vangelo, parola che non delude, continua a risuonare con forza, indebolita solo dalla nostra separazione: Cristo grida, ma l'uomo stenta a sentire la sua voce perché noi non riusciamo a trasmettere parole unanimi. Ascoltiamo insieme l'invocazione degli uomini che vogliono udire intera la Parola di Dio.

Le parole dell'Occidente hanno bisogno delle parole dell'Oriente perché la Parola di Dio manifesti sempre meglio le sue insondabili ricchezze.

⁷⁷ E. SENDLER, *Icona: finestra sul mistero*, Centro Russia Ecumenica, Roma 1987, dispense uso manoscritto, 6.

⁷⁸ T. SPIDLIK - M. I. RUPNIK, *Narrativa dell'immagine*, Lipa, Roma 1996, 6.

Le nostre parole si incontreranno per sempre nella Gerusalemme del cielo, ma invociamo e vogliamo che quell'incontro sia anticipato nella Santa Chiesa che ancora cammina verso la pienezza del Regno”⁷⁹.

“Nel ricordare l’attualità dell’insegnamento del VII Concilio Ecumenico, mi sembra che siamo da esso richiamati al nostro compito primordiale di evangelizzazione. La crescente secolarizzazione della società mostra che essa sta diventando largamente estranea ai valori spirituali, al mistero della nostra salvezza in Gesù Cristo, alla realtà del mondo futuro.

La nostra tradizione più autentica, che condividiamo pienamente con i fratelli ortodossi, ci insegna che il linguaggio della bellezza, messo a servizio della fede, è capace di raggiungere il cuore degli uomini e di far loro conoscere dal di dentro colui che osiamo rappresentare nelle immagini, Gesù Cristo, il Figlio di Dio fatto uomo “lo stesso ieri e oggi e per tutti i secoli” (Eb 13, 8)⁸⁰.

⁷⁹ GIOVANNI PAOLO II, lettera apostolica *Oriente Lumen*, n°28.

⁸⁰ GIOVANNI PAOLO II, lettera apostolica *Duodecimum saeculum*, n°12.

BIBLIOGRAFIA

TESTI MAGISTERIALI:

- PAOLO VI, Breve ap. *Anno Ineunte*, 25 luglio 1967, in *Acta Apostolicae Sedis* 59 (1967).
- CONCILIO VATICANO II, Costituzione conciliare *Sacrosanctum Concilium*, 4 dicembre 1963, Edizioni Paoline, Alba 1976.
- CONCILIO VATICANO II, Decreto *Unitatis Redintegratio*, 21 novembre 1964, Edizioni Paoline, Alba 1976.
- CONCILIO VATICANO II, Costituzione dogmatica *Lumen Gentium*, 21 novembre 1964, Edizioni Paoline, Alba 1976.
- GIOVANNI PAOLO II, Lettera apostolica *Duodecimum saeculum*, 4 dicembre 1987, Editrice Elle Di Ci, Torino 1987.
- DENZINGER H., *Enchiridion symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, a cura di Hunermann P., EDB, Bologna 1991.
- *CATECHISMO DELLA CHIESA CATTOLICA*, Testo integrale e commento teologico, Piemme, Casale Monferrato (Al) 1993.
- GIOVANNI PAOLO II, Lettera enciclica *Orientale Lumen*, 2 maggio 1995, Editrice Elle Di Ci, Torino 1995.

- GIOVANNI PAOLO II, Lettera enciclica *Ut unum sint*, 25 maggio 1995, Elle Di Ci, Torino 1995.
- *Atti del Concilio Niceno Secondo Ecumenico Settimo*, a cura di DI DOMENICO P. G., Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004.

AUTORI:

- AA. VV., in *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*, Edi Oftes, Catania 1986.
- AA. VV.: in *Il Concilio Ecumenico Niceno II e l'iconografia mariana in Calabria*, Atti del Convegno di Studio nel XII Centenario della celebrazione (787- 1987), a cura di Mario Squillace, Edizioni Vivarium, Catanzaro 1990.
- AA. VV., in *In un'altra forma, percorsi di iniziazione all'icona*, Servitium- Interlogos, 1996.
- AA. VV., in *L'icona: canone, colore e tecnica*, Editrice Istina, Siracusa 2004.
- ADAM A., *Corso di Liturgia*, Queriniana, Brescia 2000.
- ALBERIGO G. (ed), *Decisioni dei Concili Ecumenici*, UTET, Torino 1978.
- BABOLIN S., *Icona e conoscenza, preliminari di una teologia iconica*, Gregoriana, Padova 1990.
- CHENIS C., *Fondamenti teorici dell'arte sacra*, Libreria Ateneo Salesiano, Roma 1991.

- COMPAGNONI P., *Il linguaggio dell'icona*, San Paolo, Milano 1988.
- DE VRIES W., *Ortodossia e cattolicesimo*, Queriniana, Brescia 1983.
- ENDOKIMOV P., *L'Ortodossia*, il Mulino, Bologna 1965.
- ENDOKIMOV P., *Teologia della Bellezza, l'arte dell'icona*, Edizioni Paoline, Roma 1982.
- FERRARI G., *Giuseppe l'Innografo e il contributo di Siracusa alla spiritualità orientale*, Edi Ofes, Siracusa 1975.
- FLORENSKIJ P., *Le porte regali, saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977.
- GHARIB A., *Le icone mariane*, Città Nuova, Roma 1987.
- MARTINI C. M., *Quale Bellezza salverà il mondo?* Lettera Pastorale 1999-2000, Centro Ambrosiano 1999.
- NEUNER P., *Teologia Ecumenica*, Queriniana, Brescia 2002.
- NOUWEN H. J. M., *Contempla la Bellezza del Signore, pregare con le icone*, Queriniana, Brescia 2002.
- PEIRETTI A., *Pregare con le icone*, Gribaudi, Assisi 1997.
- SCHONBORN C., *L'icona di Cristo, fondamenti teologici*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988.

- SENDLER E., *L'icona: immagine dell'Invisibile*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 2001.
- SESINO L., *Sapersi amati, guardare le icone per diventare icona*, Effata, Torino 2002.
- SERENTHA' M., *Gesù Cristo ieri, oggi e sempre, saggio di Cristologia*, Elle Di Ci, Torino 1996.
- SPIDLIK T. e RUPNIK M. I., *Narrativa dell'immagine*, Lipa, Roma 2000.
- SPIDLIK T. e RUPNIK M. I., *La fede secondo le icone*, Lipa, Roma 2000.
- TRUBECKOJ E., *Contemplazione nel colore, tre studi sull'icona russa*, La casa di Matriona, Milano 1989.

INDICE

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO I: LA STORIA DELL'ICONA	
1. L'immagine presso i primi cristiani.....	10
1.1 L'immagine nel giudaismo.....	11
1.2 L'immagine presso i greci.....	12
1.3 Il ruolo dell'immagine nell'impero romano.....	13
2. L'arte delle catacombe.....	15
3. L'arte della Chiesa costantiniana.....	17
4. Lo sviluppo storico del culto dell'icona.....	19
4.1 Il Concilio Quinisesto o in "Trullo".....	19
4.2 Il primo periodo iconoclastico.....	20
4.3 Costantino V e il Concilio di Hieria.....	23
4.4 Il ristabilimento delle immagini sacre.....	24
4.5 I Libri Carolini e il Concilio di Francoforte.....	26
5. La vittoria dell'Ortodossia.....	28
CAPITOLO II: ELEMENTI DI UNA TEOLOGIA DELL'ICONA	
1. I fondamenti cristologici dell'icona:	
l'immagine nel sistema di Ario.....	33
2. Il culto ortodosso dell'immagine.....	36
2.1 La teologia della presenza.....	38
2.2 Visione biblica della bellezza.....	40
2.3 La teologia della bellezza nei Padri.....	43
CAPITOLO III: IL CONCILIO ECUMENICO NICENO II E LA FUNZIONE LITURGICA DELL'ICONA	
1. Il contesto teologico del Niceno II.....	46

1.1 L'influsso delle decisioni del VII Concilio Ecumenico sull'iconografia delle Chiese.....	51
2. La funzione liturgica dell'icona.....	58
2.1 Le immagini sacre nelle indicazioni del Concilio Vaticano II.....	61
2.2 Le indicazioni della Riforma Liturgica.....	63

CAPITOLO IV: LA PREGHIERA: FONTE, MEZZO E FINE DELL'ICONA

1. Bellezza e preghiera nelle icone.....	68
1.1 La meravigliosa gioiosità dell'icona.....	69
1.2 Lo sguardo dell'icona.....	74
2. L'icona della Madre di Dio di Vladimir.....	76
2.1 L'abbraccio che salva:	
• <i>Meditare un contenuto teologico</i>	80
• <i>Contemplare</i>	81
• <i>Celebrare</i>	86
• <i>Testimoniare con la vita</i>	87
3. La tecnica a servizio dell'icona.....	88

CONCLUSIONE	93
--------------------------	----

BIBLIOGRAFIA	96
---------------------------	----