

Introduzione allo studio delle icone

Prima di parlare delle icone dobbiamo necessariamente fare una premessa su ciò che la Bibbia intende per bello.

Il libro della Genesi narra che in principio “la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l’abisso”. Gli ebrei antichi non avevano il concetto del “nulla”. Per loro il “nulla” il “niente” si identificava col brutto, col disordine, con le tenebre, con la deformità, l’incompiuto.

Quando la Parola di Dio entra in questo “brutto-nulla”, tutto comincia a risplendere. “Sia la luce”. La Parola che chiama all’esistenza porta innanzitutto la luce e tutto comincia a risplendere. Il brutto viene vinto dal bello. La luce è una creazione di Dio, le tenebre non lo sono: esse sono negazione. “E Dio vide che era cosa buona-bella”. Il termine ebraico significa l’una e l’altra cosa insieme.

Il primo giorno della creazione, notano i Padri, non è il *primo* ma l’*uno*, l’*unico*, fuori serie. Questa luce non è un elemento ottico, che apparirà invece il quarto giorno con il sole astronomico. La luce iniziale, “all’inizio” nel senso assoluto, *in principio*, è la rivelazione più sconvolgente del Volto di Dio.

Al vertice di questa creazione buona e bella si pone l’uomo che Dio dichiara “molto buono e molto bello”. Creato a immagine e somiglianza di Dio l’uomo è chiamato a riflettere in maniera singolare sul suo volto la gloria di Dio. L’uomo e la donna sono creati insieme e consacrati dalla benedizione di Dio ad essere icona vivente dell’amore di Dio: “Siate fecondi e moltiplicatevi, riempite la terra”. Essi dovranno portare a perfezione il dono ricevuto da Dio. Il germe del bello e del buono immesso nella creazione l’uomo dovrà farlo crescere fino alla sua pienezza.

Ma il peccato originale ha devastato questo “bello-buono” che Cristo, l’uomo nuovo, è venuto a restaurare e a ricreare. Lui è “il più bello tra i figli degli uomini, sulla sua bocca è diffusa la grazia”. Egli è venuto nel mondo sotto il dominio del regno di Satana, per portare il Regno di Dio: “il tempo è compiuto e il Regno di Dio è vicino; convertitevi e credete al Vangelo”.

S. Massimo il Confessore afferma che il compimento della prima bellezza nella Bellezza perfetta si pone al termine e riceve il nome di Regno.

Ma cosa è questo Regno? Esiste una variante di origine liturgico battesimale nel “Padre nostro” secondo la versione di Luca, dove invece di “venga il tuo Regno”, si dice: “venga il tuo Spirito”. Il Regno di Dio è lo Spirito Santo. Se dunque il Regno contemplato è la Bellezza, la terza Persona della Trinità si rivela Spirito della Bellezza.

Se Gesù 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). In rapporto al Verbo, il Vangelo dello Spirito è visivo, contemplativo. Nelle sue rivelazioni egli è il “dito di Dio” che traccia l’Icona dell’Essere con la Luce increata.

“ciò che la parola dice, l’immagine ce lo mostra silenziosamente”, “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 (1Cor. 12,3)”, nessuno può rappresentare l’immagine del Signore se non per dono dello Spirito Santo. Egli è l’Iconografo divino. Lo Spirito Santo è Vita e Luce: “Alla tua luce vediamo la luce” (Sal 35,10).

La prima parola della Bibbia “Sia la Luce!” è anche l’ultima: “Sia la Bellezza!”. L’uomo deve trasformarsi in tutto in gloria di Dio vivente: “Una cosa ho chiesto al Signore, questa sola io cerco: abitare nella casa del Signore tutti i giorni della mia vita, per contemplare la *Bellezza del Signore*” (Sal. 26,4).

L’ambiguità della bellezza

Se la verità è sempre bella, la bellezza non è sempre vera. Infatti Dio non è il solo a “rivestirsi della

Bellezza”; il male lo imita e rende la bellezza profondamente ambigua.

“Come mai sei caduto dal cielo, Lucifero, figlio dell’aurora? Come mai sei stato steso a terra, signore dei popoli?” (Is 14, 12). “Il tuo cuore si era inorgogliato per la tua bellezza, la tua saggezza si era corrotta a causa del tuo splendore” (Ez 28,17). Il mito biblico dell’albero dai frutti proibiti riproduce la medesima situazione: “*La donna vide che l’albero era buono a mangiare, gradito agli occhi e desiderabile*” (Gen 3,6), in altre parole gradevole ai sensi ed estetico al più alto grado. Il godimento sensuale si era eretto ad assoluto, s’è posto al di là del Bene e del Male. La bellezza esercita il suo fascino, converte l’anima umana al suo *culto idolatra*, usurpa il posto dell’Assoluto, con una strana e totale indifferenza verso il Bene e la Verità.

Dostoevskij afferma che la Bellezza salverà il mondo, e subito si chiede: “Ma quale?”, perché la “Bellezza è un enigma”: sdoppiata, essa ammalia, affascina e fa perire. L’unità iniziale della Verità, del Bene e della Bellezza si è scompaginata. Divenuti autonomi, ciascuno manifesta fatalmente la più profonda ambiguità; “l’idea estetica è stata intorbidita nell’uomo”. “Il cuore trova la bellezza anche nella vergogna, nell’ideale di Sodoma, che è di gran lunga quello della maggioranza. È il duello del Diavolo e di Dio, e il cuore dell’uomo ne è il campo di battaglia...”

Solo la *verità religiosa* condiziona e riunisce in sé il valore etico ed estetico. L’aspirazione alla Bellezza coincide con la ricerca dell’Assoluto e dell’Infinito, coincide con la ricerca di Dio. Ora, dal momento che lo Spirito Santo parla nella Bellezza come ha “parlato nei profeti”, la “salvezza mediante la Bellezza” non è più il principio autonomo dell’arte, bensì una formula religiosa. “Lo Spirito Santo è una comprensione immediata della Bellezza, la coscienza profetica dell’Armonia”. È nella santità, nello Spirito, che l’uomo ritrova l’intuizione immediata della vera Bellezza.

Come definire una icona

“*Tu, che così mirabilmente hai ispirato l’evangelista Luca, illumina l’anima del tuo servo, conduci la sua mano perché possa eseguire perfettamente i Tuoi lineamenti misteriosi*”. Così recita un’antichissima preghiera dei monaci del Monte Athos che veniva recitata prima di accingersi a dipingere un’icona. Il monaco si sottoponeva ad una lunga ascesi, ad un *digiuno degli occhi* per purificare gli occhi dello spirito che dovevano vedere, percepire la presenza del mistero che doveva essere rappresentato.

Secondo una antica tradizione S. Luca fu al tempo stesso evangelista ed il primo iconografo. Le sue due ispirazioni, i suoi due carismi ispirati da Dio allo stesso titolo, erano al servizio dell’unica verità evangelica. Pertanto l’ispirazione degli evangelisti e quella degli iconografi, senza essere identificate, sono affini sul piano della rivelazione del Mistero.

Seguendo questa tradizione solamente ai monaci e ai Padri spettava definire il prototipo di una icona. L’icona si riceve per ispirazione divina. Questa ispirazione per essere vera doveva essere definita dai Padri nei Concili e ad essa tutti gli altri artisti dovevano scrupolosamente attenersi. Potremmo fare un esempio con i monaci copisti, il cui compito era quello di trascrivere fedelmente le Sacre Scritture per diffonderle e per tramandarle allo stesso tempo.

Per l’oriente l’icona è uno dei sacramentali, più precisamente quello della presenza personale. 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 divina all’epiclesi del rito, “icona miracolosa”. “Miracolosa” significa: piena di presenza, sua testimonianza indubitabile e “canale della grazia che ha forza santificatrice”. Il VII Concilio lo dichiara molto esplicitamente: “Sia mediante la contemplazione della Scrittura, sia mediante la rappresentazione dell’icona... noi ci ricordiamo di tutti i prototipi e siamo introdotti presso di loro”. Il Concilio dell’860 afferma nel medesimo senso: “Ciò che il Vangelo ci dice con la parola l’icona ce lo annuncia con i colori e ce lo rende presente”.

L’icona non ha una realtà propria; in se stessa non è che una tavola di legno; tutto il suo valore lo trae dalla partecipazione al *totalmente altro* mediante la rassomiglianza. L’icona traduce una presenza dinamica che non è localizzata né racchiusa in se stessa, ma che viene irradiata dall’icona

stessa. Ed è proprio questa teologia liturgica della presenza che distingue una icona da un quadro a soggetto religioso. Ogni opera puramente estetica si risolve in un trittico: l'artista, l'opera e lo spettatore. L'artista esegue l'opera e suscita un'emozione di ammirazione nello spettatore. E anche se questa emozione si trasforma in sentimento religioso, questo non viene che dalla capacità soggettiva che ha lo spettatore di sperimentarlo. Un'opera d'arte è fatta per essere guardata, e rapisce l'anima. Invece l'arte sacra dell'icona trascende il piano emotivo che agisce sulla sensibilità. Una certa aridità ieratica voluta e l'essenzialità ascetica della fattura la oppongono a tutto ciò che è soave e languido, ad ogni abbellimento e godimento propriamente artistici. Per questo motivo l'icona spezza il triangolo estetico ed introduce un quarto principio che è il senso mistico, il Trascendente di cui l'icona testimonia la presenza. L'artista scompare dietro la tradizione che parla; le icone non sono quasi mai firmate; l'opera d'arte lascia il posto ad una teofania.

Quando S. Bernardette fu invitata dall'artista che doveva eseguire la statua della Madonna per la grotta di Lourdes a scegliere l'immagine di Maria che più si avvicinasse a quella che lei aveva visto durante le visioni, senza esitazioni si fermò davanti ad una icona bizantina di Maria dell'XI secolo. Un aneddoto che conferma pienamente l'icona come luogo della presenza del mistero che raffigura.

Il fondamento biblico dell'icona

Nell'Antica Alleanza c'è la proibizione di fare immagini. *“Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù in cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra”* (Gen 20,4). Questa proibizione nasceva dalla necessità di purificare il popolo dall'idolatria che aveva imparato durante i quattrocentotrent'anni di schiavitù in terra d'Egitto. Ma non solo. Con la caduta avvenuta in seguito al peccato originale, l'uomo aveva perduto la somiglianza con Dio, e nessun idolo costruito dalle mani dell'uomo poteva restituirgli la somiglianza perduta. A partire dall'Alleanza celebrata al monte Sinai il popolo inizia una vera purificazione, un digiuno degli occhi su cui dovranno sempre vigilare perché forte è la tentazione di cadere nell'idolatria dell'immagine. Il vitello d'oro, costruito all'indomani dell'uscita dall'Egitto, è l'esempio di questa perenne tentazione che accompagnerà la storia del popolo d'Israele. Prima che Dio possa farsi “vedere” nuovamente dagli uomini è necessario attraversare un lungo deserto di purificazione. Soltanto l'arte ornamentale delle forme geometriche traduceva il sentimento dell'infinito.

Soltanto gli angeli potevano essere raffigurati. Dio ordina di scolpirli in oro sul coperchio dell'arca dell'Alleanza e di ornare con figure di cherubini tutto l'interno del tempio di Gerusalemme. E questo perché il mondo angelico ha conservato intatta la sua natura di “seconda luce”, in essi si riflette pienamente lo splendore di Dio. Così prima dell'Incarnazione, per timore dell'idolatria, ogni espressione del celeste è limitata al mondo degli angeli. Ma bisogna capire bene, per non ricadere sotto la legge, che questa limitazione è soltanto la purificazione di un'attesa, una profezia sull'avvento dell'icona di Cristo.

Il Cristo libera gli uomini dalla mitologia e dagli idoli non negativamente, sopprimendo l'immagine, ma positivamente, rivelando la vera figura umana di Dio. Se la divinità da sola sfugge ad ogni rappresentazione e se l'umanità da sola, separata dal divino, non significa più niente, “l'umanità del Cristo è l'icona della sua divinità”, come dice il VII Concilio. Il Cristo totale è Luce da Luce, Dio vero da Dio vero, l'unica icona di Dio, l'immagine dell'invisibile Dio.

L'incarnazione viene da Dio, dal suo desiderio di divenire Uomo e di fare della propria Umanità un luogo e una icona della sua Presenza.

Nascita dell'iconografia

Le icone non sono nate subito. In principio i cristiani che derivavano in gran parte dal giudaismo, avevano ancora radicato nel culto liturgico la proibizione delle immagini. Solo le figure geometriche, segni della perfezione e della trascendenza di Dio, e gli angeli, le creature che riflettevano in qualche modo la luce di Dio, venivano rappresentate. Ma quando i cristiani

cominciarono ad emanciparsi dall'influsso giudaico e grazie anche all'ingresso nella giovane comunità cristiana di fratelli provenienti dal paganesimo, ecco che cominciano a nascere i "segni" e le "allegorie" tipici del cristianesimo.

Per evitare le frequenti confusioni, s'impongono alcune precisazioni. Il *segno* informa e ragguaglia. Il suo contenuto è il più elementare ed è vuoto di ogni presenza. Tra il significante e il significato non esiste in questi casi alcun rapporto di comunione e di presenza. Anche l'allegoria è un mezzo esplicativo attraverso emblemi analogici e non va al di là di una illustrazione didattica. Né il segno né l'allegoria sono in alcun modo "epifanici" cioè manifestazioni, presenze del sacro. Nelle catacombe troviamo tra gli altri *segni*: l'ancora, che ricorda la croce di Cristo; le lettere α e ω che rappresentano l'inizio e la fine dell'alfabeto greco per indicare che Cristo è eterno; oppure le lettere greche χ e ρ che spesso troviamo anche sovrapposte, per indicare il nome "Cristo". Invece come *allegorie* troviamo rappresentato l'agnello, il pesce, il buon pastore, la fenice, il pavone, la torre ecc.

Il *simbolo* invece, nello spirito dei Padri della Chiesa e secondo la tradizione liturgica, contiene la presenza di ciò che simbolizza. Esso compie una funzione rivelatrice del "senso" e, nel tempo stesso, si erige in luogo espressivo della "presenza". La conoscenza simbolica, sempre indiretta, fa appello alla facoltà contemplativa dello spirito, all'immaginazione vera, evocatrice ed invocatrice, affinché scopra il senso, il messaggio del simbolo e colga il suo carattere epifanico di presenza, figurata, simbolizzata, ma reale, del trascendente.

L'icona nasce dalla fede cristiana. Il suo inizio si può datare all'incirca verso il IV secolo a Costantinopoli. Nella sua fase nascente l'icona prende anche degli elementi provenienti da altre arti: dal giudaismo, dall'ellenismo, dalla romanità. Ma la patria dell'icona è l'Oriente. Ben presto l'iconografia diviene una parte organica della tradizione e costituisce una vera "teologia visiva" che si svilupperà non solo in Oriente ma anche in Occidente fino al XII-XIII secolo. Poi in Occidente comincia un lento ma inesorabile allontanamento dai principi della teologia dell'icona che invece vengono saldamente mantenuti dall'Oriente fino ai giorni nostri. Cosa succede in Occidente? Si può dire che, misticamente, il Medio Evo si spegne precisamente quando scompaiono gli angeli, quando l'icona cede il posto all'immagine allegorica e didattica e il pensiero indiretto al pensiero diretto. È la fine dell'arte romanica, arte essenzialmente iconografica, ed è qui che l'Occidente si distacca dall'Oriente.

Il secolo XIII fa dell'aristotelismo la filosofia per eccellenza, con danno dell'immaginazione simbolica e dei modi di pensiero indiretto. La fisica di Aristotele spiega in modo sconosciuto, separato dal trascendente. L'intelletto estrae dalla cosa la sua idea, ma non riconduce più alla sua dimensione trascendente. Nel pensiero scolastico gli angeli sono spagliati della loro funzione mediatrice, sono ridotti al ruolo di "Virtù" che sostengono un ordine "naturale". Essi appaiono come delle specie di logiche e non più come messaggeri, come persone viventi. Lo slittamento verso il realismo percettivo e il sensualismo accentua il significante a danno del significato, al punto da svuotare quest'ultimo ed è l'immagine naturalistica. Per cui un quadro "religioso" rappresenta l'uomo e sotto-intende il Dio-Uomo, l'icona rappresenta la Persona (l'ipostasi) e fa vedere Dio nell'Uomo.

Anche dei geni come Giotto, Masaccio, Duccio, Cimabue, sotto un forte influsso dell'intellettualismo, rinunciano alla realtà misteriosa, irrazionale del mondo. Essi introducono il realismo ottico, la prospettiva della profondità, il chiaroscuro: non è più esattamente l'arte del trascendente. L'arte rompe con i "canoni iconografici", ritrova la sua indipendenza; la sua visione, sempre più soggettiva, non è più integrata nel mistero liturgico. Essa continua a trattare plasticamente "soggetti religiosi"; ma perde l'antica lingua sacra dei simboli e delle presenze. Quando l'artista comincia a voler soddisfare i trasporti psichici, la comunione spirituale cessa e cede il posto all'emotività; l'arte sacra si degrada in arte semplicemente religiosa, si sposta verso il ritratto, il paesaggio, la decorazione.

L'iconoclastia

L'iconoclastia (dal greco *eikonoklasmos*, distruzione di immagini) fu un'eresia dal 725 all'842, che scavò un profondo solco tra Roma e le Chiese Cristiane d'Oriente.

La lotta iconoclasta sviluppò in Oriente la teologia dell'icona, che poi è la teologia della bellezza. Secondo i Padri il primo iconoclasta è stato l'assassino Caino, tenuto conto che il primo *iconografo* è Dio stesso che crea l'uomo: "ad immagine e somiglianza nostra" (*kat'eikòna hemetèran kai kath'homoiosin*, Gen. 1,26).

L'iconoclastia cristiana, nell'VIII secolo, prese spunto indubbiamente dall'influenza esercitata dai Mussulmani, i quali condannavano (e condannano) qualsiasi rappresentazione della divinità in forma umana. Un movimento sempre più forte di critiche cominciò a levarsi soprattutto contro i monaci che venivano accusati di abusi nel culto delle icone a cui attribuivano poteri taumaturgici e alcune venivano spacciate come dipinte mediante l'intervento divino. Era una reazione ad un culto delle icone spesso idolatrico, ad una concezione magica che arrivava a confondere l'icona con l'eucaristia e sosteneva addirittura la consustanzialità (fatti della stessa sostanza) dell'immagine e del suo modello. Così alcuni sacerdoti troppo zelanti univano ai santi doni alcune particelle di icone.

Le perplessità furono raccolte dall'imperatore Leone III (717-741), che lanciò una campagna di riforma moralizzatrice della Chiesa, pubblicando nel 726 un editto in cui dichiarò il culto delle immagini sacre alla stregua di quello degli idoli e ordinò la distruzione di queste immagini nelle chiese.

Seguirono disordini di piazza e persecuzioni nei confronti dei monaci recalcitranti nei confronti dell'editto imperiale.

Scese in campo anche Papa Gregorio II (715-731), il quale, convinto dell'efficacia educativa delle immagini, s'impegnò in una lunga, ma alquanto inconcludente, prova di forza epistolare con Leone: ognuno rimase sulle proprie posizioni.

Passarono gli anni e gli imperatori ma la furia iconoclasta si allargò con la distruzione delle reliquie dei santi e si sviluppò perfino in un rifiuto dell'intercessione dei santi.

La risoluzione dell'iconoclastia si deve all'intervento di due donne, vissute in epoche diverse, ma entrambe madri di imperatori che, ancora piccoli non potevano regnare.

La prima fu l'imperatrice Irene, segretamente favorevole alla venerazione delle immagini. Come reggente del figlio minore Costantino VI (780-797), Irene fece riaprire i monasteri e riammettere le immagini sacre nelle chiese. Inoltre convocò nel 787 il secondo Concilio di Nicea (VII Concilio Ecumenico), dove fu dichiarata l'adesione alla dottrina della venerazione delle immagini, esposta in una lettera inviata all'imperatrice da Papa Adriano I (772-795), dove si precisa che le immagini venivano venerate (*proskynesis*) non con la stessa adorazione (*latreia*) dovuta a Dio e che l'onore a loro dovuto era comunque trasposto verso il santo venerato.

Tuttavia, 27 anni dopo Nicea, la campagna iconoclasta riprese con nuovo vigore, sotto l'imperatore Leone V l'Armeno (813-820), il quale fece rimuovere le immagini sacre da chiese ed edifici pubblici, poiché egli era convinto che le sfortune dell'impero erano da attribuire ad un giudizio negativo di Dio sulla venerazione delle immagini.

È proprio in questo scenario tragico che si inserisce l'opera dell'altra donna, l'imperatrice Teodora che, come Irene, fu la reggente per il figlio minore Michele III (842-867, di cui fino all'856 con la reggenza della madre) e, come Irene, reinstallò le immagini e liberò i monaci imprigionati. Fu convocato nell'842 un Concilio a Costantinopoli (VIII Concilio Ecumenico), che rinnovò le decisioni di Nicea e la scomunicò dell'iconoclastia.

Gli iconoclasti, in pratica, riassumono tutte le eresie precedenti quando affermano che non si può rappresentare Dio perché è spirito, per cui rappresentando la sua natura umana si diventa eretici, nel senso che si separa in lui la natura umana dalla natura divina. A questa obiezione si risponde correttamente proprio in base ai Concili sopra citati: l'icona non rappresenta la natura umana di Cristo, la sua umanità in generale, ma rappresenta la persona di Gesù Cristo, l'ipostasi, cioè

l'unione della natura umana con la natura divina.

A questo proposito san Giovanni Damasceno, morto nel 749, proprio in pieno periodo di lotta iconoclasta, scrive: *"Quando vedrai colui che non ha corpo, divenire uomo a causa di te, allora puoi eseguire la rappresentazione del suo aspetto umano. Quando l'invisibile rivestitosi di carne diviene visibile, allora rappresenta l'immagine di colui che è apparso"*.

Il Concilio ecumenico Niceno II, nel 787, così descrive e definisce il culto dell'icona:

"A somiglianza della preziosa e vivificante croce, le venerande e sante icone devono essere esposte nelle sante chiese di Dio, nelle case e sulle vie. Infatti, quanto più frequentemente queste icone vengono guardate tanto più coloro che le vedono sono portati al ricordo e al desiderio di coloro che esse rappresentano e sono portati a tributare loro rispetto e venerazione".

Viene indicata, così, una specie di gerarchia: la santa croce, i vangeli, le icone. Anche qui: le icone, ovviamente, non sono sacramento, però chi le venera entra in comunione con la realtà che è rappresentata. L'icona ha questa proprietà, di rendere presente il mistero che essa rappresenta, per cui se io guardo e contemplo un'icona di Gesù Cristo, in qualche modo - in un modo spirituale - io entro in relazione più profonda con Gesù Cristo, o con il mistero che è rappresentato.

Anche nel Concilio ecumenico VIII troviamo un accenno molto esplicito:

"Noi decidiamo che l'immagine sacra di nostro Signore Gesù Cristo debba essere venerata con lo stesso onore con cui si venera il libro dei santi Vangeli, poiché come, grazie alle parole che questo libro contiene noi tutti arriviamo alla salvezza, così, grazie all'azione che le icone esercitano con i loro colori, tutti, istruiti o no, ne ricaviamo un utile profitto. L'icona, attraverso i colori, ci annuncia e fa valere in noi quello che viene detto mediante le parole".

L'icona, quindi, ha un significato teologico che viene messo sullo stesso piano evangelico; ossia, quello che i vangeli dicono con le parole, le icone lo annunciano con i colori. Si può dire, perciò, che parola e icona si completano e non si oppongono.

I due Concili servirono a chiarire che l'icona si situa su di un piano totalmente differente rispetto all'eucaristia ed è per questo che sfugge ad ogni idolatria. Lo stesso termine di "icona" (Εἰκών viene da εἶκω e significa somiglianza, similitudine) esclude ogni identificazione e sottolinea la differenza di natura tra l'immagine e il suo prototipo, "tra la rappresentazione e ciò che è rappresentato". Non si può mai dire che l'icona del Cristo è Cristo, come si dice questo pane è il corpo di Cristo, poiché sarebbe una idolatria evidente. L'icona è un'immagine che testimonia una presenza di un ordine ben definito: essa permette una comunione orante, che non è comunione eucaristica, sostanziale, con la natura glorificata del Cristo, bensì comunione spirituale, mistica con la sua Persona. Essa opera un incontro nella preghiera, senza localizzare questa comunione nell'icona in quanto oggetto materiale, ma attraverso e con l'icona come veicolo della presenza.

L'arte dell'icona

Per mezzo dei Concili e del ministero dei vescovi la Chiesa veglia sull'autenticità dell'*arte divina*. Essa non è stata inventata dai pittori; al contrario essa è una regola confermata e una tradizione della Chiesa. Il Concilio *in Trullo o Quinisesto*, nel 692, formula le regole e dà così un criterio sicuro per giudicare il valore iconografico di un'immagine. Nei canoni 73, 82, 100 infatti il Concilio proibisce dopo l'incarnazione "le figure e le ombre", l'Agnello, il Pesce, ecc., che devono far posto al volto umano del Cristo.

Il Concilio Ortodosso dei Cento Capitoli celebrato in Russia nel 1551, prescrive ai vescovi di vigilare "ciascuno nella sua diocesi con cura e attenzione instancabili che gli iconografi si astengano da fantasie e seguano la tradizione... Colui che Dio ha privato del dono, gli sia proibita la pittura delle icone... L'icona di Dio non deve essere affidata a coloro che la sfigurano e la disonorano. L'arte e il talento, benché necessari, non bastano. Era richiesta una terza condizione: la santità della vita, un'anima di artista purificata dall'ascesi e dalla preghiera ed affinata dalla facoltà contemplativa.

Un'icona non può mai discendere al di sotto di un certo livello artistico. Luogo teologico, essa è

anche lode, canto, poesia in colori. L'iconografo deve possedere il senso dei colori, l'udito della consonanza musicale delle linee e delle forme, un dominio perfetto dei mezzi che permettono di raccontare il cielo. Tuttavia non è mai l'icona che è bella, ma la Verità che vi discende e si riveste delle sue forme.

L'artista che si accinge a dipingere un'icona sa che deve scrupolosamente attenersi a due principi: alla Verità da raffigurare e al Prototipo da utilizzare attraverso cui questa Verità sarà raffigurata. La Verità la trova nella Parola di Dio, pregata, meditata e contemplata. Il Prototipo è quello che i Padri e i santi monaci hanno ricevuto in visione e che i Concili hanno sancito come veri modelli ispirati da Dio a cui attenersi per esprimere quella particolare Verità di fede dell'unico mistero di Cristo. Al di là di questi due punti fermi c'è tutta la libertà di espressione dell'artista, per cui alle forme tradizionali imprimono un carattere del tutto personale e così restano fedeli allo spirito stesso della tradizione che è sempre vita zampillante, progressione creatrice, visione di ciò che non si vede due volte.

La crisi attuale dell'arte sacra non è estetica ma religiosa. In mancanza dell'arte sacra di un tempo, non vi sono più che opere d'arte a soggetto religioso. L'arte profana segue le leggi ottiche che gettano la loro rete sulle cose, le coordinano per costituire una visione omogenea dell'al di qua. La "profondità" realistica del quadro per mezzo del gioco ottico delle linee che convergono allontanandosi costituiscono l'inganno più curioso. Gli iconografi non ignorano niente delle "tecniche", anche le più moderne, ma non ne fanno mai la condizione della loro arte.

Gli iconografi seguono altri criteri, per cui l'uomo terreno diviene l'uomo celeste, leggero, vivace ed alato. La nudità si ricopre e sopprime il culto classico della bellezza del corpo. Questo è drappeggiato, nascosto; il mistero della sua trasfigurazione s'indovina attraverso le pieghe sobrie delle vesti. L'anatomia naturale espressamente deformata, come pure l'apparente rigidità, non fanno altro che sottolineare la potenza interiore che anima i corpi. È il volto che esprime lo spirito, è l'uomo "interiore" che affiora e si trova rappresentato. Alcune deviazioni volute e mirabilmente misurate mostrano il distacco dalle forme terrestri. Si vedono figure sottili e allungate di un'eleganza e di una grazia estreme. I piedi sono troppo piccoli, le gambe sottili e quasi deboli; su corpi rigidi appaiono teste minuscole e graziose. I corpi, di una snellezza accentuata, e come fluttuanti nell'aria o dissolti nell'oro etereo della luce divina, perdono ogni carattere carnale. I corpi seguono le linee delle volte del tempio e subiscono modifiche sapienti, all'occorrenza si allungano e si slanciano verso il punto centrale.

L'icona tratta lo spazio e il tempo con totale libertà, dispone a suo grado tutti gli elementi di questo mondo e lascia lontano dietro di sé tutte le audacie della pittura moderna. Tutto si dispiega fuori dello spazio-prigione, la posizione dei soggetti e la loro grandezza dipendono dal loro valore e significato. Se occorre i personaggi dello sfondo possono essere più grandi di quelli del proscenio. L'iconografo lavora sullo spazio celeste, non tiene alcun conto della terza dimensione e non usa mai il chiaroscuro né la profondità realistica, né il volume tangibile della scultura; il fondo d'oro sostituisce tutte queste cose o ancora il movimento stesso dei corpi come nella pittura egiziana. La folla è composta di teste di eguale grandezza ma sovrapposte, ciò dà una sensazione sufficiente di massa.

L'artista organizza la sua composizione non in profondità ma in altezza e subordina l'insieme alla superficie piana del pannello, sopprimendo così il vuoto l'azione rappresentata si svolge fuori dei limiti del luogo e del tempo, e cioè dovunque e davanti a ciascuno. Se occorre sottolineare che la scena si situa all'interno, essa è evocata schematicamente sul fondo ed è indicata da un velario sospeso tra i muri. Così l'icona non è mai una "finestra aperta sulla natura" né su di un luogo, bensì un'apertura schietta sull'al di là, bagnato dalla luce dell'Ottavo Giorno.

Nell'iconografia spesso la prospettiva è rovesciata. Le linee si dirigono in senso inverso: il punto di prospettiva non è dietro il quadro ma davanti. È il commento iconografico della *metánoia* evangelica. Il suo effetto è impressionante perché ha il suo punto di partenza in colui che contempla l'icona e allora le linee si avvicinano allo spettatore e danno l'impressione che i personaggi vadano ad incontrarlo. Il mondo dell'icona è rivolto verso l'uomo.

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. Anche gli elementi cosmici prendono spesso la figura umana, poiché l'uomo è il verbo del mondo. Gli occhi grandi, dallo sguardo fisso, vedono l'al di là. Il volto è costruito intorno allo sguardo, il fuoco celeste lo illumina dall'interno ed è lo spirito che ci guarda. 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 ed alta, con una leggera deformazione che accentua il predominio di un pensiero contemplativo. La tinta scura dei volti elimina ogni nota carnale e naturalistica.

Come porsi davanti ad una icona

La Scrittura ci racconta che quando Mosè per la prima volta s'incontra col "Mistero", con Dio, sotto il simbolo del rovetto ardente, sentì una voce che gli diceva come comportarsi e cosa fare. Quelle stesse indicazioni date da Dio a Mosè sono le stesse che dobbiamo seguire quando ci poniamo di fronte ad una icona per la preghiera.

Togliti i sandali...è terra santa (l'icona è un'immagine sacra);

inginocchiati;

come ti chiami: la rivelazione del nome di Dio (del Mistero raffigurato).

Quando ci si pone davanti ad una icona, dunque, non bisogna pensare di trovarsi di fronte ad un'opera d'arte a soggetto religioso. L'icona è molto di più! È una finestra che si apre sul mistero di Dio, e ci rivela qualcosa della luce e della gloria che è "dall'altra parte". L'icona non è principalmente o solamente un elemento decorativo, né si può ridurre semplicemente al solo aspetto didattico. L'icona è un "luogo di preghiera", che ci invita ad immergerci nel passo biblico che raffigura per andare oltre, per arrivare alla Sorgente, a Dio.

L'icona è studiata per non *catturarci* attraverso la perfezione delle forme e delle proporzioni. Volutamente l'icona si presenta sproporzionata, senza ombre, ma solo luce, con prospettive irreali che hanno il compito di avvicinarci a Dio e non di allontanarci, immergendoci nel dipinto, come fanno invece le nostre raffigurazioni religiose.

La sproporzione delle figure, la mancanza di prospettiva, l'irrealtà dei volti, tutto ci rinvia a una perfezione da non ricercare nell'icona. La perfezione va ricercata altrove: in Dio! E l'icona ha il compito di guidarci verso questa Sorgente. Ecco perché essa è santa perché ci porta al Santo dei Santi di cui essa è solo un pallido riflesso.