

Un'opera d'arte per meditare:
Arte e spiritualità dell'icona
Patrizia Mugnano

*"Il bello non è solo ciò che piace;
oltre ad essere una festa per gli occhi,
il bello nutre lo spirito e lo illumina".*

Pàvel Evdokimov

Iniziamo il nostro viaggio alla ricerca degli stimoli che un'opera d'arte può dare al nostro spirito analizzando un settore che nell'opera d'arte in realtà sta un po' a sé, proprio per la grande carica di spiritualità che porta con sé e che la pone su un piano diverso rispetto al resto del mondo dell'immagine artistica.

Ma che cos'è un'icona, che cosa la caratterizza come tale, da cosa viene la sua peculiarità?

Il nome non ci aiuta: icona viene dal greco εἰκών (= immagine) da εἶκα perfetto difettivo (legato a ὀράω): il verbo significa sembrare, assomigliare. Siamo nell'ambito della terminologia dell'immagine, della vista: l'*etimologia* ci indica un'immagine che si guarda e assomiglia a qualcosa.

Anche il *supporto* non ci aiuta: l'icona è un'immagine dipinta su tavola. Se bastasse questo qualunque immagine su tavola sarebbe un'icona, ma non è così. Giotto, Cimabue hanno dipinto tavole straordinarie, oggetto di grande venerazione, ma non possiamo definirle icone. Perché?

Perché l'icona ha una tecnica di lavorazione molto peculiare, che la caratterizza come tale.

Tuttavia non basta eseguire correttamente tutti gli aspetti tecnici per ottenere un'icona, anzi, se ci attenessimo solo a quelli otterremmo un'opera che è quanto di più distante si possa immaginare da un'icona perché al di là degli aspetti tecnici (che pure sono importanti) "l'*unicum*" che rende l'icona tale è quella "cosa" ineffabile di cui l'icona si sostanzia; la *preghiera*.

Un'icona è

- preparata nella preghiera
- nasce nella preghiera
- vive nella preghiera e della preghiera

I - L'icona è preparata nella preghiera

Parlando della preparazione dell'icona non possiamo prescindere dalla preparazione del *supporto*¹, e non per pedanteria ma perché anche il supporto è preghiera! Il supporto di un'icona è importante più dell'immagine scritta sopra. In realtà il termine "icona" non designa l'immagine ma il supporto: "icona" è la tavola di legno in cui abita Dio, e questa inabitazione avviene in un *triplice modo*: la prima volta Dio abita nell'icona attraverso la *creazione del mondo*. La seconda attraverso l'*opera spirituale dell'iconografo* e infine attraverso le *preghiere dei fedeli*².

Dunque l'icona è il tempio di Dio, "è un tempio alla cui costruzione prodigiosa concorre tutto il creato: l'uomo, gli animali, i vegetali, i minerali e ancora la terra, l'aria, l'acqua e il fuoco, in un equilibrio misterioso in cui tutto è offerto e sublimato affinché il Bello possa esprimere il Vero" (Paola Cortesi)³. Tutto il creato concorre a questa preparazione e l'uomo per così dire "coordina" questo grande concorso per farne un'opera "divina", "il luogo in cui il mistero si fa presente".

L'estrema cura⁴ dei particolari garantisce il legame con il trascendente.

Il *supporto* in legno deve essere tagliato in un tronco in piena massa, vicino al centro, per garantire la solidità.

La *faccia* che porterà la pittura è quella rivolta verso il centro dell'albero: in questo modo se il legno invecchiando assume la caratteristica forma convessa "a coppo" l'immagine risulterà dilatata e non deformata.

Una volta preparata la tavola, sulla faccia da dipingere si crea un incavo di alcuni millimetri (la *culla*) che simboleggia la più profonda intimità con Dio del personaggio raffigurato, che già vive nella dimensione divina.

La tradizione⁵ racconta che Abgar, re di Edessa, desideroso di vedere il volto di Cristo, inviò un pittore con l'incarico di rappresentarlo. Ma l'artista era incapace di eseguire il suo compito a causa dello splendore del volto del Cristo. Allora il Signore prese un lino e vi premette il volto lasciandovi la propria effigie e lo inviò al re (Un'altra leggenda racconta che Abgar, colpito dalla lebbra, guarisce accostando il viso al panno con impresso il volto di Cristo)⁶. È questa l'origine del Mandyllion⁷, del Cristo "*Acheropita*" (ἀχειροποίητος = non fatto da mano d'uomo). Per questo si stende sulla superficie della tavola una tela di lino⁸ (l'operazione è detta *incamottatura*): ogni icona trova infatti il suo fondamento in quel Volto, il Volto di Dio fatto uomo.

Infine si procede alla stesura del *levkas* (dal greco λευκός = bianco), lo strato bianco che costituisce la base definitiva della pittura: è l'immagine della prima luce creata e nel contempo della tabula rasa sulla quale tutto sarà scritto.

Una volta asciutta la tavola viene levigata e si traccia un *abbozzo del disegno* (spesso inciso): il disegno è costituito da cerchi e triangoli, simboli dell'eternità e della trinità divina, forme delle cose da rappresentare che sussistono ancora in potenza nella luce e nella volontà creativa di Dio. E la luce divina, luce "*increata*" di Dio è simboleggiata dal *fondo oro* la cui stesura conclude le operazioni preparatorie della tavola.

Ora l'iconografo può iniziare il suo lavoro.

Un tempo si definiva questa fase iniziale "*apertura*", perché, come il libro delle Scritture deve essere aperto per leggervi la rivelazione di Dio, così anche l'icona si deve aprire per "*scrivervi*" la storia della salvezza. L'icona si "*scrive*" non si "*dipinge*", e l'iconografo si prepara a questa operazione pregando e meditando sul mistero divino che nell'icona sarà reso visibile. È comprensibile perché gli iconografi erano spesso monaci, o laici all'interno di un monastero o comunque in stretto collegamento con la comunità cristiana di cui si mettevano al servizio.

Il pittore di icone infatti, dedica la sua vita alla ricerca e alla meditazione della Verità che discende nell'icona e prima di accingersi a dipingere prega un'antica formula:

*"O Divino Maestro,
fervido artefice di tutto il Creato,
illumina lo sguardo del tuo servitore,
custodisci il suo cuore, reggi e governa la sua mano,
affinché degnamente e con perfezione possa rappresentare
la tua immagine, per la gloria e la bellezza della tua Santa Chiesa"⁹.*

In altre parole, nel mondo delle icone non troveremo mai personalità controverse come Caravaggio, pittore omicida a cui tuttavia continuano ad arrivare commissioni di soggetti sacri e che dipingerà con una passione religiosa altissima: Caravaggio non avrebbe mai potuto dipingere un'icona!

Dopo la meditazione e la preghiera l'iconografo si accingeva ad un'operazione per noi difficile da immaginare e impossibile da ripetere per un iconografo moderno: *prepara i colori*.

Il tuorlo d'uovo viene separato dall'albume e miscelato con pigmenti di origine minerale (terre, ocre, malachite), sostanze organiche vegetali (carbone) o animali (avorio) ridotti in polvere. (*"L'icona è un microcosmo che ripropone la verità e la perfezione del macrocosmo di cui è riflesso, un tempio alla cui costruzione prodigiosa concorre tutto il creato: l'uomo, gli animali, i vegetali, i minerali e ancora la terra, l'aria, l'acqua e il fuoco"* (P. Cortesi¹⁰).

L'incarnato era sempre dipinto con una mistura di terre e pigmenti di tonalità bruno-verdastra detta *SANKIR*, formata da terra proveniente dal Sinai.

Il colore viene steso dallo strato più scuro a quello più chiaro secondo una tecnica detta *illuminazione*, e anche questo ha un preciso significato teologico che si traduce in un profondo motivo di meditazione per l'iconografo che esegue l'opera: è il cammino dell'uomo che, trasfigurato dalla luce di Dio, diviene "nuova creatura".

Come dice Evdokimov: *"Sulle icone non c'è mai una sorgente di luce, perché la luce è il loro soggetto: non si illumina il sole"*¹¹.

Al termine del lavoro l'iconografo scrive il nome del personaggio (o della festa) rappresentato. Questa scritta suggella la fedeltà dell'icona al prototipo e dichiara che l'immagine è realmente presente e partecipe della liturgia celeste.

II - L'icona nasce nella preghiera

Ora l'icona è finita? No, non abbiamo ancora un'icona ma un pezzo di legno dipinto. Nonostante tutto, la cura, la meditazione, la preghiera del nostro iconografo non sono sufficienti a fare di questo "pezzo di legno" una santa icona, a farla diventare il tempio, "il luogo in cui il mistero si fa presente" come dicono i Padri della Chiesa.

Dell'icona non si venera l'immagine, ma la realtà che attraverso l'immagine è rappresentata. La venerazione non è rivolta al legno dipinto, ma tende attraverso di essi al modello rappresentato, che vive in una realtà diversa da quella umana, la realtà di Dio. Ma è solo l'opera dello Spirito Santo, attraverso la Chiesa, che rende quel legno dipinto "sacramentale": l'icona deve essere benedetta. Solo la benedizione consente allo Spirito di agire. Così l'icona può essere esposta alla venerazione dei fedeli¹². Dice Sergij Bulgakov¹³ nel suo testo *Ortodossia*: *"La venerazione delle sante icone si fonda non solo sul contenuto stesso delle persone o degli avvenimenti in essi raffigurati, ma sulla fede in questa beata presenza, che viene data dalla Chiesa in forza del rito della benedizione dell'icona. Mediante la benedizione avviene nell'icona di Cristo un misterioso incontro fra colui che prega e Cristo stesso"*.

Così nasce l'icona, solo per opera dello Spirito Santo attraverso la mediazione della Chiesa, perché l'icona è oggetto liturgico che ci richiama ad una cultura spirituale dell'immagine e del linguaggio. L'opera dell'iconografo deve essere sorretta dalla comunità dei credenti, perché egli sa di aver solo "prestato le mani" al Signore affinché egli si manifestasse.

Fondamentale è l'adesione dell'opera ai modelli tradizionali: *l'iconografo non inventa nulla*. La tradizione della Chiesa, custode attenta dell'eredità apostolica, definisce e tramanda i canoni da cui l'iconografo non può allontanarsi, senza rischiare di cadere in gravi errori, poiché non è la sua personale verità che deve emergere, ma la Verità di Dio¹⁴.

Ecco perché l'icona rifugge dal realismo, che riproduce la realtà facendo della pittura uno strumento di indagine quasi scientifico. Ed è proprio all'insorgere del realismo nella pittura antica che si attua la distanza tra arte iconica e aniconica. Da questo punto di vista è Giotto il "grande eretico" (per usare l'espressione di Giuseppe Valentini, uno dei

massi esperti di iconografia) che apre le porte al realismo rompendo una certa uniformità d'immagine che fino ad allora si era mantenuta nell'ambito dell'arte cristiana. Ma allora l'arte cessa di essere "sacra" "nel senso in cui le icone sono sacre. È un'arte sostanzialmente soggettiva che vuol esprimere il sentimento religioso" (Evdokimov)¹⁵.

L'icona rifugge anche dall'astrattismo, perché l'astrattismo è unicamente espressione dell'animo dell'artista e in quanto tale è arte illimitata. Ma come dice Evdokimov: "l'illimitato delle espressioni dell'arte astratta mostra il terribile restringimento, il limite d'anima, perché l'illimitato nei limiti del mondo chiuso non trascende niente [...] Al contrario l'illimitato divino assume la sola e unica espressione dell'Incarnazione"¹⁶ Tornano alla mente le parole di André Gide: "L'arte nasce dalle costrizioni e muore di libertà"¹⁷.

Ecco perché l'icona ha regole rigide sia per i colori che per la costruzione delle immagini.

Il centro della raffigurazione è sempre il volto: esso è il luogo della presenza dello spirito di Dio perché la testa è la sede dell'intelligenza e della saggezza. Il volto è costruito in tre cerchi: il primo, per lo più dorato, contiene il nimbo, simbolo della gloria di Dio; il secondo comprende il capo in cui la fronte, sede della sapienza, appare molto alta e convessa ad esprimere la potenza dello Spirito; Il terzo cerchio comprende la parte sensuale del volto ed esprime la natura umana di cui il personaggio rappresentato fu rivestito in vita.

Gi occhi sul cui sguardo che irradia verso lo spettatore è concentrata tutta l'attenzione, sono grandi, fermi e severi.

Il naso è spesso allungato e dona ai volti grande nobiltà, le narici sono sottili, vibranti sotto il movimento dello spirito e manifestano l'appassionante amore per Dio.

La bocca è molto piccola, spesso disegnata in modo geometrico e sempre chiusa nel silenzio della contemplazione.

L'incarnato (come già detto) è scuro ma sotto questi toni piuttosto smorzati, terrei, risplende la luce, come i raggi di un sole interiore¹⁸.

L'icona "ci presenta i lineamenti purificati dal celeste. Il volto è naturale senza essere naturalista. Perciò l'icona di un vivente è impossibile e ogni somiglianza carnale va esclusa" (Evdokimov)¹⁹.

Dicevano i Padri della Chiesa: "Dio si è fatto uomo perché l'uomo potesse diventare Dio". L'icona ci mostra l'uomo nel progetto di Dio: non quello che potrà essere in futuro, ma ciò che già è nella dimensione divina che è "qui e ora" per effetto del Mistero dell'Incarnazione.

Nell'icona tutto è segnato dalla presenza divina e ogni cosa partecipa alla venerazione del Mistero. Ecco perché le figure e le cose non hanno ombra. Le rocce, gli alberi sono concreti ma perdono la loro pesantezza e gli edifici, pur essendo reali, si aprono in modo inconsueto: è la famosa prospettiva inversa il cui punto di fuga prospettico non è dietro al quadro, ma davanti. "Le linee non convergono verso l'occhio di chi guarda, ma si aprono spalancandosi all'incomprensione" (padre Romano Scalfi)²⁰. A volte le due prospettive sono usate insieme, quasi a dire che "gli elementi razionali non sono che frammenti di una totalità più vasta che a prima vista può anche sembrare contraddirli" (J. L. Opie)²¹.

Non troviamo i colori tonali della pittura illusionistica ma ogni colore ha un suo simbolismo legato alla rappresentazione dell'umanità e della divinità.

Non c'è tempo e spazio, perché l'icona è una finestra aperta sul tempo e sullo spazio divino.

Ecco perché non possiamo, anzi non dobbiamo giudicare le icone con criteri estetici dell'arte come noi moderni siamo abituati a fare.

Come dice Pàvel Evdokimov, "salvo alcune eccezioni, l'arte pura e semplice sarà sempre formalmente più perfetta dell'arte degli iconografi,

proprio perché quest'ultima non cerca quella perfezione. Anzi il suo eccesso nuocerebbe all'icona, rischierebbe di decentrare lo sguardo interiore dalla rivelazione del mistero, come una poesia eccessiva e ricercata nuocerebbe alla potenza della parola biblica. La bellezza di un'icona è in un equilibrio gerarchico estremamente esigente. Al di sotto di un certo limite non è più che un semplice disegno; al di sopra e a seconda del genio contemplativo dell'iconografo, l'icona irradia la rigorosa bellezza conforme al suo soggetto"²².

Un po' di storia

C'è stato un tempo durante la lunga vita dell'Impero Bizantino in cui il culto delle immagini è stato avversato e molte icone sono state distrutte: è il cosiddetto periodo iconoclasta (*εικῶν,όνος + κλασιός* da *κλάω* = icona spezzata) e va dal 730 all'843 d.C.²³.

Non sappiamo con precisione quali motivi avessero indotto l'imperatore bizantino Leone III²⁴ a considerare "sbagliato" il culto delle icone e non solo a impedirne la produzione ma anche a promuoverne la distruzione. Nel 787 il Concilio di Nicea (Settimo Concilio Ecumenico) indetto dall'imperatrice Irene²⁵, sancisce la sconfitta degli iconoclasti e decreta la distruzione di tutti i loro documenti: per questo le ragioni degli iconoclasti ci appaiono solo "in negativo", in opposizione alle ragioni dei loro avversari.

Dai frammenti delle orazioni di Costantino V²⁶ (che fu il maggior sostenitore e teorizzatore dell'iconoclastia) si evince che la controversia era legata alla dogmatica cristologica: gli iconoclasti non facevano distinzione tra l'immagine e l'archetipo, ritenendo vi fosse una perfetta identità. Dunque, nessuna rappresentazione del Cristo è possibile a causa della sua natura divina²⁷.

Al di là delle ragioni vere o presunte²⁸, il movimento contro le icone dimostra quanto queste fossero importanti nella liturgia bizantina e le discussioni nei concilii ebbero il grande merito di stimolare la riflessione teologica sul motivo dell'icona definendone il valore, la funzione, e le regole che presiedono alla sua costruzione.

Grandi personalità emersero nella chiesa d'oriente (soprattutto nell'ambito del monachesimo²⁹), personalità capaci di portare il pensiero ad altezze impendibili. In particolare il pensiero di san Giovanni Damasceno³⁰ è determinante per tutto il futuro sviluppo delle teorie iconodole³¹. Secondo Giovanni Damasceno il culto delle immagini trova la sua giustificazione nel mistero dell'incarnazione: grazie all'incarnazione la proibizione delle immagini non ha ragione d'essere. "Un tempo Dio - dice Giovanni Damasceno - non avendo né corpo né forma, non era rappresentabile in alcun modo. Ma poiché ora Dio è apparso nella carne ed è vissuto tra gli uomini, posso rappresentare ciò che è visibile in Dio. Non venero la materia, ma venero il Creatore della materia, che ha assunto la vita nella materia e per mezzo della materia ha realizzato la mia salvezza"³².

E san Germano³³ ribadisce: "In memoria perenne del Nostro Signore Gesù Cristo... noi abbiamo ricevuto la tradizione di rappresentarlo nella sua forma umana, cioè nella sua Teofania visibile, ben sapendo che in questo modo esaltiamo l'umiliazione del Verbo di Dio"³⁴.

San Teodoro Studita³⁵ precisa che l'icona rappresenta il volto di Gesù non già realisticamente come un ritratto, ma simbolicamente, e nei suoi tratti possiamo contemplare il verbo di Dio incarnato.

Poiché l'icona si fonda sul mistero dell'incarnazione, in ultima analisi tutte le icone sono icone di Cristo, ovvero ogni volta che l'iconografo si accinge al suo lavoro, qualunque sia il soggetto, dipinge comunque l'icona del Cristo incarnato. "Dopo l'incarnazione tutto è dominato dal volto, dal volto umano di Dio. Cristo è l'icona di Dio, la

prima, la vera, l'unica" (Evdokimov)³⁶. Sono icone di Cristo le icone delle feste, che rappresentano i momenti più significativi della sua vita, l'icona della Madre Theotokos (genitrice di Cristo), perché raffigurano colei nella quale il Verbo si è fatto carne, e così pure le icone dei santi, che hanno speso tutta la loro vita a farsi "immagine del Cristo".

*L'icona vuol essere la soluzione dell'antinomia fra trascendenza e incarnazione*³⁷: è il luogo in cui la contraddizione si fonde. Davanti a un'icona non ci si chiede più quale dei due aspetti sia il più importante: l'icona è la soluzione semplice ad un problema teologico molto complesso.

Dalla disputa teologica sulle icone nascono per noi due considerazioni molto importanti: la prima è di carattere storico: la disputa che ha avuto luogo tra VIII e IX secolo ha avuto in occidente conseguenze "indirette" ma fondamentali.

La Chiesa di Roma, che pur si trovava ancora in territorio bizantino e quindi sottomessa al potere dell'imperatore, è ormai culturalmente distante e affatto interessata alla disputa teologica. Stretto nella morsa longobarda il papa Stefano II voltò le spalle a Bisanzio e nel 754 incontrò Pipino re dei Franchi, ponendo le basi al sorgere dell'impero d'occidente.

Il problema delle immagini non aveva in occidente nemmeno lontanamente la stessa importanza che gli era attribuita a Bisanzio, e lo stretto collegamento con cui i Bizantini ponevano questo problema con quello della dottrina della salvazione, era assolutamente estraneo e incomprensibile a Occidente³⁸. Quanta distanza separava già allora le due Chiese! Lo scisma del 1055³⁹ sarà solo una formalità di fronte ad un fatto compiuto.

Abbiamo detto prima che Giotto è il grande eretico dell'arte, poiché "rimutò l'arte del dipingere di greco in latino" (Cennino Cennini), ma possiamo ora tranquillamente affermare che la pittura prima di Giotto manteneva ormai solo i caratteri formali dell'icona: possiamo parlare di "stile iconografico" in Cimabue⁴⁰ o Cavallini⁴¹, ma siamo certi che in occidente l'icona aveva perso da un pezzo la sua sacralità e il rapporto con la liturgia. (Come è dimostrato dai pochi lacerti di affreschi del IX-XII sec. arrivati fino a noi⁴² e dalla progressiva riduzione dell'iconostasi⁴³ ad una semplice balaustra).

La seconda considerazione riguarda proprio l'icona.

L'iconoclastia ci suggerisce che le regole che presiedono alla scrittura di un'icona e i suoi profondi significati teologici sono nati "a posteriori", quando il culto dell'icona era ormai affermato e intrinseco alla liturgia: l'icona non è un'opera fissa su regole immutabili ma un organismo complesso che si è evoluto nel tempo, si è adattato alle situazioni e alla spiritualità. Possiamo paragonare la sua evoluzione alla nascita di una lingua e delle sue regole: ogni grammatica nasce "a posteriori", estrapolata dall'uso, dopo che la lingua è nata e si è evoluta. E l'icona come la lingua cambia nel tempo la sua veste formale senza però mutare di sostanza: le primissime icone conservate al monastero di Santa Caterina del Sinai sono diverse da quelle dell'età dei Paleologi⁴⁴ e dalle icone russe del XVI sec; così l'italiano di Dante è diverso dall'italiano di Manzoni e infinitamente diverso da quello di Baricco, ma resta pur sempre lingua italiana.

Pensiamo ad esempio all'evoluzione dell'icona de "L'ospitalità di Abramo"⁴⁵: l'arte paleocristiana e bizantina dal suo nascere, vede nei tre pellegrini apparsi ad Abramo⁴⁶ la prefigurazione della Trinità (Abramo vide tre persone e adorò un'unità).

Da Bisanzio il soggetto arriva in Russia⁴⁷ dove, nel monastero fondato da san Sergio di Radonež il pittore monaco Andrej Rublëv intorno al 1441, annullando tutti gli elementi accessori (Abramo, Sara, il capretto etc) ne fa quello straordinario capolavoro di equilibrio teologico e bellezza artistico-spirituale che è l'icona della Trinità. ("La divinità che

contemplo nel Padre è la stessa nel Figlio, e quella che vedo nello Spirito Santo è la stessa anche nel figlio, perciò da parte nostra vi è un'unica adorazione e lode" Basilio il Grande). A Mosca il Concilio dei Cento Capitoli (1551) dichiara la Trinità di Rublëv modello unico e insuperabile cui ogni pittore deve far riferimento per rappresentare il mistero trinitario. *"La teologia dell'antica Rus' è una teologia della bellezza. Nelle icone del santo monaco Andrej Rublëv noi contempliamo un'esegesi liturgica e spirituale che ci fa penetrare nelle profondità del mistero di Cristo"* (Enzo Bianchi)⁴⁸.

Questa è l'evoluzione di un soggetto che però nella sostanza resta sempre fedele a se stesso, anzi si migliora e si precisa.

Ogni icona ha un suo modello, ma non c'è un'icona uguale all'altra.

Rigoroso e molto antico è il tipo canonico del *Pantokrator* (παντοκράτορ = Signore dei tutto): indossa una tunica porpora con un clavo⁴⁹ dorato sulla spalla, segno della sua natura divina, e un manto blu, simbolo della natura umana, benedice con la mano destra, e le dita formano le iniziali del suo nome (IC XC). La mano sinistra regge il rotolo del Vangelo o il Vangelo aperto, e mostra solo quattro dita: il numero quattro rappresenta il cosmo. Il volto del Cristo è il volto di un uomo che non ha età, razza, etnia: è un volto indefinibile perché non è un ritratto ma un tipo, *l'iconografo non fa un ritratto ma resta fedele ad un modello fissato e garantito da regole ecclesiastiche*.

Tuttavia nonostante tutte queste regole non troveremo mai un'icona uguale all'altra: ecco la libertà nelle regole. *"L'icona è il prodotto di uomini e di donne di fede che cercano di evidenziare e di trasmettere al mondo quell'immagine divina che Dio ha impresso nella creatura fin dalle origini"* (monsignor Antonio Spreafico)⁵⁰.

Meriterebbe una seria riflessione l'abitudine invalsa di copiare le icone: è il sintomo della scomparsa di quella che Rupnik definisce *"la memoria sapienziale della tradizione"*, ovvero tutto il retaggio culturale che abbiamo appena percorso e che parla di fedeltà al modello, servizio, asceti, digiuno, rinuncia, vissute nell'ambito della fede e della Chiesa. *"Una volta scomparsa la fede e interrata la Memoria sapienziale della Tradizione, si comincia a copiare"*⁵¹.

Dicono i Padri della Chiesa Orientale che Dio fa gli unici, perché la sua creatività è inesauribile, mentre il Diavolo fa gli eguali, perché il peccato è ripetitivo per natura.

III - L'icona vive nella preghiera

Abbiamo dimostrato come l'icona sia preparata nella preghiera (la preghiera del monaco che la esegue) e anzi ogni singolo gesto della composizione dell'icona, dal supporto alla pittura, è motivo di meditazione e preghiera perché denso di significati teologici. In questo senso l'icona è per l'iconografo un percorso spirituale profondissimo e intenso.

L'icona prende vita nella preghiera: senza la benedizione un'icona non sarebbe tale, solo la benedizione fa dell'icona *"il luogo in cui il mistero si fa presente"*.

Ma c'è di più: l'icona vive solo se immersa nella preghiera dei fedeli. È uno strumento di comunicazione e senza comunicazione muore.

Come dice Rupnik *"Se l'icona non serve per la preghiera è un oggetto esiliato. Non è più un'icona"*⁵².

"La contemplazione dei santi russi nasce dal silenzio della preghiera e delle lacrime, e ritorna al silenzio colmo di stupore e gratitudine per le meraviglie dell'amore di Dio. Ma la bellezza contemplata nel silenzio dell'orazione si riverbera nelle forme colme di grazia delle sante immagini" (Enzo Bianchi)⁵³.

Non a caso la prima icona che il monaco doveva dipingere era l'icona della trasfigurazione, perché al monaco-iconografo doveva esser chiaro fin

dall'inizio che ogni icona era per la sua trasfigurazione e per la *trasfigurazione del mondo*: l'icona è uno strumento fatto per la comunità e la liturgia, vive delle nostre preghiere, se ne imbeve e si carica di quella forza che sarà comunicata a tutti coloro che nei secoli le si rivolgeranno con fede.

E non a caso l'iconografia ha trovato la sua espressione in un insegnamento ortodosso a carattere ascetico contemplativo: l'*esicasmò*⁵⁴.

L'*esicasmò* deriva dal termine greco ησυχία (hesychìa), che letteralmente significa riposo, pace spirituale, quiete. Il verbo ησυχάζω (hesychàzo) si riferisce al monaco che vive in solitudine e in santo silenzio, che conduce una vita appartata e centrata sulla preghiera, sulla sobrietà e sull'attenzione interiore. È il cammino della Preghiera del Cuore, unione con Dio attraverso la penitenza: *"Purificato dalla penitenza e dai fiumi di lacrime io stesso divento Dio attraverso una unificazione inesprimibile"* (Simone il Nuovo Teologo 949-1022).

"Non cercate di vedere durante la preghiera qualche immagine o figura", consiglia san Nilo il Sinaita riassumendo così l'insegnamento classico dell'ascesi orientale⁵⁵.

Il fine più alto degli esicasti è la visione della luce divina e la via per giungervi è la prassi ascetica; in solitudine e ritiro il monaco recita incessantemente la cosiddetta preghiera di Gesù: *"Signore Gesù Cristo, figlio di Dio abbi pietà di me peccatore"*. La recitazione incessante della preghiera porta gradualmente l'asceta ad un senso di beatitudine ineffabile. L'esicasta vive totalmente nello stato mistico della luce divina, quella stessa luce increata che i discepoli di Gesù videro sul Monte Tabor.

Questo spiega perché i volti santi nelle icone sono simboli della profonda introspezione spirituale dell'uomo, perché l'uomo porta in se stesso l'immagine di Dio. I volti esprimono le caratteristiche visibili ed immanenti della luce divina del Cristo, quali l'umiltà, la bontà, la pazienza, la semplicità, la mitezza. Nel linguaggio della pittura iconica il volto si chiama *"lik"* che significa sguardo, volto trasfigurato; il resto (corpo, vesti, palazzi) si chiama *"riempitivo"*.

C'è una bellissima testimonianza di Kirievskij⁵⁶ sulla potenza della preghiera: *"Mi trovavo un giorno nella cappella e guardavo l'immagine miracolosa della Madre di Dio, splendente nella fede della piccola gente, del buon popolo che pregava tutt'intorno a me."*

*Alcune donne e vecchiette malate si inginocchiavano profondamente. Anch'io ho contemplato con fede i tratti santi del viso e poco a poco il mistero della virtù miracolosa mi si rivelava. No, non c'era solamente la tavola di legno dipinto! ... per secoli l'icona era stata immersa nel fiume appassionato dei movimenti del cuore, nelle preghiere degli infelici. Si era così riempita della forza che ora ne usciva. Era diventata un organo vivente, un luogo di incontro tra il Creatore e gli uomini. Anch'io sono caduto in ginocchio e mi sono messo a pregare con fervore"*⁵⁷.

L'icona è dialogica per natura ed è *"fatta in modo da esigere da noi una creatività fin dall'inizio della contemplazione"* (padre Romano Scalfi). È strumento di rivelazione divina, quindi ha in sé sempre ulteriori rivelazioni, ulteriori risposte alle nostre domande lungo le tappe di un cammino che è la scoperta di Dio. Siamo anche noi dunque a scrivere l'icona, e ogni volta che ci rivolgeremo a lei con fede saremo accolti e accompagnati in questo cammino.

C'è una distanza profonda che separa noi occidentali da questo modo di vivere l'icona, perché profonda è la distanza della nostra arte dall'arte delle icone. Come abbiamo visto in precedenza, ben presto l'arte in occidente perde la sacralità a favore della narrazione, della prospettiva, in una parola del suo farsi *"mimesi"* (imitazione della natura) e finisce

con l'essere uno strumento di narrazione, di bellezza, di commozione se vogliamo, ma non sarà mai più uno strumento della liturgia e, come dice Evdokimov "non si ha più neanche la convinzione che potrebbe esserlo"⁵⁸.

"Quando l'arte dimentica la lingua sacra dei simboli e delle presenze e tratta plasticamente i 'soggetti religiosi', il soffio del trascendente non l'attraversa più" (Evdokimov)⁵⁹.

Abituati all'arte che suscita commozione e quindi ad un rapporto emotivo con l'immagine, rischiamo di mantenere lo stesso atteggiamento davanti ad un'icona senza riuscire mai a penetrarne il mistero. E se ci sembra "facile" soffermarci davanti all'icona del Cristo Pantokrator o della Theotokos, proviamo a soffermarci allora davanti all'icona delle feste. È impossibile che quest'icona piena di piccoli omini ci comunichi qualcosa... e infatti non lo deve fare: siamo noi che manchiamo delle giuste sensibilità (e conoscenze) per entrare in rapporto con il mistero dell'icona⁶⁰.

L'icona delle feste scandisce il tempo: ma quale tempo? Ricordiamoci che l'icona svolge la sua funzione quando ci mette in comunicazione, o meglio apre una porta sulla realtà superiore. Dunque non è il nostro tempo (il tempo biologico) ad essere scandito, quello che noi qualificiamo in istanti, minuti, ore, anni. Quello che l'icona rappresenta è il tempo liturgico, che inizia con la venuta del Cristo. Prima del Cristo tutta la storia è orientata verso di lui, dopo la sua venuta tutto cambia perché l'incarnazione "apre" il tempo, entra nel tempo ("il Verbo si fa carne" per entrare nel tempo), apre gli occhi degli uomini alla fede e rivela il tempo sacro. È questo il tempo che si apre all'eternità intesa non come terribile assenza di tempo ma come pienezza del tempo, e lo strumento per aprire questa porta stretta sul tempo eterno di Dio è la liturgia.

"Il memoriale liturgico contiene non le immagini del passato ma gli avvenimenti stessi ben presenti, che diventano a noi contemporanei... Ogni lettura liturgica del Vangelo ci colloca nell'avvenimento evocato. 'In quel tempo', la formula sacra con la quale incomincia ogni lettura liturgica del Vangelo, significa il 'tempo sacro' - in illo tempore - l'adesso, il contemporaneo".

Ogni festa ha il suo significato di prefigurazione attribuitogli dalla liturgia. Così il tempo della Quaresima rappresenta in sintesi la totalità della storia, il tempo dell'attesa. Il Natale non è solo una festa ma un "tempo di festa", quando la luce cresce, Natale e l'Epifania sono manifestazioni solari del Cristo.

Se il calendario astronomico "orienta" l'uomo nel tempo delle semine e dei raccolti, così il calendario ecclesiastico non è orientato, ma è "Oriente", tempo ordinato.

La liturgia appare così come un sacramento dell'eternità che integra il tempo e il calendario delle feste e dei santi, valorizza ogni frazione di tempo, lo fa sacro e risponde quaggiù alla nostra nostalgia dell'eternità.

Questa è il significato dell'icona delle feste: il significato sacro del tempo.

Dunque non è studiando solo l'arte che ci si accosta all'icona, ma è comunque necessario uno studio per imparare ad accostarsi a queste opere in modo corretto, perché esse non fanno parte del nostro bagaglio culturale. Abituati a vedere un'arte che è mimesi o astrazione, ci accosteremmo nel modo sbagliato, chiedendo cose sbagliate e magari travisandone i significati.

Esistono sottili differenze tra Oriente e Occidente, differenze che un certo facile sincretismo religioso dei nostri tempi tende a voler annullare unificando tutto. Ma se un'opera perde la sua specificità, se si dimentica (o si ignora deliberatamente) il contesto in cui è sorta e la storia che

l'ha prodotta per vederne solo i lati che la uniscono ad altre culture annullando quelli che la dividono, allora perdiamo tutto di quest'opera, ne facciamo altro mutandone gli intenti e rischiando di creare "motivi sbagliati" per non amarla. "Non esistono motivi sbagliati per amare l'opera d'arte, ma solo motivi sbagliati per non amarla" (E. Gombrich).

Non possiamo porci davanti a un'icona delle feste ammirandone la fattura artistica, vedendola come un bellissimo calendario ma senza riuscire a cogliere nulla della profonda meditazione sul tempo che porta l'anima ad aprirsi sulla Rivelazione dell'Incarnazione.

L'approccio all'icona non è passionale e romantico, come spesso si fa nei confronti di molta arte primitiva, ma teologico, e solo attraverso la teologia possiamo coglierne la bellezza. Ma non basta: bisogna aprire il cuore alla comprensione del messaggio, la teologia deve farsi "pietas", affinità elettiva che porta a vivere il mistero. Allora la Bellezza ci salverà. Ecco perché l'icona è preghiera, a 360°.

Bibliografia essenziale:

- "Il bene e il vero nella bellezza del divino - Icone russe dal xv al xx secolo dalla collezione Orler" Spreafico, Sepe, Rupnik, Cortesi, Scalfi, Orler - Pontificia Università Urbaniana - 2001.
- "L'immagine dell'invisibile - I santi, le feste e i miracoli nelle icone russe" John Lindsay Opie, Alessandra Zottola - Galleria Antiquaria Carlo Maria Biagiarelli /Roma.
- "Εἰκόν [EIKON] - Icone arte e presenza" P. Cortesi, F. Di Palma, A. Vicini - Muse/Bologna 1989.
- "Teologia della bellezza - l'arte dell'icona" Pàvel Nikolàjevič Evdokimov - (Parigi 1972) edizioni San Paolo (settima edizione) 2002.
- "Icône e santi d'oriente" (collana "Lo sapevi dell'arte") Alfredo Tradigo - Electa 2004.

Per la storia e la cultura bizantina:

- "La civiltà bizantina" Cyril Mango (Byzantium. The Empire of New Rome - 1980) RCS Corriere della Sera (vol 9 della collana "Storia Universale") 2004.
- "Storia dell'impero bizantino" Georg Ostrogorsky (Monaco 1963) Einaudi 2009.

Per l'Esicasmò:

- www.orthodoxworld.ru/italiano/icona - "Le icone" orthodox world/popular encyclopedia of orthodoxy.
- "Gesù, figlio di Davide, abbi pietà di me" - una preghiera per tutti i tempi: la preghiera del cuore - Galliano Giuseppe - Tesi di licenza in teologia (Roma 1993) Teresianum Pontificia Facoltà Teologica - Pontificio Istituto di Spiritualità.

Note:

1. Non si considerano qui tutte le fasi della meticolosa preparazione della tavola ma solo le operazioni principali e il loro significato simbolico-teologico.
2. *Il bene e il vero*, Rupnik, pag.10.
3. *Il bene e il vero*, Cortesi, pag.15.
4. Per la preparazione dell'icona *Il bene e il vero... - sulle orme degli antichi iconografi*, Cortesi, pagg.12-18.
5. *L'immagine dell'invisibile: il mandylion*.
6. Per la storia completa e le fonti cfr. www.alexmercatanti.com/icone.
7. *Mandylion* termine arabo che significa "asciugamano".

8. La tela di lino robusta, a trama regolare, ben imbevuta di colla calda aderisce al legno e protegge la pittura dalle sollecitazioni del legno, prevenendo scrostamenti e strappi.
9. *Eikon*, pag.2.
10. *Il bene e il vero*, Cortesi, pag. 15.
11. *Teologia della bellezza*, pag. 188.
12. *Il bene e il vero*, Cortesi, pag. 18.
13. *Il bene e il vero*, pag. 13.
14. *Il bene e il vero*, Cortesi, pag.13.
15. *Teologia della bellezza*, pag.90.
16. *Teologia della bellezza*, pag.103.
17. *Ibidem*, pag.98.
18. εἰκών [Eikon], pagg.5-6.
19. *Teologia della bellezza*, pag.184.
20. *Il bene e il vero*, Scalfi, pag.20.
21. *L'immagine dell'invisibile: i mezzi espressivi*, John Lindsay Opie.
22. *Teologia della bellezza*, pag 103.
23. Più precisamente la furia iconoclasta ha una prima pausa nel 787, quando l'imperatrice Irene indice il Concilio di Nicea (Settimo Concilio Ecumenico) per riprendere nell'814 e chiudersi poi definitivamente nell'843 con l'imperatore Michele III.
24. Leone III Isaurico (o siriano), imperatore bizantino dal 717 al 741. Uomo energico, liberò Costantinopoli dall'assedio arabo nel 718.
25. Imperatrice Irene, moglie dell'imperatore Leone IV, alla morte del marito ottiene il potere per un breve periodo (780-802) durante il quale riesce a far prevalere il partito degli iconoduli.
26. Costantino V Copronimo, figlio di Leone III, gli succedette al trono di Costantinopoli (741-775). Grande generale, ottenne importanti vittorie sui Bulgari e sugli Arabi. Solo due dei suoi tredici scritti teologici contro il culto delle icone sono arrivati a noi in frammenti.
27. Il concetto recupera la concezione veterotestamentaria secondo cui non è possibile rappresentare Dio e qualunque immagine venga fatta di lui è un idolo pagano.
28. Si ipotizzano influenze medio-orientali, e certo i successi militari contro Arabi e Bulgari indussero Leone III e suo figlio a ritenere di essere sulla buona strada.
29. I monaci con la loro naturale autorità si fecero campioni dell'osservanza e della tradizione.
Per il rapporto tra iconoclastia e monachesimo cfr. C. Mango pagg. 168-169 e Ostrogorsky pagg. 158-159.
30. Giovanni Damasceno (650-750) alto funzionario imperiale, fu il grande oppositore di Leone III nella lotta iconoclasta. Grande teologo, il suo pensiero è determinante per tutto il futuro sviluppo della dottrina che sosteneva il culto delle icone. Dottore della Chiesa.
31. Iconoduli erano detti i sostenitori del culto delle immagini.
32. *Il bene e il vero*, pag. 12.
33. San Germano patriarca di Costantinopoli (715-739) depresso da Leone III per essersi opposto alla teoria iconoclasta dell'imperatore.
34. *Il bene e il vero*, pag. 12.
35. Teodoro Studita (759-826) difese l'ortodossia delle icone e scrisse il famoso trattato in difesa del culto delle immagini rifacendosi alla dottrina di Giovanni Damasceno.
36. *Teologia della bellezza*, pagg. 22-23.
37. *Il bene e il vero*, pag. 19.
38. *Storia dell'impero bizantino*, pag. 168.
39. Sotto il debole governo di Costantino IX Monomaco (1042-1055) divampò la lotta tra il patriarca di Costantinopoli Michele Cerulario e la Chiesa di Roma rappresentata dal Cardinale Umberto. Le ragioni dottrinali nascondevano motivazioni politiche e intrighi di potere che

- portarono alla scomunica della Chiesa romana da parte del patriarca bizantino.
40. Cenni di Pepo detto Cimabue (notizie 1272-1302). Citato da Dante nel Purgatorio (XI, 94-96). Pochissime le opere rimaste, tra cui ricordiamo gli affreschi di Assisi (molto rovinati) e il Crocifisso di Arezzo.
 41. Pietro de' Cerroni detto Cavallini (notizie 1273-1308) la conoscenza della sua opera è prevalentemente legata al ciclo di Santa Maria in Trastevere e a quello affrescato in Santa Cecilia a Roma.
 42. I mosaici di santa Cecilia in Trastevere e santa Prassede a Roma (IX sec.) mostrano una tendenza narrativa e ritrattistica già estremamente sviluppata.
 43. Iconostasi è la struttura architettonica che divide la navata (naos) dal presbiterio (bema) e sostiene le immagini sacre.
 44. La dinastia dei Paleologi (1259-1453) è l'ultima a sedere sul trono di Bisanzio dopo le conseguenze nefaste delle crociate.
 45. *Icone e santi d'oriente - prima parte*, pagg. 68-72.
 46. *Genesi* 18, 1-15.
 47. Nel X secolo Vladimir principe di Kiev sposa la principessa bizantina Anna, sorella dell'imperatore Basilio II e il popolo russo riceve il battesimo (989). Lo sviluppo culturale russo si sarebbe svolto per lungo tempo sotto un forte influenza bizantina. Al crollo di Costantinopoli l'eredità culturale bizantina passò in Russia.
 48. *Andrej Rublëv e l'icona russa*, introduzione.
 49. Clavo: rettangolo di tessuto colorato inserito nella veste. In particolare nel Cristo Pantokrator larga fascia ornamentale laterale sulla manica della tunica.
 50. *Il bene e il vero*, Spreafico pg.5
 51. *Il bene e il vero*, Rupnik, pag.10.
 52. *Il bene e il vero*, pag 11.
 53. *Andrej Rublëv e l'icona russa*, introduzione.
 54. Per l'ESICASMO cfr. bibliografia essenziale
 55. *Teologia della bellezza*, pag.223.
 56. Ivan Valis'evic Kirievskij (1806-1856) filosofo russo. Dapprima convinto adepto dell'idealismo filosofico tedesco, sotto l'influenza della moglie passò dal cristianesimo interconfessionale all'ortodossia.
 57. *Il bene e il vero*, pag. 11.
 58. *Teologia della bellezza*, pag. 91.
 59. *Ibidem*, pag.90.
 60. Per l'analisi dell'icona delle feste cfr. *Teologia della bellezza* pagg.136-145.