

LE DIMENSIONI DELL'IMMAGINE DI CRISTO. II. L'ICONA DI CRISTO

In un primo articolo sull'immagine di Cristo ¹ ho cercato di mostrare che alla base delle diverse manifestazioni artistiche dell'immagine di Cristo si situa una problematica teologica. Cristo è Dio e Uomo. Il Vecchio Testamento proibisce ogni immagine di Dio. La teologia dell'incarnazione di Dio, invece, richiede la rappresentazione artistica del Figlio di Dio, come ultima conseguenza logica. Se Dio è diventato uomo, Egli deve essere visibile, deve essere rappresentabile, cioè: deve essere rappresentato ².

Abbiamo accennato ai due primi tentativi di soluzione del problema: l'immagine che non rappresenta il Figlio di Dio, bensì la Parola di Dio, e l'immagine del Figlio di Dio che assume la veste e la forma di rappresentazioni non cristiane del Divino. Tutti e due i tentativi hanno i loro limiti. Il primo non annuncia il Divino. Il fatto che Dio è diventato uomo non può essere adeguatamente rappresentato in un'arte che consiste essenzialmente nella traduzione della parola della Sacra Scrittura nella visibilità universale dell'arte figurativa ³. Il secondo tentativo,

¹ Cf. «Nuova Umanità», 14 (1981), pp. 59-71. Un libro con il titolo *L'immagine di Cristo nell'arte*, nel quale tratto lo stesso argomento con molte tavole illustrative, uscirà presso la casa editrice Città Nuova.

² L'incarnazione di Dio è il fondamento teologico che sta alla base di tutta la dottrina sulle immagini di Giovanni Damasceno. Cf. Giovanni Damasceno, *Difesa delle immagini sacre*, Roma 1983. Cf. soprattutto K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*, Gotha 1980, pp. 188-190, 233-240 e G.B. Ladner, *Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie*, in «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 50 (1931), p. 5.

³ Se l'immagine consiste solo in una parola, se essa è solo traduzione,

che consiste nell'assumere forme preesistenti proprie dell'arte «pagana», avvicina l'artista troppo alla zona-limite dove regna tuttora il divieto veterotestamentario relativo alla realizzazione di qualsiasi immagine di Dio ⁴.

I limiti inerenti ai due primi tentativi di soluzione del problema del rapporto tra il divino e l'umano nella raffigurazione artistica del Cristo, sono stati la causa dello sviluppo di ulteriori soluzioni. Esse sono diverse; una, specifica dell'Oriente: l'arte delle icone, e un'insieme di diversi approcci nell'Occidente.

Fin qui abbiamo visto come le due prime soluzioni costituivano i due primi livelli o dimensioni dell'immagine di Cristo. Essi quasi si contraddicono a vicenda e costituiscono così una tesi ed una antitesi e richiedono una nuova sintesi. Si potrebbe pensare che questi primi livelli corrispondano a due epoche della storia dell'arte figurativa cristiana. Non è così. Essi rimangono presenti attraverso tutta la storia fino ai nostri giorni.

Difatti, nonostante la loro opposizione, le due prime dimensioni dell'immagine di Cristo, la parola tradotta in immagine e l'applicazione di forme di rappresentazione del Divino esterne all'ambito cristiano, non si escludono del tutto a vicenda. Perciò esse possono coesistere nella stessa concreta opera d'arte e possono essere considerate anche in seguito, durante una storia quasi bimillenaria — non solo immediatamente dopo gli inizi della civiltà cristiana —, come chiavi per l'interpretazione teologica di ogni arte figurativa cristiana, particolarmente di ogni immagine di Cristo.

come si traduce una parola di una lingua in un'altra, il divieto del Vecchio Testamento di non fabbricare delle immagini non viene minimamente infranto. La parola scritta è la traduzione della parola parlata in una parola visibile. L'immagine che non esprime di più della parola è nient'altro che la parola tradotta in una parola visibile e leggibile da tutti, anche da parte di coloro che non hanno imparato a leggere. Tali immagini del primo livello da noi descritto, sono proprio Scrittura Sacra leggibile per tutti.

⁴ Si conosce la leggenda secondo la quale, durante il tempo del patriarca Gennadio di Costantinopoli (458-471), un pittore avrebbe tentato di dipingere un'immagine di Cristo secondo il tipo di Giove. Il pittore fu punito per il suo atto empio: la sua mano inaridì. Solo attraverso la preghiera del patriarca egli riacquistò il pieno uso della sua mano. Cf. E.v. Dobschütz, *Christusbilder* (Texte und Untersuchungen, N.F. 3), Leipzig 1899, pp. 30 s., 107 s.

La prima sintesi, il terzo livello — quello dell'icona —, è stata sviluppata in Oriente, prima che l'Occidente si formasse come entità culturale e avesse quindi elaborato le proprie soluzioni del problema.

L'icona, ci pare, viene sempre più sentita come il grande dono della Cristianità ortodossa all'umanità. Solo in Oriente la Chiesa, la società, i teologi e gli artisti si sono posti il problema della possibilità di una realizzazione materiale dell'immagine di Cristo in tutta la necessaria profondità del pensiero teologico, cioè dell'icona del Figlio di Dio, nel quale coesistono natura divina e natura umana. Dio «può» essere rappresentato e «deve» essere rappresentato a causa dell'Incarnazione.

Il problema se Dio può essere rappresentato o no ha causato a Bisanzio un sanguinoso conflitto: *l'iconoclastia* (726-843)⁵. Questo conflitto è durato molto tempo ed ha prodotto i suoi martiri. L'Occidente ha difficoltà anche adesso a capire la profondità ed essenzialità, per la fede cristiana, di questa disputa sanguinosa. Nell'Occidente non vi sono stati martiri per la causa delle immagini sacre.

Sentiamo un santo orientale, difensore delle immagini: san Giovanni Damasceno. Entriamo così nel più vivo del discorso:

«Come sarà raffigurato l'invisibile? Come sarà ritratto ciò che è senza figura? Come sarà delineato ciò che non ha quantità, né grandezza, né limiti? Come sarà specificato ciò che è senza forma? Come sarà dipinto con colori ciò che è senza corpo? [...] È chiaro che, quando tu abbia visto che Colui che è incorporeo è diventato uomo a causa tua, allora farai l'immagine della sua forma umana; quando l'invisibile sia diventato visibile nella carne, allora raffigurerai l'immagine di Lui, che è stato visto; quando Colui che nella sovrabbondanza della sua natura è senza corpo e senza

⁵ L'opera fondamentale sull'iconoclastia è ancora oggi quella citata di K. Schwarzlose. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, ha messo a confronto le opere d'arte contemporanee con le diverse fasi della iconoclastia nei documenti scritti e fatti politici. Cf. anche G.B. Ladner, *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in «Medieval Studies», II (1940), pp. 127 s.

figura, incommensurabile ed intemporale, quando Colui che è immenso e sussistente nella forma di Dio, si sia invece ristretto alla misura e alla grandezza dopo aver preso la forma di schiavo, e si sia cinto della figura del corpo, allora riproduci la sua forma su di un quadro, ed esponi alla vista Colui che ha accettato di essere visto. Di Lui riproduci l'inesprimibile condiscendenza, la nascita dalla Vergine, il battesimo nel Giordano, la trasfigurazione sul Tabor, le sofferenze generatrici di immortalità, i miracoli, segni della sua divina natura che furono compiuti con virtù divina attraverso la virtù del corpo, la croce salvatrice, la sepoltura, la risurrezione, l'ascesa al cielo. Tutte queste cose descrivi con la parola e con i colori»⁶.

Assicurato il fatto che si possono realizzare delle immagini del Figlio di Dio e dei misteri della sua vita, morte e risurrezione, non viene ancora posta la domanda: come si può pienamente adempiere il difficile compito di raffigurare il Cristo secondo la sua natura umana e secondo quella divina?⁷.

Il parallelismo tra «la parola» e «i colori» ci ricorda il nostro primo livello dell'immagine di Cristo: la parola tradotta in immagine. Per risolvere tale problema riguardante il modo in cui l'incarnazione di Dio sarà rappresentata nell'arte delle

⁶ Giovanni Damasceno, *op. cit.*, pp. 36 s.

⁷ Come hanno insistito giustamente gli iconoclasti, la natura divina di Cristo non è rappresentabile, perché Dio non è circoscritto nello spazio, ma come già lo ha avvertito Giovanni Damasceno (cf. *op. cit.*, p. 47 e nota 93), se non si può rappresentare Dio — cioè la natura divina del Cristo —, si può conferire all'icona qualche riflesso delle Energie divine. Per questo fatto le icone erano spesso strumenti di salvezza; hanno operato miracoli e conversioni. Cf. anche K. Schwarzlose, *op. cit.*, pp. 166 s. Solo con l'evoluzione della dottrina della Luce increata del Monte Tabor, distinta dall'essenza divina, che non può essere partecipata, il problema della rappresentabilità della natura divina ha trovato la sua soluzione. Questa dottrina fu elaborata da Gregorio Palamas (ca. 1296-1359). Egli distingue l'essenza divina dalle Energie divine. Queste ultime possono essere comunicate alla creatura, nonostante che esse stesse siano increate. Così Dio si moltiplica negli esseri creati, senza mai perdere la sua unità. Cf. Gregorio Palamas, *Omélie*, XXXIV (Migne, PG 151, coll. 423-450). Cf. J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas* («Patristica Sorbonensia», 3), Paris 1959, pp. 296-303. Cf. anche P.N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza. L'arte della icona*, Roma 1982³, pp. 223 s.; e soprattutto E. Sandler S.J., *L'icône image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique* («Collection Christus», 54), Paris 1981, pp. 167 s.

icone secondo la coscienza degli ortodossi, ci aiuta una riflessione su ciò che è l'arte figurativa in generale, mediante una sua descrizione definitoria.

Ogni arte è espressione, imitazione e trasformazione. Espressione del più profondo che vive nell'uomo, espressione dell'anima; imitazione della natura o dell'arte; trasformazione della materia.

In quanto l'arte è l'espressione del più profondo dell'anima, dell'immortalità dell'anima⁸, l'anima stessa deve essere purificata per potere rispecchiare il volto del Figlio di Dio. «Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio» (Mt 5, 8). Perciò l'artista che si accinge a dipingere l'immagine di Cristo deve purificarsi. Di questo si è consapevoli nell'ambito delle Chiese Ortodosse. Dostoevskij scrive che il compito del monaco è di concepire nella sua anima l'immagine di Cristo, di custodirla e di tramandarla alle future generazioni, come la Chiesa ha in sé il sacerdozio e ne garantisce la trasmissione sino alla fine dei secoli⁹.

In quanto all'imitazione, l'icona di Cristo deve imitare i ritratti autentici, i modelli costituiti dalle tavole dipinte con il «vero» ritratto del Figlio di Dio. Qui si differenziano le convinzioni della Cristianità orientale da quelle della Cristianità occidentale. La convinzione di non avere più l'autentica immagine di Cristo, formulata già da sant'Agostino¹⁰, è così caratteristica

⁸ Cf. Chiara Lubich, *Scritti spirituali*/I, Roma 1978, pp. 212 s.

⁹ Cf. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, II, 6, 3: primo colloquio dello starèt Zosima.

¹⁰ *De Trinitate*, VIII, 4, 7 e 5, 7 (Migne, PL 42, col. 1951): «Nam et ipsius Dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecumque erat». Il libro di F. van der Meer, *Christus. Der menschensohn in der abendländischen Plastik*, Freiburg-Basel-Wien 1980, p. 19, prende le mosse da questo testo di sant'Agostino nel suo primo capitolo: «Das Unbekannte Antlitz». Quando egli però afferma categoricamente che questa situazione era la verità, non si rende conto della convinzione dei cristiani ortodossi e della loro tradizione culturale e teologica, e non tiene conto della maggior parte degli studi storici sull'immagine del Cristo. Il fatto che non possiamo accertare con i mezzi della critica storica ed archeologica il vero ritratto di Gesù di Nazareth, non significa affatto che non abbiamo più il vero ritratto di Cristo. Pare che si dimentichi troppo facilmente che l'esistenza storica di una cosa non dipenda dalla sua verificabilità scientifica.

dell'Occidente, come la convinzione che l'immagine di Edessa riproducesse le originali fattezze del volto di Cristo contraddistingue la cultura religiosa ortodossa ¹¹. L'immagine non prodotta da mani di uomo, il ritratto di Cristo su di un velo, è diventata il modello principale per il volto di Cristo, almeno dal VI secolo in poi. Ho cercato di mostrare che questa immagine, custodita dal re Abgar di Edessa, è da considerare o come una copia diretta della Sindone, che si conserva oggi a Torino, o come la Sindone stessa ¹².

Ogni arte è o imitazione della natura o imitazione di altre opere prodotte dall'uomo. Nel caso dell'icona di Cristo si può

Tante volte si slitta senza accorgersi dal giudizio della non-verificabilità al giudizio della non-esistenza di un determinato fatto o oggetto.

Per la convinzione ortodossa in materia della certezza sui ritratti autentici, cf., per esempio, L. Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'église orthodoxe*, Paris 1960, pp. 41 s. e il testo di P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977, p. 83, applicabile all'immagine di Cristo: «Se questi artisti [cioè contemporanei], neanche interiormente per se medesimi possono certificare l'identità della persona raffigurata, se si tratta d'un'altra qualsiasi, non si sta qui consumando forse il massimo inganno spirituale, provocando una confusione, e non si dirà forse che l'artista ha dipinto il falso?».

¹¹ L'immagine che Cristo avrebbe mandato al re Abgar è la prima icona nominata nell'elenco fatto da Giovanni Damasceno per provare la legittimità delle immagini sacre: cf. *op. cit.*, p. 65 e nota 187. Per le diverse forme della narrazione sul re Abgar e la sua immagine del Cristo, si veda E.v. Dobschütz, *op. cit.*, e il mio riassunto, *La Sindone di Torino e il volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, Emmaus 2, Quaderni di Studi Sindonici, Roma 1982, pp. 34-36.

¹² L'ipotesi dell'identità tra la Sindone di Torino ed il velo di Edessa, il cosiddetto *Mandilion*, fu avanzata per la prima volta da I. Wilson, *The Shroud of Turin. The Burial Cloth of Jesus Christ?*, New York 1978, pp. 92, 96 e 99; Id., «The history of the Turin Shroud», in *La Sindone e la Scienza*, Atti del II Congresso internazionale di Sindonologia 1978, Torino 1979, pp. 20-22. Per me la questione non è ancora risolta, anche se non si può dubitare del fatto che il *Mandilion* fosse almeno una copia della Sindone. Su tutta la problematica, cf. M. Green o.s.b., *Enshrouded in silence*, in «*Ampleforth Journal*», LXXXV (1969), pp. 333 s., che presenta già una discussione critica della ipotesi del Wilson prima delle pubblicazioni qui sopra citate. Cf. anche il mio, *La Sindone di Torino*, cit., pp. 39 s., e sulla dipendenza della iconografia classica del volto del Cristo della Sindone, pp. 40-50; e R. Laurentin, «Il volto dell'Uomo della Sindone e suo influsso sull'iconografia di Cristo», in *Gesù Figlio di Dio. Incontro e riconoscimento*, pp. 89-99. Quest'ultimo studio accetta senza critica l'ipotesi del Wilson dell'identità della Sindone con il *Mandilion*.

dire che ciascuna è da considerarsi come una copia delle copie del velo di Edessa, ed in ultima analisi della Sindone. Nel passato, come oggi dobbiamo ammettere, furono fatte diverse letture e riletture artistiche del volto visibile sulla Sindone¹³. Una delle più importanti di queste letture è data dall'arte costantinopolitana del VI secolo, durante l'impero di Giustiniano, come testimonia una icona conservata nel convento di Santa Caterina ai piedi del monte Sinai, la quale sarà descritta in seguito.

In quanto l'opera d'arte è sempre il risultato di una trasformazione della materia che — secondo gli iconoclasti — non può mai essere capace di esprimere il volto di Dio, essa viene santificata attraverso lo stesso artista cristiano, il quale a sua volta partecipa della natura divina mediante l'Eucaristia, nella divina liturgia. L'artista che si è comunicato nell'Eucaristia, che è diventato *uno* con Gesù Cristo, diventa per così dire lo strumento della autoespressione del Figlio di Dio. Sotto le mani di un tale artista cristiano la materia stessa, la tavola e i colori, saranno per così dire toccati dal divino e resi capaci di formare e rispecchiare l'immagine divina.

L'icona è legata alla liturgia e costituisce una parte integrante di essa. Anche qui l'Oriente si differenzia dall'Occidente cristiano. Per la liturgia latina è richiesta solo una croce con o senza il corpo di Cristo crocifisso. Nell'Oriente sono richieste almeno due icone, il Crocifisso e la Madonna, tutte e due dipinte su tavole di legno. Nell'Occidente, l'architettura del tempio cristiano può fare a meno di ogni immagine. Nell'Oriente, il significato stesso dell'architettura del tempio è legato alla icona.

Tutto il tempio, nell'Oriente cristiano, è un'immagine, e rappresenta due zone: il cielo e la terra, il visibile e l'invisibile.

¹³ La dimostrazione del fatto che gli artisti della immagine di Cristo avrebbero fatto delle lettere del volto sindonico, ha tentato P. Vignon, *Le Saint Suaire de Turin devant la Science, l'Archéologie, l'Histoire, l'Iconographie, la Logique*, Paris 1938, pp. 133-150, ma con un metodo ancora imperfetto. Con il mio studio citato, spero di aver dimostrato il fatto della dipendenza del tipo classico della immagine di Gesù dall'immagine sindonica, dentro i suoi giusti limiti e con un metodo perfezionato. Cf. anche le osservazioni di M. Green o.s.b., *op. cit.*, tavole 1-14 dopo la p. 320.

Il cielo è la zona di Dio, degli Angeli e dei Santi; la terra quella degli uomini. L'edificio di una chiesa ortodossa rappresenta tutto il cosmo con le sue due zone: il cielo e la terra. Il limite tra le due zone viene marcato in una doppia maniera: una volta verticalmente ed una volta orizzontalmente. La cupola è la zona del cielo, dell'invisibile; le pareti — fino all'inizio delle arcate sopra le colonne o i pilastri che dividono le navate — indicano la terra, il regno del visibile. Nelle chiese ricche, i pilastri e le pareti delle zone inferiori vengono perciò rivestiti con marmi preziosi. Tutta la regione dalle arcate in su è ricoperta di mosaici a sfondo d'oro.

Nella zona orizzontale, il limite fra terra e cielo viene marcato dall'*iconostasi*. Il recinto del Santissimo, accessibile solo ai sacerdoti, è custodito dalle icone. Attraverso esse, Cristo, gli Angeli e i Santi che vivono nel cielo si fanno presenti agli occhi dei cristiani. Questa concezione è importante. Non sono tanto i fedeli a guardare i quadri con i Santi, ma questi ultimi donano, attraverso le immagini, il loro sguardo ai fedeli. Idealmente ogni icona è da collocare sull'*iconostasi*, anche se molte icone sono databili al tempo che precede l'uso dell'*iconostasi*, avvenuto verso il XIV secolo ¹⁴.

L'immagine di Cristo è una rappresentazione del Figlio di Dio nel senso più stretto. L'icona rende presente la persona rappresentata. Chi ha gli occhi illuminati dalla fede, scorge questa presenza nella materia circoscritta ed egli si lascia guardare non dall'immagine ma da Gesù Cristo stesso. Il simbolo diventa realtà, o, meglio, verità.

Anche nell'Occidente vi sono tracce della concezione orientale dell'immagine di Cristo. Il volto di Cristo su un velo,

¹⁴ Cf. P. Florenskij, *op. cit.*, pp. 56-58, particolarmente p. 56: «L'iconostasi è la manifestazione dei santi e degli angeli — una angelofania, una manifestazione di celesti testimoni, e soprattutto della Madre di Dio e del Cristo nella carne —, testimoni i quali proclamano ciò che, visto da quel versante, è carnale. L'iconostasi è *i santi*». Per la creazione dell'*iconostasi*, la sua struttura e il suo programma iconografico, cf. W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten Lausanne 1956, pp. 73-75.

un'immagine simile a quella del re Abgar di Edessa, fu conservato nel tesoro di San Pietro e mostrato ai fedeli in ogni Anno Santo. Originariamente questa reliquia si chiamava la «Veronica», la «vera icona» di Cristo. Solamente in seguito si è sviluppata la nota leggenda, secondo la quale una donna con questo nome avrebbe avuto pietà di Gesù che portava la croce verso il Golgota e gli avrebbe dato il velo per asciugarsi il volto insanguinato, velo sul quale poi sarebbe rimasto impresso il ritratto di Gesù ¹⁵. È da notare che né l'oggetto della «Veronica» né la leggenda derivata da esso ha avuto un influsso sulla teologia occidentale, come accadde invece in Oriente. Solo là, come abbiamo accennato, fu discussa approfonditamente la possibilità di una vera icona di Cristo.

La vera immagine di Gesù, che lo raffiguri nella sua natura divina e nella sua natura umana, fu pensata dalla teologia degli iconoclasti del secondo periodo dell'iconoclastia bizantina (813-843) soprattutto come qualcosa che contraddice alla cristologia. O l'artista rappresenta solo l'immagine della natura umana, e separa così le due nature in Cristo, o l'artefice di una tale immagine presume di raffigurare le due nature insieme, e non può distinguerle nella sua icona. Nel primo caso l'artista e tutti coloro che venerano tali immagini sono fautori dell'eresia del Nestorianesimo, nel secondo essi appartengono agli eretici Monofisiti.

I teologi occidentali probabilmente non hanno ancora trovato nessuna risposta per confutare questa doppia accusa degli iconoclasti bizantini contro la creazione artistica delle immagini di Cristo. Ma forse anche in ciò consiste il motivo della crisi e della debolezza delle immagini di Cristo nelle chiese occidentali odierne, quando queste immagini non mancano del tutto. L'Occidente non osa pensare che si può realizzare una vera immagine del Figlio di Dio, un'immagine che rappresenti il Cristo nella sua doppia natura umana e divina. Di conseguenza tutta l'arte

¹⁵ Cf. E.v. Dobschütz, *op. cit.*, e il mio riassunto, *op. cit.*, pp. 36 s. Una estesa ricerca non ancora pubblicata, ha presentato G. Theben, *Das Christusbild in der Veronika-Überlieferung* (Licenza teologica, PUG, 1981).

religiosa — particolarmente quella degli ultimi due secoli — ed anche il corrispondente pensiero teologico non sono stati fortemente conpenetrati dalla realtà dell'incarnazione di Dio.

Enormi difficoltà sono da superare se noi, come cristiani occidentali, cerchiamo di comprendere le convinzioni della Chiesa orientale in materia di immagini sacre. Se Dio è diventato uomo, Egli può dare ad un cuore puro la visione dell'immagine del Figlio. «Beati i puri di cuore perché vedranno Dio», ha detto Gesù. Se questa visione viene affidata ad un'opera d'arte, anche lo spettatore dell'opera saprà scorgere lo splendore divino solo quando abbia anch'egli un cuore puro; quando cioè saprà distinguere, nella fede, l'espressione della natura umana dagli effetti della natura divina del Cristo, anche solo nel guardare o venerare una sua immagine.

È difficile per noi occidentali anche l'ammissione di una «divinizzazione» della materia. I teologi cattolici latini non vedono facilmente quel processo di divinizzazione che ha un reale influsso di trasformazione della natura fisica in colui che si ciba con fede del corpo e del sangue di Cristo. Chi vede oggi ancora la possibilità di un vero culto delle reliquie dei Santi? Questo culto una volta era basato sulla fede nella divinizzazione della materia umana attraverso una vita santa, nella quale l'Eucaristia ha potuto avere il suo massimo effetto ed esercitare la sua massima potenza ¹⁶.

Infine, l'uomo occidentale, formato alla scuola delle scienze naturali, non ammette facilmente che il volto sulla Sindone di Torino — e conseguentemente quello sulle altre «vere icone» — sia proprio il ritratto di Gesù. I fedeli dell'Oriente cristiano credono nelle loro convinzioni, tramandate dalla tradizione viva

¹⁶ Scrive P.N. Evdokimov, *op. cit.*, p. 52: «...il Cristo unisce l'energia umana all'energia divina e deificante [...]. È la riabilitazione ascetica della materia come substrato della risurrezione e luogo della epifania. La Bellezza di Dio, proprio come la sua Luce, non è né materiale, né sensibile, né intellettuale, ma si dona in se stessa o attraverso le forme di questo mondo e si lascia contemplare dagli occhi aperti del corpo trasfigurato». P. Florenskij, *op. cit.*, p. 105, asserisce perfino: «Né la tecnica della pittura delle icone né i materiali adoperati possono essere casuali rispetto al Culto...».

attraverso i secoli, anche se la scienza non ne ha dato nessuna conferma.

Viste tutte queste difficoltà, descriviamo ora alcune delle più importanti icone di Cristo. Incominciamo con una immagine del Signore che fu ritrovata sotto strati posteriori, durante il restauro eseguito su una tavola del convento di Santa Caterina sul Sinai, un po' più di un decennio fa. Essa è databile al VI secolo ¹⁷. Cristo è raffigurato a mezzo busto, visto di fronte, con il libro del Vangelo nella sinistra e con la destra alzata nel gesto oratorio, che più tardi verrà interpretato come gesto di benedizione. Ci ricordiamo che il libro e il gesto oratorio appartengono alla prima dimensione dell'immagine di Cristo, al livello della parola tradotta in immagine. La figura, come la vediamo, è collocata davanti ad una esedra ed ha una grande aureola dorata. Questi ultimi dettagli appartengono alla dimensione delle forme che rappresentano il Divino già sviluppate e applicate nella precedente iconografia non-cristiana. Anche il mantello di porpora, riservato dal III secolo in poi agli imperatori, deriva da un uso pagano. Il volto, però, di quest'icona è uno dei primi nel quale si scorge la dimensione del vero ritratto di Gesù, con le stesse fattezze visibili nel «Mandilion» e nella «Veronica».

L'irregolarità delle guance, disegnate come diseguali l'una in confronto all'altra, i baffi di diversa lunghezza e di diversa curvatura, le macchie bianche sull'alta fronte in forma di gocce e di grosse strisce ricurve, si possono spiegare solo con un ricorso al volto della Sindone, dove vengono spiegate come effetti dei maltrattamenti subiti dall'Uomo che fu avvolto nel lenzuolo ¹⁸. La nostra icona è il risultato di una lettura del volto della Sindone o di una copia di esso e della tradizione delle tracce rimaste sulla Sindone in un'immagine artistica. Non si può non notare che l'artista che ha operato questa traduzione era affascinato dalla maestà del volto, creduto da lui come il ritratto del Signore.

¹⁷ K. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, vol. I, Princeton 1976, cat. B1, pp. 12-15, tavv. 1, 2, 39, 40.

¹⁸ Cf. il mio, *La Sindone di Torino*, cit., pp. 44, 47.

Gli occhi del Cristo non fissano lo spettatore, ma guardano lontano senza concentrarsi su di un punto determinato. Con questo mezzo, l'artista raggiunge l'effetto di una presenza continua ed universale della persona raffigurata. La maniera di rappresentare il Cristo a mezzo busto con il volume del Vangelo e con la destra benedicente non cambierà più nell'ambito dell'arte bizantina. È il tipo del cosiddetto *Pantocrator*, il Signore dell'universo¹⁹. Lo troviamo ancora nel XII secolo negli splendidi mosaici di Cefalù, Palermo e Monreale, su una icona del XIII secolo sul Monte Athos e poi nell'arte greca e russa dei primi decenni del Quattrocento in particolare, ma anche fino ai nostri giorni.

Tre temi dell'iconografia bizantina sono intimamente connessi con l'immagine del Cristo, in quanto essa deve anche rappresentare la natura divina del Figlio di Dio. I temi sono quelli della Trasfigurazione sul Monte Tabor, la Risurrezione — cioè la cosiddetta *Anastasis* — e la Trinità. Tutti e tre i temi vengono rappresentati nell'arte greca e russa secondo un identico schema per ciascuno dei tre soggetti. Il pittore delle icone non deve mai inventare un nuovo schema iconografico, non deve usare la sua propria immaginazione o fantasia, ma deve ripetere i sacrosanti schemi tramandati dai manuali per i pittori²⁰. La rinuncia alla propria fantasia fa parte dell'ascesi cristiana dell'artista orientale. Solo inserendosi nella tradizione viva, mediante l'accettazione degli schemi già predisposti per ogni soggetto da rappresentare, il pittore delle icone può sperare di realizzare

¹⁹ Cf. il mio articolo, *Le dimensioni della immagine di Cristo*, cit., p. 59, nota 1.

²⁰ Il primo manuale conosciuto è quello di Dionigi di Furna, un monaco del Monte Athos, vissuto nella prima metà del 1700. Il libro porta il titolo *Ermeneia tes zografikes technes* («Istruzione sull'arte pittorica»). Sulle edizioni di questo libro cf. L. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze 1932, pp. 14 s. Fozio Kontoglos ha scritto un nuovo manuale ad uso della Chiesa ortodossa, *Ekfrasis tes orthodoxou eikonografias*, 2 voll., Atene 1960. «Le icone debbono essere dipinte conformemente ai fedeli modelli della vita spirituale "secondo immagine, somiglianza e sostanza"», si legge nel libro di Florenskij, *op. cit.*, p. 94.

un'immagine che immette lo spettatore pienamente nel mistero rappresentato sulla tavola.

Nella Tradizione, l'artista ortodosso trova le formule per la rappresentazione della luce taborica, la quale viene riflessa dalle icone, particolarmente dalle icone della Trasfigurazione. Chi ha visto una volta lo splendore argenteo del mosaico dell'abside nella chiesa di Santa Caterina sotto il Monte Sinai, è toccato da qualche cosa di soprannaturale che si esprime attraverso la materia delle tessere, le quali danno ai riflessi della luce una forza inconsueta ²¹. È un fulgore e un lampeggiare che ricorda il passo evangelico che descrive la Parusia, il ritorno maestoso del Signore. La stessa intensità di luce emana anche dalle icone della Trasfigurazione appartenenti alle scuole di Novgorod e di Mosca con i loro massimi esponenti Feofan Grek e Andrej Rublëv ²².

Una simile luce argentea caratterizza anche gli affreschi delle chiese serbe e del *Parekklesion* della chiesa Chora a Costantinopoli ²³. Un fulgore e una dinamica inconsueta irradiano là, dalle scene del Risorto che discende nell'Ade per liberare i progenitori e tutti i giusti del Vecchio Testamento, che hanno aspettato lungo i secoli questo momento. In una miniatura bizantina dell'XI secolo, conservata sul Monte Athos, questa scena viene data come illustrazione del Prologo del Vangelo di Giovanni ²⁴. La luce che risplende nelle tenebre è il Cristo che penetra

²¹ Per una documentazione fotografica eccellente si veda G.H. Forsyth - K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, voll. 2, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1973, tavv. 103-115.

²² Cf., per la Scuola di Novgorod, V.N. Lazarev, *Novgorodian Icon-Painting*, Mosca 1969, p. 35, tav. 47. Per la Scuola di Mosca, Id., *Moscow school of Icon-Painting*, Mosca 1971, p. 18, tav. 25; p. 31, tav. 48. Cf. anche E. Sendler s.j., *op. cit.*, pp. 168-170 e tav. dopo la p. 168; e R. de Feraudy, *L'Icone de la Transfiguration* («Spiritualité orientale», n. 23), Abbaye de Bellefontaine, Bégrolles (Maine et Loire) 1978, p. 83. Quest'ultimo studio contiene alle pp. 117-119 un elenco dei testi patristici sulla Trasfigurazione.

²³ Cf. P.A. Underwood, *Kariye Djami*, London 1967, vol. I, n. 201, pp. 192-201, vol. III, tavv. 340-359.

²⁴ Cod. 587 m., fol. 2r del Monastero Dionisiou sul Monte Athos. Cf. S.M. Pelekanidis - P.C. Christou - Ch. Tsioumis - S.N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, vol. I, Atene 1974, tav. 190.

nell'inferno per liberare i giusti. Il Vangelo della Risurrezione è un messaggio che oltrepassa i limiti del tempo e dello spazio. Nella scena dell'*Anastasis*, della Risurrezione del Cristo secondo il modulo orientale, cioè come liberazione dei giusti — antenati, profeti e re — dal Limbo, viene espresso visibilmente — e non soltanto indicato attraverso un simbolo — il fatto che Cristo come Dio è presente con la sua onnipotenza oltre ogni limite di tempo e di spazio.

Del terzo soggetto — della rappresentazione della Trinità — dobbiamo trattare un po' più a lungo, anche perché una delle icone di questo tema, quella di Andrej Rublëv, è diventata oggi — attraverso innumerevoli riproduzioni — la più importante immagine della Trinità, se non la più importante immagine artistica di Dio nel campo cristiano ²⁵. L'icona è stata dipinta nel primo decennio del Quattrocento per la cattedrale della Santissima Trinità di Zagorsk, in Russia, e viene oggi conservata nel Museo Tretjakov a Mosca.

La scena dipinta prende le mosse da un avvenimento che è descritto nel Vecchio Testamento. Si tratta della cosiddetta ospitalità di Abramo. Tre angeli visitano il patriarca per annunciarli la nascita del figlio Isacco (cf. *Gn* 18, 1-15). Questi tre angeli furono già visti da Origene come riferimento simbolico al mistero del Dio trinitario ²⁶. Molte icone dipingono la scena dell'ospitalità di Abramo. In esse si vedono non solo i tre angeli, ma anche Abramo e sua moglie Sara. Con la icona di Rublëv, questa situazione cambia. Ispirato dalla contemplazione trinitaria di san Sergio di Radonez, il pittore Rublëv penetra, dipingendo il rapporto fra i tre angeli, nel mistero insondabile della Trinità stessa.

²⁵ Cf. R.M. Mainka, *Andrej Rublev's Dreifaltigkeitsikone*, Ettal 1964, e J. Povilus, *L'icona della Trinità di Rublëv*, in AA.VV., *Il Dio di Gesù Cristo*, Roma 1982, pp. 210-212.

²⁶ Origene, *Omellie sulla Genesi*, Omelia IV, Roma 1978, p. 100: «Abramo... apparecchia i pani impastati con tre misure di fior di farina: accolse tre uomini, impastò i pani con tre misure di fior di farina; tutto quel che fa è mistico, tutto è pieno di misteri».

I Tre, radunati intorno alla comune mensa in forma di altare, non annunciano più solamente la Trinità come riferimento simbolico — secondo quanto avviene nelle icone dell'ospitalità di Abramo —, ma rappresentano Dio nel suo mistero di Uno e Trino. Tutti e Tre hanno lo stesso volto imberbe. Esso — particolarmente quello della persona dietro all'altare — deriva, mi sembra, dal volto della Madonna di Vladimir, la più antica icona della Russia, eseguita a Costantinopoli e trasportata in Russia nel XII secolo. Anch'essa viene conservata nel Museo Tretjakov a Mosca ²⁷. La persona centrale, nonostante le diverse interpretazioni, è da considerarsi come il Figlio ²⁸. Ma in essa non è rappresentato Gesù Cristo, il Figlio di Dio incarnato, morto e risorto, ma il Verbo ancora prima dell'Incarnazione, se si vuole raffrontare il contenuto della icona con termini temporali. La mensa in forma di altare, il calice sulla mensa con la testa del vitello, sono accenni simbolici alla ancor futura redenzione, attraverso la morte del Figlio sulla croce. La veste regale di porpora lo indica come il futuro Messia, il Cristo. Il corpo è spiritualizzato, finemente allungato. Il capo è inclinato verso l'angelo che rappresenta il Padre, dal quale proviene il meraviglioso movimento circolare, che termina in perfetta armonia con l'angelo di destra. Questi rappresenta lo Spirito Santo ed ha il corpo ed il capo inclinati verso il Padre.

²⁷ Andrej Rublëv ha copiato la «Madonna» di Vladimir dopo la traslazione di essa da Vladimir a Mosca avvenuta nell'anno 1395. Cf. R.M. Mainka, *op. cit.*, p. 27. Per la «Madonna» di Vladimir, cf. W. Felicetti - Liebenfels, *op. cit.*, pp. 51 s. e fig. a p. 50 e tav. 47.

²⁸ È stato P.N. Evdokimov, *op. cit.*, p. 236, a indicare la persona sulla sinistra della icona come il Figlio di Dio. Egli si basa sulla testimonianza di un contemporaneo di Rublëv, Stefano di Perm. Quest'ultimo portò durante una missione una icona simile a quella del nostro artista, e l'aureola della persona sulla sinistra di questa icona mostrava l'iscrizione abbreviata della parola «Figlio». Però le icone della «Ospitalità di Abramo» con i tre angeli indicano normalmente la figura mediana con la iscrizione «o on» (*colui che è*) nell'aureola cruciforme, come il Figlio. Cf. *Novgorod Icons 12th - 17th Century*, Leningrado 1983², p. 293, tav. 68 e p. 326, tav. 202. Anche R.M. Mainka, *op. cit.*, p. 48 è del nostro parere, cioè che la più probabile disposizione delle persone da sinistra a destra è: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo.

Solo prendendo le mosse dal corpo trasfigurato del Figlio, il pittore ha potuto dare anche al Padre ed allo Spirito Santo un corpo quasi individuale, ma come una eco meno materiale, meno densa del corpo del Figlio. Solo nell'immagine veterotestamentaria della visione delle persone angeliche il pittore dell'icona ha potuto intravedere il mistero dei rapporti intratrinitari e della loro deliberazione di salvezza, di redimere l'umanità attraverso il sacrificio del Figlio, sempre presente sugli altari della chiesa.

La Trinità di Rublëv non è un'icona del Cristo incarnato, ma un'icona del Figlio nel suo rapporto con il Padre e lo Spirito Santo nella Trinità-Unità divina. Senza la centralità del Figlio — cioè se si pensa che il Figlio sia una delle persone ai lati della mensa — la nostra icona non è più un'immagine di Dio, ma ne è solo una rappresentazione simbolica.

Come per tutte le teofanie dell'Antico Testamento la loro verità e possibilità risiede solo nel loro adempimento ultimo, cioè nell'Incarnazione del Verbo, così anche l'arte cristiana posteriore a questo fatto fondamentale è solo possibile come un'espressione del Cristo.

Con una formulazione forse spinta, si può dire: se i colori e la tavola di legno corrispondono in qualche modo alla natura umana del Cristo, lo splendore, l'armonia e l'emanazione di una pace indicibile corrispondono alla sua natura divina.

Solo quando lo sguardo dello spettatore è fissato sul Cristo come centro, anche il mistero della Trinità di Dio, che è apparso in Lui e attraverso di Lui, si rende presente al cuore del fedele. La centralità del Cristo è necessaria anche nella disposizione delle persone sulla icona della Trinità, a causa del nostro accesso psicologico al mistero. Se in realtà Cristo è il centro di tutta la Rivelazione, questo fatto non può essere espresso diversamente nella forma iconica.

Solo attraverso il contatto eucaristico con Dio una tale icona è realizzabile. L'icona orientale partecipa nella sua espressività alla dinamica divina, alla luce taborica, e per questo non è solo espressione dell'anima dell'artista, ma — in un senso ardito — è un'autoespressione del Cristo risorto nell'artista. Il pittore

diventa nell'unione eucaristica lo strumento del Verbo incarnato per la sua autoespressione umano-divina. L'icona diventa la dimostrazione di Dio. In maniera più abbreviata si è detto: «Esiste la Trinità di Rublëv, ergo esiste Dio» ²⁹.

HEINRICH PFEIFFER S.I.

²⁹ P. Florenskij, *op. cit.*, p. 64.