Pietro Galignani

IL MISTERO E L'IMMAGINE

l'icona nella tradizione bizantina

2a edizione

curata da iconecristiane.it per gentile concessione dell'Autore e de "La Casa di Matriona"

Pietro Galignani

IL MISTERO E L'IMMAGINE
l'icona nella tradizione bizantina

© Pietro Galignani
in copertina, icona della Madre di Dio da una Déesis di Teofane il Greco, 1405

1a EDIZIONE 1981

Da qualche tempo la cultura italiana si occupa dell'icona come fatto artistico e oggetto di antiquariato.
Per questo motivo ha accolto con interesse lavori redatti da critici d'arte e studi sul significato dell'icona prodotti dalla teologia russa contemporanea.
Per la prima volta un autore italiano affronta questo tema con lo scopo dichiarato di offrire al lettore tutti gli elementi
per una esatta comprensione dell'icona.
Per cogliere il linguaggio di questa elevatissima espressione artistica che trasmette un messaggio teologico, l'opera analizza l'ambiente storico-culturale in cui la pittura bizantina e russa è nata e si è sviluppata.
In particolare il presente lavoro esamina il rapporto tra icona, teologia, testi e strutture drammatiche della liturgia bizantina.
La metodologia seguita permette di cogliere il ricco e vivace annuncio dell'opera iconografica che è l'espressione in immagini dell'autocoscienza religiosa delle Chiese ortodosse.

2a EDIZIONE 2011

Questa seconda edizione è stata preparata appositamente per essere pubblicata sul web dietro espressa richiesta degli editori del sito www.iconecristiane.it che hanno trovato utile ripresentarlo sia perché da tempo esaurito sia perché la sua lettura è ancora utile oggi per chi si accosta al mondo dell'icona. Totalmente rinnovato è l'apparato fotografico che si affianca e completa il testo scritto il quale ha subito correzioni e precisazioni soprattutto nel quarto capitolo. Immutata è rimasta la bibliografia perché il sito nel quale avviene la pubblicazione la tiene aggiornata in modo sufficiente almeno per quanto riguarda la letteratura in lingua italiana.

Presentazione di Enrico Galbiati

Sono molti anche in Italia gli estimatori delle icone bizantine e in genere dell'arte religiosa delle Chiese ortodosse, ma è meno frequente l'esatta comprensione del loro messaggio spirituale. Vi sono, è vero, i cultori dell'arte bizantina, sia i collezionisti di icone, come di oggetti d'innegabile bellezza, sia gli storici dell'arte, spesso preoccupati solo dell'aspetto tecnico o alla ricerca dei tratti originali e personali di questa come di ogni altra espressione dell'arte. Ma troppo spesso notiamo in questi studiosi un giudizio meno positivo sul fatto della fedeltà degli artisti bizantini e slavi ai tipi iconografici consacrati dalla tradizione, a scapito della creatività e della fantasia poetica. Anche negli ambienti ecumenici, naturalmente portati a considerare con simpatia le tradizioni delle Chiese ortodosse, non è raro sentire qualche riserva sulla presenza, giudicata esagerata, delle icone nel culto ortodosso. Anche a noi è venuto spontaneo un senso di meraviglia nell'assistere alla solenne processione con le icone nella festa dell'Ortodossia, che coincide con la prima domenica di Quaresima. Abituati al voluto squallore delle nostre chiese nell'austerità del tempo quaresimale, ci sembrava strano che proprio nell'atmosfera di penitenza, tutta incentrata sulla contemplazione della Croce, si desse tanta esteriore grandiosità al culto delle immagini. Anche in questo caso si trattava da parte nostra di una certa dose d'incomprensione. Proprio questa coincidenza dell'esaltazione delle immagini sacre con la festa dell'Ortodossia, cioè con la proclamazione liturgica dei dogmi rivendicati dai primi sette concili ecumenici, sta a indicare che le icone, per la Chiesa d'Oriente, sono molto di più di quello che sono per noi le immagini sacre. Ricordiamo l'origine della festa dell'Ortodossia. Il settimo concilio ecumenico (l'ultimo per la Chiesa ortodossa), celebrato a Nicea nel 787 in un momento di sosta della lotta sanguinosa che per più di un secolo gli imperatori iconoclasti sferrarono contro le immagini sacre e i loro cultori, potè essere riconosciuto universalmente nell'843, quando l'imperatrice Teodora, reggente per il giovane Michele in, eletto il nuovo patriarca san Metodio, favorevole al culto delle immagini, volle che fosse celebrata con solennità nella prima domenica di Quaresima la fine dell'iconoclastia e insieme la fedeltà della Chiesa alle definizioni dei concili ecumenici. Questo significa che nella Chiesa orientale le icone sono inscindibilmente legate alla proclamazione della retta fede (ortodossia). E ciò in forza del legame stabilito dal VII concilio tra l'espressione pittorica delle realtà spirituali e il dogma dell'Incarnazione, mediante la quale l'Invisibile si è degnato di assumere il visibile e di rivelarsi attraverso l'Umanità di Cristo.

Il presente libro, frutto non solo di lungo studio ma anche di vissuta esperienza della spiritualità bizantina, mentre dissipa le incomprensioni di cui sopra, ha come scopo di introdurre il lettore alla valutazione più profonda del messaggio spirituale delle icone. Non mancano le notizie storiche e gli accenni alle tecniche artistiche, ma il pregio principale, evidente già dal primo capitolo, è l'immersione, per così dire, delle considerazioni sulle icone nell'atmosfera della spiritualità ortodossa. Vi è infatti una stretta correlazione delle icone con la Rivelazione, la dottrina teologica dei Padri orientali, la vita liturgica, la poesia sacra, l'ascetismo e l'esperienza mistica. Sotto questo aspetto vengono analizzate in questo libro le icone del Salvatore e della Madre di Dio e in particolare quelle

sintesi teologiche che sono le icone delle dodici grandi feste dell'anno liturgico. È come un'iniziazione alla lettura e alla contemplazione del messaggio insito in ogni icona. Ne risulta la piena comprensione del valore profondamente spirituale dell'icona. Appare in tal modo evidente che il valore dell'icona non è solo di essere un linguaggio figurato in aiuto alla memoria, ma specialmente di essere un invito, espresso in luci e colori, a quella tensione spirituale, a quella trasfigurazione del singolo e del creato che i Padri orientali hanno espresso con il termine *theosis*: deificazione o divinizzazione.

MONS. ENRICO GALBIATI

Capitolo I

La tradizione religiosa bizantina

Fin dalla sua inaugurazione ufficiale (11 maggio 330) la nuova Roma rifondata da Costantino ebbe una posizione del tutto particolare tra le metropoli dell'impero. Il Diehl ritiene che questo momento abbia segnato l'inizio dell'impero bizantino perché la parte orientale della monarchia « prese in certo modo coscienza di sé mentre ancora la tradizione romana, fino a tutto il VI secolo, restava viva e potente anche in Oriente »[1]. È certo però che solo nel tempo la monarchia bizantina sviluppò i tratti fondamentali della sua fisionomia, nell'eredità della tradizione romana e nell'assimilazione e nell'armonizzazione con le strutture culturali e religiose delle province orientali dell'impero che nelle loro peculiarità provinciali lasciavano ancora trapelare, al di sotto dell'ellenizzazione delle grandi metropoli, tradizioni precedenti.
Mentre Costantinopoli si allontanava gradualmente dall'Occidente sotto la duplice spinta delle migrazioni barbariche, che scivolando lungo i confini si riversavano in Occidente, e delle controversie teologiche, che nei secoli IV e V impegnarono a fondo la Chiesa cristiana ai tempi di Zenone (474-491) e di Anastasio (491-518), già si profilava la struttura di un impero spiccatamente orientale.
In questo periodo infatti si chiarì in Oriente il rapporto tra autorità imperiale, Chiesa e ceti sociali (barbari, aristocrazia, contadini, mercanti).
L'imperatore Zenone [2], pur nell'inevitabile contraddizione della sua posizione, cercò di liquidare le aspirazioni dei capi barbari sul potere imperiale mentre analoghe pretese in Occidente avevano portato alla estinzione della figura dell'imperatore [3].
Questo progetto riuscì solo al suo successore Anastasio, funzionario di corte innalzato al trono dalla vedova di Zenone. Si realizzò in questo modo una salda autorità centrale che incarnò la concezione orientale della monarchia assoluta che, appoggiandosi a una burocrazia fortemente centralizzata, cercò di tenere a freno la aristocrazia fondiaria e i mercanti che si presentavano come le due anime antitetiche dello Stato. L'autorità imperiale si fece sentire anche sulla Chiesa la quale divenne sempre più sottomessa allo Stato che la governava perché essa si presentava come un organismo chiaramente distinto dalla Chiesa di Roma non fosse altro per l'uso della lingua greca [4].

---

[1] Charles Diehl, *Byzance - Grandeur et Décadence*, Flammarion, Paris; trad. italiana, *La civiltà bizantina*, Garzanti 1962, p. 7.
[2] Il suo nome originario era Tarasicodissa, capo degli isauri, un popolo satellite di Costantinopoli. Con il suo aiuto l'imperatore Leone I riuscì a neutralizzare lo strapotere a corte del barbaro Aspar; ma poi dovette cedergli il trono dopo che gli aveva dato in moglie la sorella Ariadne.
[3] Egli inviò contro Odoacre, che reggeva in suo nome l'Italia, Teodorico capo degli ostrogoti, perché questo popolo era divenuto troppo potente. Riuscì ad allontanarlo da Costantinopoli ma gli diede occasione di fondare in Italia la potenza ostrogota. (Su Teodorico e i rapporti tra Roma e Costantinopoli in questo periodo si veda in particolare Giorgio Falco, *La Santa Romana Repubblica*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli 1965, 6a ed., pp. 57-76.)
[4] Chiaro esempio di questa sottomissione fu la difesa operata dal patriarca Acacio dell'*Henoticon*, editto imperiale, del 482, con il quale

Benché la Chiesa vivesse all'interno dell'impero una situazione di privilegiata sottomissione all'autorità statale, fin dall'epoca di Costantino che gettò le basi per la realizzazione della Chiesa di Stato [5], non le venne mai meno tuttavia la coscienza del compito spirituale di guida dell'esperienza e della coscienza cristiana.
I concili ecumenici, convocati per prendere una posizione definitiva di fronte all'arianesimo, al nestorianesimo e al monofisismo, e le discussioni teologiche che li prepararono e ne furono la continuazione misero sempre più in risalto la differenza con cui le Chiese di Roma, di Alessandria, Antiochia, Gerusalemme e Costantinopoli vivevano la coscienza del mistero religioso che le costituiva come luogo di incontro reale con Cristo presente nella realtà storica.
In questa situazione ben presto Costantinopoli, per la sua posizione di capitale dell'impero, ebbe anche riconosciuta una preminenza religiosa, inferiore soltanto alla Chiesa di Roma [6].
Costantinopoli si trovò in questo modo ad accogliere apporti delle grandi Chiese della parte orientale dell'impero in un'epoca in cui le strutture ecclesiastiche e le formulazioni liturgiche non erano state formalmente fissate da una tradizione secolare e le opere dei Padri della Chiesa stavano mettendo le basi della struttura teologica della Chiesa cristiana.

I concili fondamento della tradizione

Non si deve dimenticare che i concili assunsero nella coscienza cristiana la funzione di chiarificazione fondamentale dell'autocoscienza ecclesiale proclamata dai vescovi nel riferimento oggettivo alla scrittura e ai sacramenti, chiamati in Oriente misteri, perché luogo e momento culminante dell'incontro comunitario e personale con la realtà misteriosa ma viva e presente del Cristo risorto.
Il vescovo è considerato da san Basilio la tradizione vivente: egli guida la sua Chiesa dalla cattedra, presiede e regola l'ufficiatura dei santi misteri, proclama e interpreta la Sacra Scrittura costruendo una teologia che è coscienza della storia della salvezza. I vescovi proclamarono nei concili la loro fede comune di fronte agli errori nati nella Chiesa e determinarono l'orientamento sicuro della vita e dell'ascesi cristiana.
L'opinione conciliare della Chiesa divenne regola di fede e coloro che maggiormente contribuirono alla sua formazione divennero veramente padri nella fede e guide sicure. Le formulazioni dogmatiche e le regole disciplinari dei concili ecumenici, che valevano cioè per tutta la Chiesa, non rimasero un documento dottrinale ma vivificarono e plasmarono tutti gli aspetti della vita cristiana. Il dogma non divenne tanto la formulazione teorica di un positivo orientamento nella meditazione del mistero cristiano, ma soprattutto

---

Zenone cercò di comporre la controversia ancora aperta tra ortodossi, rappresentati soprattutto dall'aristocrazia fondiaria, e monofisiti che avevano tra i propri sostenitori i mercanti e i commercianti delle grandi città, provocando tra l'altro lo scisma con Roma.
[5] Cfr. Karl Baus, *Il divenire della Chiesa imperiale nell'ambito della politica religiosa dell'impero* in *Handbuch der Kirchengeschichte*, Verlag Herder K.G., Freiburg im B. 1971, trad. italiana, *Storia della Chiesa*, Jaca Book, Milano, *vol.* 2°, 1977, in particolare pp. 85-98.
[6] Nel famoso canone 28 di Calcedonia, nonostante la formale protesta dei legali pontifici, si fissò la precedenza di Costantinopoli sugli altri patriarcati dell'Oriente i quali, in ordine di importanza, rimasero Alessandria, Antiochia e Gerusalemme.

determinò un modo più preciso di costruire l'ascesi. Per questo motivo è importante rifarsi al dogma come elemento che la tradizione ha portato con sé con viva coscienza e con acuto senso della fede. Si era comunque convinti che il dogma non era la speculazione definitiva su un argomento di fede bensì la risposta del senso della fede a un problema pratico che la vita della Chiesa poneva e che doveva essere risolto non per lusingare l'intelletto ma per permettere un più pieno sviluppo della vita cristiana. Solo con questa coscienza il concilio ecumenico divenne un punto di riferimento luminoso nella tradizione, una espressione della fede alla quale tutti guardarono come sicuro riferimento. I primi quattro grandi concili determinarono l'orientamento della vita cristiana sulla base del quale si sviluppò tutta la tradizione bizantina che ampliò e approfondì l'opera dei Padri secondo le grandi indicazioni che i concili avevano elaborato.

Il concilio di Nicea (325) affermò solennemente che Cristo è Dio, appartiene a Lui senza menomazione la pienezza della Divinità. Benché non ci siano pervenuti gli atti di questo concilio, è possibile ricostruire a grandi linee la discussione avvenuta attraverso Eusebio di Cesarea il quale propose di adottare per la Chiesa universale il simbolo battesimale che era normalmente usato nella sua Chiesa. I Padri approvarono il suggerimento ma vi aggiunsero alcune chiarificazioni e integrazioni perché fosse impossibile dare di esso un'interpretazione ariana che era appunto la dottrina che era sotto esame e della quale si discuteva la validità. La preoccupazione era quella di distinguere sì il Padre dal Figlio senza però che quest'ultimo fosse dichiarato in qualche modo inferiore al Padre. Così la discussione si accese sull'accettazione del vocabolo *homoousios* che il simbolo di fede proposto conteneva; una volta accettato bisognava precisarne inequivocabilmente il senso per evitare interpretazioni emanatistiche o subordizionalistiche. Ed ecco che i Padri aggiunsero al simbolo le espressioni « generato dal Padre, ossia della stessa sostanza del Padre, Dio da Dio, luce da luce, Dio vero da Dio vero, generato non creato ».

Infine viene esclusa ogni interpretazione e in modo tutto particolare quella ariana, per cui il Figlio abbia minore dignità del Padre. « E coloro che dicono: — c'era un tempo in cui egli non era — e — non era prima di essere generato — e — fu fatto dal nulla — o quelli che sostengono che il Figlio di Dio fu fatto da un'altra sostanza (*hupostasis*) o da un'altra essenza (*ousia*) o che Egli fu creato o mutabile o variabile, costoro sono esclusi dalla Chiesa cattolica e apostolica [7]. »

Nel concilio di Costantinopoli (381) prese ampia rilevanza il problema della divinità dello Spirito Santo. I Padri riproposero il testo del concilio di Nicea: « Una minuziosa analisi testuale del Simbolo di Costantinopoli consente di riconoscere che si lasciarono inalterate le dichiarazioni del niceno » [8].

Le nuove formulazioni che prendono posizione sulla divinità dello Spirito Santo sono contenute nel terzo articolo che prende sull'argomento particolare rilevanza teologica. Il concilio niceno aveva proclamato: « Noi crediamo nello Spirito Santo », la

---

[7] Per il concilio di Nicea e il suo svolgimento si veda Karl Baus, *II divenire della Chiesa imperiale nell'ambito della politica religiosa dell'impero* in *op. cit.*, pp. 23-30. La preoccupazione del presente lavoro non è quella di dare un nuovo contributo allo studio dei concili come, per il prosieguo, allo studio della liturgia e dello sviluppo artistico bensì quella di cogliere il profondo legame tra questi elementi.

[8] Karl Baus, *ibid*., p. 79.

formulazione di Costantinopoli aggiunge « che *è Signore*, e da la vita, procede dal Padre, che col Padre e col Figlio è *adorato e glorificato* e ha parlato per bocca dei profeti ». (Il corsivo indica i termini chiave che dichiarano senza ombra di dubbio la divinità dello Spirito Santo).
Attraverso i due concili si ha così un simbolo, una professione di fede che contiene una chiara affermazione trinitaria che diventa proclamazione del mistero trinitario, glorificazione del Dio uno in tre persone. La liturgia ben presto fece propria questa professione di fede accogliendo nella struttura della Divina Liturgia il credo niceno-costantinopolitano. Così la fede proclamata a Costantinopoli divenne chiaramente preghiera nell'ufficiatura liturgica e da essa si sviluppò tutta una rigogliosa serie di dossologie trinitarie delle quali è particolarmente ricca la liturgia bizantina.
Ogni ufficiatura, nella struttura definitiva dei testi liturgici bizantini, si apre sempre con una dossologia trinitaria ad eccezione dell'*hesperinos* (Vespero). L'*oktoechos*[9] porta nell'ufficio di mezzanotte il canone triadico in onore della Santa Trinità. Nel secondo tono, per esempio, abbiamo il canone trinitario attribuito a Metrofane costruito con l'acrostico « Inneggio il triplice fulgore della Trinità ». La prima ode di questa composizione dice: « La trina e una sovrana natura della Divinità inneggiamo con cantici dicendo: tu che hai un oceano inesauribile e sostanziale di misericordia, custodisci e salva i tuoi adoratori, come amico degli uomini.
« Tu che sei sorgente e radice, Padre, autore della comune Divinità che è nel Figlio e nello Spirito Santo, fa scaturire nel mio cuore il trisolare splendore e rischiarami con la partecipazione del fulgore divinamente efficace.
« Monade di triplice luce divina sovrana, disperdi la tenebra dei miei peccati e passioni con la partecipazione dolcissima ai tuoi raggi luminosi e fammi tempio e tabernacolo immacolato della tua inaccessibile gloria » [10].
Il mattutino si apre con la dossologia « Gloria alla santa, consustanziale, vivificante e indivisibile Triade. In ogni tempo, sempre e nei secoli dei secoli » [11]
La Divina Liturgia inizia con la dossologia « Benedetto il regno del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, ora e sempre nei secoli dei secoli »[12] In essa tutte le preghiere sacerdotali vengono recitate a voce bassa mentre viene cantata la dossologia finale che in una delle varianti dice: « Poiché tu sei Dio buono e amico degli uomini, e noi rendiamo gloria a te, Padre, Figlio e Spirito Santo, ora e sempre, e nei secoli dei secoli » [13]
L'adorazione, la meditazione e la glorificazione della Trinità sono sempre il punto di partenza, suggerito dalla liturgia, dal quale meditare l'opera della « filantropia divina ». Si profila così nel testo liturgico la distinzione già affermata dai Padri, tra teologia (meditazione su Dio uno e trino) ed economia divina (storia della salvezza), con la sottolineatura che quest'ultima è opera della Trinità come indica proprio il credo niceno-

---

[9] *Oktoechos* è la collezione di tutti i canti che occorrono a vespro e mattutino nel ciclo delle otto domeniche che si distinguono secondo otto toni musicali (quattro autentici e quattro plagali o inversi).
[10] *Oktoechos*, Roma, 1886, pp. 23-24. Traduzione italiana san Giovanni Damasceno, *Canti della Risurrezione*, traduzione di Bonifacio Borghini, Edizioni Paoline, Milano 1974, pp. 61-62.
[11] *Pentekostarion*, Roma, p. 1, trad. italiana M. Gallo, *Liturgia orientale*, Città Nuova, Roma 1974, *vol.* II, p. 188.
[12] *He Theia Leitourgia, La divina liturgia* (testo bilingue), Monastero di Grottaferrata, 1967, pp. 46-47.
[13] *Ibid*, pp. 56 e 57.

costantinopolitano che scandisce i momenti salienti dell'opera redentrice di Cristo all'interno di una formulazione trinitaria.
Se nel IV secolo la discussione fu intensamente impegnata nella teologia trinitaria, nel v la riflessione della Chiesa fu rivolta alla retta comprensione del punto culminante della storia della salvezza, vale a dire alla formulazione del rapporto tra la divinità e l'umanità nella persona di Cristo che è la base per una corretta, se pur non definitiva, comprensione del mistero dell'umanità di Dio e della divinizzazione dell'uomo.
Il problema è particolarmente complesso e difficile perché, affondando le proprie radici nel mistero trinitario, sfugge a ogni tentativo di formulazione adeguata e ci si deve accontentare di formulazioni che orientano positivamente, che siano cioè fondamento della concezione stessa della vita cristiana.
È importante notare subito che la controversia nacque dalle discussioni teologiche che cercavano di cogliere il senso dell'incarnazione per modellare su di essa l'attività umana come risposta alla azione salvifica di Cristo.
Il vescovo di Costantinopoli Nestorio nel 428 trovò nella sua Chiesa una discussione sul significato di Maria nell'economia della salvezza; non fu un fatto marginale che a Costantinopoli due fazioni disputassero se Maria dovesse essere chiamata madre di Dio (*Theotokos*) o soltanto madre dell'umanità che Dio ha assunto (*Anthropotokos*). La questione assunse ampia rilevanza perché, se è vero il primo caso, rimane aperta la strada alla concezione della divinizzazione dell'uomo secondo la formula continuamente usata dai Padri « Dio si fece uomo perché l'uomo diventasse Dio » [14]. In caso contrario la deificazione dell'uomo può essere affermata soltanto in modo analogico perché la non perfetta assunzione dell'umano da parte del Logos non permette di asserire la glorificazione reale e totale del corpo di Cristo e di conseguenza viene meno la base per l'elaborazione di una teologia che affermi in modo inequivocabile che lo scopo ultimo dell'incarnazione è la reale e completa deificazione dell'uomo secondo il principio che solo ciò che è assunto è deificato. Già san Ireneo di Lione (morto verso il 202) ha aperto la strada a questa concezione: « Il Verbo si è manifestato quando si è fatto uomo. Prima dell'incarnazione si diceva giustamente che l'uomo era stato fatto a immagine di Dio, ma non lo si poteva dimostrare, perché il Verbo era ancora invisibile, egli, a immagine del quale l'uomo è stato fatto. Anche la somiglianza era presto andata perduta. Il Verbo divenuto carne ristabilisce l'immagine e la somiglianza, poiché è divenuto egli stesso ciò che era a sua immagine e ha impresso profondamente la somiglianza, rendendo l'uomo, mediante il Verbo visibile, simile al Padre invisibile » [15].
Nello stesso senso Atanasio di Alessandria (293-373) nel suo trattato *Sull'Incarnazione* afferma che essa appare come il fondamento necessario perché l'uomo venga deificato totalmente. Se Adamo avesse conservato la somiglianza divina, sarebbe divenuto incorruttibile per sempre [16].
E ancora in modo più perentorio, sviluppando il tema fondamentale della cristologia alessandrina dopo Nicea, dice: « Non l'uomo è diventato Dio, ma Dio è diventato uomo, al

[14] Gregorio di Nissa, P.G., 45, 1152.
[15] San Ireneo, *Adversus haereses*, P.G., 7, 1167-1168.
[16] Atanasio, *De Incarnazione*, P.G., 25, *c.* 104 C.

fine di divinizzarci » [17].
Di fronte alle due posizioni contrapposte Nestorio professò una fede che tenta di conciliare le due posizioni affermando che bisogna correttamente dire che Maria è « madre di Cristo » [18].
Cirillo, vescovo di Alessandria, intervenne nella controversia e, giudicando la soluzione di Nestorio, gli chiese di armonizzare la propria fede con quella dei Padri perché essi avrebbero certamente chiamato Maria Madre di Dio perché da Lei era nato il corpo con cui il Logos si era unito « per ipostasi ». A causa di questa unione si potrebbe anche dire, precisa san Cirillo, che anche il Logos aveva patito ed era risorto [19].
Nestorio sostenne di rifiutare l'appellativo di Madre di Dio perché esso insinua l'idea che la natura divina sia nata e morta, e quindi, contro la fede comune, sarebbe sottoposta ai patimenti e ai mutamenti. Voler attribuire al Logos la nascita, il patimento e la morte significa ricadere nella dottrina di Ario che riteneva il Logos inferiore a Dio [20].
A questo punto Roma sentì il dovere di intervenire e chiese a Cirillo di curare l'applicazione di un sinodo romano tenuto nel 430. Costui andando oltre l'incarico ricevuto dopo aver condannato Nestorio in un concilio alessandrino provocò la riunione di un concilio a Efeso nel 431.
I vescovi riuniti a Efeso rinunciano a stendere una nuova professione di fede affermando che la teologia di Cirillo era in armonia con il simbolo di Nicea, e perciò riconobbero come vincolanti per la fede il titolo di
Giustiniano intervenne nella disputa teologica e redasse un trattato contro una lettera di Iba di Edessa, gli scritti anticirilliani di Teodoreto di Ciro e contro le opere di Teodoro di Mopsuestia (Tre Capitoli) accusandoli formalmente di nestorianesimo, tra il 543 e il 545. La sua pubblicazione e la sua imposizione alla Chiesa complicarono ulteriormente la situazione, provocarono l'opposizione di papa Vigilio il quale, sottoposto a gravi pressioni, nel 548 nel suo celebre judicatum si allineò con la posizione di Giustiniano. La confusione era giunta al colmo e fu necessaria la convocazione *Theotokos* per la madre di Dio e quindi condannarono Nestorio. Ma la questione era ben lungi dall'essere conclusa. Quando divenne vescovo di Costantinopoli Flaviano (446), l'igumeno Eutiche si presentò come continuatore della cristologia alessandrina portandola alle sue estreme conseguenze. La sua tesi di fondo consisteva nell'affermazione che non si poteva andare oltre il simbolo di Nicea e la risoluzione presa a Efeso. « Io professo », diceva Eutiche, « che Nostro Signore prima dell'unione consisteva in due nature, ma dopo l'unione professo una sola natura »[21]. Dioscoro vescovo di Alessandria presiedette un sinodo imperiale a Efeso (449) in cui vennero condannati gli oppositori di Eutiche e in particolare Eusebio di Dorileo, Flaviano di Costantinopoli, Donino di Antiochia, Iba di Edessa e Teodoreto di Ciro.
Papa Leone, che aveva già preso posizione sulla controversia con la famosa *Epistula*

---

[17] Atanasio, *Adversus arianos*, 3, 30, P.G., 25.
[18] Cfr. la lettera di Nestorio, *Epistula ad Joannem Antiochenum* in F. Loofs, *Nestoriana*, Halle 1905, p. 185, P.G., 84, 476-578.
[19] Cirillo, *Seconda lettera a Nestorio* in *Acta Conciliorum Oecomenicorum*, a cura di E. Schwartz, Berlino 1914, ss. I, I, 1, pp. 25-28; P.G., 77, *c.* 44-49.
[20] Nestorio, *Risposta alla seconda lettera di Cirillo*, *ibid*., pp. 29-32; P.G., 77, *c.* 49-57.
[21] *Acta Conciliorum Oecomenicorum* (A.C.O.), *op. cit*., II, 1, 1, 143.

dogmatica ad Flavianum [22], dichiarò che quello che era avvenuto a Efeso non era un *judicium* bensì un *latrocinium*. Fu necessaria allora la riunione di un nuovo sinodo per tentare di comporre chiaramente la situazione particolarmente confusa e per ciò stesso molto pericolosa.

A Calcedonia nel 451, i vescovi convenuti, sulla base della seconda lettera di Grillo a Nestorio, quella di papa Leone a Flaviano e in riferimento alla professione di fede di Costantinopoli, elaborarono un nuovo simbolo nel quale si professò la retta fede della Chiesa sull'incarnazione. « Noi seguiamo dunque », proclamarono i Padri di Calcedonia, « i santi Padri e insegniamo concordi che il Figlio, Nostro Signore Gesù Cristo, è uno e medesimo. Questi è perfetto nella sua divinità e nella sua umanità, vero Dio e vero uomo, composto di anima, un'anima razionale e un corpo.

« Egli, uno e medesimo, è della stessa sostanza del Padre secondo la divinità ed è della nostra stessa sostanza secondo l'umanità, si è fatto in tutto simile a noi eccetto che nel peccato. Nato dal Padre prima di ogni tempo rispetto alla divinità, per noi e per la nostra salvezza nacque da Maria Vergine e Madre di Dio rispetto all'umanità.

« Noi crediamo un solo e medesimo Cristo, Figlio e Signore, unigenito in due nature, senza confusione o cambiamento, senza divisione né separazione. Ma la differenza delle nature non è mai cancellata dalla loro unione, anzi ciascuna di esse conserva la sua proprietà concorrendo entrambe a costituire una sola persona o ipostasi.

« Noi non lo crediamo uno in due nature separate e distinte, ma un solo e medesimo Figlio, il Verbo divino, Nostro Signore Gesù Cristo [23]. »

Se il concilio di Calcedonia proclamò l'autentica fede della Chiesa, esso tuttavia non portò pace nel mondo cristiano. Ad Alessandria e ad Antiochia continuarono le controversie tra fautori e oppositori alla linea conciliare fino a provocare gravi scissioni che durano ancora oggi.

La Chiesa di Persia, a capo della quale al più tardi agli inizi del V secolo VI era un gran metropolita chiamato anche *katholikos-episkopos*, che aveva sede a Seleucia Ctesifonte, in seguito a complesse e disgraziate vicende nel sinodo del 612 accolse ufficialmente la fede nestoriana di Babai il Grande che professava la dottrina delle due nature e delle due ipostasi nell'unico *prosopon*[24].

Nella Chiesa di Egitto si formarono due gruppi distinti in lotta tra loro: uno in accordo con Calcedonia e l'altro contrario; essi si disputarono la sede patriarcale di Alessandria e giunsero anche a eleggere patriarchi contrapposti.

Giustiniano intervenne nella disputa teologica e redasse un trattato contro una lettera di Iba di Edessa, gli scritti anticirilliani di Teodoreto di Ciro e contro le opere di Teodoro di Mopsuestia (Tre Capitoli accusandoli formalmente di nestorianesimo, trae il 543 e il545. La sua pubblicazione e la sua imposizione alla Chiesa complicarono ulteriormente la situazione, provocarono l'opposizione di papa Vigilio il quale, sottoposto a gravi

---

[22] Leone Magno, *Epistula* 69; A.C.O. II, 4-30; P.L. 54, *c.* 756-782.

[23] A.C.O. II, 1, 2, 122-130 anche in *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, a cura del Centro di documentazione di Bologna, Friburgo-Roma-Vienna 1972, pp. 59-63.

[24] Sulla nascita delle Chiese nazionali in Oriente si veda H.G. Beck, *La Chiesa protobizantina in Handbuch der Kirchengeschichte*, *op. cit.*, vol. III, pp. 52-73 e la bibliografia acclusa.

pressioni, nel 548 nel suo celebre *Judicatum* si allineò con la posizione di Giustiniano. La confusione era giunta al colmo e fu necessaria la convocazione
di un concilio per appianare le difficoltà. Nel concilio di Costantinopoli del 553 papa Vigilio promulgò un *Costitutum* nel quale condannava 60 proposizioni di Teodoro di Mopsuestia; in un nuovo *Costitutum* dell'anno seguente contestò l'autenticità della lettera di Iba e la giustificazione che di essa aveva dato Calcedonia.
Intanto dietro pressioni dell'imperatrice Teodora il monofisita patriarca d'Alessandria Teodosio, che aveva trovato ospitalità presso di lei, consacrò vescovo Giacomo Baradai (morto nel 578) il quale, con una attività febbrile, costituì la struttura gerarchica della Chiesa monofisita di Siria (giacobita) che influenzò grandemente anche la Chiesa armena che nel frattempo nel sinodo di Dvin del 554 aveva formalmente affermato la rottura con la Chiesa imperiale[25].
Il mondo bizantino di fatto si liberò della controversia solo quando la Siria (636) e l'Egitto (641) caddero nelle mani degli arabi e quindi le Chiese non calcedoniane si staccarono politicamente dall'impero.
Se da una parte fu complessa e drammatica la vicenda storica che portò alla definizione di Calcedonia, dall'altra diede alla Chiesa una precisazione di portata incalcolabile sulla sua autocoscienza di fede e indicò una strada solida e chiara per vivere correttamente il mistero della comunione con Dio. Interpretando e portando alle naturali conseguenze le dottrine dei Padri, chiaramente la Chiesa affermò che l'uomo entra realmente nella comunione di Dio in Gesù Cristo mediante i misteri e che la dottrina della deificazione dell'uomo già sostenuta da numerosi Padri deve essere concepita con il massimo realismo. Lo sviluppo del concetto di deificazione fu uno dei compiti fondamentali che la teologia bizantina si trovò a svolgere nei secoli successivi e la sua formulazione fu uno dei contributi più originali che la Chiesa bizantina abbia offerto alla Chiesa universale.

Le ufficiature liturgiche, autocoscienza della Chiesa

Mentre si sviluppava, attraverso le definizioni dogmatiche, una chiara dottrina trinitaria e una profonda teologia cristologica, tutti questi elementi concorsero a sviluppare le ufficiature liturgiche. Esse, dalla loro primitiva sobrietà, mostrarono la tendenza ad arricchirsi di nuovi elementi portati dallo sviluppo teologico e dalle culture autoctone delle varie province dell'impero che influenzano gli usi liturgici delle metropoli che, nel VI secolo, erano già chiaramente a capo di Chiese patriarcali[26].
I due formulari ancora in uso nella Chiesa bizantina sono infatti di provenienza alessandrina e antiochena. Molto probabilmente san Basilio (330 - 379) e san Giovanni Crisostomo (345 ca. - 407) adattarono formulari molto più antichi e particolarmente le anafore, cioè la grande preghiera ecclesiale che sta al centro della Divina Liturgia. Il

[25] Sulla politica religiosa di Giustiniano e sul concilio di Costantinopoli: J. Meyendorff, *Justiniane, the Empire and the Church*, in « Dumbarton Oaks Paper », a cura della Harvard University, Cambridge/Mass., n. 22 (1968), pp. 43-60; E. Amann, *Trois Chapitres*, in *Dictionaire de théologie catholique, vol.* XV, Paris 1930 ss, *c.* 1868-1924; Hefele-Leclerque, Paris 1910, tomo III, p. 2a, 1-132.
[26] Sullo sviluppo delle liturgie cfr. in modo particolare A. Baumstark, *Liturgie comparée*, Chevetogne 1933.

Baumstark riprendendo la tesi di H. Engberding[27] sostiene che il testo egiziano che è alla base della liturgia di san Basilio è quello di un'antica anafora di Cappadocia che Basilio avrebbe poi rielaborato[28]. Bouyer pensa che l'anafora proveniente dalla Cappadocia fu portata probabilmente dallo stesso Basilio in Egitto e che Gregorio di Nazianzo l'abbia portata a Costantinopoli[29]. Questa anafora ebbe larga accoglienza a Costantinopoli, grande diffusione in tutto l'Oriente e venne ulteriormente rimaneggiata fino ad assumere l'aspetto attuale. La struttura di questa anafora è ammirevole per il modo con cui la coscienza teologica della fine del IV secolo diventa la grande preghiera della Chiesa per la sapiente armonizzazione delle parti che la compongono[30]. Dopo un'ampia dossologia trinitaria viene evocata tutta l'economia della salvezza a partire dalla creazione fino all'Ascensione di Cristo al cielo. La parte centrale è costituita dall'anamnesi nella quale sono inserite le parole dell'istituzione dell'eucaristia, e dall'epiclesi nella quale lo Spirito trasforma in corpo e sangue di Cristo le specie del pane e del vino e riunisce tutti coloro che partecipano all'unica eucaristia nella comunione dell'unico Spirito. Si apre quindi la grande commemorazione della Chiesa vista nella sua realtà totale: la Madre di Dio, i santi, i defunti, la comunità ecclesiale in tutte le sue funzioni e in tutti i suoi bisogni.
Questa anafora oggi viene usata soltanto una decina di volte all'anno perché sostituita da quella attribuita a san Giovanni Crisostomo la quale probabilmente era l'anafora utilizzata ad Antiochia quando Giovanni Crisostomo vi esercitò il proprio ministero pastorale; probabilmente egli la portò con sé a Costantinopoli donde si impose gradualmente a tutte le Chiese di lingua greca. Bouyer ritiene che essa sia strettamente legata all'anafora dei Dodici Apostoli attualmente usata dai giacobiti e dai maroniti perché quest'ultima deriverebbe da quella rivista da san Giovanni Crisostomo, sulla quale ha operato dei tagli e delle aggiunte secondo le sue preoccupazioni teologiche, e che appare « innegabilmente apparentata al testo attribuito a san Giacomo ma che, in più punti, si avvicina maggiormente alla liturgia delle Costituzioni apostoliche »[31].
L'evoluzione delle liturgie orientali nei secoli IV e V fu molto vivace e rigogliosa: la liturgia venne sempre più considerata come una partecipazione umana al servizio divino che gli angeli officiano in cielo. Perciò ebbe grande sviluppo la concezione misterica e simbolica di essa in cui ha particolare importanza la forma drammatica che, particolarmente nella liturgia bizantina, ha chiare analogie con il dramma antico[32], e le discussioni cristologiche, delle quali si è fatto cenno, in particolare fecero sì che prese particolare rilievo la sottolineatura delle azioni salvifiche operate da Cristo. In questo modo la liturgia divenne solenne rappresentazione dell'opera sacerdotale di Cristo e le varie parti si caricano di immagini e simboli per poter esprimere ancora con maggiore efficacia ed eloquenza il significato della salvezza quale è presente all'autocoscienza della

---

[27] H. Engberding, *Das eucharistische Hochgebet der Basiliusliturgie*, Münster/W. 1931.
[28] 28 A. Baumstark, *Liturgie comparée, op. cit.*, p. 58.
[29] L. Bouyer, *Eucharistie, théologie et spiritualité de la prière eucharistique*, Desclée, Tournai 1966, p. 282. Il testo dell'anafora quivi riportato evidenzia i tre stati successivi: l'anafora egiziana, la rielaborazione di san Basilio, le aggiunte successive, p. 284 e ss.
[30] Commento teologico: M.G. Muzj, *La preghiera eucaristica*, Russia ecumenica, Roma 1979, p. 79 e ss.
[31] 31 L. Bouyer, Eucharistie, *op. cit.*, p. 274. Per la liturgia siro-occidentale vedi *ibid*, p. 239 e ss.
[32] K. Holl, *Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche*, Archiv fur Religionswiss., 1906, 5, IX, p. 365.

Chiesa, soprattutto attraverso l'opera di Giovanni Crisostomo e Teodoro di Mopsuestia[33]. Costantinopoli non aveva elaborato una forma particolare di struttura liturgica, ma dopo che le venne riconosciuta a Calcedonia la preminenza sulle altre Chiese in Oriente (cfr. canone 28 del concilio, non riconosciuto peraltro dai legati papali) si studiò di sviluppare e di dare una forma propria alle ufficiature preesistenti nella parte orientale dell'impero. Se si può intravedere la struttura dell'antica forma della liturgia bizantina nello schema di quella armena si deve ammettere che lo sviluppo è stato notevole e imponente. Due furono gli elementi che provocarono questa particolare fioritura: gli usi della corte imperiale e le ufficiature monastiche.

La corte imperiale certamente contribuì con la sua etichetta e il suo particolare gusto per gli elementi spettacolari e scenografici a dare maggiore vivacità alle funzioni officiate nella cattedrale, dedicata già da Costantino a Cristo sapienza di Dio e fatta restaurare poi da Giustiniano. Abbiamo un'idea dello sfarzo delle cerimonie ufficiali, della predilezione per le processioni, del gusto delle vesti sontuose e degli effetti scenografici e della predilezione per la celebrazione delle feste religiose nel palazzo imperiale dal libro *De caerimoniis aulae byzantinae* che documenta le cerimonie di corte di Costantino VII Porfirogenito (912 – 959)[34].

Per influenza imperiale la Divina Liturgia si arricchì, nel VI secolo, del *Trisagion* [35], dell'*O Monogenes* composto probabilmente da Giustiniano, mirabile esempio di come la controversia dogmatica, diventando preghiera, ritrovi al proprio fondamento una profonda esperienza religiosa [36].

Forse per opera di Giustiniano n (565-578), anche il *Cheroubikon* [37] e il canto *Tou deipnou sou tou mystikou* [38] vennero introdotti in questo periodo e indicano l'importanza crescente che hanno le parti cantate dal coro nella celebrazione della Divina Liturgia per la presumibile influenza dello sviluppo musicale che accompagnava le cerimonie di corte.

Ancora in questo periodo, o forse leggermente anteriore, è lo sviluppo della processione solenne del Vangelo (piccolo ingresso) e la grande processione nella quale i santi doni vengono portati dall'altare della preparazione all'altare centrale (grande ingresso). Probabilmente poi gli stessi imperatori favorirono l'introduzione di alcune festività liturgiche che ricordano particolari eventi della vita di Cristo e della Madre di Dio, solennità di presumibile origine gerosolimitana perché i luoghi dove storicamente avvennero i fatti ricordati favorirono queste commemorazioni. In particolare pare che lo

---

[33] Sullo sviluppo simbolico della liturgia bizantina si veda H.J. Schulz, *Die bizantinische Liturgie*, Friburgo 1964.

[34] *Ekthesis thês basilikês taxeos*, in *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn 1828-1897. Cfr. anche *De caerimoniis aulae byzantinae*, a cura di A. Vogt, Parigi 1939.

[35] « Santo Dio, Santo Forte, Santo Immortale, abbi pietà di noi »: *La divina liturgia*, *op. cit*., pp. 62-63. L'interpretazione di questo canto è particolarmente tormentata.

[36] « O unigenito Figlio e Verbo di Dio che, pur essendo immortale, hai accettato per la nostra salvezza di incarnarti nel seno della santa Madre di Dio e sempre vergine Maria: Tu, che senza mutamento ti sei fatto uomo e fosti crocifisso, o Cristo Dio, con la tua morte calpestando la morte; Tu, che sei uno della Trinità santa, glorificato con il Padre e con lo Spirito Santo, salvaci ». *He Theia Leitourgia*, *op. cit*., pp. 54-55. Si veda in proposito V. Grumel, *L'Auteur et la date de composition du tropaire, O Monogenes*, « Echos d'Orient », Parigi n. 22 (1923), pp. 398-418.

[37] « Noi che misticamente raffiguriamo i Cherubini e alla Trinità vivificante cantiamo l'inno trisagio, deponiamo ogni mondana preoccupazione affinché possiamo accogliere il Re dell'universo scortato invisibilmente dalle angeliche schiere ». *Ibid*, pp. 82-87.

[38] « Del tuo mistico convito, o Figlio di Dio, rendimi oggi partecipe, poiché non svelerò il mistero ai tuoi nemici, né ti darò il bacio di Giuda, ma come il ladrone ti prego: ricordati di me, o Signore, nel tuo regno ». *Ibid*, p. 134.

stesso Giustiniano abbia introdotto nella Chiesa bizantina la commemorazione dell'Annunciazione, mentre è certo che l'imperatore Maurizio introdusse con decreto la celebrazione della Dormizione della Vergine e dell'Esaltazione della croce[39].
Lo sviluppo dell'innografia bizantina oltre che dagli ambienti di corte ci proviene anche dagli usi monastici che elaborarono notevolmente gli elementi preesistenti. Le principali forme poetiche dell'innografia bizantina possono essere riconosciute nel *troparion*, nel *kontakion* e nel *kanon* che confluirono abbondantemente nell'ufficiatura delle Ore e in particolare nell'hesperinos e nell'*orthros*, le due ufficiature fondamentali, di chiara composizione e strutturazione monastica.
Il tropario in origine era una preghiera monostrofica, destinata a essere inserita tra i singoli versetti di un salmo; a partire però dal V secolo si cominciò a comporre singoli tropari per le festività del giorno. Se i primi tropari sono andati perduti e ci rimangono solamente i nomi degli autori più noti, certamente quelli che sono confluiti nella ufficiatura liturgica sono tra le composizioni più antiche e tra essi sono particolarmente famosi quelli cantati il Venerdì Santo [40] attribuiti al patriarca di Gerusalemme Sofronio (575 ca-638).
Nel VI secolo si sviluppò la forma del *kontakion* (rotolo), così chiamato perché esso è un sermone in versi composto da 18 fino a 24 strofe modellate secondo la prima che prende il nome di *heirmos* e caratterizzate da un ugual numero di sillabe (isosillabismo) e dalla medesima struttura musicale (omotonia). Il più famoso compositore di *kontakìa* è certamente Romano detto appunto il Melode, vissuto ai tempi dell'imperatore Atanasio[41]. Tra le composizioni più famose di questo monaco, entrate nella liturgia, si può ricordare il *kontakion* della Natività che veniva cantato ogni anno a Natale, durante il banchetto al palazzo imperiale, dai cori riuniti dalle chiese dei SS. Apostoli e di S. Sofia. Famosissimo ancora è l'*akathistos*[42] che il patriarca monotelita Sergio avrebbe composto nel 626 in onore della Vergine che aveva salvato Costantinopoli da un assedio degli avari.
Alla fine del VII secolo nasce poi il *kanon* di particolare impronta monastica. Esso è composto nella sua forma definitiva di 9 odi, anticamente commento ai nove inni dell'Antico Testamento che venivano cantati nell'*orthros* e che poi sostituirono definitivamente[43].
Il primo grande autore di canoni fu Andrea da Creta, nato a Damasco verso il 660, vissuto a Gerusalemme e poi diacono a Costantinopoli, che tra l'altro compose il Grande Canone della settimana di mezza quaresima che consta di 250 tropari[44]. Non si può poi dimenticare Giovanni di Damasco al quale la tradizione attribuisce l'*oktoechos*[45] nella sua interezza. Più semplicemente egli gettò le basi di questa ufficiatura e ci ha lasciato canoni di grande spessore poetico e teologico. Il suo capolavoro rimane comunque il canone di Pasqua [46] che

---

[39] Si vedano i riferimenti bibliografici in H.G. Beck, *La Chiesa protobizantina* in *Handbuch der Kirchengeschichte*, *op. cit., trad. ital. cit.*, vol. III, pp. 93-94.
[40] Si veda la trad. italiana in M. Gallo, *Liturgia orientale della Settimana Santa*, 2 *voll.*, Città Nuova, Roma 1974.
[41] J. Grosdidier de Matous, *Romanos le Melode et les origines de la poesie religeuse à Bysance*, Paris 1975.
[42] *Triodion*, Roma 1879, p. 506 e ss., trad. italiana in D. Barsotti, *Lode alla Vergine. Inno akathistos alla divina Madre*, Milano 1959.
[43] Si veda l'indicazione dei cantici dell'Antico Testamento in *Preghiere dell'Oriente bizantino* a cura di suor Maria del monastero russo Uspenskij di Roma, Morcelliana, Brescia 1975, pp. 221-222.
[44] Andrea da Creta, *Kanon o megas* in *Triodion*, *op. cit.*, p. 463 e ss.
[45] San Giovanni di Damasco, *Canti della Resurrezione* a cura di Borghini, Ed. Paoline, Roma 1974. È la traduzione italiana dell'*oktoechos*.
[46] Cfr. M. Gallo, *Liturgia orientale della Settimana Santa*, *op. cit.* In generale per un approfondimento delle notizie e per la bibliografia

dà una impronta particolare a tutto il mattutino di questa solennità. Ancora merita di essere citato il fratello adottato di Giovanni Damasceno. Cosma dopo essere stato anch'egli monaco a san Saba divenne vescovo di Majuma e ci ha lasciato canoni di pregevole contenuto.

Dopo aver indicato gli elementi che hanno contribuito al lussureggiante sviluppo delle ufficiature, è opportuno coglierne una visione d'insieme, così come ci si presentano oggi, sostanzialmente uguali alle strutture del IX secolo dopo il quale la novità furono molto limitate[47] perché proprio la liturgia è fonte primaria e insostituibile della spiritualità che esprime l'opera iconografica.

« La liturgia è un *mistero* che si svolge sulla scena sacra del tempio e trascina nella sua azione l'assemblea dei fedeli. Essa è l'economia divina e la storia della salvezza che avviene per il fedele che vi partecipa. Durante il suo svolgimento il fedele viene portato per la sacra potenza dei gesti e delle parole verso il punto in cui l'eternità incrocia il tempo e in quel punto diventiamo veri contemporanei degli avvenimenti biblici dalla genesi fino alla parousia »[48]. Il fedele vive in questo modo tutta la storia della salvezza, anzi essa diventa sua esperienza personale al punto che gli avvenimenti ricordati lo coinvolgono in un'azione presente in cui Dio è sì protagonista, ma l'uomo ne viene trasformato e la sua esperienza personale si dilata fino a coincidere con quella della Chiesa. Il fedele prende veramente parte all'azione liturgica, non è solo spettatore, ma nello stesso tempo è educato a comprendere il senso di ciò che vive e sperimenta. La partecipazione ai « divini misteri » è uno dei modi fondamentali con cui la Chiesa bizantina educa al senso della fede e agli elementi fondamentali del suo contenuto; lo scopo però non è teorico bensì eminentemente pratico. La Chiesa non vuole formare specialisti del pensiero teologico, bensì persone che in esperienza vitale accettano di essere trasformate nel loro modo di pensare e agire secondo il criterio di Dio che si fa palese proprio nella sua « filantropia ».

La storia della salvezza viene presentata con intensità drammatica e teologica per favorire la maturazione progressiva dell'uomo cristiano, affinché egli possa passare, docile creta nelle mani dell'artefice divino, dall'immagine di Dio, che i misteri dell'iniziazione cristiana ristabiliscono in lui nella sua forma originaria, alla somiglianza che rende l'uomo partecipe della natura divina perché egli diventa per grazia ciò che Dio è per natura.

Scopo supremo della liturgia è la deificazione dell'uomo operata dalla potenza divina che si manifesta e agisce nei divini misteri[49].

Il fedele vive la storia della salvezza secondo una serie di cicli che si intersecano e si completano a vicenda come sottolinea mirabilmente Nicola Cabasilas quando afferma che: « Tutta la mistagogia, nella sua totalità, rappresenta come un corpo unico, cioè l'economia della vita del Salvatore che dall'inizio alla fine pone sotto i nostri occhi i vari membri di

---

specifica sulle composizioni poetiche si veda E. Wellesz, *A History of Bizantine Musik and Hymnografie*, Oxford 1961, 2a ed.

[47] Meyendorff afferma che il rito bizantino « nel secolo IX già possedeva l'essenziale delle sue forme attuali [...] Le ulteriori riforme, soprattutto quelle del patriarca Filoteo nel XIV secolo, riguardano soltanto aspetti minori del rito e delle rubriche » in *La Chiesa ortodossa oggi*, Morcelliana, Brescia 1962, p. 43.

[48] P. Evdokimov, *L'Orthodoxie*, Delachaux & Niestlé, 1959, tr. it. *L'Ortodossia*, Il Mulino, Bologna 1965, pp. 350-351.

[49] Si veda in proposito P. Evdokimov, *La prière de l'Eglise d'Orient*, Salvator, Mulhouse 1966, trad. it., *La preghiera della Chiesa d'Oriente*, Queriniana, Brescia, pp. 75-122.

questo corpo nella loro reciproca dipendenza e armonia » [50].
Il ciclo quotidiano è incentrato sulla liturgia eucaristica che ricapitola in sé tutta la storia della salvezza già scandita dall'*hesperinos* e dall'*orthros*. Il vespero evoca l'Antico Testamento, l'invocazione dell'inizio non è esplicitamente trinitaria; il salmo 103 è quello che medita la creazione della quale l'uomo canta le lodi. I salmi successivi indicano la caduta e la cacciata dal paradiso terrestre e l'invocazione dell'uomo perché Dio volga di nuovo il suo volto verso di lui. Dio si protende verso il mondo e il mistero dell'incarnazione è proclamato dall'inno dogmatico. L'uomo risponde con le parole attribuite al martire Atenagora [51]. Seguono le letture dell'Antico Testamento, il cantico di Simeone che chiude l'Antica Alleanza, perché quella nuova è già in mezzo agli uomini. Il mattutino comincia con l'invocazione alla Trinità rivelata nell'economia della Nuova Alleanza; loda nel Magnificat la grande salvezza operata da Dio per il suo popolo in Cristo Gesù che è presente nel Vangelo che viene proclamato e offerto alla venerazione dei fedeli[52].
La gioia della salvezza è espressa dalle odi del *kanon*, che commenta la festa del giorno, riverbero particolare dell'unica e totale salvezza operata da Cristo. Il mattutino proprio per la sua struttura è il luogo privilegiato per la meditazione delle singole festività che sono organizzate secondo il ciclo dei santi e delle grandi feste fisse e secondo il ciclo pasquale. Entrambi i cicli si intersecano nelle dodici grandi feste dell'anno che si unificano nella Pasqua che è « la festa di tutte le feste »[53].

Il tempio e l'icona

Così nell'opera dei Padri, nei testi e nei gesti liturgici si struttura la tradizione della Chiesa bizantina sollecitamente custodita dai suoi vescovi. Quando dall'epoca di Giustiniano le icone incominciano a essere appese sull'architrave che separa il santuario dal tempio [54] esse entrano immediatamente e direttamente in contatto con le strutture liturgiche ancora in formazione, venendo a costituire una triade di parola, gesto e immagine attraverso la quale l'ufficiatura liturgica esprime in modo sintetico, ma reale e significativo, il vertice stesso della tradizione.
Le immagini sacre sono l'esito di un'evoluzione artistica, compiutasi nell'impero romano

---

[50] Nicola Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, trad. a cura di S. Saville, 1943, p. 69.
[51] « Ilare luce della santa gloria dell'immortale Padre celeste, santo, beato, Gesù Cristo, giunti al calar del sole, scorgendo la luce vesperale, cantiamo il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, Dio. È cosa buona in ogni tempo d'inneggiarti con labbra pure, Figlio di Dio, dispensatore di vita; perciò il mondo ti glorifica ». *Orologion*, Roma 1937, 2a ed., trad. italiana, *Le ore del giorno*, Roma 1963, p. 24 (la traduzione fatta sul testo slavo è scorretta).
[52] Il Vangelo viene deposto sull'icona di Cristo perché tutti i fedeli lo possano venerare.
[53] Le dodici feste dell'anno liturgico sono: a) feste mobili: Domenica delle Palme, Ascensione, Pentecoste; b) feste fisse: 8 settembre, Natività della Santissima Madre di Dio; 14 settembre, Esaltazione della Santa Croce; 21 novembre, Ingresso al tempio della Santissima Madre di Dio; 25 dicembre, Natività di Nostro Signore; 6 gennaio, Teofania di Nostro Signore; 2 febbraio, Incontro di Nostro Signore; 15 marzo, Annunciazione della SS. Vergine Maria, Madre di Dio; 6 agosto, Trasfigurazione di Nostro Signore; 15 agosto, Dormizione della SS. Madre di Dio. Per le ufficiature liturgiche si veda E. Mercenier, *La prière des Eglises de rite bizantine*, 3 *voll.*, Chevetogne, 1937-53. Il vol.I contiene l'ordinario della Divina Liturgia delle Ore e dei sacramenti. I volumi 2 e 3 contengono le parti proprie della Pasqua e delle 12 feste.
[54] Cfr. N.H. Naynes, *The Icons before Iconoclasm*, « The Harvard Theological Review», Cambridge/Mass., n. 44 (1951), pp. 93-106. E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in « Dumbarton Oaks Papers », n. 8 (1954), pp. 83-150.

d'Oriente, fortemente segnata dallo sviluppo della coscienza religiosa che ha trasformato e risignificato i contenuti culturali dell'ellenismo e delle tradizioni autoctone che ancora si esprimevano nelle province. Ancora una volta Bisanzio fu il luogo di piena maturazione e di sintesi selettiva delle varie tendenze che vennero innestate sul tronco sempre vivo e rigoglioso della grande tradizione ellenistica. Il punto di partenza per cogliere l'evoluzione artistica che si è prodotta a Bisanzio e che è divenuta una delle espressioni peculiari e caratteristiche della sua civiltà rimane senza dubbio l'ambiente abbastanza omogeneo dell'arte paleocristiana che aveva dato vita a un linguaggio espressivo comune a tutte le parti dell'impero. Questa arte caratterizzata da un linguaggio aristocratico e raffinato si era costituita e strutturata attraverso le influenze determinanti delle grandi metropoli quali Roma, Alessandria, Antiochia ed Efeso ed ebbe con l'attività edilizia di Costantino un campo notevole di espressione.

Figura 1. Cristo in Trono fra Costantino IX e Zoe, Santa Sofia, Costantinopoli, sec.XI

Particolarmente importanti a questo proposito furono le chiese fatte edificare da questo imperatore a Costantinopoli e dedicate a Cristo Sapienza Divina, (Hagia Sofia) Cristo Virtù del Padre (Hagia Dynamis) Cristo Portatore di Pace (Hagia Eirene)[55].

Accanto però a quest'arte, voluta e patrocinata dall'aristocrazia politica e culturale, si espresse anche un'arte più popolare, atta a soddisfare le esigenze dei centri meno importanti, chiaramente determinata dalle tradizioni non ellenistiche dei popoli orientali. Gli artisti egiziani, siriaci, mesopotamici e anatolici ben presto fecero sentire la loro influenza sulla nuova capitale, naturale punto di riferimento culturale e artistico di uno Stato che dopo la definitiva scissione politica con l'Occidente assunse sempre più chiaramente una fisionomia propria anche se la tradizione romana continuò a essere viva e vitale fino alla fine del VI secolo. Essi portarono con sé una sensibilità affinata in tradizioni molto antiche tendente a gareggiare con la pura tradizione ellenistica e sulla quale produsse influenze significative.

Nel V secolo a Costantinopoli la tradizione ellenistica mantenne una superiorità indiscussa e la prosecuzione dell'elegante tradizione classica eliminò progressivamente la tradizione siriaca per il suo realismo giudicato troppo vivo e anche quella romana venne lentamente abbandonata a causa delle tecniche troppo empiriche impiegate. Nacque così gradualmente e si affermò una tradizione artistica. Gli esempi più cospicui di essa nel V secolo sono la rotonda di S. Giorgio e la chiesa di Hosios David a Salonicco e il battistero degli ortodossi a Ravenna [56]. All'inizio del VI secolo la chiesa ariana del Salvatore da il

[55] A.M. Ammann, *La pittura sacra bizantina*, P.I.O.S., Roma 1957, p. 35. Sull'arte bizantina si veda inoltre: A. Grabar, *L'arte bizantina del Medioevo dall'VIII al XV sec*, Milano, 1964; L. Mortara Ottolenghi, *La pittura bizantina*, Fabbri, Milano 1966; V.W. Lazarev, *La pittura bizantina*, Torino 1967.
[56] A.M. Ammann, *op. cit.*, pp. 21-24 e pp. 28-29.

primo esempio della « maniera stilistica di mettere la figura in una cornice dinnanzi a un fondo d'oro, che simboleggia a sua volta il regno dei cieli [...] Con questo svuotamento dello spazio segue anche un certo svuotamento della vita intima delle persone rappresentate. Esse infatti non appaiono come persone commosse da affetti forti e da vita agitata, sentimentale; i loro occhi diventano un po' trasparenti, assenti »[57].

Figura 2. Vergine in trono. Santa Sofia, Costantinopoli, anno 867

L'epoca di Giustiniano accentuò queste caratteristiche compositive; la Vergine dell'abside della chiesa di S. Sofia di Costantinopoli, il Cristo in trono nella stessa chiesa ne sono un esempio eloquente. « I fondi d'oro liscio e la luce immateriale sostituiscono il cielo stellato o il paesaggio pittoresco, e la figura umana acquista importanza primaria nella composizione; gli atteggiamenti sono solo frontali o tipicamente espressivi e sottomessi alle regole di una composizione ritmata; infine la nozione di spazio tende a sparire del tutto nonostante che queste figure conservino una plasticità spesso vigorosa. I lineamenti non sono soltanto quelli tipici di una tendenza verso la pittura trascendentale, meglio corrispondente al carattere religioso dell'immagine, ma rappresentano anche la necessità di adattare in modo migliore e senza equivoci la figura umana — e la composizione in generale — all'architettura che essa decora. Questi principi saranno d'ora innanzi adottati dalla pittura monumentale bizantina al di fuori delle condizioni geografiche o tradizionali[58]. »

Figura 3. Trasfigurazione. Santa Caterina del Sinai, sec.VI

Sempre di questo secolo è il mosaico della Trasfigurazione [59] del monastero del Sinai, dedicato prima alla Vergine e poi a santa Caterina. È proprio da questo luogo che provengono le icone più antiche che ci rimangono.

Di particolare pregio e bellezza è l'icona del Pantokrator eseguita a encausto nel VI secolo[60]. In quest'opera già si vedono le fattezze che diventeranno tradizionali nelle rappresentazioni di questo tipo iconografico;

[57] *Ibid*, p. 31.
[58] Chatzidakis-Grabar, *La pittura bizantina*, Mondadori, Milano 1965, p. 16.
[59] A.M. Ammann, *op. cit.*, fig. 7.
[60] Chatzidakis-Grabar, *op. cit.*, tavola 47. In particolare si veda G. e M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinai*, Atene, 2 *voll.*, 1956.

in particolare sono degni di nota gli occhi molto grandi che danno allo sguardo di Cristo quella trasparenza già notata nella chiesa ariana del Salvatore. Ma qui c'è qualcosa di più, questa trasparenza insinua che il corpo di Cristo non vive nell'autonomia della persona umana, ma è innestato e deificato nella persona divina.

Anche nell'icona coeva che rappresenta la Madre di Dio in trono, circondata da angeli e santi[61], i volti sono caratterizzati dagli occhi grandi che però, in questo caso, suggeriscono lo svuotamento dell'elemento naturale e psichico per mettere in rilievo la dimensione spirituale dei personaggi rappresentati.

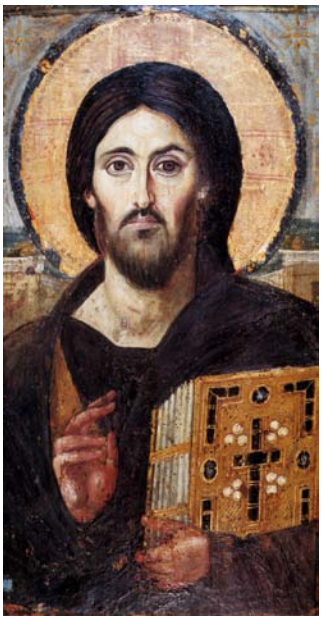

Figura 4. Pantokrator, Santa Caterina del Sinai, sec.VI

Le icone del Sinai sono realizzate con la tecnica a encausto o con la tecnica pittorica e rappresentano, intere o in busto, persone venerate per la loro santità. Evidentemente queste icone hanno una particolare relazione con l'ambiente artistico e culturale dell'Egitto, nel quale tradizione autoctona ed ellenistica avevano interagito reciprocamente.

Si assiste dunque a un'assunzione di elementi precedenti per significare una realtà cristiana profondamente diversa. È certo infatti che l'arte iconografica era praticata nei tempi precedenti per rappresentare le effigi dei morti, usanza questa ripresa negli ambienti cristiani per onorare coloro che avevano eroicamente testimoniato la loro fede, e ciò, per quel che ne sappiamo, divenne ben presto parte integrante della tradizione della Chiesa d'Egitto.

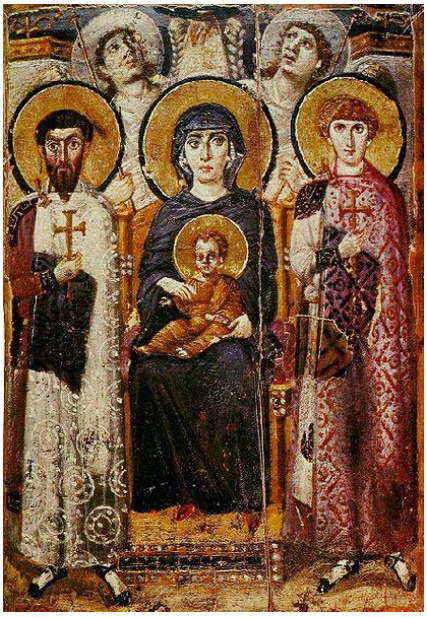

Figura 5. Madre di Dio Kiriotissa, Santa Caterina del Sinai, sec.VI

Attraverso un'accurata analisi del rapporto tra le forme di culto pagane e cristiane nella tarda antichità Vittorio Fazzo[62] rileva che nella cultura tardo-ellenistica esistevano due concezioni dell'immagine religiosa. Secondo la prima l'artista produce l'immagine religiosa cercando di esprimere la concezione che egli ha del divino, concezione che gli proviene dall'esperienza che egli ottiene contemplando la natura e riferendosi alla cultura del suo ambiente rivissuta in modo personale. Il neoplatonismo invece immette questa concezione in un contesto fortemente originale affermando che le immagini religiose fanno parte di una struttura teurgica alla cui base sta una rivelazione particolare. A questa concezione si rifà il pensiero cristiano, immettendola però in un'esperienza religiosa totalmente diversa, che acquisisce uno strumento e una indicazione per costruire una teologia dell'icona che ebbe il suo momento di particolare attualità nell'VIII secolo.

Se la provenienza egiziana porta con sé elementi diversi dalla raffinata tradizione classica,

---

[61] *Ibid*, tavola 48.

[62] Vittorio Fazzo, *La giustificazione delle immagini religiose dalla tarda antichità al cristianesimo*, ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1972.

ben presto si opera una sintesi che coinvolge l'icona, il mosaico e l'affresco[63]. Questa espressione pittorica, se aveva ai suoi inizi semplicemente una funzione decorativa, diventa ben presto parte integrante e indispensabile della struttura dell'edificio di culto, il quale, sotto la spinta dei simboli liturgici, si carica di un significato simbolico molto sviluppato e pregnante. La chiesa è il luogo dell'azione sacra e come la liturgia organizza il tempo in una storia di salvezza, così il tempio organizza lo spazio e diviene simbolo del mondo in cui la salvezza si è pienamente espressa e realizzata. Esso diventa immagine dei nuovi cieli e della nuova terra di cui parla san Pietro. Contribuisce allo sviluppo di questa simbologia la struttura decorativa della cattedrale della Sofia di Costantinopoli. In seguito ai restauri voluti da Giustiniano, per quanto si può ricostruire di quell'epoca a causa delle lotte iconoclastiche e per le devastazioni musulmane, la più importante basilica dell'impero porta il Pantocrator nella cupola, l'immagine della Madre di Dio orante nel catino dell'abside, figure di santi nella parte inferiore di essa. Questo stile compositivo dettato dalla capitale ebbe immensa fortuna e sviluppo nei secoli successivi. Il linguaggio pittorico che nel frattempo si è sviluppato ben si adatta a esprimere immagini profondamente simboliche [64].

È difficile documentare tutte le indicazioni simboliche di cui il tempio è stato fatto oggetto. Ma decisiva rimane l'influenza delle *Areopagitiche* le quali sviluppano una chiara corrispondenza tra la gerarchia ecclesiastica e la gerarchia celeste, accentuando in tal modo la coscienza, già peraltro insita nelle ufficiature liturgiche come attesta eloquentemente il *Cheroubikon*, che le sacre cerimonie officiate nelle chiese sono immagine della liturgia celeste.

Gli scritti areopagitici furono fatti conoscere per la prima volta nel VI secolo dai monofisiti e vennero commentati in senso ortodosso da Giovanni di Scitopoli e da san Massimo il Confessore. Questi commentari sono di difficile attribuzione perché i copisti hanno fuso insieme le note dei due commentatori.

Di difficile individuazione è anche la personalità che si cela sotto il nome di Dionigi che la tradizione ha identificato per lungo tempo con il discepolo di san Paolo convertito nell'areopago di Atene[65]. Scopo dichiarato della sua opera[66] è quello di operare una sintesi dei dogmi cristiani con le teorie neoplatoniche, più precisamente di battere in breccia la cultura neoplatonica alessandrina che cerca di svuotare la novità assoluta della concezione cristiana. Assimilando gli elementi culturali neoplatonici cerca di mostrare come il cristianesimo non possa ridursi a un fatto culturale nel quale l'attività fondamentale è esercitata dall'uomo, bensì è fondamentalmente una fede nella quale l'uomo è chiamato a corrispondere all'azione salvifica di Dio. Ne consegue una esposizione fortemente personale del cristianesimo i cui elementi essenziali sono espressi attraverso le strutture del pensiero neoplatonico in modo che risultino nettamente la superiorità e la verità della concezione cristiana. Per questo motivo piega i concetti del neoplatonismo e li adatta al

---

[63] Chiamiamo con il nome di « immagine » l'insieme di icona, mosaico e affresco, mentre riserviamo il nome di « icona », che di per sé è sinonimo di immagine, per designare l'opera realizzata su tavola di legno.

[64] A.M. Schneider, *Die Hagia Sophia zu Kostantinopel* (Bilderhefte antiker Kunst), Berlin 1942, 2a ed.

[65] Sulla questione si veda V.L. Lossky, *La théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Aubier, Paris 1944; trad. it. La teologia mistica della Chiesa d'Oriente, Il Mulino, Bologna 1967, p. 20, nota 2.

[66] Pseudo Dionigi, Epistola VII, 2 P.G., 3 e, 1080-1081.

nuovo contenuto usando un vocabolario molto personale e coniando numerosi neologismi. Come Porfirio e Proclo avevano usato il metodo allegorico nell'interpretazione di Omero e Platone, così l'autore delle *Areopagitiche* usa il medesimo metodo nell'esegesi della dottrina cristiana. Ci troviamo di fronte a uno dei casi più significativi del più ampio incontro tra neoplatonismo e cristianesimo[67] nel quale si inserisce pure la già citata assunzione e risignificazione che il cristianesimo ha elaborato della concezione neoplatonica dell'opera d'arte.

Significativa e pienamente convincente la tesi sostenuta da Lossky, secondo il quale il neoplatonismo non sarebbe altro che la condizione storica in cui il pensiero cristiano si è sviluppato usando le espressioni di quello, ma immettendovi una realtà religiosa totalmente diversa. Riferendosi in particolare proprio allo pseudo Dionigi Areopagita, egli paragona l'estasi di Dionigi con quella che si trova alla fine della VI *Enneade* di Plotino. Se è obbligato a riconoscere che vi sono punti di contatto e perfino somiglianze molto caratteristiche che potrebbero far pensare a una completa dipendenza dello pseudo Dionigi da Plotino, tuttavia ha chiaramente dimostrato che « tutto ciò che si è potuto dire sul neoplatonismo dei Padri, e in modo speciale sulla dipendenza dell'autore delle *Areopagitiche* nei confronti dei filosofi neoplatonici, si limita a somiglianze esteriori, che non vanno al fondo della dottrina e che non riguardano che il vocabolario comune dell'epoca »[68].

L'idea fondamentale che permea tutta l'opera dello pseudo Dionigi è la stretta unione dell'uomo con Dio, unione che si sviluppa prima di tutto nell'iniziativa teofanica con cui Dio si propone agli uomini. Egli è il principio assoluto e fine ultimo di tutte le cose che si manifesta nel molteplice che da esso nasce e che a esso ritorna. Dio come principio delle cose ha in sé i modelli di esse e secondo questi modelli crea le sostanze, che partecipano così in qualche modo della sua realtà. Sono perciò possibili in questa struttura ontologica una teologia positiva e una negativa che però l'ascesi supera aprendo la strada a una teologia mistica.

La parola di Dio arriva agli uomini attraverso le nove schiere angeliche che, raggruppate in tre ordini, costituiscono il mondo spirituale di cui la Chiesa è immagine. Così il mondo materiale è modellato su quello spirituale e in particolare la Chiesa, che ha le proprie radici e il proprio fondamento nel Cristo glorioso, partecipa in modo tutto particolare di questo rapporto con il mondo sovrasensibile. Come gli angeli sono divisi in tre ordini, così nella Chiesa vi sono vescovi, presbiteri e diaconi; in essa poi si inizia, attraverso i divini misteri, la deificazione dell'uomo che culmina nell'unione perfetta con Dio alla quale si perviene attraverso un'ascesi profondamente radicata nell'oggettività sacramentale e che si sviluppa attraverso la via purgativa, quella illuminativa e quella unitiva. Se è vero che questi gradi sono in germe già in Platone, interpretato e sviluppato da Filone, Plotino, Giamblico, Proclo, la differenza rimane ugualmente abissale. Nei neoplatonici assistiamo allo sforzo ascetico umano per ricostituire l'unità con il divino lacerata dal processo emanatistico secondo il quale si produce la molteplicità del mondo spirituale e di quello

---

[67] Sull'argomento si veda E. Hoffmann, *Platonismus und christlische Philosophie*, Artemis Verlag, Zùrich 1960, tr. it. *Platonismo e cristianesimo*, in particolare pp. 137-221.

[68] VI. Lossky, *La teologia mistica*, *op. cit.*, p. 27.

materiale; nello pseudo Dionigi è l'azione di Dio che attraverso i santi misteri trasforma l'uomo, aperto alla sua azione, deificandolo [69].

Nell'VIII secolo il patriarca di Costantinopoli Germano ci da una eloquente testimonianza dello sviluppo della simbologia della Chiesa. « La chiesa », egli dice, « è la casa di Dio. Essa rappresenta il mondo, poiché Dio è dovunque e abbraccia ogni cosa. La chiesa si divide in tre parti [nartece, tempio, santuario. Nda], poiché Dio è Trinità. Essa raffigura la tenda della testimonianza e il tempio di Salomone [...] Il santuario rappresenta i cieli sovracelesti dove si trova il trono di Dio. La Santa Tavola rappresenta la medesima cosa poiché ciò che avviene in cielo avviene anche nel santuario e ciò che i sacerdoti compiono è del medesimo ordine di ciò che avviene in cielo [...] la chiesa è una in alto e in basso poiché Dio è vissuto tra noi, la stessa cosa avviene in alto come in basso, la medesima liturgia. In alto però si compie senza veli e simboli mentre qui in basso la liturgia è figurata [...] La parte alta del tempio rappresenta i cieli e il paradiso. La parte bassa del tempio e il nartece rappresentano la terra e tutto ciò che sulla terra è compiuto da noi[70]. » Le icone appese tra il santuario e il tempio esaltano il significato simbolico della chiesa e acquistano immediatamente un significato particolare. Il luogo liturgico che vengono ad avere si traduce in luogo teologico, perché esse sono connesse con tutti gli elementi fondamentali attraverso i quali si esprime la tradizione. In particolare la loro posizione nella Chiesa suggerisce il loro significato teologico, esse infatti diventano l'elemento che congiunge il mondo visibile con il mondo invisibile. Sono oggetto di venerazione solo durante l'azione liturgica, o meglio in riferimento all'azione liturgica nella quale soltanto hanno consistenza e significato. I gesti liturgici prendono plastico significato in questa scansione, estremamente espressiva, dello spazio e del tempo. Il mistero della Divina Liturgia si compie al di là dell'iconostasi, mentre il diacono stando tra il santuario e il tempio, quale angelo messaggero, annuncia ciò che si compie nel santuario e nello stesso tempo guida la preghiera dei fedeli, intona il dialogo liturgico e dirige l'azione comune.

Ma proprio perché la salvezza si è realizzata in Cristo, l'iconostasi è una barriera mobile, non rimane chiusa per sempre come le porte del paradiso terrestre prima della morte-resurrezione di Cristo. Le porte dell'iconostasi si aprono durante le ufficiature liturgiche e in particolare, durante la Divina Liturgia, in occasione del piccolo ingresso, della proclamazione del Santo Vangelo, del grande ingresso e della distribuzione dell'eucaristia ai fedeli. Ancora in modo molto significativo esse rimangono costantemente aperte durante la settimana di Pasqua proprio per significare che la resurrezione di Cristo ci ha resi capaci di comunicare con Dio nel suo santuario. Per tutti questi motivi l'icona non deve essere considerata come la Bibbia dei poveri, non è l'illustrazione degli avvenimenti della storia della salvezza per quelli che non sanno leggere le sacre scritture e fanno fatica a comprendere le omelie. Essa è molto di più e la Chiesa prese coscienza di ciò durante la lunga disputa sulle immagini. Nel frattempo nel secolo VII il popolo si abituò a considerare le icone come parte integrante della tradizione e, perché le considerava apportatrici di grazie realizzatrici di miracoli e prodigi, tributò a esse un culto sempre

---

[69] Sull'opera dello pseudo Dionigi si veda in particolare P. Scazzoso, *La teologia antinomica dello pseudo Dionigi*, in « Aevum » n. 49 (1975), pp. 1-35. W. Muller, *Dionysios Areopagites, der Vater des esotherischen Christentums*, Basel 1976.

[70] Citato in J.D. Stefanescu, *Iconographie de la Bible*, Geuthner, Paris 1938, p. XVIII.

crescente[71].
H. G. Beck ritiene che l'icona ha avuto uno sviluppo cospicuo ed è stata accolta anche dagli ambienti più istruiti quasi come una fuga dallo stato in cui la teologia si trovava nel VII secolo. « Fenomeno comprensibile sul piano religioso, quale fuga dallo stato miserando della teologia, esso però introduce fatalmente quella dicotomia che finirà gradualmente per costituire un contrassegno sempre più marcato della realtà ecclesiale bizantina [...] Si tratta non di una semplice fuga, bensì di un evento religioso che decise in modo singolare a suo favore la battaglia dogmatica. Pur senza adoperare il solito slogan del "monofisismo dell'immagine bizantina di Cristo" non è possibile escludere l'idea che il vuoto lasciato dalla formula di Calcedonia sia colmato e rimarginato dall'immagine[72]. »
L'unico autore che nel VII secolo propone un discorso originale destinato a lasciare un segno profondo nella tradizione bizantina è san Massimo, il quale, sviluppando acutamente alcuni elementi già presenti, lega in modo indissolubile dogmatica e mistica accentuando in questo modo l'influenza monastica nella tradizione e nella spiritualità bizantina che, anche sulla scorta delle opere dello pseudo Dionigi, si dispone a considerare tutta la teologia secondo la triade: mistero trinitario, teofania divina, deificazione umana.
Nato nel 580, Massimo dopo essere stato segretario dell'imperatore Eraclio, entrò nel monastero di Chrisopoli situato di fronte a Costantinopoli dal quale fuggì nel 626 di fronte all'invasione persiana. Si rifugiò quindi in Africa dove soggiornò con Sofronio, futuro patriarca. Qui sviluppò una vivace attività teologica contro i monofisiti e si oppose al patriarca Pirro dopo la pubblicazione dell'*Ekthesis* di Eraclio (639) che prescriveva come obbligatorio per i sudditi il monotelismo, cioè la dottrina della doppia natura e dell'unica volontà di Cristo. Si recò quindi a Roma da papa Martino ed ebbe parte nella convocazione del concilio Laterano (649). Tornò a Costantinopoli nel 653 dove subì numerose vessazioni, per la sua fede nella doppia volontà di Cristo in conformità con la fede di Roma, fino alla morte avvenuta nel 662 [73].
La sua opera teologica ebbe un'importanza eccezionale nel successivo sviluppo della teologia bizantina.
In un discorso fortemente impegnativo e profondo sfruttò le tematiche di Gregorio di Nissa il quale, soprattutto nella sua opera, *De vita Moïsis*, presenta la teoria della conoscenza apofatica e dell'inserzione vitale dell'uomo nel mistero divino, attraverso un'esperienza che non è esprimibile in parole.
Massimo, dopo aver fissato in maniera definitiva l'interpretazione ortodossa delle opere dello pseudo Dionigi, sviluppò una vivace cristologia, contro i monofisiti e i monoteliti, nella quale si sente la presenza dell'opera di Leonzio di Bisanzio, che gli servì da base per sostenere che in Cristo ci sono due volontà: quella umana e quella divina. L'argomento

---

[71] Nella seconda metà del VI secolo nacque infatti la leggenda delle icone acheropoiete (non fatte da mano umana), icone che la tradizione ritiene realizzate da un evento soprannaturale. Icone della Madre di Dio e di Cristo furono dichiarate di autentica origine divina dalla credenza popolare la quale basava questo convincimento su testi apocrifi. L'analisi delle più antiche e famose icone acheropoiete e delle leggende fiorite su di esse è contenuta in Leonid Uspenskij, *Essai sur la théologie de l'icône*, Paris 1960, pp. 27-40. Si veda anche H. Wilpert, *L'Acheropita*, in « L'Arte », Roma, n. 10, 1907.
[72] H.G. Beck, *op. cit.*, pp. 94-95.
[73] Su questo periodo storico si veda G. Falco, *La santa romana repubblica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1965, 6ª ed., p. 127 e ss. Sulla controversia monotelita vedasi H.G. Beck, *La Chiesa protobizantina*, *op. cit.*, p. 44 e ss. con bibliografia.

decisivo per sostenere questa posizione consiste nel rilevare che, poiché l'operazione segue la natura, allora dalle due nature di Cristo seguono due principi di operazione.
Massimo però non si limita a una teologia speculativa. La sua cristologia è inserita in una teologia mistica poiché sulle orme delle *Areopagitiche* e usando le formule cristologiche costituisce anche una meditazione mistica della azione salvifica di Cristo mediante la croce. Al di là della speculazione infatti, che eleva la conoscenza al di sopra del mondo sensibile per giungere alla conoscenza di Dio che consiste in una ignoranza al di sopra di ogni scienza, si apre il campo della mistica il cui fine è l'unione con Dio che si realizza nella carità[74].
Il senso popolare si incontra con la curvatura mistica che va assumendo sempre più chiaramente la tradizione bizantina nell'attribuire all'icona un'accoglienza e un apprezzamento sempre crescente. Intanto la vita religiosa del popolo è molto sensibile alle vite dei santi, è molto avida dei racconti che si fissano nei romanzi agiografici nei quali abbondano le vicende leggendarie e non di rado piccanti che talvolta suscitano persino la diffidenza delle autorità ecclesiastiche. Per tali motivi hanno particolare favore i santi che rispondono al desiderio di miracoloso e leggendario quali i santi anargiri (coloro che curano gratis) Cosma e Damiano e san Nicola di Mira sulla vita del quale comincia a svilupparsi una lunga serie di racconti leggendari, o santi come san Giorgio, che esaltano le virtù eroiche del campione del bene nel quale il popolo volentieri si identifica [75].
Le tecniche pittoriche che a Bisanzio si erano evolute sotto la spinta di elementi non ellenistici e avevano elaborato un linguaggio sempre più decisamente simbolico si incontrano felicemente con il senso mistico con cui viene meditata e compresa la storia della salvezza. Le dodici grandi feste dell'anno liturgico compiono naturalmente una selezione della rappresentazione fatta della vita di Cristo, si caricano di un significato mistico molto spiccato e tendono a far evoluire ancora maggiormente il linguaggio pittorico già notevolmente simbolico
L'evoluzione teologica-liturgica e artistica dunque, a partire dagli inizi del VII secolo, assunse una particolare intonazione mistica, che divenne un tratto particolare della coscienza religiosa bizantina, favorita dall'orientalizzazione dell'impero che divenne sempre più rapida fino a compiersi completamente verso la metà del IX secolo. Dopo la morte di Giustiniano, che aveva creduto di rinverdire i fasti dell'antico impero indiviso, lo Stato pagò a caro prezzo queste ambizioni e il VII secolo fu uno dei più critici della storia bizantina per le gravi tensioni interne e per la triplice pressione esterna dei persiani, degli arabi e degli slavi, e soprattutto importante per la trasformazione sociale e culturale che fece da base all'evoluzione religiosa. L'elemento ellenico acquistò il predominio definitivo sopra le altre nazionalità: il greco soppiantò definitivamente il latino che era rimasto fino ad allora la lingua ufficiale; nella letteratura ci si ispirò a nuove idee e si realizzarono nuove forme, mutarono i modi di vivere e la Chiesa ebbe un ruolo predominante nella

---

[74] Sull'opera di san Massimo si veda: Maurus Wallace, *Affirmation and negation in the theology of St. Maximes Confessor*, pro manuscripto, Roma 1960. V. Lars Tunberg, *Microcosm and Mediator. The theological anthropology of Maximus the Confessor*, Lund 1965. W. Volker, *Maximus Confessor als Meister des geistlichen Lebens*, Wiesbaden 1965. A. Riou, *Le mond et l'Eglise selon Maxime le Confesseur*, Paris 1973. Urs von Balthasar, *Kosmischen Liturgie, Maximus der Bekenner*, Friburgo in B. 1941, trad. francese 1943.
[75] H.G. Beck, *op. cit.*, pp. 95-96.

società per il peso crescente che esercitò negli affari pubblici e per il rapido sviluppo del monachesimo che prese un'importanza sempre crescente in una società che si sentiva in un'epoca di difficile transizione, in cui si vedeva venir meno un passato glorioso mentre il futuro si presentava pieno di incognite. Questo particolare momento favorì il progresso della superstizione che allignò in modo particolarmente vistoso nei ceti popolari, sviluppò il gusto del fantastico e del meraviglioso in una società in cui i costumi si erano inaspriti e divenuti più duri mentre l'apparato statale era continuamente scosso da rivolte militari.
La durezza dei tempi, l'inasprirsi dei rapporti sociali e l'inaridimento della vigorosa vena della meditazione teologica portarono in primo piano la dimensione ascetica che trovava nella tradizione monastica un punto di riferimento luminoso che segnò con una forte accentuazione mistica tutta l'autocoscienza della Chiesa. Le ufficiature liturgiche, definitivamente fissate nel monastero di Studion a Costantinopoli, interpretarono chiaramente questa evoluzione, educarono sempre più a una partecipazione pratica ai divini misteri e misero in particolare risalto il rapporto tra mistica e teologia, tra l'esperienza personale dei misteri divini e il dogma proclamato dalla Chiesa. Questo binomio si avviò a essere vissuto in modo caratteristico dalla Chiesa bizantina nella convinzione sempre più chiara che al di fuori della verità custodita dalla Chiesa, dalla esperienza oggettiva che essa ha del divino, l'esperienza personale è priva di ogni certezza e nello stesso tempo che l'insegnamento della Chiesa non ha ascendente se non esprime un'esperienza intima della verità che è offerta a ciascuno in modo particolare. In quel clima religioso nel quale si delinearono ormai con sufficiente chiarezza i tratti peculiari del cristianesimo bizantino si compì l'evoluzione artistica dei templi e delle immagini[76] che il popolo considerò come elemento costitutivo della tradizione cristiana anche se il suo atteggiamento nei loro confronti assunse spesso forme di culto che talvolta sconfinarono nell'idolatria e aumentò enormemente la diffidenza di coloro che vedevano nelle immagini un elemento estraneo alla pura tradizione culturale ellenistica e all'autentica tradizione religiosa.

La controversia iconoclastica

Il trionfo dell'ortodossia ricordato dalla liturgia bizantina nella prima domenica di quaresima [77] ha notevolmente influenzato lo sviluppo storico delle immagini e in modo particolare quello delle icone. Ma cosa ancor più importante ha reso possibile una chiara presa di coscienza di cosa significhi il culto dell'icona e quale sia il suo posto tra gli elementi che esprimono la tradizione; necessità urgente questa dopo il vigoroso e rigoglioso tributo di venerazione e adorazione che il popolo ha rivolto all'icona senza eccessive preoccupazioni di carattere teologico, semplicemente richiamato dal valore miracoloso e taumaturgico attribuito in particolare ad alcune di esse. La controversia ebbe

[76] Si veda in proposito A.M. Ammann, *op. cit.*, pp. 51-69.
[77] Kontakion della festa dell'ortodossia: « L'incircoscrivibile Verbo del Padre si è fatto circoscrivibile, incarnandosi da te Madre di Dio; e avendo ristabilito l'immagine contaminata nella sua antica dignità, la unì alla bellezza divina e confessando la salvezza, esprimiamo ciò con l'azione e la parola ». Cfr. il commento di L. Uspenskij in *op. cit.*, pp. 133-175.

il merito di chiarire ciò che il popolo era portato istintivamente a riconoscere come presenza e manifestazione della divinità e di indirizzare ed educare il sentimento popolare verso forme di culto compatibili con la tradizione.
È molto difficile storicamente determinare come si produsse nell' VIII secolo la netta opposizione di alcuni ambienti della capitale al culto delle immagini. Molto semplicistica, anche se racchiude in sé alcuni elementi oggettivi, è la teoria secondo la quale l'iconoclastia sarebbe stata determinata da un movimento aristocratico contrario alle forme di religiosità popolare mentre il culto delle immagini si sarebbe mantenuto a livello esclusivamente popolare. La questione ci pare più complessa[78]. L'Ammann afferma che la provenienza delle icone dagli usi religiosi pagani, il simbolismo di certe espressioni che traevano la loro origine dall'arte paleocristiana, l'uso di servirsi dell'immagine dell'imperatore in atti ufficiali, come se egli fosse presente, hanno certamente influenzato il partito avverso alle icone[79]. Ancora bisogna ricordare gli elementi culturali semitici che influirono su alcuni gruppi come i pauliciani e anche l'affermarsi dell'opposizione araba ed ebraica alle immagini. Non è però chiaro, per mancanza di fonti decisive in proposito, come questi elementi abbiano reagito gli uni nei confronti degli altri e quale ruolo abbiano giocato nella vicenda i monofisiti della Siria e dell'Egitto, staccati ormai politicamente da Bisanzio e soggetti all'autorità araba, che non hanno accettato la professione di fede proclamata a Calcedonia. Pare che queste Chiese qualche influenza abbiano pur esercitato perché ben presto l'opposizione si trasferì sul piano teologico e qualcuno paventò un ritorno del monofisismo nell'opposizione alle immagini. È certo comunque che verso il 720 alcuni vescovi, e segnatamente Costantino di Nacoleia, Tomaso di Claudiopoli e Teodoro di Efeso, chiesero al patriarca Germano di vietare il culto delle immagini[80]. Nonostante la risposta negativa del patriarca, qualche anno dopo l'imperatore Leone III esortò il popolo a non rendere culto alle icone e ne diede l'esempio personalmente togliendo l'immagine di Cristo dal portone del palazzo.
In questo lasso di tempo avvenne anche una rivolta in Grecia contro l'imperatore; è difficile però pensare, come giustamente osserva il Beck[81], che la causa di questa sia stata la questione delle immagini. Essa infatti scoppiò troppo presto rispetto all'iniziativa imperiale, ma è verosimile che abbia assunto poi anche questo tra i motivi di doglianza. Il 17 gennaio del 730 l'imperatore emise un editto contro il culto delle icone e costrinse il patriarca Germano a dimettersi. Intanto la questione si complicò ulteriormente dal punto di vista politico perché Roma, contraria all'editto, si allontanò sempre più da Bisanzio dando anche sfogo alle proprie lamentele economiche [82]. Anche dal punto di vista religioso la vicenda si fece più complessa; il problema, che era di carattere eminentemente culturale e liturgico, si tramuta velocemente in un problema di carattere spiccatamente teologico. Giovanni di Damasco costruì una rigorosa teologia iconodula (in favore delle icone) dal suo monastero di S. Saba presso Gerusalemme[83]. Essa è molto importante perché pose le

[78] Cfr. H.G. Beck, *La Chiesa greca all'epoca dell'iconoclastia in Handbuch, t.i.c*, p. 39 e ss.
[79] A.M. Ammann, *op. cit*., p. 62.
[80] Cfr. Fliche et Martin, Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours, Paris 1934.
[81] Cfr. H.G. Beck, *La Chiesa greca all'epoca dell'iconoclastia in Handbuch, t.i.c*, pp. 40-41.
[82] Cfr. G. Falco, *op. cit.*, p. 150.
[83] Nato nella seconda metà del VI secolo nella famiglia Mansur, passò la prima giovinezza a Damasco alla corte del principe Jadiz al

basi per una chiara presa di coscienza ecclesiale del significato e della funzione dell'icona nella tradizione e come veicolo di essa[84]. Egli ritiene particolarmente negativo dal punto di vista religioso e teologico l'attacco degli iconomachi i quali « hanno affermato che non bisogna dipingere icone né proporre alla contemplazione, alla glorificazione, all'ammirazione e allo zelo i miracoli e le sofferenze salutari di Cristo e le vittorie dei santi contro il demonio »[85]. Certamente qualora si tentasse di rappresentare l'icona del Dio invisibile, si commetterebbe un gravissimo errore, poiché egli è senza corpo, senza immagine, invisibile e infinito. L'errore sarebbe ancora più deleterio e spiritualmente fuorviante se si considerassero le icone come idoli e a esse in questa prospettiva si rendesse culto.

« Noi però possiamo rappresentare il Dio che si è incarnato, si è mostrato nella carne sulla terra, si è mescolato agli uomini nella sua ineffabile bontà, ha assunto la natura della carne, la densità, la forma e i colori[86]. »

Egli riconosce però che l'Antico Testamento letto superficialmente può dare ragione agli avversari, i passi fondamentali sui quali gli avversari si basano per sostenere il loro punto di vista sono il divieto di Dio espresso a Mosè: « Dio parlò per bocca di Mosè il nomoteta dicendo: "Tu non farai alcuna somiglianza di ciò che c'è nel cielo e di ciò che c'è sulla terra" » (*Es.* e. 20, 4) e anche l'affermazione del salmo « che siano confusi di onta quelli che adorano le statue e si esaltano nei loro idoli » (Sal. 96, 8)[87]. Ma questi divieti dell'Antico Testamento non si oppongono alla pratica della pittura e del culto delle icone perché esse non sono adorate come idoli mentre i divieti in questione si riferiscono specificamente alla produzione e all'adorazione idolatrica. Egli riconosce che i divieti di Dio sono stati resi necessari dalla tendenza che gli ebrei avevano verso l'idolatria. Ma « noi, sbarazzatici del timore degli idoli, abbiamo la possibilità di essere con Dio nella purità e conoscenza della verità, di servire l'unico Dio e di abbondare nella pienezza della conoscenza divina. Lo stato dell'infanzia è passato, noi non siamo più sotto il pedagogo: avendo ricevuto il discernimento, sappiamo ciò di cui si può fare l'immagine e ciò di cui non si può fare »[88].

D'altra parte si deve anche tener presente che, cosa che dovrebbe sembrare contraddittoria ai detrattori e ai nemici delle immagini, Dio ordinò a Mosè « il propiziatorio, in alto all'arca di oro puro con due cherubini » (*Es.* 37, 6). Ma secondo Giovanni chiaramente questo ordine non ha contraddetto il divieto poiché esso imponeva di non rappresentare il Dio invisibile, di non adorare la creatura al posto del Creatore e non già di non rappresentare i suoi servitori che assistevano al propiziatorio. Mosè da parte sua non ha realizzato nessuna somiglianza di Dio, ma ha innalzato la tenda, immagine di tutta la

---

tempo del califfo Abd-al-Malik (646-705) e ricoprì anche la carica di logoteta generale. Seguendo la vocazione monastica entrò nella laura di S. Saba presso Gerusalemme dove morì dopo il 749. La sua opera fondamentale è *Pege tes gnoseos* (Fonte della conoscenza) articolata in tre parti nelle quali è contenuta una sintesi della filosofia, delle eresie e della teologia. Nella prima parte sono esposte le fondamentali definizioni filosofiche che, attraverso Ammonio di Erma e Leonzio di Bisanzio, riprendono la filosofia aristotelica; nella seconda, discute tutte le eresie del cristianesimo; nella terza parte offre una vivace sintesi della teologia dei Padri.

[84] La sua teologia sulle immagini è contenuta in tre discorsi. Migne, P.G. 94, c. 1231-1432. Del terzo discorso esiste una traduzione francese, chiara ma non sempre puntuale, in *S. Jean Damascène, La foi orthodoxe suivie de défense des icones*, trad. di E. Ponsoye, Ed. Saint-Denis, Paris 1966, pp. 218-236.

[85] P.G. 94, *c.* 1320 B.

[86] *Ibid*., *c.* 1320 BC.

[87] *Ibid*., *c.* 1322 A.

[88] *Ibid*., *c.* 1328 BC.

creazione secondo il modello che gli è stato mostrato sulla montagna. « Perciò del Dio invisibile non fare nessuna immagine, ma da quando tu vedi l'incorporeo divenuto uomo, fa l'immagine della forma umana; quando l'invisibile diventa visibile nella carne, dipingi la rassomiglianza dell'invisibile, quando ciò che non ha né quantità né misura né figura per l'eminenza della sua natura, quando colui che era in forma di Dio prende la forma di uno schiavo e per questa riduzione assume la quantità, la miseria e i caratteri del corpo, disegna allora sulla tua tavola e proponi alla contemplazione Colui che ha accettato di essere visto, esprimi la Sua indicibile condiscendenza, la Sua Nascita dalla Vergine, il Battesimo al Giordano, la Trasfigurazione sul Tabor, la Passione che dona l'impassibilità, i miracoli, le manifestazioni della sua natura e della sua operazione divina, compiute attraverso le operazioni della carne, la tomba salutare del Salvatore, l'Ascensione al cielo, illustra tutto ciò in parola e in pittura nei libri e sulle tavole di legno [89]. »

Le immagini dipinte permettono poi all'uomo di essere nella medesima situazione dei contemporanei storici di Cristo che lo videro agire, parlare e operare e attraverso ciò hanno creduto che Egli fosse la salvezza di ogni uomo. L'icona ha dunque una funzione insostituibile come annuncio di salvezza; essa si accosta alle scritture e ai divini misteri realizzando in questo modo un annuncio della salvezza che coglie l'uomo in tutta la sua interezza. « Come gli apostoli hanno visto corporalmente Cristo, le sue sofferenze, i suoi miracoli, e hanno inteso le sue parole, anche noi desideriamo vedere e intendere per essere felici. Essi l'hanno visto faccia a faccia poiché era presente corporalmente, noi, per così dire, ascoltiamo le sue parole attraverso i libri poiché egli non è fisicamente presente; siamo santificati nell'udito e attraverso di esso nell'anima e siamo resi beati e noi adoriamo, veneriamo questi libri che ci fanno intendere le Sue parole. La stessa cosa vale per l'immagine dipinta: noi contempliamo le sue fattezze corporali, i suoi miracoli e i suoi patimenti, ne siamo santificati, resi pieni di ardore, di letizia e di beatitudine, a esse rendiamo onore, venerazione, adorazione e, per quanto ne siamo capaci, cogliamo nello spirito la gloria della sua divinità. Noi siamo duplici, fatti di anima e di corpo, e la nostra anima non è nuda ma rivestita come di un mantello, ci è impossibile andare allo spirituale senza il corporeo[90]. »

Giovanni dopo aver mostrato che una intelligente lettura dell'Antico Testamento non contiene proibizioni per quanto riguarda le immagini, le quali sono possibili teologicamente perché non pretendono di rappresentare il Dio invisibile, ma solo ciò che di sé egli ci ha mostrato in Cristo, in modo tale che si realizzi per ciascuno l'esperienza degli apostoli che hanno visto e udito, viene a dire che cosa è l'icona, quali sono la sua struttura e il suo significato teologico. « L'icona dunque è somiglianza, modello, rappresentazione che mostra attraverso sé Colui di cui essa è immagine. L'icona però non è lo stesso prototipo [91]. » È un trofeo, una dimostrazione, una iscrizione sulla pietra per ricordare la vittoria di coloro che si sono resi illustri e validamente condotti, e rammentare l'onta dei vinti che sono stati atterrati. Essa è dipinta per la gloria e il ricordo di Cristo, di Sua Madre, di uno dei Suoi santi.

---

[89] *Ibid., c.* 1328 C-1329 A.
[90] *Ibid., c.* 1336 A.
[91] *Ibid., c.* 1337 B.

Questa struttura ontologica rivela e mostra qualcosa che non si può vedere, essa è colta dallo spirito per guidare nella conoscenza, è perciò manifestazione e dimostrazione di ciò che è velato. Essa però non ha esclusivamente un significato e una funzione di comprensione e di conoscenza; ancora più importante è il suo valore pratico, la sua utilità in ordine alla salvezza.
Per dare in modo ancora più chiaro la struttura ontologica dell'immagine, Giovanni costruisce una teologia dell'immagine nelle sue varie realizzazioni mettendo così l'icona in relazione con la struttura della realtà stessa, letta così in funzione teofanica, radicata in Dio Padre principio monarchico della Trinità stessa. Egli individua nella realtà sei tipi di immagini; l'ultima è l'icona stessa la quale, in questo modo, non è un'anomala espressione di una concezione deviante del culto e della fede, ma radica il suo diritto a esprimere autenticamente l'annuncio della salvezza nella struttura stessa della realtà. Infatti l'icona prima e senza cambiamento del Dio invisibile è il Figlio del Padre, il quale mostra in sé il Padre stesso, a sua volta lo Spirito è icona del Figlio simile a Lui e anch'Egli è senza cambiamento e differisce dal Figlio solo per il fatto della processione. Un secondo genere d'icone sono le idee delle cose esistenti in Dio, vale a dire il suo eterno intendimento; nel suo pensiero infatti sono caratterizzate e, per così dire, iconificate prima ancora che esistano le cose create che esisteranno immancabilmente. E tra queste si distingue, per singolarità di rapporto, l'uomo stesso il quale è creato a immagine e somiglianza di Dio. La scrittura poi realizza un altro genere d'icona perché essa è riempita di figure e di forme delle cose invisibili e incorporee le quali sono significate corporalmente attraverso una intellezione sopra-cosciente di Dio e degli angeli poiché l'uomo non è in grado — ribadisce il nostro — di contemplare l'incorporeo senza figure analogiche come insegna Dionigi Areopagita « esperto delle cose divine ». Nella scrittura si incontra poi un altro genere di immagini quello cioè che illustra e descrive in anticipo ciò che avverrà poi, si realizzerà cioè in un futuro più o meno lontano. Esempio di ciò sono il roveto ardente, la verga e l'arca, chiare immagini che si riferiscono alla Vergine Madre di Dio; altri esempi sono dati dal mare, dall'acqua, dalla nube, che rappresentano la potenza dello Spirito Santo che nel battesimo fa vivere l'uomo nella dimensione della vita divina. Finalmente l'ultimo genere di immagini è proprio quello che viene realizzato in ricordo degli avvenimenti passati, illustra i miracoli, la virtù, la gloria e l'onore di coloro che hanno grandeggiato nella fede. Questo ricordo può essere ottenuto con le vite dei santi e con le icone cosicché con la parola e con l'immagine si rende onore a coloro che hanno realizzato nella loro vita una risposta positiva ed eroica all'azione salvifica di Cristo e in questo modo, dipingendo la loro immagine, si esprime l'amore che i cristiani hanno per essi, la volontà di imitarli e il desiderio di ricordare le azioni che hanno compiuto. Sulla scorta dunque della dottrina esposta passa a indicare come devono essere i soggetti iconografici perché essi siano in armonia con la tradizione, con la fede cioè professata dalla Chiesa, cosicché essi siano veramente uno strumento di elevazione spirituale e siano un mezzo valido per l'unione con Dio. « Si possono fare le immagini dei corpi perché hanno una figura, una struttura corporea, una colorazione. Si può fare l'icona degli angeli, delle anime e dei demoni perché, benché siano senza corpo né densità, sono per natura formali e delimitabili. Essi sono infatti oggetti intelligibili del mondo dell'intelletto ed essi sono esistenza e potenza noetica [...] Certo di essi si fa una immagine corporea, come Mosè rappresentò i cherubini

e come essi si mostrarono ai santi, ma essa permette una certa visione incorporea e noetica. Solo la natura divina, che non è circoscritta, sempre incorporea, informale e incomprensibile, non può essere rappresentata nelle icone[92]. »

Se Dio dunque non è rappresentabile nella sua essenza, poiché si è manifestato ai profeti nel medesimo modo in cui si sono manifestati gli angeli, per lo stesso motivo queste teofanie divine sono rappresentabili in immagini. E proprio il riferimento alle manifestazioni teofaniche di Dio permette al Damasceno di chiarire il rapporto tra l'immagine e la realtà rappresentata. Dio, pur non identificandosi con le proprie manifestazioni, è presente in esse, opera una presenza personale che ha potenza santificante e il rapporto che egli instaura con l'uomo permette a quest'ultimo di entrare in comunione con la realtà divina attraverso le immagini teofaniche. Nello stesso modo le icone, essendo immagini di una realtà di cui l'uomo ha visione ed essendo questa realtà il fondamento ontologico delle immagini stesse, il culto e la venerazione che a esse vengono resi non sono tributati alle immagini per quello che sono, ma solo per quello che rappresentano. Coloro che infatti si sono schierati dalla parte di chi sostiene che il culto delle icone non sia in contrasto con la tradizione stessa sono ben convinti che non si rende adorazione alle icone per se stesse come a Dio, ma attraverso l'icona si offre a Dio adorazione e venerazione e, in forza di ciò che Egli ha operato, pietà e onore anche ai santi. « Noi adoriamo innanzitutto quelli nei quali Dio, il solo santo, riposa: la santa *Theotokos* e tutti i santi. Per quanto è possibile, essi sono simili a Dio, per loro libera scelta, per l'inabitazione in essi di Dio e delle sue energie. Giustamente li si chiama *dei* non per natura, ma per grazia[93]. »

Chiara, articolata la concezione teologica che il monaco Giovanni ci propone sulla base di una concezione epifanica della realtà e della storia della salvezza, entrambe oggetto e realizzazione delle energie divine che provocano la trasformazione dell'uomo e realizzano la sua deificazione. La tradizione bizantina ha ormai chiaramente affermato questo suo modo peculiare e specifico di comprendere e di concepire l'azione divina; né questa è un apporto originale di Giovanni di Damasco il quale si limita a realizzare una sintesi, peraltro personale, di ciò che, attraverso Gregorio di Nissa, lo pseudo Dionigi e Massimo il Confessore, era già ampiamente entrato nel pensiero e nella concezione religiosa bizantina. Quando l'imperatore Costantino v conobbe le argomentazioni di Giovanni, che si presentava in tal modo come il massimo esponente teologico del partito iconodulo, sviluppò in difesa del partito avverso una propria teologia[94] che determinò nella loro struttura le considerazioni fondamentali del sinodo di Jereia voluto dallo stesso imperatore per affermare solennemente la posizione degli iconomachi. Costantino negò recisamente la possibilità che si potesse realizzare un'immagine di Cristo adeguata alla realtà stessa della sua persona e ciò in forza di due presupposti che diventano decisivi per la concezione dottrinale degli iconomachi e determinarono ogni ulteriore sviluppo della

---

[92] *Ibid*., *c.* 1344 B.

[93] *Ibid*., *c.* 1352 A.

[94] Alcuni frammenti della teologia di Costantino V sono in Ostrogorskij, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929, p. 7 e ss. Sulla controversia iconoclastica si veda pure: a) fonti: Teofane, *Chronographia*, ed. C. De Boor, Lipsia 1883-85; Niceforo, *Historia suntomos*, ed. C. De Boor, Lipsia 1880. b) studi: EJ. Martin, *A History of the iconoclastic controversy*, London 1930.

dottrina. Innanzitutto c'è l'identificazione dell'*eikon* (immagine) con l'*eidolon* (idolo) perché la divinità di Cristo non è circoscrivibile in un'immagine e questa è una gravissima affermazione contro il culto delle immagini soprattutto se si sostiene, come proprio fa Costantino, che esiste una *homoousia* tra la figura iconizzata e il suo prototipo. Ne consegue che l'icona, in questa prospettiva, viene ridotta a una semplice rappresentazione di un'immagine umana che non può essere oggetto di alcuna azione di culto perché manca ontologicamente qualsiasi rapporto tra l'immagine puramente umana e la realtà divina di Cristo che è irrappresentabile. Per questi motivi non si può pretendere che l'icona abbia quel carattere rappresentativo della salvezza e sia immagine di essa, perciò ogni uso di immagini durante le ufficiature divine che facciano parte integrante dell'azione liturgica deve essere considerato empio e contrario alla tradizione. L'unica vera immagine di Cristo è l'eucaristia nella quale si realizza autenticamente la presenza di Cristo nella sua duplice natura umana e divina. In forza di queste considerazioni gli iconomachi accusarono di eresia gli iconoduli poiché questi ultimi, sostenendo il valore rappresentativo delle immagini, si rifacevano a una cristologia monofisita qualora ritenessero che in esse fosse rappresentata la natura divina o a una cristologia nestoriana se invece affermavano che fosse rappresentata la natura umana di Cristo.

Nel concilio di Jereia voluto, come si è detto, dallo stesso imperatore e sostenuto dai vescovi che condividevano la sua posizione teologica non si fece che ribadire, sulla scorta di un florilegio dei passi di Padri contrari alla venerazione delle immagini, queste dottrine presentandole in maniera più organica e articolata in modo tale che ne derivasse ineluttabilmente la necessità pratica che il divieto delle immagini venisse mantenuto e applicato in modo rigoroso e intransigente. Entrando nel vivo della disputa, riferendosi alla realtà dell'immagine, il concilio affermò che Lucifero avrebbe introdotto, per sua malizia, le icone nel mondo, veri e propri idoli, lusingando l'uomo perché egli attribuisse loro il nome di Cristo, confondendo in tal modo il divino con la materia. Vera materia delle icone infatti è il colore poiché esso è il componente principale delle immagini anzi il colore è l'immagine stessa che esso rappresenta e di cui è l'unica sostanza. Perciò ogni immagine strutturata nel colore è costituita da una materia morta e priva di gloria, ma tale nella sua rappresentatività da esercitare una forza lusingatrice e un'azione seduttrice tali da distogliere il fedele dall'adorazione dovuta unicamente alla divinità per rivolgerla alla materia inanimata. Ne consegue che il pittore produce un'arte morta, spregevole e mai vivente, cosicché l'artista fa un'opera arbitraria quando mette il nome di Cristo sull'icona che pretende di rappresentare soltanto o l'umanità o la divinità di Cristo. Non solo allora è empio e sacrilego rappresentare Cristo nelle immagini, ma anche le immagini della Vergine e dei Santi devono essere proscritte perché anche in questo caso, in modo analogo e derivato, si opera una confusione tra l'umanità e la santità che l'icona non può contenere[95].

I monaci furono tra i più violenti oppositori dei decreti del sinodo e in questo modo si guadagnarono il favore popolare il quale si schierò decisamente con loro poiché essi interpretavano agli occhi del popolo una fiera opposizione all'apparato burocratico dello

[95] Cfr. Mansi, *Sacrorum Conciliorum amplissima collectio*, Firenze 1764 ss., XIII, 204-364.

Stato. Un'altra interpretazione degli avvenimenti vuole che i monaci siano stati portati a difendere le icone per la fondamentale opposizione del popolo. È più verosimile la prima interpretazione la quale sottolinea così come la spiritualità bizantina nella sua profonda inflessione ascetica sia opera degli ambienti monastici che hanno indirizzato e plasmato la pietà popolare[96]. Comunque si risolva storicamente questo punto, cioè il significato esatto della opposizione monastica, essa provocò un duro irrigidimento dell'imperatore il quale oltre al culto delle immagini vietò anche quello delle reliquie. L'igumeno Stefano del monastero del monte Aussenzio in Bitinia divenne la personalità preminente del movimento di opposizione ai decreti imperiali e all'attività dell'apparato burocratico. Alla resistenza dei monaci fu risposto duramente con la confisca dei conventi, l'arruolamento forzato dei monaci stessi e la trasformazione dei monasteri in caserme per soldati.
Quando il potere passò all'imperatrice Irene, il partito degli iconoduli riprese speranza e coraggio. L'imperatrice fece poi eleggere patriarca un funzionario di corte, Tarasio, perché il precedente patriarca era chiaramente compromesso con la persecuzione iconoclasta. Nonostante le difficoltà che nacquero con Roma a causa dell'elezione di un laico al vertice della gerarchia bizantina, si riuscì a organizzare un sinodo che il papa approvò e al quale partecipò attraverso due legati. Confluì a Costantinopoli la maggior parte dei vescovi dell'Oriente, solo Alessandria e Antiochia, per evidenti motivi politici, furono rappresentate da due *sinkelloi*. Il concilio si aprì nell'agosto del 787 nella chiesa degli Apostoli a Costantinopoli ma venne poi subito spostato nella più tranquilla sede di Nicea[97].
Secondo il Beck, il livello teologico delle discussioni orientate a smontare la logica delle affermazioni del sinodo di Jereia si limitò a una puntuale contrapposizione di tesi molto scadenti perché non si tenne assolutamente conto della teologia di Giovanni di Damasco. « Rispetto al sinodo del 680 l'uso della *ratio theologica* e soprattutto dell'argomento della tradizione era miseramente scaduto. Dal punto di vista storico-teologico le trattative del sinodo rappresentarono un momento negativo della teologia orientale. È infatti lecito supporre che coloro che si occuparono del culto delle immagini in modo veramente teologico siano stati straordinariamente pochi e che ogni decisione sia stata dettata dal sentimento religioso[98]. »
Al di là del problema del valore teologico delle discussioni conciliari qui interessa vedere come vennero confutate le affermazioni del sinodo di Jereia e quale fu il tono dell'*horos* conciliare che ebbe un livello teologico chiaramente superiore alle discussioni, perché esso dettò alla Chiesa una concezione dell'icona, una pratica iconografica, e regolò il culto incidendo profondamente sulla pietà e sulla religiosità popolare, sull'ascesi monastica, sulla definitiva struttura delle ufficiature liturgiche al punto da contribuire notevolmente all'evoluzione e all'espressione matura della concezione bizantina del contenuto della tradizione e degli strumenti della sua espressione.
La prima questione affrontata dal concilio è la circoscrivibilità di Cristo in una immagine contro la posizione degli iconomachi. Proprio perché il Verbo si fece carne dalla Madre di

---

[96] Cfr. H.G. Beck, *La Chiesa greca all'epoca dell'iconoclastia in Handbuch, t.i.c,* v. IV, p. 44.
[97] Per gli atti di Nicea cfr. Mansi, XIII, 1-485; 951-1154.
[98] H.G. Beck, *op. cit.*, pp. 49-50.

Dio per compiere il disegno di salvezza vivendo nel tempo e nello spazio, Cristo è rappresentabile in immagine senza nulla togliere all'unione ipostatica e alla sua essenza divina. Non solo è possibile così rappresentare scene della vita di Cristo prima della morte, ma è anche possibile rappresentare Cristo dopo la resurrezione perché egli non era affatto incircoscritto. Infatti Tomaso poté toccare Cristo e convincersi che era veramente risorto. Ed è proprio l'episodio della trasfigurazione di Cristo che da le indicazioni su come deve essere rappresentato perché sul Tabor gli apostoli videro il mutamento di aspetto del Verbo cioè l'umanità di Cristo sfolgorante di divinità. Non si deve affatto affermare l'identità delle icone con l'idolo come vogliono gli avversari perché il rapporto tra immagine e archetipo non è mai di *homoousia*: infatti qualsiasi ritratto non è mai reale in questo senso, nessun ritratto reduplica l'uomo, né d'altra parte si deve affermare che l'artista ha privato l'archetipo della sua anima bensì si deve riconoscere che le caratteristiche esteriori e corporee ritratte dall'artista adombrano in modo sicuro e concreto l'anima e la sostanza dell'uomo cosicché l'icona mostra la mimesi del prototipo. Ma perché la mimesi sia completa non è sufficiente la rappresentazione nei colori, ma è necessario che l'icona porti il nome dell'archetipo rappresentato. E infine i Padri del concilio affermano che anche gli angeli e i demoni possono essere rappresentati perché furono visti da coloro ai quali furono inviati.

In secondo luogo venne affrontato il problema del rapporto tra parola e immagine che vennero considerate equipollenti come strumento di annuncio del disegno di salvezza realizzato da Cristo. Vista e udito infatti operano di comune accordo; la prima nell'accoglimento della parola, il secondo nella recezione dell'anatiposi (rappresentazione) iconica cosicché, per mezzo di due azioni parallele, si giunge a un'unica conoscenza. La complementarietà di immagine e di parola è estremamente importante per la comprensione dei sacri misteri; infatti essi annunciano quello che realizzano e la loro realizzazione passa attraverso simboli. La natura umana ha bisogno di segni sensibili per poter giungere all'intelligibile, quindi necessita di segni quali la scrittura e l'anatiposi iconica, entrambi ricordo e anagogia dei prototipi divini. Questo fatto fa sì che le immagini non siano semplicemente l'illustrazione della scrittura per gli illetterati bensì strumenti egualmente necessari perché la salvezza operi nel cuore di ciascuno. Proprio per questo motivo la Chiesa è l'unico criterio di valutazione della validità delle immagini le quali non devono essere considerate con il metro della bellezza esteriore, ma con quello della fedeltà alle leggi della Chiesa la quale, proprio perché nell'autorità porta con sé l'autocoscienza sicura della fedeltà alla tradizione, può giustamente giudicare quando le immagini hanno il diritto di portare il nome del prototipo. La Chiesa così accolse e approvò i tipi, che divennero canonici, delle rappresentazioni iconografiche attraverso il riferimento sicuro alla tradizione, non permettendo all'artista di progettare forme e composizioni non suffragate dalla tradizione stessa perché l'artista dipingendo immagini non è libero di rappresentare quello che vuole bensì deve sottoporsi alla scelta di un tipo che abbia già avuto l'approvazione e il consenso della Chiesa stessa. Egli però è libero nell'esecuzione artistica, è padrone e responsabile delle tecniche che usa e in questo ambito è libero di esprimere le proprie capacità.

Da tutto ciò che è stato affermato deriva che l'icona è veicolo e strumento per la comunicazione di una forza che integra e perfeziona quella che sale dal fedele stesso, essa

è il tramite di una particolare illuminazione divina che porta il contemplante al desiderio di elevazione provocato dal prototipo verso il quale l'icona attira, rendendo partecipi della sua santificazione.
Nella settima sessione venne approvato l'*horos* nel quale il concilio dichiarò di non voler né togliere né aggiungere nulla alla tradizione della Chiesa, ma conservare intatto tutto ciò che è cattolico, che aderisce ai sei concili precedenti. Venne ripetuto il simbolo di Nicea - Costantinopoli, i Padri riconobbero che Maria è veramente Madre di Dio, credettero con il concilio di Calcedonia alle due nature di Cristo, professarono con il sesto concilio le due volontà di Cristo e dichiararono di voler conservare intatte le tradizioni scritte e non scritte, senza eccettuare la tradizione relativa alle immagini. « La rappresentazione della croce e le sante immagini, dipinte, scolpite o di qualsiasi materia, devono essere poste sui vasi, gli abiti, i muri, le case, le strade: per immagini intendiamo quella di Gesù Cristo, della sua Madre immacolata, dei santi angeli e di tutte le persone sante. Più si guarderanno queste immagini e più lo spettatore si ricorderà di colui che è rappresentato, si sforzerà di imitarlo, si sentirà incitato a testimoniargli rispetto e venerazione (*proskynesis*) senza attribuirgli una adorazione (*latreia*) propriamente detta che conviene solo a Dio, ma offrirà loro, in segno della sua venerazione, incenso e luci come avviene per l'immagine della Santa Croce e per i Santi Evangeli e per i vasi sacri, tale era la pia usanza degli antichi, poiché l'onore testimoniato all'immagine è reso a colui che essa rappresenta [99]. »
Nonostante questa chiara e decisa affermazione riguardante l'ortodossia delle immagini l'opposizione a esse venne ripresa dall'imperatore Leone V il quale, dopo aver fatto eleggere patriarca Teodoto Kassiteras, nell'aprile dell'815 aprì in Santa Sofia un sinodo che rinnovò le deliberazioni di Jereia e criticò aspramente la posizione assunta dai Padri nel secondo concilio di Nicea. Anche in questo caso non si diede particolare importanza ad argomenti fondati sulla dottrina cristologica bensì si insistette sul fatto che Dio, santo per natura, dona la santità a coloro che egli sceglie e poiché la santità non è rappresentabile in immagine, nessun artista può arrogarsi il diritto di attribuire simili proprietà a una figura materiale. L'applicazione pratica dell'orientamento del sinodo, forse per evitare un'opposizione radicale e uno scontro aspro con l'ambiente monastico, prevedeva solamente di allontanare le icone che erano appese in basso per sottrarle al culto e alla venerazione dei fedeli, mentre tollerava che rimanessero al loro posto le icone poste in alto perché esse non erano direttamente oggetto di culto [100]. Solo durante la reggenza di Teodora, vedova dell'imperatore Teofilo (842), il ministro Teoktistos propose di rivedere la questione. Dopo che venne fatto abdicare il patriarca Giovanni VIII, il nuovo eletto Metodio, proveniente dalla Sicilia, che ancora faceva parte dell'impero, presiedette un sinodo che nell'843 restaurò definitivamente il culto delle immagini.
Il terzo canone del concilio Costantinopolitano IV (869) pose fine alla lunga controversia: « Noi ordiniamo che l'immagine sacra di Nostro Signore Gesù Cristo sia venerata come il libro dei Santi Vangeli. Poiché come le parole racchiuse in questo libro proclamano a tutti

[99] Cfr. Hefele, Leclercq, *Histoire des conciles*, Paris 1910 ss., vol. IlI, 2, pp. 772-77r3.
[100] Cfr. D. Serruys, *Les Actes du concile iconoclaste de l'an 815* in « Mélanges d'archeologie et d'histoire », Paris, n. 23 (1903), pp. 345-351; si veda anche Ostrogorskij, *Studien zur Geschichte der byzantinischen Bilderstreites*, *op. cit.*, pp. 48-51.

la salvezza, così pure le rappresentazioni a colori sono fonte di utilità alla portata di tutti, sapienti e ignoranti; poiché ciò che il Libro ci dice con parole, l'immagine ce l'annuncia con il colore e ce lo rende presente. Se dunque qualcuno non venera l'immagine di Cristo Salvatore, che non veda la sua forma alla sua seconda venuta. L'immagine di sua Madre immacolata e le immagini dei santi rappresentati sotto i tratti che loro danno i racconti della Scrittura e anche le immagini di tutti i santi sono ugualmente l'oggetto del nostro rispetto e della nostra venerazione » [101].

[101] Mansi, XIV, 400·

Capitolo II

Lo sviluppo dell'icona a Bisanzio

La conclusione della controversia sulle immagini coincise con l'inizio del periodo più glorioso dell'impero bizantino il quale sotto la dinastia dei Macedoni (867-1081) conobbe più di un secolo di incomparabile splendore e fu guidato da sovrani di grande valore, da Basilio I, fondatore della dinastia, fino a Basilio II che segnò con la sua persona e la sua opera la fine del secolo X e l'inizio del secolo XI. In questo clima di rinnovata potenza politica che portò alla riannessione della Siria, dell'Armenia e al primato culturale ed economico di Costantinopoli nel mondo mediterraneo prese la sua fisionomia definitiva la tradizione religiosa bizantina. In essa l'icona occupò un posto significativo e insostituibile al punto da divenire una delle caratteristiche peculiari di questa tradizione. Si è analizzato minutamente il travagliato periodo della lotta iconoclastica per mostrare in particolare gli orientamenti dottrinali, le argomentazioni delle parti avverse, le contrapposizioni che assunsero toni di drammatica violenza, perché le decisioni sinodali e particolarmente le deliberazioni del concilio di Nicea II non solo affermarono la piena ortodossia dell'icona come veicolo della tradizione, ma soprattutto delinearono lo spirito con cui l'icona doveva essere considerata, correggendo gli inevitabili eccessi ai quali il popolo si era esposto. In particolare venne stabilito il principio della sorveglianza ecclesiastica sull'attività iconografica la quale divenne con il tempo attività pressoché esclusiva dei monasteri e quindi anche l'espressione artistica si caricò sempre di più di uno spiccato senso ascetico che divenne elemento caratterizzante dell'iconografia stessa. Nonostante la chiara impostazione teologica proposta da Giovanni di Damasco, il problema dogmatico, che stava alla base della controversia, venne colto da pochi e non venne nemmeno posto al centro della disputa che per lo più rimase a livello pratico. Risultato di tutto ciò fu il costituirsi ancora più tipico della tradizione bizantina la quale si espresse in una forma ben delineata e affermata in tutti i suoi tratti. Essa fu permeata da un fortissimo senso della continuità e della consapevolezza di mantenere intatti tutti gli elementi presenti nella Chiesa primitiva; uno spiccato spirito monastico esercitò una particolare influenza sulla spiritualità e plasmò le espressioni esterne del culto e della religiosità [1] e ciò diventa ancora più comprensibile se si pone mente al fatto che era diventato ormai tradizionale che i vescovi venissero scelti tra i monaci. Lo sviluppo teologico mise sempre più l'accento sulla deificazione dell'uomo [2] in un contesto che vede l'economia divina come rivelazione

[1] All'epoca del trionfo dell'ortodossia sull'iconoclastismo (VIII-IX secolo) la liturgia dello Studion — uno dei più famosi monasteri di Costantinopoli — diventa definitivamente la liturgia di Costantinopoli. Allo Studion venne composta la regola dell'ufficio, il *typikon*, l'*oktoechos* e la *paracletike* per l'ufficiatura domenicale e feriale, il *triodion* per il tempo quaresimale e il *pentakostarion* per quello pasquale. P. Evdokimov, *La preghiera della Chiesa d'Oriente*, *op. cit.*, p. 133.

[2] Sul tema della deificazione nella tradizione bizantina, cfr. Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, Paris 1944; Yve Congar, *La*

teofanica del Dio inaccessibile nel mistero della sua vita intima. Proprio per questo motivo si comprende come la parola liturgica, il gesto misterico e l'immagine iconografica divennero espressione vivace e significativa di questa spiritualità che trovò nell'opera di Simeone il Nuovo Teologo una delle espressioni migliori[3].

Si sentì meno il bisogno di continuare la robusta vena speculativa dei Padri e ci si preoccupò maggiormente, salvo rare eccezioni, di custodire gli elementi attraverso i quali si esprimeva la religiosità bizantina fino a identificarli con l'espressione corretta e ortodossa del cristianesimo stesso. Tutto ciò portò a una progressiva e ormai definitiva differenziazione nella tradizione e nel culto tra Roma e Bisanzio e ciò fu particolarmente sentito all'epoca di Fozio[4]. Il culto delle immagini, accettato anche da Roma [5] e l'iconografia bizantina influenzarono per secoli l'Occidente. Lo spirito però con cui l'Occidente e l'Oriente si ponevano di fronte alle immagini era già allora profondamente diverso. Tali differenze costituirono il prodromo della definitiva lacerazione in una atmosfera di sospetto, di astio sempre crescente. Si può chiaramente sostenere che le differenze di tradizione vennero considerate, in un clima sempre più teso fino all'incomprensione, non già differenze espressive bensì differenze di contenuto: la questione di Fozio ne fu un esempio eloquente e l'interesse di due imperi che si ritenevano entrambi universali e cristiani fu la base su cui si consumò la tragedia della divisione. I fatti più decisivi che portarono dall'estraneità alla diffidenza e all'odio furono nella loro profonda origine squisitamente politici[6].

Esprimendo dunque in modo sempre più autonomo ed esclusivo la propria tradizione, che ben presto divenne occasione di opposizione con Roma, la Chiesa bizantina si preoccupò di dare pratica attuazione ai canoni conciliari che avevano ripristinato la venerazione delle icone. L'applicazione di questi richiese un certo periodo di transizione, tuttavia l'intervento conciliare e la conseguente assunzione dell'espressione artistica a espressione non solo della esperienza personale, ma innanzitutto della viva esperienza ecclesiale « fu l'inizio di una nuova epoca dell'arte religiosa »[7] che non fu il tentativo di esprimere in immagini i concetti teologici attinti direttamente dalle opere dei Padri, bensì l'assunzione di questi stessi in quanto parte integrante di una tradizione concretamente vissuta in una comunità monastica che vive la scrittura, i misteri e l'autorità dentro l'atmosfera singolare delle ufficiature liturgiche, quotidianamente meditate e vissute. Ciò è particolarmente importante perché fa percepire con chiarezza quale sia il luogo in cui l'icona acquista piena intelligenza.

I mosaici di Hosios Lukas, monastero della Focide fondato in occasione della visita ad

---

doctrine de la déification in « Vie Spirituelle », 1938; G. Gross, *La Divinisation du chrétien d'après les Pères grecs*, Paris 1938; Lot-Borodin, *La doctrine de la déification dans l'Eglise grecque jusqu'au XI siècle* in « Revue des Sciences philosophiques et théologiques », 1933-1935.

[3] Cfr. I. Hausherr, *Un grand mystique byzantin: Vie de Symeon le Nouveau Théologien*, Paris 1928.

[4] Sullo scisma di Fozio cfr. F. Dvornik, *The Photian Schism, History and Legend*, Cambridge 1948.

[5] Nella controversia iconoclastica Roma sostenne l'ortodossia della venerazione delle immagini. L'opposizione alla politica religiosa degli imperatori però si caricò anche di problemi economici e politici perché Roma era indotta a valutare in modo diverso da Costantinopoli il proprio rapporto con i popoli germanici dell'Europa occidentale. Tale valutazione politica portò all'incoronazione di Carlo come imperatore del rinnovato impero romano d'Occidente. Per questi motivi l'epoca della controversia iconoclastica, benché Roma si fosse schierata con gli iconoduli, provocò un distacco sempre più vistoso e profondo tra i due mondi cristiani.

[6] Sullo scisma del 1054 si veda in particolare: A. Michel, *Schisma und Kaiserhof in Jahre 1054* in « L'Eglise et les églises », I, Chevetogne, 1954, 351-440.

[7] Stefànescu, *Iconographie de la Bible*, *op. cit.*, p. XVII.

Atene di Basilio n dopo la vittoria sui bulgari, mostrano lo sviluppo del programma pittorico redatto con il trionfo dell'ortodossia. « Lo stile ignora ogni riferimento all'eleganza ellenica, trascura il passato, indicato per sommi capi, preferisce composizioni sobrie ed equilibrate nelle quali domina la figura umana piuttosto tozza, con lo sguardo estatico [8]. »

Dai mosaici e dagli affreschi lo stile espressivo dell'epoca macedone, che segnò una rinascita artistica nell'ambito di una vivace ripresa di tutti gli aspetti della cultura e della vita, si riversò decisamente sulle icone in una singolare sintesi di elementi espressivi e di coscienza religiosa che si compenetrarono e si completarono a vicènda. Il senso bizantino della tradizione ha saputo plasmare uno strumento espressivo, facendo evolvere le tendenze artistiche che già sono state notate nell'epoca di Giustiniano. Le immagini dipinte su legno, i mosaici e gli affreschi così sono leggibili a partire dall'espressione artistica dell'epoca determinata in cui sono stati prodotti, anzi l'espressione artistica è la via obbligata attraverso la quale non ci si può esimere dal passare per mettere in luce il messaggio teologico che essa proclama. È parziale e quindi astratta ogni lettura che sia esclusivamente estetica o esclusivamente teologica poiché l'icona, per essere intelligibile, obbedisce per sua natura all'incarnazione fondamentale di ogni opera d'arte e si piega a convenzioni pittoriche determinate dall'ambiente culturale. Come la parola di Dio si esprime attraverso le strutture storicamente determinate di una lingua, l'icona esprime l'esperienza personale dell'artista che si è dilatata fino a coincidere con l'esperienza ecclesiale. Perciò gli elementi pittorici risultanti dallo sviluppo storico e condizionati dall'ambiente culturale vengono volutamente assunti, almeno nelle espressioni artisticamente rilevanti, per esprimere non già un'emozione estetica, ma una esperienza religiosa scandita dalla tradizione. È dunque indispensabile per una corretta e completa comprensione dell'icona il riferimento costante alla tradizione bizantina che, se non l'ha inventata, l'ha portata a essere un'espressione tra le più importanti e significative della sua spiritualità. Per tutti i motivi accennati non si può accostare l'icona solo ed esclusivamente dal punto di vista artistico, come è stato fatto con troppa disinvoltura in questo secolo da numerosi specialisti, senza un adeguato riferimento all'opera dei Padri, alla parola e al gesto liturgico, alla struttura del tempio e alla struttura delle ufficiature liturgiche, tutti punti di riferimento obbligato perché l'icona parli ed esprima il suo annuncio di salvezza.

Precetti per l'esecuzione tecnica

La pittura su tavola di legno è portata a esaltare i mezzi tecnici di cui si serve l'espressione artistica dell'epoca come l'uso del colore a tempera, la bidimensionalità delle rappresentazioni, la riduzione del paesaggio e dello sfondo a un semplice accenno, l'uso dell'oro sullo sfondo dal quale, per così dire, emergono le figure rappresentate, ieratiche nella loro struttura e immobili nella loro disposizione. Le ricerche e le soluzioni pittoriche della tradizione ellenistica, aristocratiche nella loro raffinata eleganza cromatica e

[8] M. Chatzidakis, A. Grabar, *La pittura bizantina*, *op. cit.*, p. 21.

compositiva, hanno ceduto alle influenze anatoliche e mesopotamiche che, esprimendo il gusto popolare, più si confanno alla nuova spiritualità prepotentemente sbocciata. Diventa meticolosa e minuziosa la preparazione della tavola per la migliore esecuzione dell'opera pittorica. Un blocco di legno, non resinoso, è tagliato secondo la grandezza dell'icona che, così ottenuta, viene incavata lasciando tutt'attorno un bordo che funge da cornice; l'incavo viene reso ruvido con una raspa affinché gli strati di colore aderiscano al legno nel modo migliore. Sul retro vengono applicate delle liste di legno messe in posizione trasversale perché la tavola ancora verde non si incurvi nel processo di stagionatura. Sul fondo poi viene stesa una mano di colla e sopra questa un pezzo di tela sulla quale poi si passa uno strato di alabastro che forma la superficie vera e propria della pittura. Le linee dei contorni della composizione vengono poi disegnate e incise. Finalmente inizia il lavoro di pittura realizzato con colori a tempera. Una volta che la pittura è asciugata vi si passa sopra una mano di olio perché protegga i colori dalla polvere e dall'incenso [9]. Con il passare del tempo perciò l'icona si annerisce ma se si toglie lo strato di olio per l'opera di ripulitura, l'icona lascia di nuovo apparire i colori originali in tutto il loro splendore. Nella coscienza religiosa della tradizione pittorica tutti gli elementi artistici acquistarono un significato simbolico in funzione della concezione religiosa dell'icona come veicolo della teofania divina e quindi nelle scuole si fissò una tradizione di esecuzione che venne gelosamente custodita nei secoli nella puntualità degli accorgimenti tecnici che i maestri consegnavano ai discepoli. Un esempio di questa tradizione cresciuta nella scuola a partire dall'epoca della rinascenza macedone è data dall'opera di Dionigi di Fourna il quale ha raccolto i metodi tecnici e le istruzioni dei maestri che nella scuola di Panselinos hanno creato una tradizione pittorica. Dionigi fu monaco nel monastero di Esphigménon sull'Athos nel secolo XVII, ma il suo manuale raccoglie una tradizione molto antica che risale fino al secolo XI[10].

L'*Hermeneia* (Istruzione dell'arte pittorica) raccoglie in una lunga e minuziosa serie di indicazioni un'esperienza secolare che si è andata consolidando in secoli di sviluppo della scuola; nessun aspetto è ignorato e tutti i problemi dell'attività pittorica sono prospettati e risolti in una trattazione sobria che si prefigge di essere una guida per il pittore e non è assolutamente preoccupata di essere un trattato sull'argomento. Le indicazioni sono legate alle conoscenze tecniche che risalgono fino all'ultimo periodo dell'età degli imperatori macedoni. Certamente oggi si può essere ligi ai canoni iconografici anche introducendo tecniche più moderne che però assicurino il medesimo risultato. Non sono certo le regole per la preparazione dei carboncini, delle colle e dei gessi ad attirare la nostra attenzione, benché queste notizie abbiano un valore storico di particolare rilievo. Maggiore interesse rivestono invece la preparazione dei vari colori, la loro stesura e le proporzioni del corpo

---

[9] La tecnica di preparazione della tavola e dell'esecuzione dell'opera pittorica è contenuta, con le inevitabili varianti, nei manuali che risalgono a un'epoca non anteriore al XVII secolo quando si sentì il bisogno di affidare allo scritto la continuità delle esperienze delle varie scuole. Evdokimov ritiene che i *podlinniki* (testi autentici) servano solo come utile documentazione « quando la conoscenza della tradizione cominciava a indebolirsi », P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, op. cit., p. 252. Essi comunque sono una fonte insostituibile per una completa conoscenza dell'ambiente che ha prodotto l'icona e documentano in modo inequivocabile l'intreccio indissolubile tra l'esperienza artistica e quella religiosa. Una minuziosa descrizione della preparazione della tavola è contenuta in P. Florenskij, *Ikonostas*, tr. it., *Le porte regali*, Adelphi, 1977, p. 149 e ss.

[10] Dionigi di Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Franklin, Parigi 1935.

umano perché esse intervengono direttamente nella costituzione delle fondamentali leggi estetiche attraverso le quali le immagini e le icone trovano la loro tradizionale realizzazione. Ancora più importanti sono le istruzioni per la composizione dei vari soggetti sia dell'Antico che del Nuovo Testamento, delle grandi feste dell'anno liturgico e delle rappresentazioni di Cristo, della Madre di Dio e dei santi perché attraverso di esse giungiamo a cogliere le indicazioni per la realizzazione di opere che siano conformi ai tipi canonici approvati dalla Chiesa. Tutti questi precetti tecnici sono inscritti in una profonda concezione religiosa dell'attività iconografica. L'opera infatti si apre con una preghiera alla Madre di Dio e a S. Luca, considerato il primo iconografo; nell'introduzione poi, dopo aver affermato che tutte le regole esposte sono le indicazioni della tradizione che segue i dettami della Chiesa, raccomanda a chi si accinge all'opera iconografica una profonda vita religiosa perché l'icona nasce nella preghiera e nell'ascesi. Nella parte conclusiva, dopo aver richiamato il significato teologico dell'opera iconografica secondo affermazioni che si rifanno al secondo concilio di Nicea, afferma la sua profonda adesione alla tradizione dicendo che tutto ciò che egli ha offerto è stato imparato non solo dai santi Padri, ma anche dagli apostoli, e da Cristo stesso. Si conferma così e si documenta attraverso questa *Hermeneia* l'opinione profondamente radicata che non solo l'attività iconografica è nata in età apostolica e che Cristo stesso con il miracolo dell'impressione del suo volto sul drappo della Veronica abbia garantito che la rappresentazione iconografica è uno degli elementi oggettivi attraverso i quali è annunciata la salvezza, ma anche che le fattezze di Cristo e della Madre di Dio, quali sono indicate dai manuali, sono la descrizione delle fattezze autentiche trasmesse dai testimoni oculari. Tutti questi elementi sono confluiti nella preghiera che l'iconografo recita prima di dipingere [11].

Canone estetico-teologico

Si sviluppò dunque ben presto il senso religioso della pittura iconografica nella quale ogni elemento è assunto in un significato spirituale, e ciò accadde quando la tradizione fu sufficientemente consolidata e ritenuta per la sua antichità intangibile, cosicché la lettura religiosa di essa divenne elemento che tra l'altro assicurò l'evoluzione nella continuità[12]. La tavola di legno divenne uno strumento privilegiato nel rappresentare le immagini della storia della salvezza poiché, se l'icona si sviluppa in un solo piano, viene ridotto al minimo

[11] « Signore Gesù Cristo, nostro Dio, tu che hai una natura divina e sei senza limiti, hai preso un corpo nel seno della Vergine Maria per la salvezza dell'uomo! Ti sei degnato di disegnare il carattere sacro del tuo Volto immortale e imprimerlo sul santo velo, che servì a guarire la malattia del satrapo Abgar, e a rischiarare la sua anima per la conoscenza del vero Dio! Hai illuminato con il tuo Santo Spirito il tuo divino apostolo ed evangelista Luca, perché potesse rappresentare la bellezza della tua madre purissima che ti ha portato bambino sulle sue braccia e che diceva: "La grazia di chi è nato da me si è riversata sugli uomini!". Tu, divino Signore di tutto ciò che esiste, rischiara e dirigi la mia anima, il cuore e lo spirito del tuo servitore [N.], conduci le sue mani, perché possa rappresentare degnamente e perfettamente la tua immagine, quella della tua santissima Madre e quella di tutti i santi, per la gloria, la gioia e l'abbellimento della tua santissima Chiesa. Perdona i peccati di tutti quelli che venerano queste immagini, si mettono piamente in ginocchio davanti a esse, rendono onore al modello che è nei cieli. Salvali da tutte le influenze malvagie e istruiscili con buoni consigli. Te ne scongiuro, per la mediazione della tua santissima Madre, dell'illustre apostolo ed evangelista Luca e di tutti i santi. Amen », *ibid*., pp. 12-13.

[12] La produzione iconografica dura ancora oggi nelle chiese ortodosse. Vedi Inok G. Krug, *Mysli ob ikone*, Ymca-Press, Paris 1978. L'opera contiene anche una raccolta di riproduzioni dell'attività pittorica dell'autore. Sulle icone contemporanee cfr. anche L. Uspenskij, *op. cit.*, pp. 439-488.

il tributo che essa deve alla materialità. Le due dimensioni non apparvero più soltanto come una conseguenza normale di una tecnica pittorica sviluppatasi sulla tavola di legno anche grazie agli apporti orientali che hanno fatto evoluire la tecnica artistica bizantina, ma si era oltremodo convinti che questa tecnica fosse stata imposta da una precisa coscienza religiosa e da una volontà artistica conseguente.
La bidimensionalità delle icone, cioè, dopo essere stata un elemento tecnico assunto dalle tradizioni artistiche non ellenistiche è passata a significare l'immaterialità del soggetto rappresentato. Mentre la realtà naturale vive nell'ambito delle tre dimensioni, le rappresentazioni iconografiche ignorano il volume. Ciò è diventato un elemento decisivo per sottolineare che le immagini in generale e le icone in particolare non vogliono rappresentare né scene naturali né persone considerate nella loro specifica fisicità. La volontà dichiarata della Chiesa, che ha approvato le forme canoniche, e degli artisti che lavorano nel suo ambito è quella di rappresentare scene teofaniche e persone che sono state intimamente e profondamente trasformate dal contatto con il divino e più in generale la realtà stessa nella sua definitiva spiritualizzazione escatologica. La bidimensionalità delle rappresentazioni è sentita dunque come uno strumento specifico per indicare che ciò che è dipinto è immagine o del mondo immateriale o è l'anticipazione della spiritualizzazione del mondo materiale. Rifuggendo così dall'illusione ottica l'icona rappresenta l'immateriale che appunto sfugge alla legge delle tre dimensioni.
Come acutamente osserva un contemporaneo: « Il disegno, primo possessore della superficie, è alternativamente puro e sensibile, rigoroso e sfumato. Il tratto esprime la verticale nobiltà immobile. La curva traduce la vita, la grazia, la leggerezza dei corpi liberi dalla rigidità del peccato. Verticalità e orizzontalità si intersecano, generalmente sugli sfondi architettonici, per creare l'equilibrio e la pace di un universo che non conosce né la mollezza sensuale né l'irrigidimento irsuto dell'artiglio diabolico. La rappresentazione degli esseri e delle cose obbedisce a un certo modello, una sottolineatura delle forme, che non va mai fino a dare l'illusione del volume. Tutto concorre a mostrarci lo stato transensibile dei corpi, senza volume e senza peso, sottratti alle leggi che reggono questo mondo pesante e opaco »[13].
La rappresentazione a due dimensioni poi permette di trattare la prospettiva in modo insolito e peculiare. Ciò che dovrebbe essere rappresentato in profondità si appiattisce sulla superficie dilatandosi nel senso dell'altezza. Questa rappresentazione, che sottolinea ulteriormente l'immaterialità, è vista muoversi in una dimensione non mondana, in opposizione alla solidità e alle dimensioni della realtà fisica. È un modo di concepire le immagini in una consapevolezza rovesciata rispetto alla struttura di questo mondo. Così nella composizione l'elemento essenziale è rappresentato più grande degli altri personaggi anche se esso non è in primo piano. La scena realizza questo rovesciamento quando si conforma alla regola dell'irraggiamento e della prospettiva inversa. L'irraggiamento, che peraltro potenzia notevolmente la concezione dell'icona come teofania divina, tratta la composizione in modo tale che essa nasca da un punto centrale e sviluppi poi tutte le sue parti attorno a questo punto. Tale realizzazione diventa un potente invito perché il fedele

[13] Frère Jacques, *L'icone. Espression de la réalté spirituelle* in « Contacts », n. 88 (1974), p. 349.

si unisca a questo centro per ritrovare la proporzione autentica delle cose colte nella loro radice spirituale che è completamente differente dalla struttura fisico-temporale. Per rappresentare la realtà in modo non naturalistico viene usata anche la prospettiva inversa secondo la quale le linee non vengono tracciate per convergere in un punto all'interno dell'icona bensì al suo esterno. Sempre secondo l'autore testé citato queste linee che si aprono in profondità « sembrano fuggire non all'indietro ma davanti all'icona, verso un punto di convergenza che non è altro che il cuore del fedele che contempla. La Gloria di Dio si rinchiude nel cuore dell'uomo come in uno scrigno » [14].

L'Onasch, sintetizza la peculiarità artistica dell'icona secondo cinque leggi: prospettiva inversa, rigida posizione facciale, luce propria, policromia e proporzione costante e interpreta in un modo diverso il significato del punto esterno alla superficie dal quale partono le linee prospettiche. « Questo fenomeno, proprio della pittura d'icone, il fenomeno cioè di una *prospettiva* per noi insolita, viene chiamato in termine scientifico prospettiva inversa [...] Per poterlo spiegare dobbiamo immaginare di trovarci dietro al Cristo dell'aureola [15] e di guardare, per così dire, attraverso l'apertura degli occhi della sua maschera. Da questo punto gli oggetti ci appaiono nella solita prospettiva, ossia vediamo grandi le persone in primo piano e, digradando verso il fondo del quadro, piccole quelle nei secondi piani, quelle che cioè realmente si trovano sul davanti. Questa caratteristica, non ancora completamente spiegata scientificamente nonostante tutti gli studi, si ritrova fino nell'antico Oriente ed è probabile che risalga addirittura alle prime testimonianze dell'arte umana. Dall'antichità orientale fino al tempo degli imperatori del tardo impero troviamo per esempio bassorilievi con prospettiva secondo l'importanza, dove un re o un imperatore divinizzato è raffigurato, in rigida posizione frontale, più grande del naturale, mentre ai suoi piedi appaiono figure di comuni mortali, assai più piccole, poiché di rango assai più basso. In questo modo la prospettiva inversa per importanza ci rivela una concezione del mondo assolutamente non umana: procedendo dall'alto essa annulla la personalità dell'individuo singolo che viene incorporato al re divinizzato [16]. »

Questa seconda interpretazione, che trova appoggio nelle antichissime tecniche rappresentative dell'Oriente pre-ellenistico, può essere considerata complementare alla prima. Infatti questa sottolinea che la Gloria di Dio raggiunge il cuore dell'uomo per trasformarlo; quella invece sottolinea che la persona contempla la realtà dal punto di vista di Dio.

Si può dire allora che nella prospettiva inversa le linee, che si allargano in profondità invece di restringersi, suggeriscono il pensiero che Dio vede la realtà nella sua radicale dipendenza e quindi in un modo diverso dal punto di vista umano; non solo, ma il mondo rappresentato nell'icona è il mondo che ha accolto totalmente la grazia salvifica e si è totalmente trasformato e spiritualizzato. L'assenza di movimento, la ieraticità delle figure, la rigida posizione facciale, la scena bloccata nel suo movimento rappresentano la vita

---

[14] *Ibid*., p. 351.

[15] Onasch per spiegare la prospettiva inversa si riferisce all'icona dei quaranta martiri di Sebaste della scuola di Novgorod (secoli XV-XVI) attualmente nella Galleria statale Tret'jakovskaja di Mosca; n. 52 nella raccolta di Onasch. Essa raffigura appunto i quaranta martiri rappresentati in prospettiva inversa e in alto, sopra i cieli vi è la rappresentazione di Cristo benedicente.

[16] K. Onasch, *Ikonen*, Berlino 1961; trad. it. *Icone*, Licosa, p. 29.

immersa nella gloria divina. Sotto l'immobilità dei corpi è insinuato e si intravede il dinamismo dello Spirito che vivifica tutte le membra e in particolare i volti che sono il luogo della maggiore concentrazione spirituale. I corpi partecipano all'ordine dell'universo visto nella fede, vale a dire, intuito nella forma che assumerà quando sarà spiritualizzato. Perciò i corpi si allungano e si curvano sottomettendosi docilmente alla struttura compositiva, alle linee che portano al centro spirituale dell'icona.

Un'altra caratteristica tipica dell'icona è la luce propria, una luce cioè che non ha una sorgente naturale in nessun punto della composizione pittorica ma, per così dire, piove direttamente dallo sfondo dorato e avvolge con il suo bagliore tutta la composizione. « Il quadro, come luce, ci irradia senza che l'emanazione di raggi si incroci con luci laterali nell'interno della rappresentazione stessa. Poiché la luce del quadro non ha alcuna analogia con la nostra luce del giorno e le sue ombre, fra il quadro e noi non viene a esserci alcun reciproco rapporto attivo, ma soltanto un rapporto unilaterale: il nostro occhio non può rispondere alla luce del quadro, ma può soltanto riceverla, come una luce dell'altro mondo [17]. » La mancanza di ombre, per la rinuncia a qualsiasi punto di sorgente luminosa, diventa espressione della luce taborica in cui l'icona è immersa. Ancora una volta si sottolinea come ciò che è rappresentato sia una visione teofanica concessa a chi è stato trasformato dallo Spirito e fatto capace di contemplare e di vedere affinché gli altri siano aiutati nella via dell'ascesi deificante. Le forme che si stagliano dallo sfondo di oro puro (creazione), quasi concretizzazione di questa accecante luce nella quale non si percepisce altro che la tenebra divina, sono avviluppate da questa luce (deificazione) che sovente produce dei nimbi nei quali le figure sono avvolte. Il metodo della pittura a strati, costituito dalla tecnica di sovrapposizione di colori sempre più chiari a partire da un fondo scuro, acquista in questa prospettiva un significato teologico a partire dalla Trasfigurazione [18]. Lo sfondo dorato e la luce totale delle energie nelle quali Dio si manifesta creano l'uomo a propria immagine e lo trasformano a propria somiglianza. Tale concezione è stata particolarmente sottolineata in riferimento alle dottrine di Gregorio Palamas che ha inserito nella tradizione la lettura teologica della luce iconografica [19]. C'è una profonda unità nelle leggi estetiche dell'icona: « Lo Spirito, presente nell'icona, si chiama ritmo nelle linee, verità nelle forme, armonia e gioia nei colori [20] » i quali sono trattati in modo da suggerire una esplosione gioiosa negli accostamenti di colori puri sulle vesti, molto sfumati nel rendere le fattezze del corpo deificato che da un'impressione priva di ogni sensualismo.

Questo uso di colori puri accostati in modo non naturale (policromia) suggerisce ancora una volta che oggetti e persone rappresentati non sono raffigurati in modo naturalistico bensì sono il tentativo di rendere visibile il mondo immateriale.

A essi si oppone la tenebra che è il regno della morte, del demonio, del mondo che ha

---

[17] W. Schöne, *Ueber das Licht in der Malerei*, Berlino 1954, p. 25.

[18] Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali, t.i.c.*, p. 152 e ss.

[19] Certamente la sintesi palamita è posteriore alla matura realizzazione della tradizione iconografica, siamo però autorizzati a leggere la luce dell'icona in questa prospettiva proprio perché recenti studi come quello di Vladimir Losskij mostrano come la dottrina palamita, pur nuova nelle sue formulazioni teoriche, non sia altro che la sintesi di tutto il pensiero patristico. Cfr. VI. Losskij, *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente*, *op. cit.*, pp. 385-400.

[20] Frère Jacques, *L'icone*, art. cit., p. 351.

rifiutato di lasciarsi illuminare dalla teofania divina. Le composizioni trattano poi il tempo, nelle narrazioni, e lo spazio, nella costruzione della scena, in modo non realistico e ciò diventa motivo per affermare che l'icona, come la liturgia, rende il fedele contemporaneo del mistero che essa rappresenta facendo esplodere il tempo nell'oggi di Dio. Nello stesso modo esplode lo spazio poiché l'icona esprime un mondo trasfigurato, divenuto il luogo di Colui che non ha luogo, e Colui che per natura trascende il mondo si lascia vedere nelle cose visibili, e Colui che è incircoscrittibile in esse si lascia circoscrivere.
Ultima legge fondamentale dell'icona è la proporzione geometrica delle fattezze dei personaggi, totalmente differente dalle proporzioni naturali: « L'uomo è concepito come immagine di Dio e le sue misure non sono perciò da desumere dal suo essere fisico, ma, allegoricamente, dalla sua essenza soprannaturale. L'artista ha da rappresentare mediante la padronanza di figure simboliche, come per esempio quelle del cerchio, l'homo allegoricus nel suo rapporto con l'aldilà cioè come immagine dell'eterno. A questo scopo il cerchio, come misura allegorica dell'infinito, è usato per le proporzioni del capo » [21].
Dopo un'acuta penetrazione delle leggi della pittura iconografica tutta tesa a esprimere che ciò che viene rappresentato si muove in una dimensione spirituale, cioè il più possibile sciolta da riferimenti immediati alla realtà naturale come è comunemente percepita, l'Onasch afferma però che non bisogna sopravvalutare l'incidenza dei concetti teologici che stanno alla base di queste leggi nella pratica della pittura. Con questa affermazione si tenta di dare una struttura autonoma alla dimensione artistica dell'icona come evoluzione di tecniche molto più antiche. Abbiamo già sottolineato come queste siano state assunte quale veicolo per esprimere una nuova coscienza religiosa e come sia impossibile sganciarle da essa. Ne è prova decisiva la testimonianza offerta dalla già citata istruzione dell'arte pittorica. Essa ribadisce la solenne affermazione del concilio di Nicea « secondo il quale i soggetti appartengono ai Padri e solo la tecnica all'artista ». Possiamo ancora ricordare che la concezione religiosa dei fondamentali elementi di cui è costituita l'icona è ben presente nella tradizione che è sviluppata in particolare negli ambienti monastici tra il secolo X e il secolo XIV dai grandi maestri della spiritualità i quali hanno accentuato il senso della lettura simbolica degli elementi naturali. Questa lettura ha una lunga e profonda storia nella spiritualità bizantina.
I pittori che vivono nell'ambiente monastico conoscono bene questa tradizione anzi si formano spiritualmente e tecnicamente nel suo ambito al punto che non è esagerato dire che tutta la teologia bizantina, che ha trovato una vivace sintesi nelle parole e nei gesti liturgici, contribuisce a risignificare gli elementi artistici e tecnici e guida il pittore a far evolvere gli stessi elementi fino a renderli sempre più chiaro strumento attraverso il quale si esprime una vivace esperienza religiosa che sa dominare l'elemento attraverso il quale si manifesta. Le ufficiature liturgiche nella loro duplice componente verbale e gestuale sono la base naturale dalla quale si sviluppa la coscienza che l'immagine è simbolo del mondo immateriale. Poiché, come è stato affermato dai più autorevoli studiosi, la liturgia bizantina raggiunge la sua essenziale completezza nel IX secolo, siamo autorizzati a dire

[21] K. Onasch, *Icone, t.i.c.*, p. 32. Per un approfondimento della legge della proporzione costante si veda. N.V. Gusev. *Nekotorye priemy postroenija kompozicii vdrevnerusskoj živopisi XI-XVIII vekov in Drevnerusskoe Iskusstvo,* Nauka, Mosca 1968.

che essa ha influito direttamente e profondamente nel far sì che il pittore acquistasse sempre più chiara coscienza che l'icona vive della medesima realtà simbolica della parola e del gesto liturgico. Questo rapporto ha gradualmente affinato le capacità espressive di questa arte che proprio nel IX secolo sono ancora in grande evoluzione mentre la liturgia ha già raggiunto la propria struttura pressoché definitiva.
Non si può dunque sopravvalutare l'influenza della liturgia nel determinare il significato simbolico dell'icona stessa. Questa viene sempre più concepita come simbolo del mondo immateriale, e non semplicemente come allegoria o puro segno materiale, innanzitutto perché si è convinti che mantenendosi docili alla tradizione si raggiungono i tratti originali di Cristo e della Madre di Dio, degli apostoli e dei santi. Tuttavia ben presto ci si rese conto che l'icona è molto di più; attraverso la rappresentazione delle teofanie divine, in particolare della Trasfigurazione, e dei santi essa rappresenta il dispiegarsi gratuito della Gloria di Dio che è già presente nella realtà storica tuttavia non ancora completamente manifesta. E come il gesto liturgico in stretto connubio con la parola realizza nel « mistero » (cioè nel sacramento) la presenza di Dio che trasforma la realtà rendendola capace di operare spiritualmente, così l'icona proprio per la sua figurativitá di un mondo non naturale diventa il luogo della presenza personale di Dio nella quale Dio stesso richiama il fedele a un'autenticità di vita cristiana completamente impegnata a far sì che il Regno di Dio si manifesti in tutta la sua completezza. Certamente rimane affermata la differenza sostanziale tra presenza sacramentale e presenza personale. Tuttavia, come i simboli liturgici sono carichi della presenza divina, della sua gloria (come per esempio il santuario e in particolare l'altare, i gesti della preparazione dei Santi Doni che simbolizzano la nascita e la passione di Cristo, l'immissione di acqua bollente nel Sacro Calice), fino a realizzare nel sacramento ciò che rappresentano, così la contemplazione dell'icona realizza un incontro salvifico analogo alla proclamazione, all'ascolto della parola di Dio e alla partecipazione alle ufficiature delle Ore. Mentre si sviluppa questa concezione, si precisa ulteriormente la figura dell'artista: la sua dipendenza dall'autorità ecclesiastica, la necessità di una preparazione artistica non disgiunta dalla santità personale, affermata non già come perfezione, ma acquisita come aspirazione profonda. Per questo motivo sempre di più gli artisti furono monaci già dediti allo « stato angelico » nel quale hanno scelto come compito specifico della loro vita la contemplazione del mistero divino. Si realizzò in questo modo un nuovo aspetto della profonda unità tra liturgia e icona attraverso il parallelismo tra innografi e iconografi: come quelli furono per gran parte monaci così la pittura d'icone divenne un'attività spiccatamente monastica e affidata a persone che alla capacità artistica univano una profonda vocazione ascetica e contemplativa.
I monaci abilitati dall'autorità a dipingere icone vennero chiamati *zoographoi* [22] e la Chiesa li considera non solo per le opere prodotte ma anche per la santità della vita che è la causa prima della loro opera che riceve la venerazione pubblica. La loro ispirazione infatti non è soltanto o in primo luogo artistica, essa è nella sua radice profondamente religiosa,

[22] *Zoographoi* sono chiamati i pittori di icone in Grecia, *živopìscy* in Russia, cioè « coloro che descrivono la vita », ad essi in Russia vennero contrapposti gli *ikonniki* cioè i semplici mestieranti o artigiani dell'opera iconica.

ascetica e mistica. Essi non lasciano libero sfogo alla loro emotività artistica, che pure è presente e ha pertanto un ruolo significativo, ma essa è sottomessa all'esperienza religiosa talvolta nutrita da profonda conoscenza della scrittura, delle opere dei Padri, molto più spesso plasmata dalle ufficiature liturgiche che costituiscono la strada sicura della trasformazione interiore a somiglianza di Dio. L'esperienza religiosa a sua volta si adegua obbediente alle regole che la tradizione ha costituito, ed esse, lungi dall'essere un ostacolo e una limitazione, diventano un fermo sostegno perché si possa esprimere sicuramente l'esperienza spirituale di ciascuno [23]

La presenza di canoni, tipi iconografici e regole compositive non toglie il fatto che l'icona non sia segnata dall'esperienza personale dell'artista, ma indica che essa esprime l'esperienza ecclesiale. Infatti, nelle icone migliori e più rappresentative, che non siano cioè pure copie o opere di dubbio valore, c'è sempre la soluzione personale dell'artista che fa proprio il canone e lo realizza in un'opera irripetibile. L'esperienza religiosa è sempre personale e nell'opera appare la risonanza della teofania divina che si offre alla persona. Se paragoniamo tra loro icone del medesimo tipo non ne troveremo due uguali perché ciascuna porta il sigillo della dimensione religiosa del suo autore, che fa del canone un riferimento che prende vita nella concretezza dell'opera. Per ottenere ciò ciascun artista si prepara al proprio lavoro con il digiuno del corpo e l'ascesi dello spirito dai quali è aiutato a entrare nella luce taborica che gli fa vedere la dimensione spirituale della realtà e gli fa vivere in modo salvifico e carico di presenza l'incontro con il mistero di Cristo. Non per nulla la prima opera che l'artista deve sottoporre all'approvazione dell'autorità è l'icona della Trasfigurazione. Questa è un programma di vita monastica che coglie l'essenza della vita religiosa e infine è il modo con cui l'artista esprimo il proprio compito nella Chiesa. Infatti come gli apostoli non sono rimasti i sul Tabor, così l'iconografo non tiene per sé le sue contemplazioni, ma le proclama, per Gloria di Dio e per edificazione di tutti, nella comunità ecclesiale.

Le immagini a Bisanzio durante la dinastia macedone e i Comneni (867-1204)

Poiché l'icona esprime il suo linguaggio religioso nella concretezza dell'opera, la quale nella sua struttura realizza, come chiarito, il luogo di una presenza teofanica, è necessario seguire storicamente l'evoluzione di questa forma artistica per giungere a leggere ogni singola opera nel contesto religioso e artistico che le è proprio.

Anche l'icona, che è fatta di mezzi tecnici che ne permettono l'espressione, sviluppa e affina il suo linguaggio espressivo all'interno di una dimensione culturale. Nel caso specifico ciò si realizza all'interno della coscienza che la Chiesa bizantina ha di se stessa nei vari momenti della sua storia. Perciò, dopo aver analizzato il contributo all'autocoscienza cristiana offerto dai Padri nei concili, lo strutturarsi della parola e del gesto liturgico quale

[23] Sul rapporto tra l'attività del pittore e le forme canoniche delle icone si veda l'acuta analisi in P. Florenskij, *Le porte regali, t.i.c.*, pp. 78-87.

luogo specifico in cui sboccia in senso cristiano l'iconografia, è ora necessario delineare brevemente lo sviluppo artistico del linguaggio iconografico affinché questo si presenti trasparente e immediatamente intelligibile al fedele che contempla le sacre icone.
In via preliminare si impone una osservazione: i momenti di maggior splendore dell'arte iconografica coincidono con i momenti in cui la religiosità è particolarmente viva ed è capace di sviluppare la tradizione in modo creativo. Essi coincidono fondamentalmente con i momenti in cui l'impero romano d'Oriente riprese nuova coscienza di se stesso, della sua funzione nel mondo civile, della sua missione religiosa pur in tutte le contraddizioni che lo travagliavano[24]. Già si è avuto occasione di ricordare che l'icona ha goduto di particolare attenzione a Bisanzio all'epoca di Giustiniano e che il trionfo dell'ortodossia coincise con l'inizio dell'apogeo politico dell'impero sotto la dinastia macedone. Quando l'impero sembrò soccombere sotto l'urto mortale dei turchi, che dopo la giornata di Manzikert (1071) avevano posto i loro accampamenti a poche miglia da Costantinopoli mentre l'autorità politica era travagliata da intrighi di corte, guerre civili, rivoluzioni nella capitale e anarchia nelle province[25], ritrovò nuova vitalità con la dinastia dei Comneni. Soprattutto Manuele Comneno (1143-1189), « il più affascinante della sua stirpe, coraggioso fino alla temerità, e al contempo teologo sottile, elegante, fastoso, letterato e uomo di mondo, singolare miscuglio di qualità cavalleresche d'Occidente e di spirito bizantino »[26], stimolò le risorse religiose dell'impero per dargli nuova vitalità spirituale con la quale affrontare gli immani problemi che la congiuntura politica e sociale imponevano. In particolare si preoccupò di rinnovare la vita dei monasteri che erano gravemente decaduti e avevano perso ogni contatto con la cultura. Egli si sforzò di rimettere in vigore la novella di Niceforo Foca che nel 964 rilevava che i monaci « non posseggono alcuna delle virtù evangeliche e in ogni minuto della loro esistenza non pensano che ad acquistarsi nuovi beni territoriali, a innalzare immense costruzioni, a comperare un numero eccessivo di buoi, cammelli e ogni sorta di bestie da soma; in tal maniera essi consacrano tutte le loro forze al fine del proprio arricchimento e in esso spendono tutte le loro energie sicché la loro reale vita è in tutto e per tutto una vita secolare »[27] e li obbligava a una vita più povera e a esercitare le virtù evangeliche.
Per richiamare a una più austera vita ascetica, Manuele Comneno fondò un monastero modello sul Bosforo senza dotarlo di proprietà terriera, ma solo del denaro necessario per mantenere la comunità monastica. L'attività religiosa di questo imperatore fu uno degli innumerevoli esempi di come la dimensione religiosa fosse sentita come elemento fondamentale della convivenza umana nell'ambito dello Stato nonostante tutti gli aspetti negativi e gli elementi disgregatori che l'impero bizantino portò con sé in tutto il corso della sua storia.
La coscienza religiosa perciò, nonostante le deficienze dell'ambiente, non perdette mai la sua vivacità e a essa si ricorse in modo particolare quando la situazione storica faceva

---

[24] Una approfondita analisi degli elementi di potenza e di debolezza dell'impero bizantino è contenuta in Ch. Diehl, *Bysance grandeur et decadcnce*, Flammarion, Paris.
[25] Cfr. *The Cambridge Medieval History*, *vol.* IV, The Bizantine Empire, Cambridge 1966-67; trad. it. *L'impero bizantino*, Milano 1978.
[26] Cfr. Diehl, *La civiltà bizantina*, *t.i.c.*, p. 17.
[27] *Ibid*., p. 165.

sembrare imminente la disgregazione definitiva. Con la sua efficace presenza continuò nell'impero romano d'Oriente a guidare l'evoluzione artistica e permise la realizzazione di icone che vivono di una profonda esperienza spirituale espressa in una pregevole fattura.
Né si deve pensare che, nonostante la situazione sopra accennata, la spiritualità monastica si sia completamente inaridita e vivesse soltanto sull'eredità spirituale del passato. Certamente non è nei grandi monasteri eccessivamente legati a interessi economici e coinvolti nelle questioni ecclesiastiche e politiche che si ritrova In limpida fonte dell'ascesi e della mistica. Essa continuò a svilupparsi nei monasteri lontani dalla tumultuosa vita della capitale soprattutto in quelli votati interamente alla preghiera e allo sviluppo delle esperienze spirituali della grande tradizione egiziana. Infatti il monaco Simeone ha lasciato la prima esposizione organica dell'orazione interiore che si rifà a una tradizione molto antica che non si è mai spenta anche se troverà la sua esplosione nella coscienza bizantina solo nel secolo XIV. La tradizione ha attribuito a questo monaco il titolo di Nuovo Teologo perché in esso ravvisa un chiaro sviluppo dell'autocoscienza spirituale. Come afferma Vl. Losskij, san Simeone sviluppa l'idea di una visibile Teofania, già presente nello pseudo Dionigi, in san Massimo e in san Giovanni di Damasco[28]. Ma se questi sottolineano l'incontro e la visione della gloria di Dio in un contesto fortemente cristologico, facendo riferimento all'umanità deificata di Cristo, san Simeone medita la medesima esperienza dal punto di vista dello Spirito. Sottolinea anzitutto la rivelazione in noi dello Spirito Santo, la vita nella grazia che non può rimanere nascosta ma che si manifesta nei gradi superiori della vita spirituale come luce.
Già nella seconda metà del secolo IX la vivacità culturale e religiosa [29] del patriarca Fozio (801-892) riprese con acume e con intelligenza il programma del secondo concilio di Nicea e del sinodo che assicurò il trionfo delle immagini, congiungendo una particolare sensibilità artistica a una profonda dottrina teologica. La chiesa palatina della *Theotokos* Pharos (864), la chiesa di Stiliano e la chiesa del monastero Kauleas sono l'esempio del programma ordinativo del complesso delle immagini nelle chiese realizzato sotto l'ispirazione di Fozio, che ebbe uno sviluppo prodigioso anche per il particolare senso teologico che il complesso ordinato esprime. Le immagini di queste chiese ricordate servirono da modello a tutte le altre. Nella cupola troviamo il Cristo Pantokrator, circondato dagli angeli, nell'abside la Vergine orante, poi, nelle altre parti dell'edificio, profeti, apostoli, martiri. Questa composizione risente chiaramente della concezione simbolica della struttura della Chiesa quale già abbiamo documentato attraverso la testimonianza del patriarca Germano. Questo programma pittorico , proprio per l'influenza avuta nell'ordine delle realizzazioni posteriori merita una attenzione particolare. Il Cristo Pantokrator della cupola ha una struttura espressiva che annuncia

[28] Vl. Losskij, *op. cit.*, p. 375 e ss. Simeone visse tra il secolo X e l'XI, nel periodo finale della dinastia macedone. La sua figura spirituale è ancora poco nota perché fino a poco tempo fa (nella collana Sources Chrétiennes sono apparsi i capitoli teologici, gnostici e pratici e la catechesi) erano pressoché introvabili le sue opere.
[29] Fozio, particolarmente noto per lo scisma legato alla sua persona, fu uno dei personaggi più rappresentativi della cultura bizantina. Nella sua attività di professore aveva commentato Platone, Aristotele e i neoplatonici. La sua biblioteca privata era di una ricchezza inusitata a quell'epoca. Nel suo *Myrobiblion*, rivolgendosi a una stretta cerchia culturale, analizzò 280 opere che normalmente non erano conosciute.

che il Cristo è l'immagine del padre [30]. Sviluppando l'affermazione « chi vede me vede il Padre » abbiamo la rappresentazione di Cristo attraverso il quale si intuisce l'immagine del Padre il quale non si è mai mostrato teofanicamente e quindi è irrappresentabile come la Trinità nella sua unica natura tripersonale. Proprio per questo motivo all'immagine di Cristo viene riferito l'appellativo di Pantokrator che nel simbolo di Nicea-Costantinopoli viene riferito al Padre: « Padre Pantokrator, creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili e invisibili ». L'espressione del volto attraverso i tratti marcati e severi esprime l'impassibilità della divinità, ma gli stessi occhi poi suggeriscono un'abissale profondità insondabile che pur si manifesta in qualche modo nel Cristo, Logos incarnato, il quale mostra i segni del *to mega eleos* (la grande misericordia). La mano destra benedicente suggerisce le benedizioni contenute nella narrazione della creazione, ma nello stesso tempo esprime chiaramente la parola IHCϒC (attraverso la posizione delle dita atteggiate nella tradizionale maniera in cui il sacerdote benedice) . Con la sinistra regge il Vangelo chiuso, che contiene l'annuncio della salvezza operata da Dio in Cristo. La veste è tradizionalmente di colore purpureo mentre la sopraveste è di colore azzurro. [31]. L'uso simbolico dei colori è molto complesso e sfumato. La porpora indica prevalentemente la regalità ed il sacrificio cruento; il blu l'insondabile profondità del mistero divino. Nel tamburo della cupola vengono rappresentati i serafini che attorniano Dio; sono raffigurati con sei ali e molti occhi. Più che l'influsso immediato della speculazione sugli angeli prodotta dalle opere dello pseudo Dionigi ci pare che sia la Divina Liturgia che suggerisce la composizione. Dice infatti l'anafora di san Giovanni Crisostomo: « Tu sei un Dio ineffabile, incomprensibile, invisibile, irraggiungibile, sempre esistente e sempre uguale; tu e il Figlio tuo unigenito e il tuo Santo Spirito. Tu che dal nulla ci hai tratti all'esistenza, e caduti ci hai rialzati, e nulla hai omesso di fare fino a tanto che ci hai ricondotti al cielo e ci hai donato il tuo regno futuro. Per tutto questo ringraziamo te, l'unigenito tuo Figlio e il tuo Santo Spirito per tutto quello che sappiamo e non sappiamo, per tutti i benefici a noi fatti sia palesi sia occulti. Ti ringraziamo ancora per questo sacrificio che ti degni di ricevere dalle nostre mani, sebbene ti siano innanzi migliaia di Arcangeli, miriadi di Angeli, i Cherubini e i Serafini dalle sei ali e dai molti occhi, sublimi, alati che cantano, esclamano, gridano e dicono l'inno della vittoria »[32]. È immediato il parallelismo tra questo passo della Divina Liturgia e la raffigurazione della cupola. Il Dio ineffabile, incomprensibile, irraggiungibile e invisibile, che è Pantokrator e creatore, si manifesta nel Figlio che ci salva e ci riconduce al cielo per opera dello Spirito che entrando in noi costruisce il Regno e in mistica visione ci fa intravedere nel Cristo il volto del Padre. Creazione, salvezza, deificazione operate dalla Trinità, un solo Dio in tre persone che operano la medesima azione con il triplice sigillo delle persone incomunicabili. Attorno a Dio che si manifesta in Cristo sta la creazione invisibile, gli angeli che celebrano la liturgia celeste della quale quella terrena è mimesi mistica. Nel catino dell'abside è rappresentata «

---

[30] Sul Pantokrator si veda: Carmelo Capizzi, *Pantokrator (saggio d'esegesi letteraria-iconografica)*, Pontificio Istituto Orientale, Roma 1964, in particolare pp. 309-359.

[31] L'uso dei colori rosso e azzurro nelle icone di Cristo e della Madre di Dio per indicare la divinità e l'umanità, per quanto risulta, ha fondamento solo in una deteriore tradizione popolare.

[32] *He Theia Leitourgia*, *op. cit.*, p. 96.

la tutta santa, intemerata, benedetta sopra ogni creatura, la gloriosa nostra Signora, Madre di Dio e sempre vergine Maria »[33] in atteggiamento orante. Più che madre della Chiesa, secondo la concezione latina, riaffermata nel concilio Vaticano II, la Madre di Dio è qui immagine della Chiesa; la sua struttura sottile e fortemente allungata esprime, richiama e invita all'atteggiamento essenziale della Chiesa: il suo slancio ascetico nella preghiera incessante. Proprio perché Ella è stata fedele alla sua vocazione e ha concepito in Dio il significato del suo vivere, del suo agire e del suo essere, è stata riempita dallo Spirito e ha conseguito la deificazione e per questo è « più onorabile dei Cherubini e senza confronto più gloriosa dei Serafini »[34]. Nella parte inferiore dell'abside sono rappresentati i Padri della Chiesa, base dalla quale la Chiesa si innalza per armonizzare la propria autocoscienza, nello Spirito, con l'abisso del mistero trinitario. A essi si uniscono, tutt'attorno nella chiesa, i profeti il cui « cuore puro, illuminato dallo Spirito, fu ricettacolo luminoso del dono della profezia » poiché essi vedono « come presenti le cose lontane »[35], gli apostoli. « Saggi, tralci della vigna che è Cristo »[36] portatori di grappoli di virtù attraverso le quali ci viene versato il vino della salvezza, i martiri « luminari risplendenti » che illuminano « la creazione tutta della luce dei miracoli, sanando le malattie e dissipando sempre le fitte tenebre »[37]. I santi che campeggiano tutt'attorno nell'abside sono l'immagine definitiva della Chiesa che ha raggiunto la parusia, sono la profezia di ciò che ciascun fedele è chiamato a essere e a vivere, sono la manifestazione definitiva della realizzazione della vocazione di ciascun cristiano. La composizione iconografica della chiesa realizza dunque il significato ormai attribuito alle immagini, quello cioè di essere visione della teofania divina e profezia nella fede della metamorfosi spirituale, nello Spirito, dell'uomo e del cosmo.

Tralasciando l'analisi dei mosaici superstiti della Sofia di Costantinopoli che appartengono a epoche diverse. (Vergine tra Giovanni Comneno e Irene, secolo XII; *Déesis*, fine secolo XIII; imperatore Costantino IX Monomaco e imperatrice Zoe ai lati di Cristo, secolo XI; Cristo in trono mentre riceve l'omaggio di un imperatore genuflesso, secolo IX), nel secolo XI abbiamo interessanti mosaici di Hosios Lukas[38] e della Sofia di Salonicco[39] . In quest'ultima i mosaici del nartece rappresentano scene della passione i cui personaggi danno vita a composizioni dense e drammatiche nei loro movimenti benché le figure siano morbide nella forma esprimendo così una profonda tensione religiosa. I maestri che lavorarono nel sec. XI a Salonicco sono con tutta probabilità gli stessi che hanno eseguito i grandiosi mosaici di S. Sofia a Kiev e hanno quindi dato un notevole contributo allo sviluppo delle immagini nel principato di Rus'.

Intanto si giunge a una sintesi della tradizione ellenizzante e di quella popolare nella decorazione di Nea Moni a Chio [40]. Se i mosaici di Hosios Lukas e della Sofia di Salonicco

---

[33] *Ibid*., ultima invocazione di tutte le litanie.
[34] *Ibid*., p. 112.
[35] Cfr. il *kontakion* dei profeti.
[36] Cfr. il *kontakion* degli apostoli.
[37] Cfr. il *kontakion* dei martiri.
[38] Cfr. A.M. Ammann, *op. cit*., pp. 83-85.
[39] *Ibid*., p. 90.
[40] *Ibid*., pp. 85-86.

sono lo sviluppo dell'arte orientaleggiante e popolare, i mosaici di Dafni[41] mostrano come la tradizione della raffinata arte ellenistica non sia affatto perita e venga a impreziosire e a rendere con un tratto artistico di rara efficacia e abilità le strutture espressive ormai consolidate. « Le figure sono longilinee, svelte e graziose e ricordano spesso gli atteggiamenti delle statue antiche. Il paesaggio idilliaco fa la sua apparizione e le scene vi si ritrovano in maggior numero. In questa decorazione altamente qualitativa non mancano tuttavia né le riminiscenze dello stile espressivo — così nella colossale figura del Pantokrator — né certe velleità di libero impressionismo nella esecuzione, accanto a figure freddamente accademiche [42]. »

Tra i mosaici della chiesa di Dafni in Attica è degno di particolare attenzione quello del braccio nord della chiesa raffigurante l'ingresso a Gerusalemme (fine del secolo XI)[43]. Il mosaico ha una composizione identica a quella iconografica proprio per la già accennata unità tematica tra mosaico, affresco e icona, anche se nei primi due si nota una maggiore varietà di temi. Ciò è comprensibile per la funzione che essi assolvono nella decorazione dell'interno nella chiesa mentre l'icona, per il culto specifico di cui è oggetto, ha gradualmente selezionato i propri canoni compositivi. L'immagine che ci accingiamo ad analizzare appartiene al tipo dell'icona della Domenica delle Palme, una delle dodici grandi feste; la tecnica del mosaico le dona uno splendore e una luminosità evidentemente irraggiungibili dalla tecnica della tempera su legno, ma al di là di questa differenza determinata dal materiale usato c'è la identità compositiva che proviene dall'unico tipo canonico.

Il centro della composizione è il Cristo rappresentato nelle tradizionali vesti rosse e azzurre; il suo atteggiamento è maestosamente regale nella figura longilinea e autorevole quale quella di un imperatore assiso in trono; i suoi gesti sono misurati e regali, la mano destra appena accennata nel panneggio della sopraveste è atteggiata nel tipico atto di benedizione bizantina; con la sinistra sostiene sul ginocchio un rotolo legato. A prima vista la sua forma suggerisce o un decreto imperiale o una lettera di supplica. È meno immediato vedervi il simbolo della scrittura, perché le più antiche immagini classicheggianti, quale la visione del profeta Ezechiele nell'abside della chiesa di Hosios David a Salonicco del V secolo[44], rappresentano il rotolo spiegato in quella forma che diventerà tipica per la rappresentazione dei profeti. Questa variante ha però una funzione precisa; essa serve infatti a dare un'impressione ancora più viva della regalità del personaggio. Ciò è suggerito dall'indicazione che il kontakton della festa ci offre. « Seduto sul trono nei cieli e portato da un asinello sulla terra, Cristo nostro Dio, accogliesti le lodi degli Angeli e le esclamazioni dei bambini che ti acclamavano: "Sei benedetto, tu che vieni a redimere Adamo" [45]. » Cristo sull'asina montata di fianco, e non a cavalcioni, secondo l'uso regale orientale esprime la sua maestà anche in questo momento in cui si compie la

---

[41] *Ibid*., pp. 86-88.
[42] M. Chatzidakis, A. Grabar, *La pittura bizantina*, *t.i.c.*, p. 22.
[43] *Ibid*., fig. n. 19.
[44] A.M. Ammann, *op. cit.*, fig. 2.
[45] Per i testi, come questo, di cui non esiste una traduzione italiana diamo le traduzioni dal testo greco senza indicare la pagina quando la citazione è sufficientemente individuata per ritrovarla nei libri liturgici. Usiamo questo sistema seguendo il metodo degli autori ortodossi.

profezia. Il volto, come il busto, sono sproporzionati rispetto alla totalità della figura e ciò infonde particolare maestà al volto rappresentato di tre quarti che mantiene la tipica struttura dell'immagine del Salvatore. È comunque importante notare, dopo aver evidenziato gli elementi che rappresentano il Cristo in atteggiamento regale, come gli eventi della vita di Cristo legati alla passione siano interpretati e rappresentati in modo da mettere in evidenza la regalità di Cristo stesso. Anche nelle immagini della crocefissione assistiamo a questo fenomeno. Se nell'entrata a Gerusalemme ci può essere un particolare riferimento al Figlio di Davide e alla sua stirpe regale da parte sia di Maria sia di Giuseppe, nella crocefissione questo riferimento è totalmente assente. L'accostamento alla passione e in particolare alla crocefissione non rimane comunque estrinseco e casuale poiché proprio il tropario della festa compie questo esplicito riferimento: « Dandoci prima della tua Passione la certezza della resurrezione generale, hai risuscitato Lazzaro dai morti, Cristo Dio. Perciò anche noi, portanti come i bambini gli emblemi della vittoria, ti acclamiamo vincitore della morte ». La regalità che Cristo esprime dunque è la signoria su tutta la realtà ed essa è stata acquisita attraverso la morte. Ritorna in prospettiva particolare il tema pasquale del trionfo sulla morte ottenuto assoggettandosi a essa[46]. Secondo questo tema la salvezza operata da Cristo passa attraverso la morte, sulla quale, proprio perché ci è passato attraverso, Egli celebra il trionfo. I testi liturgici di Pasqua ripeteranno in un'infinità di gradazioni questa affermazione a partire dallo stesso tropario. Tutto ciò è sottolineato anche dalla struttura cromatica della scena perché, anche da questo punto di vista, Cristo è il centro della composizione che si sviluppa attraverso piacevoli e raffinate sfumature violacee partendo dai colori rosso e blu delle vesti di Cristo sullo sfondo prezioso dell'oro.

Di particolare efficacia compositiva ed espressiva sono poi gli apostoli che stanno ai fianchi di Cristo, sciolti ed eleganti nella loro figura slanciata e sproporzionata, essi sono alti quasi come Cristo seduto sull'asina mentre il panneggio delle vesti e l'atteggiamento delle mani conferisce a essi una pacata e classica espressione.

L'asina, agile e snella nella sua struttura, è vicina a una lunga palma sulla quale siede un bimbo che esprime un gesto di acclamazione. Di fianco a essa, in lontananza, si intravede la città di Gerusalemme vivacemente resa con le sue mura e i suoi edifici con svettanti cupole policrome.

Nonostante il ritorno dell'influenza classica rimangono fondamentali elementi, ormai acquisiti e irrinunciabili, dell'epoca macedone, quali per esempio due apostoli per indicare il gruppo dei dodici; un solo personaggio in basso a sinistra che tiene per mano un bambino e altri due bambini dei quali uno agita una palma e l'altro stende un drappo sotto la cavalcatura di Cristo a rappresentare la folla che accoglie festosa e osannante Cristo che giunge: le proporzioni alterate delle figure, l'oro che fa da sfondo alla scena anche se questa si apre al paesaggio che da una piacevole vivacità a tutta la composizione.

Nel XII secolo il prestigio che l'arte musiva della capitale dell'impero è venuta guadagnandosi, e della quale sono eloquente esempio i mosaici coevi della cattedrale della Sofia, ha permesso e favorito l'espansione di quest'arte anche fuori dei confini dell'impero

[46] Si veda più avanti a p. 146 e ss.

il quale esporta gruppi di artisti con i loro laboratori e le loro scuole. Le icone di questo periodo risentono dello stile espresso nei mosaici e negli affreschi dei secoli XI e XII e in esse si intrecciano elementi orientali-popolari ed elementi tratti dalla tradizione pittorica ellenistica. L'impiego della tecnica del mosaico in alcune icone è una prova eloquente di questa dipendenza espressiva [47]. Le icone dipinte su legno riflettono spesso il gusto del monumentale che caratterizza la grande pittura tanto nelle figure isolate quanto nelle grandi composizioni. Gli atteggiamenti sono quasi sempre frontali, i volti austeri ma ben caratterizzati, i contorni ben definiti. Nelle composizioni dominano le figure umane, mentre le architetture e gli elementi paesaggistici sono ridotti al minimo indispensabile. La famosa Vergine di Vladimir, gloria e vanto della Russia cristiana, appartiene a questo periodo e a questa atmosfera artistica chiaramente visibile nei lineamenti teneri e aristocratici[48]. Dopo la conquista di Bisanzio da parte dei crociati gli artisti emigrano non soltanto nelle regioni rimaste greche e nelle piccole corti che si sono formate in seguito agli avvenimenti politici particolarmente tumultuosi, ma anche verso paesi vicini come la Serbia, la Bulgaria, la Georgia e l'Armenia. Questo avvenimento dà inizio in queste regioni a un'attività artistica che si sviluppa all'ombra dei grandi modelli bizantini, alla scuola dei suoi maestri, per cui se da una parte si può parlare di attività artistica indipendente non bisogna mai dimenticare la presenza di maestri bizantini che hanno costituito anche scuole locali[49].

L'età dei Paleologhi (1261-1453)

L'invasione latina del 1204 in occasione della IV crociata aveva dato all'impero un colpo mortale. Anche se nel 1261 i bizantini ritornarono nella loro capitale con la dinastia dei Paleologhi, la situazione dell'impero era ormai gravemente compromessa e la sua esistenza si avviava a un lungo e inesorabile declino. Ciò nonostante la cultura bizantina seppe ancora esprimere momenti di grande vitalità che si manifestarono anche nella produzione iconografica. All'inizio del XIV secolo si cercò di rinnovare la tradizione pittorica producendo opere in cui si impose un modellato di notevole estensione realizzato con la tecnica dei colori complementari che riescono a smaterializzare figure robuste e voluminose esprimenti una potente vita interiore, che assume spesso toni drammatici.
Esempi significativi di questa epoca sono i complessi dei monasteri di Studenica (1313-14) e Gračanica (1321)[50].
« Lo stile di questi differenti complessi è ricco di variazioni e sfumature quanto alla rappresentazione dei soggetti *visti* e a quella di soggetti conosciuti tramite la copia di antichi modelli di tradizione ellenistica, il che conferisce ad alcune pitture un accademismo che va di pari passo, generalmente, con un'estrema raffinatezza nel

[47] Cfr. M. Chatzidakis, A. Grabar, *op. cit.*, p. 25.
[48] Discussa è la provenienza di questa icona; in proposito si veda K. Onasch, *op. cit.*, p. 341.
[49] Cfr. la bibliografia generale.
[50] Cfr. A.M. Ammann, *op. cit.*, pp. 142-147.

trattamento dei colori e con l'eleganza delle forme[51]. » Durante la prima metà del secolo nel quadro di una riorganizzazione e di una ripresa culturale che desse nuova coscienza allo stato restaurato, che viveva però in un contesto politico profondamente mutato, si sviluppò il movimento degli esicasti destinato a riaffermare e ad approfondire la dimensione mistica del monachesimo bizantino. Esso non era una novità assoluta perché tracce della tradizione monastica egiziana erano passate a Bisanzio e si erano mantenute nonostante la grave decadenza generale dei monasteri più importanti e più direttamente coinvolti nelle lotte politiche e religiose.

Questa corrente mistica infatti riprese vigore quando vennero riscoperte le opere dei Padri del deserto. Soprattutto venne riletta con entusiasmo la *Scala del Paradiso* di Giovanni Climaco (secolo VI) che proponeva tutta una serie di gradi per l'ascesi mistica e conteneva tra l'altro la famosa preghiera di Gesù: « Signore Gesù Cristo Figlio di Dio abbi misericordia di me peccatore »[52].

Le opere dei Padri del deserto vennero portate a Bisanzio da Giovanni Sinaita che iniziò molti monaci a questa pratica ascetica. Ben presto la pratica degli esicasti attirò l'attenzione degli ambienti teologici e ne nacque una vivace discussione nella quale si distinsero il monaco calabrese Barlaam contrario a questa tecnica e pratica ascetica e Gregorio Palamas (1296-1359) che difendeva l'esicasmo come aderente alla tradizione monastica e sicuramente ortodosso nei suoi principi dottrinali e nelle sue movenze pratiche [53].

La questione divenne particolarmente importante in quanto investiva l'intero modo di concepire la tradizione e di fare teologia. Si giunse così a un concilio tenuto nella chiesa di S. Sofia nel giugno 1341 [54]. Tra i due maggiori contendenti c'era un punto di partenza comune. Dio nella sua essenza è inaccessibile all'intelligenza umana e dunque incomprensibile e ineffabile, di Lui sappiamo solo quello che Egli stesso ci ha rivelato nella manifestazione della sua attività. La differenza fondamentale sta proprio nel modo di concepire l'attività manifestativa di Dio e quindi il rapporto tra Dio e il mondo. Per Barlaam [55] che inclinava verso una concezione umanistica e non mistica dei rapporti tra uomo e Dio, ogni attività manifestativa divina deve essere considerata una realtà creata ed essa coincide quindi con la creazione, che porta in sé le vestigia del suo creatore, quasi il segno dell'operazione divina. Questo sigillo è ciò che lega il mondo a Dio e partendo dal mondo come segno di Dio ci si può avvicinare a Lui. Il segno fondamentale che il mondo porta con sé è il suo ordine generale e quindi è necessario impegnarsi in questa conoscenza, analizzando il mondo che ci circonda, compiere un'ascesi intellettuale che porti l'uomo dal mondo creato a Dio. I difensori dell'esicasmo ben si accorgevano che accettare una simile impostazione significava annullare e vanificare tutta la tradizione monastica e anche l'originale impostazione con cui la Chiesa bizantina viveva il significato della teofania divina. Per Barlaam infatti la luce dell'illuminazione mistica di cui hanno parlato san Giovanni Climaco, l'igumeno Doroteo (secoli VI-VII), Simeone il Nuovo

---

[51] M. Chatzidakis, A. Grabar, *La pittura bizantina, t.i.c.,* p. 29.

[52] Cfr. I. Hausherr, *Noms du Christ et voies d'oraisons*, Roma 1960.

[53] Cfr. VI. Losskij, *La teologia mistica, op. cit.* , pp. 374-375; e *Storia della Chiesa*, a cura di H. Jedin, *vol.* V/2, pp. 255-281, con estesa bibliografia.

[54] Cfr. specialmente J. Meyendorff, *L'origine de la controverse palamite* in « Theologia », 25, pp. 602-627.

[55] Su Barlaam cfr. anzitutto l'introduzione a G. Schirò, *Barlaam calabro, Epistole greche*, Palermo 1954.

Teologo, Gregorio Sinaita e lo stesso Gregorio Palamas è soltanto un simbolo; questi mistici avevano contemplato soltanto un'ombra creata e non erano entrati in comunione con Dio. Anche i misteri non devono essere considerati e vissuti secondo questa concezione mistica dell'attività salvifica di Cristo perché anch'essi sono soltanto un'ombra della trasfigurazione dell'uomo e del cosmo e non già la realizzazione iniziata del Regno di Dio. Forte di queste argomentazioni Barlaam propugnava addirittura una profonda riorganizzazione della Chiesa bizantina per avvicinarla e renderla più simile al cattolicesimo. Il partito che difendeva l'esicasmo era molto preoccupato per gli esiti teologici di tale impostazione, ma soprattutto per le implicite conseguenze politiche che essa comportava [56]. Gregorio Palamas si preoccupò di difendere la tradizione monastica bizantina riproponendo la quale egli affermò che Dio si manifesta non nella sua essenza che è incomunicabile, ma nella sua forza, nella sua grazia, nella sua energia che è comune alle tre persone. Con questa dottrina egli era convinto di non portare delle novità nella tradizione, ma solo di sistemare e organizzare quanto fino ad allora era stato creduto e vissuto. « La natura divina deve essere detta al tempo stesso impartecipabile e, in un certo senso, partecipabile; noi perveniamo alla partecipazione della natura di Dio, e tuttavia essa rimane totalmente inaccessibile. Dobbiamo affermare le due cose a un tempo e conservare la loro antinomia come criterio della pietà.[57] » In un certo senso dunque l'essenza comune alle Persone si manifesta come grazia, forza, energia, immortalità e attraverso tutto ciò si unisce agli angeli e agli uomini santi[58].

Figura 6. Annunciazione, San Clemente, Ochrid, sec.XIV

L'energia divina dice ancora Palamas « è un'immagine invisibile essa stessa della bellezza divina, che divinizza l'uomo e lo rende degno di entrare in relazione personale con Dio, è il regno stesso di Dio, eterno e infinito, è la luce che divinizza quelli che la contemplano »[59].

Dal punto di vista artistico la vittoria del movimento degli esicasti fece cristallizzare le tendenze idealistiche. Diminuì la monumentalità precedente, le scene divennero più piccole avvicinandosi alle piccole superfici illuminate dell'icone portatili. Le

[56] Il partito favorevole all'esicasmo trovò in Giovanni Catacuzeno il proprio esponente politico, contrario alla rinuncia della tradizione e alla sottomissione ecclesiastica e politica all'Occidente. Per questo scatenò una guerra civile (1341-1347) che lo portò al trono.
[57] VI. Losskij, *La teologia mistica*, *op. cit.* p. 388.
[58] Cfr. P.G. 151, c. 766.
[59] G. Palamas, *Triadi*, III, 3.

architetture e i paesaggi assunsero un'importanza crescente, di modo che la figura umana animata, graziosa e leggera perse la propria autonomia fino a confondersi nello spazio. Questo spirito animò le opere di Teofane il Greco, pittore famoso, che, prima di recarsi a Novgorod e a Mosca, ha decorato numerose chiese di Costantinopoli. Nel secolo XV la sopravvivenza delle maniere del secolo XIV provocò una specie di eclettismo e dopo la caduta di Bisanzio una serie di pittori cretesi continuò le tradizioni dei Paleologhi dipingendo grandi serie di opere al Monte Athos, alle Meteore e nei Balcani. Nei secoli XIV e XV l'icona portatile costituisce una delle più rappresentative espressioni dell'arte di questa epoca.

Una delle migliori realizzazioni iconografiche di questo periodo è l'Annunciazione della chiesa di S. Clemente di Ochrid [60] del XIV secolo; opera che proviene da Costantinopoli e realizza la perfezione tecnica e l'equilibrio espressivo dell'arte di questa epoca. Si può dire che questa icona sia uno degli esempi più rappresentativi e più luminosi dell'arte dell'epoca dei Paleologhi. Essa rappresenta una delle dodici grandi feste dell'anno liturgico ed è la prima nella serie che si trova nel secondo piano dell'iconostasi; dall'Annunciazione infatti inizia il mistero teofanico dell'Incarnazione. Questo tipo iconografico è inoltre rappresentato, in due parti, sulle porte regali nella parte alta, forgiata di solito a lunotto, sotto la quale sono rappresentati quasi sempre i quattro evangelisti mentre sull'architrave della porta è rappresentata l'ultima cena.

L'accostamento efficacissimo tra l'annuncio del vangelo che è Cristo e il dono che Cristo fa di sé nel mistero eucaristico sottolinea tra l'altro il parallelismo tra annuncio della scrittura e l'icona.

Il centro compositivo della raffigurazione è l'immagine della Madre di Dio la quale siede in trono in atteggiamento regale. Ella porta come al solito la veste azzurra e il mantello rosso, foggia proveniente dall'abito vedovile, risalente all'epoca di Giustiniano [61]. In una mano tiene il filo che serve per tessere il velo del Tempio; è questo un richiamo significativo perché la salvezza operata da Cristo fa squarciare il velo del Tempio che era sempre ermeticamente chiuso e proteggeva la tenebra avvolgente il Santo dei Santi nel quale solo una volta all'anno un sacerdote gettava uno sguardo che provocava vertigine. Nell'economia del Nuovo Testamento tra il Tempio e il Santuario non c'è un velo, bensì l'iconostasi che, pur significando uno stacco tra il santuario e il tempio, non è una barriera ma un'apertura sul mistero. « Parlando in modo figurato, la chiesa senza l'iconostasi materiale è separata dal santuario da un muro cieco; l'iconostasi in questo apre delle finestre, e attraverso esse vediamo, o almeno possiamo vedere, attraverso i vetri calare i vivi testimoni di Dio. Distruggere le icone significa murare le finestre [62]. » L'aspetto regale sottolineato dalla costruzione sullo sfondo a forma di trono con baldacchino è mitigato dall'accenno schivo della mano. Ma è proprio questa umiltà che diventa regale come la Madre di Dio stessa ha proclamato: « Ha rovesciato i potenti dai troni, ha innalzato gli umili » (*Lc.* 1, 46). Il punto di vista prospettico di tutta la costruzione ha il suo principio

---

[60] Vedi M. Chatzidakis, *op. cit.*, fig. n. 54.

[61] L'uso dell'abito vedovile è il tentativo, secondo una possibile interpretazione, di esprimere pittoricamente il mistero della maternità verginale. La condizione della Madre di Dio sarebbe così paragonabile a quella della vedova che ha figli e non marito.

[62] P. Florenskij, *Le porte regali*, *t.i.c.*, p. 58.

fuori dell'icona, proprio dietro la Madre di Dio, esempio tipico di proporzione inversa perché la scena teofanica è rappresentata dal punto di vista di Dio che ne è sorgente e significato. Anche la luce che procede totale dallo sfondo immerge le figure nella luce solare e accecante delle energie divine che producono le manifestazioni teofaniche. Al di là di questa luce c'è l'invisibile e l'ineffabile, il Dio inaccessibile e irrappresentabile: la Madre di Dio e l'angelo Gabriele prendono consistenza in essa. Già san Paolo aveva detto, nella dimensione della fede, che « in Lui viviamo, ci muoviamo e siamo » (*Atti*, 17, 28); qui questa affermazione diventa visibile.

L'azione di Dio, l'energia divinizzante, è accennata dal raggio di luce che esce dall'alto dello sfondo e, sotto forma di colomba, adombra, anzi avvolge, la Madre di Dio iniziando l'opera divinizzante. L'esito di quest'opera è indicato, secondo la tradizione, dal mantello rosso cupo che è il centro cromatico della scena che si dispiega in una serie di sfumature brune digradanti. Il raggio di luce incontra l'aureola quasi proiezione nella persona dell'energia deificante che emerge dallo sfondo stesso. Anche le ali di Gabriele sono inondate di luce dorata [63] perché egli vive costantemente nella luce divina, è per così dire costituito da essa; le ali spiegate, le gambe atteggiate a un movimento di corsa, la veste svolazzante danno alla figura dell'angelo dinamicità e movimento che non esprime potenza bensì la leggerezza dell'annuncio espresso nella mano atteggiata a formare il simbolo di Cristo (IHCYC); le vesti ampie non esprimono un senso volumetrico bensì la lievità di un'apparizione celeste. La figura dell'angelo poi, obbedendo alla già accennata legge prospettica, benché egli sia in primo piano nell'angolo diametralmente opposto a quello della Vergine, è più piccola di essa pur essendo su una predella più alta che armonicamente chiude in basso lo spazio entro il quale, con figura geometrica simile allo spazio così costruito, è rappresentato un pozzo, accenno alla variante iconografica della Vergine salutata dall'Angelo presso di quello. Il significato teologico è chiaramente manifesto ed espresso, giova ancora ripeterlo, in chiave teofanica. L'annuncio che Cristo ha assunto la carne mortale, inizio della teofania suprema di Dio, innalza la Vergine al rango sublime di Madre di Dio e in questo titolo è racchiusa l'altezza della sua perfezione spirituale. Annunciazione, Incarnazione, Deificazione sono i tre annunci di quest'icona che pare il commento mistico del Magnificat. Altro esempio significativo della iconografia di questo periodo è la piccola icona del Katisma dell'Annunciazione nell'isola di Patmos (degli inizi del XIV secolo)[64]. Molto interessante ed espressiva è pure l'icona della Teofania di Cristo nel battesimo nel Giordano custodita a Gerusalemme nella cappella di Santa Teda nel Patriarcato greco [65]. È una rappresentazione dell'icona della festa dell'Epifania, chiamata anche Festa delle Luci, che è per essenza una festa teofanica. L'Epifania infatti è, dopo la Pasqua, commemorazione della morte-resurrezione, la festa più antica della Chiesa la quale celebrava in essa, nel giorno del solstizio d'inverno (6 gennaio), dedicata al sole che riprende la sua rivincita sulle tenebre, tutte le manifestazioni teofaniche di Cristo salvatore, in particolare la nascita, il battesimo nel Giordano, le nozze di Cana e forse la trasfigurazione sul Tabor. Nello sviluppo storico delle grandi festività cristiane l'Epifania

---

[63] Si veda nel cap. IV il significato dell'*assistka*.
[64] Icona raffigurante la Crocifissione, in M. Chatzidakis, *op. cit.*, fig. 64.
[65] *Ibid.*, fig. 71.

pur mantenendo intatta la sua carica di festa teologica è venuta a commemorare soltanto la manifestazione divina di Cristo nel Giordano. Cristo nudo immerso nelle acque del Giordano è il punto centrale della composizione. Attorno a Lui, sui due lati opposti, stanno due montagne che discendono fino a formare le rive del fiume. Su di esse a sinistra campeggia la figura di san Giovanni Prodromo, a destra tre angeli in schiera serrata sono al servizio di Cristo con le mani velate come suggerisce l'uso liturgico che vieta ai ministri di toccare con mani nude ciò che è inerente al mistero. Sopra il Cristo è rappresentato un raggio di luce in forma di colomba che, proveniente dall'insondabile abisso della divinità una e trina, si posa su di Lui. Il Cristo nudo con fattezze prive di proporzioni naturalistiche, alle quali il colore dell'incarnato aggiunge un tocco che rende ancora più spirituale la figura nella quale spicca, nelle proporzioni alterate, il volto tipico delle icone del Salvatore, ha entrambe le mani nell'atteggiamento di benedire le acque del mare e del Giordano rappresentati dalle due diafane figure che giacciono sul fondo mentre le onde del fiume ribollono aprendosi attorno a Cristo. Lo sfondo nero, contornato dai bordi dei monti che si aprono nel basso a raffigurare una cavità, ha le chiare fattezze della voragine delle tenebre che viene vinta dalla luminosa teofania di Cristo. Le acque della morte diventano acque della vita come canta Giovanni di Damasco nella prima ode del canone dell'Epifania:

Incede tra i flutti agitati dal mare
Israele sulla terra che di nuovo gli appare
I principi d'Egitto sommerge nel profondo
il nero oceano, liquida tomba,
per la forza potente della destra di Dio.
Quando ai mortali luminosa appare l'aurora
dal deserto sui flutti del Giordano,
Tu, Re del sole, chini la testa e strappi
il progenitore, dal tenebroso soggiorno,
purifichi d'ogni macchia la creazione.
O Verbo, senza principio, con Te sepolto nei flutti
rinnovi l'uomo per errore tralignato,
mentre dal Padre misteriosamente ricevi
chiara testimonianza: Costui è il prediletto
mio Figlio, eguale a Me per natura[66].

San Giovanni Prodromo è coperto di pelli di animali o, come in questa icona, le pelli si intravedono sotto le vesti. Egli è ministro del mistero, ma appartiene all'Antico Testamento, è rivestito della vita sensibile e animale, è un uomo di questa terra; la sua figura è piegata non solo perché lo esige il ministero, ma anche perché esprime riverenza e adorazione verso il mistero divino che si manifesta. Giovanni pone la mano destra sul capo di Cristo e accompagna l'immersione e l'emersione del nuovo Adamo, dell'uomo

[66] Cfr. Pietro Galignani (P. Prorokov), *La Teofania...* in « Russia Cristiana », n. 103, p. 24.

nuovo, spoglio delle pelli, della animalità naturalistica dell'uomo decaduto e perciò nudo. Con l'altra mano Giovanni accenna alla manifestazione del Padre nella voce, e a quella dello Spirito nella colomba che scende su Gesù per confermarlo nella sua realtà messianica. Sullo sfondo il monte nella sua caratteristica struttura geometrica a talloni racchiude la figura stilizzata di Giovanni curvato in forma geometrica con vesti molto aderenti, anche se panneggiate, che sottolineano l'esilità della sua figura ascetica dedita al digiuno e alla penitenza. Gli angeli in posizione simmetrica rispetto a Giovanni, anch'essi sullo sfondo del monte, con le ali soffuse dell'oro della luce divina, nella loro posizione serrata richiamano e rappresentano le miriadi di angeli e le migliaia di arcangeli che stanno dinanzi al trono di Dio. Chiaro nell'icona è l'accostamento, attraverso il fiume che diventa voragine, con la discesa nell'Ade e la Resurrezione proprio perché questa correlazione è continuamente espressa dai testi liturgici della festa come quello dianzi citato.

Capitolo III

La coscienza religiosa russa nelle sue icone

Costantinopoli e Salonicco furono i due centri principali del mosaico e dell'affresco bizantino in tutto l'arco del loro sviluppo. Qui si è evoluto, come già detto, uno stile espressivo che ha profondamente influenzato anche le rappresentazioni iconografiche, ha saputo operare una sintesi originale tra tradizione classica e suggestivi elementi pittorici provenienti dalle province orientali che portavano un gusto e una immediatezza espressiva molto sentite e apprezzate fuori dal raffinato e aulico ambiente della corte. Alle icone il popolo cosmopolita della capitale riservò una calorosa accoglienza oltreché la manifestazione profonda della sua sensibilità religiosa perché in esse vedeva espressa, in modo non intellettualistico e profondamente aderente al suo desiderio di comunione con il divino, la propria esperienza religiosa. Questa arte, patrocinata dalle opere eseguite nelle due città più importanti, si diffuse ben presto, come ricordato, nei regni limitrofi che, pur indipendenti politicamente, condividevano la medesima tradizione cristiana e consideravano la cultura bizantina come l'espressione massima della civiltà. Ciò è tanto più comprensibile se si considera che questi popoli avevano ricevuto, in unità indissolubile, cristianesimo e civiltà e per lungo tempo avevano dipeso canonicamente e amministrativamente dal patriarcato di Costantinopoli che spesso nominava vescovi e metropoliti greci per quelle Chiese lontane.
Così si spiega l'influenza bizantina nell'arte pittorica serba, macedone, bulgara e rumena anche quando queste regioni si resero indipendenti [1].Ancora questa influenza fu molto forte a Venezia, città imperiale, dotata di particolari autonomie che approdarono nel tempo alla completa autonomia della Repubblica veneta. Essa ebbe contatti culturali e commerciali del tutto particolari con Bisanzio fino al 1204 (epoca della quarta crociata), poi si trovò di fronte alla concorrenza di Genova che aveva aiutato il governo in esilio a Nicea a ritornare a Bisanzio (1261). I contatti di Genova con Bisanzio furono però quasi esclusivamente commerciali perché intrattenuti in un periodo in cui la cultura dell'Europa occidentale era in fase di crescita eccezionale e meno disposta ad assimilare le forme bizantine che sentiva ormai fortemente differenti dalla propria tradizione anche se permaneva un'antica base comune. Più forte e duratura fu l'influenza bizantina sull'Italia meridionale per la sua presenza politica fino all'unificazione operata dagli Altavilla che nel secolo XII diedero vita al regno di Sicilia. La Cappella Palatina e la chiesa di Monreale[2], per fare solo gli esempi più importanti, documentano quanto ancora fossero vive la

[1] Esula dal piano del presente lavoro seguire lo sviluppo artistico delle immagini e in particolare delle icone negli Stati di tradizione bizantina divenuti autonomi e poi oggetti all'impero turco. Si veda comunque la bibliografia generale sull'argomento.
[2] Cfr. A.M. Ammann, *La pittura sacra bizantina*, *op. cit.*, pp. 91-94 e relativa bibliografia.

cultura e l'arte di Bisanzio nel regno normanno anche se erano presenti forti influssi della cultura araba. Ma l'Italia meridionale era o divenne di tradizione latina e quindi l'influenza esercitata rimase a livello artistico e si protrasse fino al nostro Rinascimento, sganciata dal particolare legame liturgico e teologico vissuto nell'arte delle immagini all'interno della specifica tradizione bizantina.

Nascita politica, religiosa e culturale della Rus'

Mentre la Chiesa bizantina asservita dai turchi fu più impegnata a conservare la propria tradizione in un ambiente profondamente ostile al cristianesimo e particolarmente allergico alle immagini, che erano ormai parte integrante e irrinunciabile dell'espressione ortodossa del cristianesimo, una giovane compagine politica, appena uscita dalla dominazione tatara, si avviava a ereditare la funzione politica del caduto impero e a considerare la posizione eccezionale della propria Chiesa, l'unica a non essere sottoposta a dominazione straniera e non cristiana. La Chiesa ortodossa russa sviluppò in modo originale gli elementi della tradizione che aveva assunto da Bisanzio all'epoca della sua cristianizzazione anche perché la dominazione tatara, tra il secolo XIII e gli inizi del secolo XV, rallentò notevolmente i contatti culturali tra il regno di Rus' e l'impero bizantino, favorendo lo sviluppo originale di usi liturgici, di forme di vita monastica ed espressioni artistiche che qui ci interessano in modo specifico. Perciò lo sviluppo russo della tradizione bizantina merita un'attenzione e un'analisi particolari, non solo per la sua originale evoluzione storica, ma anche per il peso che la Chiesa ortodossa russa ha oggi nel consesso delle Chiese ortodosse.
Come per altri popoli, quali i bulgari, i serbi in Oriente, i franchi e i goti in Occidente, per le tribù slave, che si erano disposte lungo la grande via di comunicazione tra il Baltico e il mar Nero, l'incontro con la civiltà coincise con l'incontro con il cristianesimo. Esse furono organizzate politicamente da gruppi di vichinghi emigrati dal Nord (vareghi) i quali seppero prima imporre la loro supremazia politica e poi unificare territorialmente i loro domini nel secolo IX attraverso l'azione astuta e fortunata di Olaf (russificato in Oleg) che venne chiamato Saggio dai suoi successori[3]. Il giovane regno di Rus' si trovava tra il Sacro Romano Impero in espansione verso Est e l'Impero bizantino che cercava alleanze alle sue frontiere del Nord per avere sempre sotto controllo il regno bulgaro che non faceva mistero della sua velleità espansionistica a danno di territori imperiali, e avere la possibilità di organizzare un'offensiva contro gli arabi che ormai da tempo si erano impossessati di numerose province dell'impero quali l'Armenia, la Mesopotamia, la Palestina, la Siria e l'Egitto per le quali Bisanzio nutriva il desiderio della riconquista e della liberazione [4].
Questa situazione politica in cui il regno di Rus' si trovava spiega come fosse meta di

[3] Per lo sviluppo della civiltà slava prima della cristianizzazione e le basi dello Stato di Kiev si veda G. Vernadsky, *The origins of Russia*, Oxford University Press, 1959, tr. it., *Le origini della Russia*, Sansoni, Firenze 1965.
[4] In Asia, a partire dall'inizio del X secolo, gli arabi si ritirarono dalla frontiera del fiume Alis fino oltre l'Eufrate; l'esercito bizantino riuscì a riconquistare Cilicia, Siria e Palestina. Giovanni Zimisce (969-976) arrivò fino alle porte di Gerusalemme.

missioni evangelizzatrici provenienti da territori tedeschi e da territori greci o meglio, dal punto di vista religioso, da territori latini e da territori bizantini che cercavano di portare il nuovo regno nella propria area di influenza. Diventare cristiani latini o bizantini significava gravitare verso il Sacro Romano Impero o verso Bisanzio. Vladimir, chiamato il santo per aver reso possibile e aver promosso l'evangelizzazione del paese, optò per Bisanzio [5]. Dopo che venne battezzata Olga Vladimir ebbe il coraggio di chiedere in sposa Anna, la sorella di Basilio II . Questi controvoglia acconsentì solo per avere un alleato potente nel Nord. Perciò Vladimir, che intanto era stato battezzato a Cherson, aprì le porte al cristianesimo. Quando tutta la popolazione di Kiev nell'anno 988 (data tradizionale) scese nelle acque del fiume Dniepr per ricevere il battesimo, il giovane regno di Rus' si trovò completamente trasformato nelle sue prospettive future e nella sua realtà presente. Già ai tempi di Jaroslav, nipote di Vladimir, l'autore della *Cronaca degli anni passati* [6] si rese conto dell'importanza dell'avvenimento e gli attribuì il significato di vera nascita della nazione russa. Egli affermò infatti che a buon diritto la Rus' era entrata nella comunità dei popoli dell'Europa senza alcun complesso di inferiorità. Il battesimo ha offerto alla Rus' la legittimazione storica della sua consistenza politica e culturale; la storia vera è infatti quella registrata nella Sacra Scrittura, perché l'antichità pagana extrabiblica, sempre secondo l'autore, altro non è che tenebre e totale ignoranza di Dio. Perciò il popolo slavo cristiano non si sente diminuito per essere rimasto escluso dalla civiltà della Grecia e di Roma; solo Israele può vantare una storia ignota alla Rus'. Se però gli ebrei hanno conosciuto l'alba dell'Antica Alleanza, a loro è stata negata l'aurora del battesimo che ha assunto e rinnovato tutto ciò che è avvenuto in precedenza. Nella testimonianza del cronista la Rus' acquisì come proprio passato storico e culturale tutta la storia della salvezza, tutta l'esperienza della Chiesa, non sentendosi così inferiore a nessuna altra nazione cristiana. Quando Vladimir sposò la principessa Anna a Cherson questa portò al suo seguito un gran numero di persone e di elementi della tradizione bizantina: con lei certamente entrarono in Rus' le icone, i testi liturgici, che vennero tradotti in vecchio slavo da discepoli di Cirillo e Metodio, sacerdoti e vescovi che organizzarono la vita ecclesiastica, monaci che portarono la grande tradizione bizantina ed ebbero grande influenza sul giovane Ilarion il quale si dedicò a vita eremitica nei pressi di Kiev dove poi sorse la *Pečerskaja Lavra* (Monastero delle Grotte) che fu il centro della vita monastica di tutta l'epoca kieviana. Nel frattempo, come già è stato accennato, i maestri di Salonicco dell'XI secolo costruirono la cattedrale di Kiev dedicata alla Sofia Divina (*Sofijskij Sobor*) e ne decorarono l'interno con mosaici e affreschi. L'importanza di questa realizzazione è duplice: in primo luogo è un esempio particolarmente significativo, anche per il suo stato di conservazione, dell'attività artistica della città di Salonicco; in secondo luogo questa cattedrale fu il centro del cristianesimo russo fino a che il metropolita si trasferì a Vladimir e poi a Mosca[7].

---

[5] Sulla controversa questione della priorità riguardo alla presenza dei missionari si veda A.M. Ammann, *Storia della Chiesa russa e dei paesi limitrofi*, Torino 1948, p. 6 e ss.

[6] *Povest vremennych let*, in *Lavrentievskaja letopis*, Pietroburgo 1846. Complessa e controversa è la critica del testo in cui si notano più mani di epoche diverse. Pare che il metropolita di Kiev Ilarion, vissuto all'epoca di Vladimir (978-1015) e di Jaroslav (1019-1054) sia stato autore del primo nucleo o almeno il suo ispiratore.

[7] Il titolo di metropolita di Kiev venne portato fino al 1448 quando Iona si intitolò metropolita di Mosca.

Figura 7. La Cattedrale dedicata alla Sofia Divina (Sofijskij Sobor), Kiev, sec.XI

La *Pečerskaja Lavra* e il *Sofijskij Sobor* furono la culla e il centro del cristianesimo russo nella prima epoca della sua storia cioè fino all'invasione di Kiev da parte dei tatari (1238) che la ridussero a un cumulo di rovine e devastarono anche la cattedrale arrecandole danni molto gravi.

La ricostruzione moderna e accurate indagini archeologiche hanno potuto individuare quasi totalmente l'originaria struttura architettonica e salvare buona parte delle immagini primitive[8]. La chiesa è dell'XI secolo, iniziata cioè pochi decenni dopo la conversione della Rus' al cristianesimo e terminata durante il regno di Jaroslav Mudrij come indicano gli affreschi della navata centrale. La struttura architettonica è ampia e solenne, ma non riprende lo stile architettonico dell'Hagia Sofia di Costantinopoli. Prevale l'impressione che il modello adottato sia la struttura del palazzo imperiale con opportuni adattamenti. Le cinque grandi navate sormontate da cupole semisferiche rivestite d'oro, gli edifici annessi alla chiesa che ne costituivano il perimetro esterno davano l'impressione di grandiosa solennità per lo sfavillare dell'oro delle cupole e dei mosaici, per le prospettive e le fughe di archi che ancora oggi si intravedono di continuo con il mutare della posizione

[8] Per un'analisi completa e accurata del *Sofijskij Sobor* si veda N.I. Kresal'nyj, *Sofijskij Zapovednik v Kieve*, Kiev 1960 (ediz. bilingue ucraino e russo).

nella chiesa. La tradizione basilicale bizantina celebra qui una delle sue realizzazioni più belle e più rappresentative e ciò è tanto più sorprendente se si tiene presente che questa chiesa venne sì costruita per un genero dell'imperatore, ma fuori del territorio dell'impero e con maestranze in gran parte greche, ma che dovettero però servirsi anche di mano d'opera locale il che è cosa più che verosimile.

Figura 9. Sezione della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

Vediamo nei dettagli la struttura interna della chiesa e la disposizione del grande ciclo pittorico. Nell'abside al centro dietro l'altare, che è andato perduto, si erge la cattedra dei metropoliti di Kiev [9] dalla quale essi hanno guidato la Chiesa russa. Per questo motivo la cattedra è sempre oggetto di

Figura 8. Abside della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

[9] Cfr. *op. cit.*, p. 257.

particolare attenzione artistica ed è diventata consuetudine imporvi un'icona del Salvatore proprio per significare che il vescovo, nella sua chiesa, è immagine vivente di Cristo, poiché partecipa alla sua profeticità, regalità e sacerdozio. Attorno alla cattedra rimangono i resti di una fascia istoriata a mosaico con tessere grandi che danno vita a un disegno ornamentale di struttura geometrica.
Immediatamente sopra si aprono tre grandi finestre ai lati delle quali sono raffigurati a mosaico i più importanti rappresentanti della tradizione, per la quasi totalità Padri della Chiesa, per i quali la Chiesa bizantina nutre particolare venerazione e sente in modo particolare il loro contributo alla costruzione della autocoscienza che essa ha di se stessa nel tempo.

Figura 10. I Padri della Chiesa, abside della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

Da sinistra verso il centro sono rappresentati: san Epifanio, san Clemente, san Gregorio il Teologo, san Nicola, santo Stefano; dal centro verso destra: san Lorenzo, san Basilio, san Giovanni Crisostomo, san Gregorio di Nissa, san Gregorio Taumaturgo [10].
È interessante notare che i santi raffigurati appartengono non solo alla tradizione bizantina, ma anche a quella romana e ciò testimonia che, benché la Chiesa russa dipenda canonicamente da Costantinopoli, ha mantenuto vivaci rapporti anche con il mondo latino. Sopra le finestre è raffigurata l'« *agìa tràpeza* » (l'altare) sulla quale sono deposti tutti i vasi sacri per la celebrazione della Divina Liturgia, vera rappresentazione del trionfo degli iconoduli sulla eresia iconoclasta la quale, tra tutte le immagini, aveva particolare avversione per questa perché per gli iconoclasti, come si è detto, è l'eucaristia la vera immagine di Cristo e non la rappresentazione della sua istituzione. L'altare è sormontato dal ciborio, tipico in tutte le rappresentazioni di questo genere, ed elemento architettonico molto diffuso in Occidente come mostra S. Ambrogio a Milano e S. Nicola a Bari; ai lati dell'altare due angeli con il *ripìdion* (piccolo ventaglio) in mano assistono alla celebrazione liturgica. Essi ministrano la liturgia celeste e sono il prototipo del diacono il quale appunto agita il *ripìdion* sui santi doni durante la celebrazione liturgica.

[10] Cfr. *op. cit.*, p. 108 e tavole.

Figura 11. Eucaristia, abside della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

Rispettivamente a destra e a sinistra dell'altare, costruendo due scene perfettamente simmetriche, Cristo da agli apostoli il proprio corpo e il proprio sangue realizzando un'immagine significativa e di particolare intensità della liturgia celeste, della quale quella officiata nella chiesa dal vescovo è la mimesi mistica. Sopra la rappresentazione sono scritte in greco le parole dell'istituzione dell'eucaristia che vengono cantate ad alta voce dai celebranti [11].

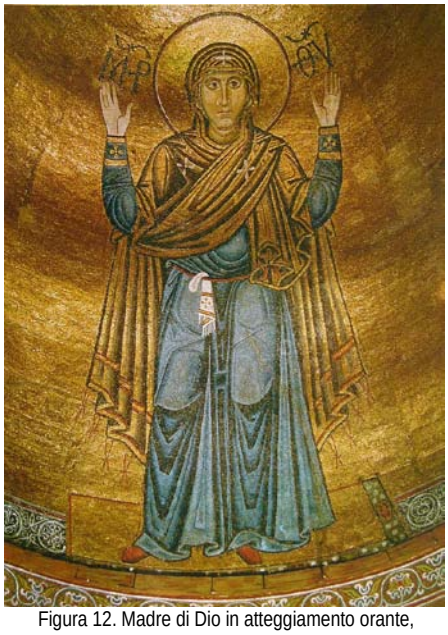

Figura 12. Madre di Dio in atteggiamento orante, Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

Nella parte superiore dell'abside è rappresentata in un mosaico alto più di cinque metri la Madre di Dio in atteggiamento orante secondo il tipo della Vergine di Blachernes. Si segue qui il canone compositivo dettato o ispirato dal patriarca Fozio, con probabile riferimento al grande mosaico di questo tipo che stava nell'abside della Sofia di Costantinopoli, lì raffigurato dopo il trionfo dell'ortodossia e ora andato perduto [12].

Figura 13. Deesis, Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

Nella conca dell'abside è raffigurata poi una *Déesis* (supplica), con figure in medaglioni; essa è una tipica composizione dell'iconografia bizantina che avrà particolare sviluppo nelle iconostasi delle epoche successive. Si tratta della preghiera, o intercessione, a Cristo, Signore del mondo, operata dalla Madre di Dio e da san Giovanni Prodromo, qui rappresentati in aspetto frontale e in tre medaglioni distinti. Ben presto diventerà tipica la *Déesis* rappresentata come secondo livello dell'iconostasi lignea che avrebbe avuto nelle chiese russe un rigoglioso sviluppo.

[11] Cfr. *op. cit.*, p. 108 e tavole.
[12] Cfr. *op. cit.*, pp. 96-97 e tavole.

Figura 14. Tamburo e cupola della Cattedral Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

Nel raccordo tra l'abside e il tamburo della cupola sono rappresentati i quattro evangelisti che hanno nei riquadri delle porte centrali dell'iconostasi un'altra loro tipica collocazione. Nel tamburo poi sono raffigurati gli apostoli dei quali sono oggi visibili soltanto Pietro e Paolo. Nella cupola gli arcangeli in abito liturgico attorniano il Pantokrator che domina dall'alto.

La composizione e il ritmo delle immagini è molto chiaro e teologicamente molto suggestivo. Cristo immagine del Padre si manifesta e appare nel mondo rivelandoci il Dio inaccessibile, invisibile e ineffabile, nella sua opera salvifica; Egli costituisce la Chiesa che nella sua gerarchia terrestre è immagine delle schiere angeliche che attorniano il trono di Dio e ministrano la liturgia celeste. Testimoni della morte e della resurrezione di Cristo e pietre vive, con le quali è edificata la Chiesa, sono gli apostoli e segnatamente i due grandi « corifei » Pietro e Paolo, sui quali la Chiesa è fondata, che sono gli annunciatori della salvezza. Discepoli degli apostoli e propagatori dell'annuncio che Cristo è la salvezza sono gli evangelisti che offrono la loro persona perché attraverso essi si esprima la parola stessa di Dio con l'infallibile efficacia dell'ispirazione nello Spirito. Sono qui riuniti i tre elementi oggettivi che costituiscono la tradizione nella sua reale, possente, ma misteriosa realtà che costituisce la Chiesa immagine in Cristo del Dio inattingibile. Scrittura, autorità e misteri costituiscono, infatti, nella loro concreta correlazione reciproca la realtà profonda e vitale

della Chiesa che realmente inserisce l'uomo nel Cristo per opera dello Spirito e perciò lo riconduce all'abbraccio accogliente del Padre. La Vergine in atteggiamento orante è anch'essa immagine della Chiesa che, nel suo cammino terreno, aspira a ricongiungersi a Cristo suo fondamento. Nello stesso tempo la Madre di Dio è colei che ci offre il Cristo, è la via attraverso la quale Cristo è apparso al mondo nella carne e l'ha deificata.

Figura 15. Martiri (raccordo delle absidi). Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

A destra e a sinistra dell'abside centrale sul raccordo con le absidi laterali, in una serie di medaglioni, sono raffigurati i martiri, i grandi testimoni dell'annuncio cristiano; nei supporti della volta è rappresentata l'annunciazione (la Vergine sul supporto di destra, l'arcangelo su quello di sinistra).

Figura 16. Annunciazione (supporti della volta), Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI

Il sì della Vergine che diviene Madre di Dio è il fulcro della deificante teofania divina che fa di uomini disgregati un popolo e di ogni uomo luogo dell'inabitazione dello Spirito che rinnova dal di dentro ogni creatura e la realizza nel suo fondamentale significato trans-materiale. Nei transetti e nella navata centrale è rappresentata, nella sua storica sequenza, la teofania di Cristo il quale è apparso nella carne « per noi e per la nostra salvezza » [13]. Ci rimangono fondamentalmente due sequenze che si sviluppano rispettivamente nella parte alta e bassa dei due transetti; anche se questi affreschi hanno gravemente subito l'ingiuria del tempo, se ne può ristabilire abbastanza chiaramente la struttura originaria e talvolta anche ammirarne la delicatezza dell'esecuzione. Sulle volte troviamo, a partire dal transetto di sinistra per chi guarda

[13] Cfr. *op. cit.*, pp. 113-122 e tavole.

verso l'abside (transetto nord), la natività e l'incontro di Cristo con Simeone; nella volta del transetto di destra (transetto sud) troviamo il battesimo al Giordano e la trasfigurazione. Nella parte superiore della parete di fondo dei due transetti, nella quale si apre un triplice arco che con il suo gioco spaziale da un tocco di leggerezza alla costruzione e contribuisce ulteriormente a realizzare sfondi prospettici e fughe di archi, nonché a dare più luce alle navate laterali, sono affrescate rispettivamente la scena di Cristo davanti a Caifa e il rinnegamento di Pietro, (transetto nord) e la crocefissione (transetto sud). Nella parte inferiore della parete, anch'essa alleggerita da un triplice arco più piccolo, che riprende il motivo di quello superiore creando un motivo molto suggestivo (i transetti in questo modo risultano raccolti e nello stesso tempo aperti in linea trasversale sulle navate laterali dando un senso di profondità che gareggia con quello della navata centrale), abbiamo la resurrezione e una scena di difficile identificazione (transetto nord); la confessione di Tommaso e la missione degli apostoli (transetto sud). Nella parete occidentale del transetto sopra l'arco che conduce nella cappella (*pridel*) di Gioacchino e Anna è affrescata la Pentecoste; sopra l'arco che conduce nella cappella di Pietro e Paolo si trovava una dormizione.
La volta della navata centrale continua la rappresentazione degli eventi fondamentali della vita di Cristo inserendo la propria sequenza storica tra gli affreschi delle volte dei transetti e quelli sulle pareti; in essa vi era infatti rappresentata la resurrezione di Lazzaro e l'entrata di Cristo in Gerusalemme. Sulla parete di fondo della navata centrale, quella cioè che si trova proprio di fronte all'abside, c'era un affresco di cui rimangono una deposizione dalla croce o deposizione nel sepolcro. Lungo le pareti della navata centrale è rappresentata la singolare processione, di gusto chiaramente bizantino, della famiglia di Jaroslav Mudrij il quale offre la chiesa a Cristo assiso in trono. In definitiva ci troviamo di fronte a un grande ciclo compositivo nel quale gli eventi fondamentali della salvezza vengono presentati in una cornice fortemente teologica: la teologia dell'abside diventa chiave interpretativa dei momenti della vita di Cristo.
A Kiev poi esisteva un altro centro di spiritualità che ha irradiato il cristianesimo in tutti i territori del Sud. Agli inizi dell'XI secolo un monaco di nome Ilarion, il futuro metropolita, si era dedicato alla vita eremitica nella foresta che circondava la città; venne poi fondato un monastero proprio presso le grotte che gli erano servite da rifugio. In questo monastero, organizzato come i coevi bizantini secondo il modo idiorritmico, fiorì un'interessante scuola iconografica come mostrano gli affreschi nelle chiese che ancora si possono ammirare. Se la chiesa principale del Monastero delle Grotte (*Pečerskaja Lavra*) è stata fatta saltare con la dinamite, (chi dice siano stati i tedeschi durante l'ultima guerra mondiale, chi dice siano stati gli stessi sovietici), nelle altre chiese si possono ammirare affreschi di pregevole fattura, in particolare i santi che in coro circondano la parte bassa dell'abside. La realizzazione porta evidenti i segni dell'influsso artistico bizantino, ma i modelli compositivi esprimono già un'interpretazione che mostra caratteri autonomi determinati dal gusto e dalla sensibilità artistica conformi alla tradizione culturale degli slavi. E ciò risulta ancora più evidente se si tiene conto che proprio all'interno del monastero si costituì una corrente artistica popolare in contrapposizione con quella bizantineggiante. Ne è notevole documento la Madre di Dio del Monastero delle Grotte rappresentata tra i monaci Antonij (t 1073) e Feodosij (f 1074) il fondatore e il grande

organizzatore della lavra.

Figura 17. Madre di Dio *Vladimirskaja*, da Bisanzio, sec.XI/XII

Di questo periodo da Kiev comunque rimangono soprattutto opere di gusto raffinato, che erano state evidentemente commissionate dai boiari o dalla corte, e dimostrano la particolare influenza che la cultura bizantina ha esercitato sul principato di Rus'. Sono anche numerosi gli indizi storici che attestano come numerose icone prodotte nell'area dell'impero vennero inviate a Kiev, furono custodite preferibilmente nella residenza di Visegorod e poi, per lo più, vennero trasportate nel Nord del paese. Fra tutte queste è famosa un'icona della Madre di Dio del tipo *Eleoûsa* (chiamata dai russi *Umilenie*) che è maggiormente nota con il nome di *Vladimirskaja*.

Benché di fattura bizantina, nonostante alcune leggende che la vogliono autoctona, la *Vladimirskaja* fa ormai parte della storia e della cultura russa ed è stata modello ispiratore di numerose opere iconografiche. Non solo, essa era considerata un'opera così preziosa che qualcuno pensò di farne risalire la paternità allo stesso san Luca, primo iconografo. Quando decadde il potere politico di Kiev per l'antagonismo di altre città del Nord, il nipote di Vladimir Monomach, Andrej Bogoljubskij (1119-1175), che aveva attaccato Kiev e l'aveva messa a sacco, si impadronì dell'icona e la portò a Vladimir indicando anche con questo gesto la sua volontà che Vladimir divenisse il nuovo centro politico del principato russo. Forse anche per questo motivo il metropolita di Kiev Massimo (1283-1305), fuggiasco da Kiev invasa e distrutta dai tatari, che dal 1240 avevano invaso gradualmente tutto il territorio russo, a eccezione del principato di Novgorod, rendendolo soggetto al khanato dell'Orda d'Oro che aveva il proprio centro a Saraj, scelse come nuova sede Vladimir. La Madre di Dio (*Bogorodica*) di Vladimir, ripropone il tipo iconografico della Madonna della Tenerezza, uno dei moduli fondamentali di rappresentazione della Madre di Dio. Rappresentata sempre con il Figlio, tranne quando fa parte di una composizione di più vasto respiro, quale la *Déesis*, o la tradizionale struttura compositiva della cupola e dell'abside delle chiese, la *Bogorodica* del tipo *Umilenie*, e in particolare per quanto ora direttamente ci riguarda la *Vladimirskaja*, ha tutti gli elementi tradizionali con cui ormai è sempre rappresentata la Madre di Dio. Il mantello rosso scuro le copre a guisa di velo anche la testa. Già si è notato che questo modo di portare il mantello che fa anche da velo indica il suo speciale legame con Dio perché Madre di Dio stesso senza intervento umano. Le stelle sul capo e sulle spalle ricordano la sua verginità, prima, durante e dopo il parto, (così interpreta la tradizione il triplice segno che ben combacia con la triplice affermazione di verginità). Il mantello però qui è impreziosito da un orlo dorato che corre per tutta la

sua lunghezza e spicca particolarmente sul capo e sul collo, quasi una cornice per il viso, sulla drappeggiatura delle maniche e il medesimo motivo è ripreso sul bordo della manica destra (per chi guarda) raffigurato a modo di epimanica. La figura della Madre di Dio spicca nel suo colore rosso scuro, che si avvicina al marrone, sullo sfondo chiaro dorato nel quale affiorano gli strati sottostanti di colore più scuro e le guarniture dorate del mantello danno un tocco di colore particolarmente caldo e prezioso. Il volto della Vergine, pur nelle fattezze tradizionali, ha i lineamenti meno marcati che danno un tocco di raffinata e aristocratica dolcezza. L'incarnato è trattato con una tonalità molto chiara di marrone, sul quale, specie nel viso, affiora un velo di rosso che aggiunge la grazia alla già accennata dolcezza. Le mani, dalle dita molto lunghe e ben modellate (soprattutto la mano destra), sorreggono il Figlio rivestito di una veste dorata che a sua volta spicca sul rosso cupo del mantello. La guancia della Madre di Dio è appoggiata sulla guancia del Figlio in un atteggiamento di inequivocabile tenerezza e protezione. Il volto di Cristo è tutto rivolto in profonda contemplazione del volto della madre. La preoccupazione del pittore vuole che tutti i gesti e gli atteggiamenti esprimano l'amore vicendevole della madre e del figlio e a ciò sacrifica anche le proporzioni delle figure, in particolare quella del Cristo. Una mano sorprendentemente lunga attornia il corpo della Vergine ed è delicatamente posata sul suo collo in un abbraccio tenero e forte, l'altro braccio è posato con dolce abbandono sulla spalla di Lei. In questa espressione di amore non c'è ombra di sentimentalismo, tutto è serenamente composto e regale per esprimere l'amore divino. L'unità della composizione è data dal reciproco protendersi del figlio verso la madre e della madre verso il figlio, vero inno e proclamazione dell'amore immagine dell'amore divino; non bisogna mai dimenticare che le icone di questo tipo ci presentano il mistero dell'incarnazione unito a quello della maternità verginale. Potremmo dire che questa raffigura l'amore di Cristo per l'umanità rappresentata dalla madre e l'amore, per Dio, dell'uomo che accetta di divenire parte del disegno di salvezza. Anche i colori contribuiscono a sottolineare tutto ciò: il tono dominante è il rosso cupo che degrada nelle sfumature dei panneggi della veste del Cristo, si riscalda nei toni caldi e dorati delle zone più luminose della veste, nei preziosi ornamenti del mantello e delle maniche ed è ripreso nello sfondo chiaro sovrapposto al colore più scuro, ricevendo in questo modo un riflesso rossastro. Tanta raffinatezza è un capolavoro irripetibile e come tale venne considerato e venerato. Ma il gusto popolare non si trovava eccessivamente a suo agio in questa espressione di amore maestoso e regale: nel Monastero delle Grotte infatti troviamo una Vergine di gusto più popolare che annuncia le caratteristiche che prenderà l'iconografia russa soprattutto nel Nord [14]. Se infatti i canoni compositivi rimasero rispettati, in essi fu intromessa una vena popolare che rispecchia la civiltà contadina e commerciale del Nord della Russia dove fiorirono le scuole più vivaci e interessanti.

Nell'analisi di questa icona Onasch sostiene che ora essa rappresenta la Madre di Dio in trono attorniata dai monaci Feodosij e Antonij, ma originariamente rappresentava la Madre di Dio in piedi. L'analisi del testo dipinto sulla pergamena che Antonij tiene in mano indica chiaramente che questa icona è stata dipinta nel secolo XIII e che quindi la

[14] Cfr. Onasch, *op. cit.*, p. 342.

Bogomater' Pečerskaja (*Svenskaja*) non sia l'icona originale. « Nel coro della chiesa del Monastero delle Grotte si trovava alla fine del secolo XI un mosaico della nostra Vergine, ciò che ci fa pensare che lì sia stato conservato anche l'originale perduto della *Svenskaja*, dipinto probabilmente da Alimpij[15]. »

Il legame tra la produzione di gusto popolare del Monastero delle Grotte e le tradizioni del Nord può essere ancora più chiaramente affermato dal fatto che la composizione dei colori della Vergine del Monastero delle Grotte ricorda, come asseriscono alcuni studiosi, la scuola di Jaroslavl'. Può darsi che l'antica tradizione pittorica di Kiev sia arrivata a Jaroslavl' percorrendo la stessa via per la quale nel 1300, dopo la devastazione di Kiev, il metropolita Maksim [16] arrivò a Vladimir sul Kliasma attraverso Briansk e Suzdal'. L'icona può così essere l'anello importante che documenta il passaggio dalla tradizione popolare di Kiev, interrotta con la calata dei tatari, ai nuovi centri di pittura nella Russia centrale.

La vita politica ed economica, già fiorente al Nord durante l'epoca più fulgida del primato di Kiev, permise che venisse accolto il retaggio culturale e religioso del Sud quando questo entrò in un'inarrestabile decadenza. Nacquero scuole locali presso le città più importanti che hanno velleità di sovrapporsi prima e di ereditare poi la posizione politica, culturale ed economica di Kiev, che sarà ben presto ridotta a una zona periferica. In essa, durante la dominazione tatara, verranno costituendosi una cultura, una coscienza e un'identità culturale e linguistica molto distinte dal Nord del paese al punto che nel XV secolo, quando ormai sarà portata a compimento la riunificazione delle terre russe, non solo Kiev non vi farà ancora parte, ma soprattutto gli abitanti, che presero il nome di ucraini, non si sentirono parte del nuovo organismo politico che ha preso corpo attorno a Mosca, rivendicando una propria identità etnica e culturale che tendeva alla indipendenza politica.

È dunque nel Nord della Russia che si sviluppano le grandi scuole iconografiche assieme a un originale sviluppo dell'architettura di chiese a pianta quadrata con una sola cupola a bulbo, sulle quali poi domineranno le forme architettoniche moscovite che cercheranno di gareggiare in magnificenza con quelle di Bisanzio, della quale a partire dalla fine del XV secolo Mosca si sentirà l'erede politica e religiosa. Ricordiamo, per accenno, la scuola di Jaroslavl' con la sua bellissima *Bogomater' Tolgskaja*. Questa icona del XIV secolo che ora si trova nella Tret'jakovskaja appartiene al tipo della *Vladimirskaja*. La Madre di Dio siede su un cuscino lussuosamente ricamato posto sul trono, la cui spalliera è ornata da due ordini di colonne. Nell'espressione del volto non traspare alcun segno di intimità della madre verso il figlio. I colori bruno, azzurro scuro, verde e rosso sono accostati nel modo tipico che è peculiare alla scuola di Jaroslavl' assieme con le strutture compositive [17].

La scuola di Pskov si distingue per il gusto delle forme arcaiche e della policromia scura con un ritorno alle forme espressive che Novgorod aveva usato nel XIII secolo.

Come esempio dell'iconografia di questa scuola ricordiamo la Nascita della Vergine del XIV secolo [18]. Questo tipo iconografico ha chiaramente origine dalle rappresentazioni della

---

[15] *Ibid*., pp. 342-343.
[16] Sul metropolita Maksim si veda A.V. Kartašev, *Očerki po istorii russkoj cerkvi*, Ymca Press, Paris 1959, *vol.* I, pp. 295-298.
[17] Cfr. Onasch, *op. cit.*, p. 346.
[18] Onasch, *op. cit.*, pp. 373-374.

natività di Cristo. Come modelli di questo tipo servirono le immagini antiche e del tardo impero che rappresentavano la nascita di qualche illustre personaggio e per lo più gli appartenenti alla famiglia imperiale. Sant'Anna giace sul letto, distesa sopra una coperta verde scuro. Sostenendosi con la destra, ella guarda con sguardo amorevole la piccola Maria giacente davanti a lei in un lettino simile al suo. Maria appare nell'icona una seconda volta in braccio a una levatrice mentre un'altra prepara un bagno. Dietro al letto sono raccolte le donne del vicinato per portare alla puerpera dei cibi nutrienti in una terrina, una brocca di buon vino. A esse si accompagna, più sotto a destra, un'altra donna, mentre a sinistra verso l'alto san Gioacchino si affaccia da dietro una tenda.
Con i densi e forti colori rosso e verde, la cui caratteristica risulta da un minerale che si trova solo a Pskov, fu possibile al pittore rendere con assoluta maestria la calda, umana e familiare atmosfera della stanza del parto. Nella parte alta dell'icona è rappresentata una *Déesis* a mezzo busto nella quale si nota la presenza di san Nicola, particolarmente venerato in Russia e considerato modello di tutti i santi vescovi.
La scuola di Vologda è caratterizzata da contorni molto delineati, dall'uso frequente di particolari architettonici, del cielo naturale e del paesaggio in luogo dello sfondo in oro.
Di questa scuola ricordiamo in particolare l'icona di Pasqua del XV secolo che ora si trova nel *Russkij Muzej* di San Pietroburgo [19]. Il tipo iconografico canonico è determinato dal vangelo di Nicodemo e dalle indicazioni dei testi liturgici della Pasqua . dal punto di vista pittorico si può intravedere uno sviluppo dal Cristo del mosaico di Dafni che pone il suo piede sulla nuca del principe delle tenebre. Qui la composizione ha una notevole intensità drammatica e narrativa poiché nella voragine infernale due angeli armati di lancia fanno prigionieri i demoni e la morte. I colori complementari, tipici della scuola di Novgorod, sono usati qui in modo del tutto personale. Un colore rosso tenue avvolge tutta la composizione compresa la veste di Cristo che solitamente è rappresentata nel bianco fulgore della luce totale. L'attenzione ai colori naturali di questa scuola insinua l'idea che Cristo glorioso sia rappresentato come il sole che sorge. Tuttavia ciò non è una caduta nel naturalismo pittorico proprio per l'uso complementare di arancio, verde e azzurro. In complesso l'immagine esprime con un tratto gioioso la vittoria di Cristo sulle tenebre. Questo gusto dei colori caldi è presente anche nella Vergine di Vladimir con santi (secolo XV). Il mantello della Madre di Dio invece della porpora tradizionale assume un colore che tende al marrone e che spicca notevolmente sullo sfondo dorato e incornicia il volto reso con un incarnato molto caldo e chiaro.
Bisogna ancora ricordare la scuola di Tver' che ebbe una particolare importanza anche perché rimase a lungo indipendente da Mosca durante il processo di riunificazione delle terre russe, al punto che nel secolo XV una versione del diritto della Russia a ereditare la funzione politica di Bisanzio chiama Tver', e non Mosca, terza Roma. La sua indipendenza giocò un ruolo importante durante il concilio di Firenze perché il suo vescovo Abramo, contrario all'unificazione della Chiesa russa con Roma, pur dopo aver firmato l'unione, precedendo a Mosca il metropolita Isidoro, dichiarò che la firma gli era stata estorta con pressanti imposizioni e ciò fece il gioco del gran principe e del fido vescovo Iona. Essi

[19] Onasch, *op. cit.*, p. 377.

infatti già contrari a Isidoro, nominato metropolita dal patriarca di Bisanzio invece di Iona come il gran principe (chiamato ormai granduca) si aspettava, trovarono nell'atteggiamento di Abramo di Tver' motivo sufficiente per destituire Isidoro e proclamare Iona metropolita, tanto più che il principato di Tver', ancora indipendente e ancora antagonista nella riunificazione delle terre russe, non aveva accettato l'unione.
Si può dire che una scuola sorse e si affermò in ogni città sede di un principato fiorente quali Vladimir, Suzdal', Bogoljubovo, Rjazan, ma sopra tutte queste scuole spiccano quelle di Novgorod e di Mosca.
Tutta la produzione iconografica del grande Nord del paese viene solitamente unificata in un'unica scuola della quale anche recentemente si sono trovate nuove opere che sono state fortunatamente strappate alla rovina completa dovuta sia all'incuria che alla inclemenza del tempo e degli agenti atmosferici. Questa scuola si sviluppò relativamente tardi rispetto alle altre in concomitanza con la lenta e difficile penetrazione del cristianesimo in questi territori immensi e desolati. Questa penetrazione fu comunque propiziata dalla fondazione di monasteri, che cercavano di ritrovare in queste regioni un ambiente analogo a quello tanto caro ai Padri del deserto, e dal commercio della città di Novgorod che, per mantenere i suoi contatti con l'Oriente, dovette costruire vie carovaniere al Nord poiché le vie più brevi erano precluse dai bellicosi principati vicini. Ciò spiega anche perché alcuni studiosi classifichino alcune icone come appartenenti alla scuola del Nord, altre invece alla scuola di Novgorod come accade appunto all'Ultima Cena del XV secolo. Questa è la rappresentazione storica dell'ultima cena che si trova spesso sull'arco delle porte regie dell'iconostasi e si distingue dalla rappresentazione liturgica che di solito si trova nell'abside come si è visto a proposito della cattedrale di Kiev. Sullo sfondo sono rappresentate due costruzioni astratte le cui forme sono caratteristiche del tempo in cui l'icona fu dipinta. Tra l'una e l'altra è teso un tendaggio di colore rosso a disegni neri. Notevole è il fatto che anche qui viene rappresentato davanti alle costruzioni (questo è il significato della tenda sopra gli edifici) ciò che ha luogo nell'interno; Onasch ritiene che questa particolarità è legata alla difficoltà di eseguire in prospettiva un interno. Intorno alla tavola, coperta da una tovaglia dai disegni vivaci, sono raccolti i discepoli; a sinistra Giovanni ha chinato il capo nel grembo di Cristo e, piegato sulla tavola, Giuda afferra il pane. Il pittore ha fissato ambedue le figure in un movimento parallelo, anche se i gesti delle loro mani sono contrari. Mentre infatti Giuda si appoggia con una mano al tavolo e con l'altra afferra il pane, Giovanni alza le sue verso Cristo intercedendo. I singoli apostoli sono portati a conversare mediante i gesti e il movimento dei capi. Sembra quasi che una sottile rete, dai fili invisibili, li metta in stretto contatto tra loro.

La scuola di Novgorod

Il principato di Novgorod[20] ebbe particolare importanza e sviluppo mentre tutto il resto del paese subiva il gioco tataro, ed estese verso Ovest la propria influenza divenendo un

[20] Sulla storia del principato di Novgorod cfr. N. Brian-Chaninov, *Histoire de Russie*, pp. 68-91.

centro commerciale di prima grandezza che raccoglieva i traffici della Lega anseatica e nel suo mercato cittadino scambiava i prodotti dei paesi baltici e tedeschi con quelli delle carovane che provenivano dall'Asia centrale. Questo gli fu possibile perché seppe difendersi con tenacia e abilità dai Cavalieri teutonici battuti nel 1238 e dagli svedesi che furono sconfitti in una memorabile battaglia due anni dopo (1240) dal principe Aleksandr detto in quell'occasione Nevskij. Trofeo della vittoria furono due porte che si possono ancora oggi ammirare nel *Sofijski Sobor* nel cremlino della città. Ricca per i suoi commerci e la sua potenza politica, riuscì a tenere a bada i tatari che, dopo uno sfortunato tentativo di invasione, non si presentarono più aggressivamente ai suoi confini avendo ormai esaurito la loro spinta espansionistica, anzi entrò in un proficuo commercio con le carovaniere che attraversavano i territori tributari di Saraj. La città si abbellì di un magnifico mercato, di un cremlino in muratura, uno dei pochi conservati, il più bello dopo quello di Mosca. Più di cinquanta chiese sparse nei dintorni testimoniano la potenza dei vari gruppi mercantili che eressero chiese quadrate con una sola cupola a bulbo come centro del loro sodalizio commerciale[21]. Proprio nella libera Novgorod si sviluppò un'eccellente scuola iconografica che interpretò in modo autonomo e vivace i principi della tradizione, gareggiando e spesso superando le altre scuole, quali Vladimir, Suzdal', Pskov e Jaroslavl', senza venir meno alle regole fondamentali che la tradizione religiosa e artistica aveva ormai da tempo consacrate. Rimane ancora decisiva la tradizionale concezione della luce secondo la quale « la luce naturale non ha alcun valore, ma sia essa che tutti i colori terreni sono soltanto luce e colori riflessi » (Onasch). Anche la prospettiva non subisce radicali trasformazioni, ma rimane rovesciata rispetto al punto di vista che conosciamo normalmente nella pittura e consideriamo naturale. Abbiamo infatti l'abitudine, confortata dall'esperienza, di vedere che gli oggetti che sono in primo piano sono molto più grandi di quelli che stanno dietro. Nell'icona invece avviene esattamente il contrario perché il punto di vista con il quale viene rappresentato l'immagine non è quello dell'uomo bensì quello di Dio.

L'iconografia della scuola di Novgorod ci ha lasciato un mirabile esempio della prospettiva inversa, della quale si è trattato quando sono stati descritti gli elementi tecnici di questo tipo di pittura. Di fronte all'icona che rappresenta san Giovanni Climaco con san Giorgio e san Biagio [22], Onasch afferma che « la *rigida posizione frontale* e il piano inclinato della prospettiva costringono l'osservatore a mettersi *sull'attenti*, a sottomettersi, a rinunciare alla sua propria personalità »[23].

Lazarev ritiene che l'icona realizza una notevole ribellione nei confronti della tradizione iconografica rigidamente bizantina[24]. San Giovanni Climaco è riprodotto al centro molto grande. Gli altri due, san Giorgio a sinistra e san Biagio a destra, sono dipinti molto più piccoli e rivolgono gli occhi verso di lui. La ribellione consiste nel fatto che i tre santi, che sono tra l'altro rappresentati come personalità notevolmente distinte, riecheggiano tratti tipici del tipo russo rappresentato dall'elemento popolare e attraverso questi si riallacciano a elementi pagani. In questo modo san Giovanni Climaco proprio come una scala si erge

---

[21] Si veda A.V., *Monuments of Architecture of Novgorod of the llth-17th centuries*, Moskva 1964.
[22] V.N. Lazarev, *Novgorodskaja Iconopis*, Moskva 1969, tav. 15.
[23] Onasch, *op. cit.*, p. 29.
[24] V.N. Lazarev, *Novgorodskaja Iconopis*, *op. cit.*, p. 14.

verso il cielo, ma nello stesso tempo fa pensare alle statue delle divinità pagane (*Kumiry*).

Figura 18. Annunciazione di Ustjug, Novgorod, sec.XII

Presso gli slavi le teste delle divinità sono molto in alto, nella sfera del cielo. Anche san Biagio deriverebbe la propria rappresentazione da Volos, protettore del bestiame molto venerato a Novgorod. Questi fu soppiantato da san Biagio. A questi curiosi e insieme così genuini elementi cristiano-pagani aderisce la composizione dei colori. Le tinte dominanti nei maestri di Novgorod, bruno, verde, rosso, azzurro e giallo, sono composte tra loro attraverso il bianco; notevole anche lo sfondo rosso che sostituisce l'oro tradizionale. Nonostante questa sottolineatura di elementi innovatori nella tecnica pittorica, la parte lasciata all'attività dell'artista, sarebbe erroneo dedurre una novità tale da snaturare completamente il significato tradizionale dell'icona. I colori complementari come la prospettiva inversa insistono nella tradizione comune. Piuttosto bisogna affermare che l'icona esprime qui l'esperienza peculiare che la Chiesa russa ha del divino; a questa esperienza non sono estranei l'ambiente, la società, la tradizione tipica slava e in particolare la coscienza culturale russa come ha detto E. Trubeckoj nel suo saggio *Contemplazione nel colore*[25]. Come la coscienza religiosa bizantina ha espresso la sua esperienza del mistero cristiano attraverso la cultura ellenistica, l'arte dell'Impero Romano d'Oriente e gli usi della corte del Basileus, così la Russia ha voluto esprimere in modo originale la propria esperienza del mistero cristiano.

Anche le proporzioni rimangono quelle tradizionali e non naturali, perché il criterio di proporzione non è l'uomo ma Dio; le figure poi si mantengono in una rigorosa struttura bidimensionale perché non si vuole fare un ritratto naturalistico, bensì dipingere l'essenza spirituale dei personaggi.

Tra le più antiche icone di questa scuola (secolo XII) l'*Annunciazione* di Ustjug mostra la continuità con la tradizione pittorica e teologica di Bisanzio e nello stesso tempo le novità compositive proprie del modo russo di accostarsi al mistero della salvezza. Lazarev

[25] E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore*, La Casa di Matriona, Milano 1977.

afferma che questa icona appartiene a un gruppo di tre che hanno notevoli affinità stilistiche[26]. Nelle monumentali figure dell'arcangelo Gabriele e della Madre di Dio si coglie la fondamentale conoscenza che l'autore ha delle coeve opere dell'arte bizantina [27]. Benché le figure siano imponenti, e ciò le distingue dalle icone greche, esse hanno un'armoniosa proporzione. Il movimento dell'arcangelo è reso dal panneggio della tunica che si contrappone all'atteggiamento estatico della Madre di Dio. I colori hanno una disposizione ordinata e graduale. Il rosso, il giallo, l'azzurro, l'arancio e il verde delicato denotano un vivace gusto compositivo. Il rosso cupo del mantello della Vergine è abbinato all'azzurro intenso della veste, mentre i colori tenui dell'arcangelo, che si mostra alla Madre di Dio, sono leggeri, aerei, vaporosi, esprimono la sua incorporeità e risaltano sullo sfondo dorato rifatto nel XVI secolo. Per la prima volta in questo tipo iconografico appare la particolare effigie del Bambino Gesù i cui contorni si vedono attraverso la veste. L'influenza dei testi liturgici nella composizione tecnica di questa icona è notevole. Il sinassario della festa infatti dice: « Allora con la parola dell'Arcangelo ricevette nel suo corpo puro, in maniera soprannaturale, il Figlio e il Verbo di Dio, la Sua Sapienza ». L'atteggiamento della Madre di Dio che mentre accoglie l'annuncio di Gabriele sta filando lana purpurea è una scena che si ritrova spesso nell'iconografia dell'annunciazione e ha come proprio riferimento la narrazione del Protovangelo di san Giacomo.
In alto, tra l'arcangelo e la Madre di Dio, è rappresentato secondo la narrazione di Daniele, il Vecchio dei giorni (*Vetchij den'mi*), che per la prima volta troviamo rappresentato in un'annunciazione, circondato dai serafini. È questa chiaramente la rappresentazione di Cristo che rivela nella Sua persona il volto del Padre irrappresentabile[28].
La scuola iconografica di Novgorod umanizza e addolcisce notevolmente la rigidità dei principi estetici ricevuti dalla tradizione, dando prova di una vivace e originale esperienza religiosa che si trasmette nella tecnica pittorica tradizionalmente riservata all'iniziativa dell'artista. Valga, per documentare questa peculiarità espressiva, l'icona dell'Incontro. Essa appartiene a una icona quadripartita della fine del secolo XVI e rappresenta la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Trinità*, l'*Incontro* e *Giovanni il Teologo* che detta il Vangelo al discepolo Prokor[29]. Questa icona proveniente dalla chiesa di S. Giorgio, ora al Museo russo, deve probabilmente la sua struttura singolare alla volontà del donatore che l'ha commissionata. La composizione è chiara e spaziosa e l'artista esprime le proprie scene in modo vivace ed espressivo. Particolare è l'uso del rosso realizzato per lo più con il cinabro che risalta sullo sfondo dorato ed è notevole il rapporto dinamico tra le figure e le strutture architettoniche. Nella *Resurrezione di Lazzaro* il movimento della mano destra di Cristo è parallelo al movimento della struttura rocciosa come pure il movimento di Lazzaro che esce dal sepolcro è ripreso dalla figura montuosa in cui il sepolcro è scavato. Anche nell'icona che rappresenta Giovanni il Teologo con il discepolo Prokor si può notare una simile corrispondenza. In particolare nell'icona dell'*Incontro* la figura di Gioacchino a

[26] Le icone oltre quella citata sono: Il Salvatore non fatto da mano d'uomo e l'Adorazione della Croce, Lazarev, *op. cit.*, pp. 9-11.
[27] Probabilmente il modello di questa icona è rintracciabile nel mosaico della chiesa della Dormizione presso Nicea, nel quale la Vergine tiene il bambino davanti al petto.
[28] Si veda quanto detto a proposito dell'icona del Pantokrator.
[29] V.N. Lazarev, *op. cit.*, pp. 26-27.

sinistra e quella di Anna a destra corrispondono alle figure di Maria e Giuseppe che stanno a sinistra. Questa struttura dei volumi è ripresa dalle costruzioni sullo sfondo e il movimento dei due gruppi di personaggi si coordina con la volta del ciborio che sovrasta l'altare. L'icona della Trinità rappresenta l'apparizione delle Divine Persone ad Abramo secondo il racconto della Genesi. Abramo e Sara, rappresentati in simmetria con gli angeli laterali, portano il pane con mani velate secondo l'uso misterico. C'è in questo particolare il richiamo alla presentazione liturgica dei santi doni: la mensa degli angeli richiama la celebrazione della Divina Liturgia. Sulla tavola accanto alla coppa e alle posate il pane è spezzato in forma triangolare, nello stesso modo cioè in cui vengono incise nel pane (prosfora) le particelle che vengono deposte sul Disco accanto all'Agnello in onore della Madre di Dio e dei Santi e in memoria dei defunti durante la preparazione dei Santi Doni (*Proskomidia*)[30].

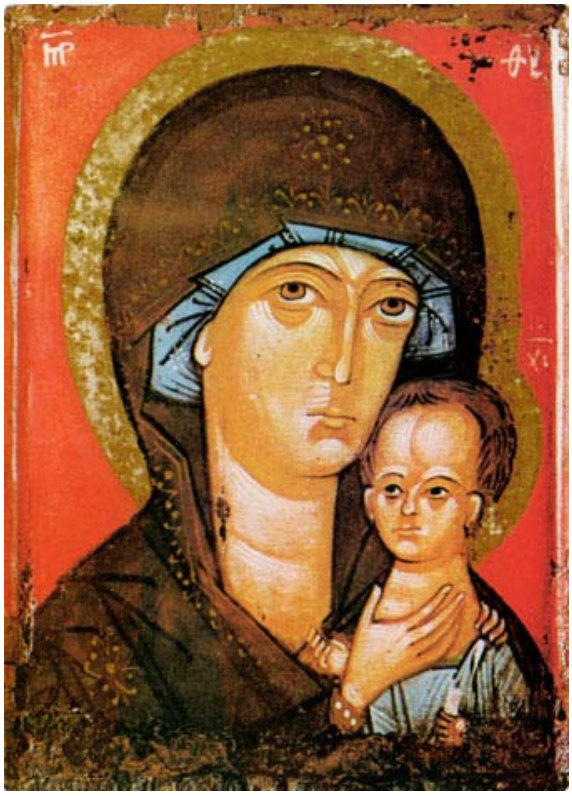

Figura 19. Madre di Dio *Petrovskaja*, scuola di Tver, sec.XIV

L'angelo centrale è chiaramente rappresentato secondo le fattezze del Salvatore vale a dire il Padre che si manifesta.

Una menzione tutta particolare merita la bellissima icona, ora custodita nel Museo russo di San Pietroburgo, che rappresenta san Giorgio a cavallo, dipinta verso la fine del XIV secolo. Lo sfondo rosso è una particolarità dell'iconografia russa specialmente di quella di Novgorod. Numerose sono le icone di santi nelle quali lo sfondo d'oro è sostituito con un rosso brillante. Già abbiamo visto l'icona di san Giovanni Climaco, ricordiamo l'apostolo Tomaso, sant'Elia, l'icona apribile che rappresenta i santi Nicola e Biagio nel centro e i santi Floro e Anastasia sui battenti aperti, tutte del medesimo periodo [31]. Questa tecnica è documentata anche in epoca successiva non soltanto nella scuola di Novgorod, sempre però nell'area dove questa scuola ha esercitato la propria influenza. L'uso dello sfondo rosso non rimase circoscritto; ne è esempio la Madre di Dio *Petrovskaja*. Secondo Onasch essa apparterrebbe alla scuola di Tver', però secondo un'antica tradizione essa sarebbe stata dipinta dal metropolita Pietro. Tipico è il singolare gesto della Madre di Dio che porta entrambe le mani intorno al collo del Figlio.

Questa peculiarità nell'uso del colore esprime la particolare vivacità culturale della repubblica di Novgorod che affondava le sue radici negli ambienti popolari e borghesi. Né questa è l'unica novità di questa scuola. Giustamente E. Trubeckoj afferma che nell'iconografia russa non è rappresentato soltanto il mondo della gloria di Dio che si

[30] Cfr. Divina Liturgia, *op. cit.*, prima parte.
[31] V.N. Lazarev, *op. cit.*, fig. n. 22 - 25 - 27.

espande su ogni creatura e ne svela l'anima profonda, che oggi non possiamo vedere perché ancora nascosta, ma anche il mondo dell'esperienza umana della Russia, piena di patimenti, di peccati, ma tendente a trovare in Dio la soluzione di ogni travaglio, a placare in Lui tutte le proprie contraddizioni, e a purificarsi dalle proprie miserie. Nelle icone si rispecchia prima di tutto la Russia contadina che ha i suoi particolari protettori e intercessori tra i santi più vicini alla sua esperienza e sensibilità. In particolare il profeta Elia spesso rappresentato dalla pittura di Novgorod mentre viene rapito in un carro di fuoco, su uno sfondo purpureo di cielo tempestoso. Anche san Giorgio il Vittorioso ha una strettissima relazione con la terra come il profeta Elia, il santo tonante. Soprattutto l'immagine contadina della Russia è presente nelle icone dei santi Floro e Lauro. « Quando vediamo questi santi in mezzo a una mandria di cavalli, dai più vari mantelli, saltanti e folleggianti, sembra che il quadro pieno di gioia di vita costituisca un gradino intermedio tra lo stile iconografico e quello fiabesco. E ciò soprattutto perché Floro e Lauro più di qualsiasi altro santo hanno conservato le fattezze russe popolari, anzi quelle schiettamente contadine[32]. »

I tratti popolari e pagani che talora ricompaiono nelle rappresentazioni dei santi delle icone di Novgorod vengono però trasfigurati nella concezione cristiana e nella cosciente obbedienza ai tipi iconografici.

Tornando alla nostra icona di san Giorgio della quale il Trubeckoj fa una lettura suggestiva[33], essa può essere considerata come l'insegna e lo stendardo di Novgorod non solo perché il culto di questo santo vi era particolarmente diffuso, ne è segno il grande numero di chiese a lui dedicate, ma soprattutto perché divenne il simbolo della forza colonizzatrice della città. Nella pittura bizantina il santo fu prima rappresentato a cavallo nell'atto di uccidere un barbaro, divenne poi il nemico della barbarie e dell'inciviltà personificate nel drago. Novgorod, protesa a dominare le grandi vie commerciali del Nord, trovò la personificazione della propria vitalità economica e culturale in questo santo venerato come protettore della stalla e del bestiame e quindi dei poderi nella foresta vergine della Russia del Nord.

Un altro santo particolarmente venerato a Novgorod fu san Nicola, le cui icone più antiche sono di fattura particolarmente pregevole. La venerazione di san Nicola nella Chiesa di Rus' proviene da Bisanzio, probabilmente anche prima della cristianizzazione ufficiale del paese, attraverso soldati e commercianti.

Portando con sé una storia della propria vita fortemente romanzata dal gusto popolare, già in ambiente bizantino, san Nicola, uno dei Padri del primo concilio di Nicea, divenne popolare soprattutto per i prodigi e i miracoli che l'agiografia gli aveva attribuito. Ben presto divenne il prototipo del santo vescovo (*svjatitel'*), « regola di fede e immagine di mansuetudine ». All'epoca dell'invasione tatara, il santo divenne il difensore

---

[32] E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore*, *op. cit.*, p. 46.

[33] « Lo scintillio abbagliante del bianco destriero che lo porta via come un turbine, la fiammeggiante porpora del suo mantello svolazzante, la lancia pronta a colpire il drago rivelano in lui una viva, ispirata immagine della tempesta divina e del fulmine balenante nel cielo. Di nuovo noi vediamo il cavaliere ascetico che guida un cavallo ispirato. Questo cavallo è la manifestazione di una forza non istintiva, ma veggente, cosciente, come appare chiaramente raffigurata nell'espressione spirituale degli occhi, volti non in avanti, ma all'indietro verso il cavaliere come se attendesse da lui una rivelazione. Anche qui il pittore vede sopra la tempesta e il turbine la mano destra di Dio benedicente dal cielo, alla quale si piegano cavallo e cavaliere ». *Ibid.*, p. 46.

dell'ortodossia contro gli infedeli e quindi il protettore della Russia[34]. Particolare venerazione a Novgorod ebbe la Madre di Dio soprattutto in icone come: *La protezione della Vergine (Pokrov)* e *In te si rallegra ogni creatura* (*O tebe raduetsja*).
L'icona della Vergine protettrice divenne popolare a Novgorod agli inizi del XIV secolo attraverso una trasformazione di una festa bizantina avvenuta nel XII secolo nella regione di Vladimir e di Suzdal'. L'originale festa bizantina commemora la visione che lo jurodivyj (pazzo in Cristo) Andrea avrebbe avuto nella chiesa di Blachernes a Costantinopoli all'inizio del X secolo. Egli vide la Vergine che stendeva sopra il popolo un ampio mantello o lenzuolo con evidente intento protettivo. A Bisanzio questa festa ebbe un marcato segno nazionalistico poiché l'apparizione della Madre di Dio venne interpretata come una intercessione presso Dio per proteggere la città contro le incursioni dei nemici e in particolare degli slavi. In Russia la protezione della Vergine ebbe non solo un carattere spiccatamente nazionalistico ma anche in particolare antibizantino. Secondo Onasch è possibile che in questa commemorazione si siano anche surrettiziamente infiltrate antiche idee pagane di un rito per la divinità materna, attestate nel folclore popolare. In effetti si constata che la Chiesa russa, pur accentuando il carattere nazionale della nuova festa, appoggiata in ciò anche dallo spirito unitario della politica dei principi di Suzdal', non trascurò di mantenere contatti con la Chiesa madre inserendo nel calendario liturgico e nell'iconografia i santi che hanno a che fare con questa commemorazione (oltre a sant'Andrea, Romano il Melode, Epifanio, compagno di Andrea e Anania). Da qui il tipo iconografico che pur nella complessità compositiva ha una struttura assai chiara. Riferiamoci all'icona della fine del XIV secolo o dell'inizio del XV, conservata nella Tret'jakovskaja [35].
L'idea fondamentale che guida la composizione della scena è simile a quella della Diesis e l'atteggiamento della Madre di Dio è simile a quello della Vergine orante. Sullo sfondo cinque cupole che rappresentano, secondo il solito linguaggio sintetico, le chiese di Novgorod. In primo piano ritroviamo la sequenza già vista nell'abside della cattedrale di Kiev. La composizione suggerisce dunque che la scena avviene all'interno del tempio, e viene scandita secondo il ritmo dell'iconostasi, della quale in basso si intravedono le porte regali. In alto nel centro campeggia l'immagine del Pantokrator che benedice con entrambe le mani. Due angeli che gli sono ai lati in posizione leggermente subordinata tengono un purpureo lenzuolo teso su tutte le figure sottostanti. Sotto il Cristo, la Madre di Dio in atteggiamento orante mentre ai suoi lati, e quindi sotto gli angeli, a sinistra, raccolti attorno all'altare, alcuni vescovi officiano la liturgia a immagine degli angeli che sono rappresentati simmetricamente sulla destra. In basso accanto alle porte regali troviamo due gruppi di santi: sant'Andrea *judodivyj*, san Epifanio, san Giorgio e san Demetrio di Salonicco nel gruppo di destra; san Giovanni Prodromo con gli apostoli nel gruppo di sinistra. Ci troviamo dunque davanti a una significativa variante del tipo iconografico nato, come detto, in Russia; qui non è la Madre di Dio che protegge la Chiesa, ma Cristo al quale la Madre di Dio, che rappresenta la Chiesa, si rivolge in atteggiamento orante.

---

[34] Cfr. V.N. Lazarev, *op. cit.*, n. 14 e n. 16.
[35] *Ibid.*, n. 37.

L'icona *In te si rallegra ogni creatura* è l'espressione pittorica dell'inno alla Madre di Dio che nella liturgia di san Basilio sostituisce il corrispondente inno « È veramente giusto glorificare te, o Genitrice di Dio » della liturgia di san Giovanni Crisostomo [36].
Nell'icona della fine del XV secolo [37] sullo sfondo dorato è scritto l'inno citato nella nota. Il tema è svolto attraverso una composizione su due piani. Quello sovraceleste è racchiuso in un cerchio che viene ripetuto nella disposizione della folla dei credenti nel piano che esprime lo svolgersi della storia della salvezza. Sullo sfondo del cerchio spiccano le snelle strutture di una chiesa russa, luminosa nell'armonioso accostamento del bianco delle pareti e dell'azzurro delle cupole. Anche qui la chiesa che sta sullo sfondo significa che la scena rappresentata si svolge all'interno di essa. La particolarità di questa composizione consiste nel fatto che la scena davanti alla chiesa esprime pittoricamente il significato simbolico che il tempio realizza nelle sue strutture architettoniche [38].
Attorniata dal *Sobor* degli angeli, sopra i cieli, rappresentati come al solito da un triplice cerchio di colori digradanti verso le tonalità più cupe, siede in trono la Madre di Dio abbigliata nel modo tradizionale mentre porta sulle ginocchia Cristo che benedice con entrambe le mani. Una serie di raggi dorati (*assistka*) si sprigiona dalla Madre di Dio in trono e sottolinea la dimensione sovraceleste della sua figura deificata. Nel piano sottostante tutta la Chiesa è radunata per glorificare la Madre di Dio. Nella folla sono riconoscibili dall'abbigliamento gli apostoli, i profeti, i re, i metropoliti, i vescovi, i monaci, gli eremiti, santi e vergini tutti raccolti e uniti nella comune esultanza. Un discorso particolare merita l'icona della Sofia.
Si è voluto vedere in questa particolare venerazione una trasformazione del culto pagano del principio femminile, della gran madre umida terra. La convinzione fondamentale del pensiero religioso russo era l'ammissione della potenziale santità della materia, dell'unità e sacralità di tutto il creato e della vocazione dell'uomo a essere compartecipe della sua finale trasfigurazione. Tutto ciò veniva unificato sotto il nome di Sofia, Santa Sapienza, l'idea della quale ha dato un colorito particolare alla lunga evoluzione del cristianesimo russo. « L'immagine della Sapienza divina, che si delineava profeticamente nell'Antico Testamento, era stata esaminata solo frammentariamente dai teologi bizantini. I russi avevano una propria percezione intuitiva della Santa Sofia; la confermano i templi e le icone collegati a essa fin dai lontani tempi della Rus'. Non a caso le sono consacrate le cattedrali di Novgorod e Kiev; costruite nell'undicesimo secolo, che ancor oggi rappresentano altissime conquiste dell'architettura ecclesiastica. Tuttavia, al contrario dei predecessori bizantini, una tale consacrazione era legata non con il "Logos", come a Costantinopoli, ma con la Madre di Dio. Una simile deviazione dalla tradizione da lungo tempo stabilita nella città regale attesta l'indipendenza e l'originalità di pensiero e indica un'esegesi del cristianesimo ben distinta dal prototipo bizantino. I russi scoprirono che esiste una corrispondenza tra la Sapienza divina e la Madre di Dio e fra la Madre di Dio

---

[36] « In te si rallegra ogni creatura, o Benedetta, il consesso degli Angeli e la stirpe degli uomini. Tempio santificato e paradiso spirituale, gloria della verginità. Da te prese carne Dio e divenne bambino Colui che è nostro Dio prima dei secoli. Egli fece del tuo grembo il suo trono e rese più vasto dei cieli il grembo tuo. In te si rallegra, o ricettacolo di grazia, ogni creatura. Gloria a te ».
[37] V.N. Lazarev, *op. cit.*, n. 76.
[38] Si veda questo simbolismo nel cap. I: *II tempio e l'icona*.

incarnato e la Madre-terra. La Vergine Maria scelta da Dio appare un purissimo e benedettissimo essere umano; nel quale tutto il creato trova il proprio compimento e l'autentica intercessione[39]. »

Proprio l'arte iconografica di Novgorod ci da un esempio tra i più belli dell'icona della Sofia agli inizi del secolo XVI. Qui la Sapienza è raffigurata come un angelo seduto in trono con abiti imperiali del colore dell'oro, il portamento maestoso; nelle mani porta lo scettro e il rotolo, tipica rappresentazione della figura dell'imperatore. Sul capo porta una corona di pietre preziose e il volto giovanile è incorniciato da un'aureola; le ali sono purpuree e il loro riflesso si diffonde sul volto, sulle vesti e sulle mani, i piedi poggiano su una pietra. L'angelo della sapienza è al di sopra dei cieli, al centro di una serie di cerchi concentrici che indicano i cieli e nello stesso tempo la gloria. Le sfere intorno all'angelo significano infatti l'Universo. Esse sono trapuntate di stelle disseminate di mondi innumerevoli. Accanto all'angelo della sapienza troviamo la Madre di Dio che porta il Cristo-Emanuele, in atteggiamento tradizionale, e san Giovanni Prodromo vestito di pelli con in mano il rotolo della scrittura aperto, segno inequivocabile del profeta. Sopra l'immagine dell'angelo si trova la rappresentazione di Cristo nella gloria che abbassa le mani verso l'angelo, ancora sopra il Cristo è rappresentato il trono vuoto della Parusia, che ancora deve compiersi, attorniato a destra e a sinistra da tre angeli anch'essi con riflessi purpurei sulle vesti, che nella rappresentazione iconografica, come si è già avuto modo di notare, rappresentano le schiere celesti.

Cercando di interpretare il colore porpora di cui è soffusa tutta la figura della Sofia, Trubeckoj, riferendosi alla Sofia di Novgorod conservata allora nel Museo Alessandro III di Pietrogrado, dice: « Vi vediamo (infatti) la "Sofia" assisa in trono *sullo sfondo azzurro-cupo del cielo notturno, stellato*. Proprio il contatto con le tenebre notturne rende straordinariamente bella questa apparizione del porpora celeste, e proprio in questo contatto sta la spiegazione del significato simbolico di tale colore.

« Hai fatto tutto con Sapienza, si canta nel salmo. Ciò significa che la saggezza è proprio quell'eterno pensiero divino sulla creazione che chiama ogni creatura celeste e terrena all'essere dal non-essere, *dalla tenebra della notte*. Ecco perché la Sofia è raffigurata *su uno sfondo notturno*, ma appunto questo sfondo notturno rende assolutamente necessario il brillare del porpora celeste nella "Sofia". Esso è il porpora dell'alba divina che ebbe inizio tra le tenebre del non-essere, è il levarsi del sole sempiterno sopra le creature. La Sofia è ciò che precede a tutti *i giorni* della creazione »[40].

Evdokimov, commentando questa icona, dice che rifacendosi alla tradizione si possono trovare molte figure della Sapienza di Dio; le fondamentali sono l'immagine del Verbo incarnato, l'immagine dello Spirito Santo, l'immagine dell'energia trinitaria e infine la Sapienza trova la sua immagine nella Vergine e nella Chiesa. « *Nella nostra ipotesi* l'icona della Sofia riunisce tutte le immagini della Sapienza. In alto, il Vangelo collocato sul "trono di preparazione" costituisce il contenuto della Sapienza predicata. Il busto del Cristo in abito da re è la Sapienza identificata al Verbo incarnato. La *Theotokos* che tiene come

---

[39] Zernov, *La rinascita religiosa russa*, La Casa di Matriona, Milano 1979, pp.278-279.
[40] E. Trubeckoj, *op. cit.*, p. 57.

medaglione il Cristo-Emanuele è la Sapienza nel mistero teandrico dell'incarnazione e il luogo privilegiato della sua presenza, la Verginità materna. La Vergine con san Giovanni Battista (figlio della Sapienza, *Lc* 7, 35), la Serva del Signore e l'amico dello Sposo della *Déesis*, figurano la Sapienza in quanto Chiesa nel suo ministero di intercessione. E infine, l'angelo di mezzo è la Sapienza in quanto sorgente personificata delle energie e della santificazione, pneuma-Spirito senza articolo[41]. »

Sviluppando ulteriormente quest'ultimo punto sulla scorta di Giovanni di Damasco, Evdokimov afferma che « possiamo considerare l'angelo dell'icona della Sofia come l'icona dello Spirito Santo, non nella sua ipostasi, radicalmente nascosta, ma in quanto "immagine del Figlio", secondo la parola di san Giovanni Damasceno »[42].

La scuola di Novgorod è rimasta ancora famosa per la luminosità delle sue icone e per l'insuperabile capacità di usare la policromia. Partendo dai colori fondamentali (rosso, azzurro, giallo) si costruisce l'opera attraverso una gradazione di colori complementari che si sviluppano in una luce naturale che produce riflessi di colore e di luce. Benché siano state messe in rilievo alcune influenze di esperienze pittoriche dell'Occidente e apporti di maestri provenienti dai Balcani, ciò non toglie nulla alla eccezionale importanza dell'opera di questa scuola che perderà la propria identità solo quando Novgorod verrà inserita nel nuovo Stato moscovita e ciò dopo aver influenzato l'arte dei più grandi maestri della scuola di Mosca.

La scuola di Mosca

Questa si sviluppa in particolare nella seconda metà del XIV secolo quando il principato di Mosca dopo aver ottenuto dal khanato di Saraj il titolo di gran principe o di gran duca, che anticamente spettava al principato di Kiev come segno della preminenza politica, cominciò a sottomettere alla propria influenza politica gli altri principati [43]. Tra i fattori che contribuirono a costruire questa preminenza, oltre al fatto che il principe Jurij Danilovič (1303-1325) fosse riuscito a comprare dai tatari il diritto di rappresentare presso il khan di Saraj tutti i principati russi rendendosi responsabile della riscossione dei tributi, bisogna ricordare che il metropolita di Kiev si stabilì definitivamente a Mosca pur mantenendo l'antico titolo. Da questa nuova sede il metropolita Pietro (1308-1326) cominciò a favorire i progetti del principe di Mosca e a mettere le basi della stretta collaborazione tra i due poteri; questa collaborazione contribuì molto alla riscossa russa dal giogo tataro. [44] Un altro fattore che accrebbe enormemente, soprattutto agli occhi del popolo, il prestigio del principato fu la luminosa figura di san Sergio di Radonež (morto nel 1392) il quale è considerato il santo più prestigioso che la terra russa abbia mai avuto e la sua tomba è ancora oggi meta di un numero rilevante di pellegrini che vengono a rendergli omaggio

[41] P. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, trad. it., p. 399.
[42] *Ibid*., p. 400.
[43] Per tutta la storia della Moscovia, cfr. Brian-Chaninov, *op. cit.*, pp. 91-183.
[44] Cfr. A.V. Kartaev. *Očerki po istorii russkoj cerkvi*, *op. cit.*, *vol.* I, pp. 298-304.

nel monastero da lui fondato[45]. Se il fondatore del monachesimo russo è giustamente considerato san Teodoro della *Pečerskaja Lavra*, san Sergio può essere considerato il suo riformatore. Dopo essersi dedicato a vita ascetica ed eremitica nelle foreste che circondavano la città di Mosca, rinnovando l'antica tradizione anacoretica egiziana e adattandola al paese nordico privo di deserti ma ricco di foreste, nella seconda metà del XIV secolo fondò un monastero in mezzo alla foresta a circa settanta chilometri a nord-est di Mosca. Qui rimise in vigore l'antica tradizione cenobitica di san Pacomio secondo l'evoluzione che aveva avuto a Bisanzio nel famoso monastero di Studion nel secolo IX per opera di san Teodoro, uno dei più importanti protagonisti della seconda fase della lotta per la difesa delle immagini. Né questo fu il solo elemento di rinnovamento rispetto alla tradizione del monachesimo kieviano che, come già ricordato, era organizzato secondo il sistema idiorritmico. Il fatto che il monastero sorgesse in mezzo alla foresta era una novità senza precedenti, fino ad allora era usanza che i monasteri sorgessero o nelle grandi città o nelle immediate vicinanze. Questo monastero dedicato dal suo fondatore alla Trinità divenne il centro spirituale di tutta « la tebaide del Nord » ed ebbe un ruolo fondamentale nella cristianizzazione di quelle regioni. San Sergio stesso fondò nel Nord numerosi monasteri che a loro volta si moltiplicarono nelle sconfinate regioni settentrionali.

Figura 20. Madre di Dio *Donskaja*, fine sec.XIV

Per la sua grande statura di asceta e di propagatore della fede san Sergio fu molto ammirato e stimato dal grande metropolita Alessio, luminosa figura di *svjatitel'*, il quale gli propose persino di succedergli nella sede metropolitana di Mosca. Raggiunse poi grande fama l'incontro di san Sergio con il gran principe di Mosca Dimitrij, che ricevette la benedizione del santo e, accompagnato da due monaci seguaci di san Sergio, riportò una brillante vittoria sui tatari a Kulikovo sul Don nel 1380, che gli guadagnò l'appellativo di *Donskoj*[46]. La fortuna politica del principato di Mosca conobbe un crescendo continuo. Infiammati dalla vittoria, pittori, scrittori, architetti si misero all'opera e nelle loro esecuzioni vibrò l'ardente sentimento della rinascita delle forze morali. Venne chiamato a lavorare a Mosca il più prestigioso pittore del tempo Teofane il Greco[47] il quale era nato tra il 1320 e il 1330 nell'ambito dell'impero bizantino e aveva lavorato prima del 1350 a Costantinopoli, Kalkidone, Galata e Kafe. Si era poi trasferito nella libera Novgorod dove nel 1378 dipinse la chiesa del Salvatore Trasfigurato. Dopo aver lavorato a Novgorod

[45] Sulla figura di san Sergio, cfr. Kologrivov, *Santi russi*, La Casa di Matriona, Milano 1978, pp. 101 e ss.

[46] La battaglia di Kulikovo è una delle date luminose rimaste nella coscienza del popolo russo, non tanto per i frutti immediati che questo scontro abbia potuto dare, quanto perché era l'inizio della riscossa dal giogo tataro nella quale l'igumeno del monastero della Trinità aveva impegnato tutte le sue forze e quindi stimolato tutto il popolo russo.

[47] Su Teofane il Greco si veda la bibliografia generale.

dipinse la famosa *Bogomater' Donskaja* nell'ultimo scorcio del secolo.
Quest'icona, che appartiene al medesimo tipo canonico della *Vladimirskaja*, tende ad addolcire la rigidezza severa, tipicamente bizantina, di quest'ultima. « In modo eccellente sono usati mezzi illusionistici nella raffigurazione della mano destra coperta, fino alle unghie, da sottili riflessi di luce: essa sembra staccarsi dalla superficie, realmente sospesa nello spazio [48]. » Teofane ebbe presente per la sua realizzazione un'altra icona, anch'essa denominata *Donskaja*, ora custodita nel Museo russo di Pietroburgo, che è profondamente legata alla battaglia di Kulikovo; la tradizione vuole che i cosacchi del Don abbiano inviato l'icona a Dimitrij Donskoj perché egli fosse da lei assistito in battaglia. Dopo la vittoria la Russia sentì una speciale protezione della Madre di Dio fino a identificarsi nel bimbo di questa icona.
Chiamato a Mosca nel 1395, dipinse la chiesa della Natività della Vergine nel Cremlino dove dipinse anche nel 1399 la chiesa dell'arcangelo Michele e, dopo aver affrescato il *Terem* per il gran principe Basilio Dimitrevič, nel 1405 affrescò anche la chiesa dell'Annunciazione. Teofane portò con sé una nuova coscienza dell'arte iconografica maturata a Bisanzio nel clima del trionfo dell'esicasmo.
Il movimento esicastico giunse in Russia sia da Costantinopoli che dal Monte Athos. Le decisioni del concilio del 1341, che approvava l'insegnamento di Gregorio Palamas, furono inviate al metropolita Theognost. Il suo successore Alessio (+ 1378) conosceva bene la dottrina palamita poiché aveva soggiornato a Costantinopoli tra il 1353 e il 1355. Anche san Sergio di Radonež ebbe contatti con i patriarchi bizantini Filoteo e Callisto, noti rappresentanti dell'esicasmo.
Un manoscritto di Mosca così comprende la distinzione palamitica tra essenza ed energia[49]. L'energia ha la sua sorgente nell'essenza divina; esse differiscono in quanto l'essenza è inconoscibile mentre l'energia è conoscibile; l'essenza infatti non può essere nominata ed è assolutamente trascendente mentre l'energia riceve appellativi ed è immanente; l'essenza divina in un certo senso è superiore all'energia. L'essenza divina è semplice, l'energia è semplice e multiforme; l'essenza divina è indivisibile, l'energia si divide non per se stessa, ma secondo la forza di coloro che sono in basso. L'essenza divina è una, le energie sono molteplici; l'essenza divina è suscettibile di essere caratterizzata e manifestata, ma è l'energia che manifesta e caratterizza; l'energia caratterizza l'essenza e l'energia è caratterizzata e manifestata dalle opere; l'essenza si distingue dall'energia come ciò che è realmente si distingue dal suo predicato poiché l'essenza divina esiste e l'energia divina gli è inerente; le azioni dell'essenza e dell'energia divina sono differenti; si considera che la energia di Dio, come tutto ciò che si applica a Lui e si rapporta all'essenza e all'eternità, è increata; Dio è semplice, la distinzione intellettuale tra l'essenza di Dio e ciascuna delle sue energie non implica complessità in Dio; ciò che i santi possiedono è increato, non è l'essenza dello Spirito, ma l'energia che è inseparabile da Lui; la forza e l'energia si chiamano divinità e dono deificante; negli scritti teologici si dice talora che l'uomo comunica con le energie, talora con Dio stesso, per conseguenza Dio è accessibile

[48] Onasch, *op. cit.*, p. 383.
[49] Si veda la traduzione in G.M. Prokorov, *L'esicasmo e il pensiero sociale in Europa orientale*, in « Contacts », n. 105, 1979, pp. 25-57.

all'uomo grazie all'energia che gli è naturale ed essenziale. Gli esicasti consideravano per ciò che la luce taborica fosse la manifestazione visibile dell'energia divina; così illuminato dalla luce increata l'uomo può elevarsi sopra la dualità della materia, essere deificato dalla grazia, divenire Dio non solo nell'anima, ma anche nel corpo e cogliere il mondo intero dall'interno nella sua unità. Barlaam invece insegnava che la grazia-luce, compresa quella del Tabor e del secolo venturo e ogni forza ed energia divina, è creata. La preoccupazione di chiarire minuziosamente il rapporto tra essenza ed energia e anche l'accenno a Barlaam fanno pensare che questo manoscritto sia stato redatto mentre ancora era viva la controversia sull'esicasmo e quindi nella seconda metà del XIV secolo.
Quando dunque Teofane il Greco operò a Novgorod e Mosca già era conosciuta la dottrina di Palamas anche se ancora non era applicata la pratica esicastica in alcun monastero. Anche gli autori di una recente monografia su Teofane [50] affermano che gli scritti dai Padri del deserto vennero conosciuti molto presto in Russia attraverso traduzioni e, mentre a Bisanzio diedero luogo a una sistemazione teologica della tradizione, in Russia queste dottrine ed esperienze vennero accettate e sviluppate in modo autonomo già a partire dalla seconda metà del XIV secolo, non però secondo una prospettiva teorica bensì in modo pratico. C'è però una minimizzazione dell'influenza dell'esicasmo quando viene affermato che l'idea platonica entrata nell'esicasmo venne compresa in Russia come necessità di perfezionamento naturale dell'uomo, come cammino per un più veloce raggiungimento del bene e della bellezza. Non solo, si può parlare addirittura di travisamento del movimento stesso quando si afferma che il rinnovamento spirituale fu espressione della forza dell'uomo che si trasforma e l'energia dei personaggi di Teofane esprime lo spirito che animò l'uomo russo dopo Kulikovo.
In conclusione possiamo dire che le opere di Teofane si muovono ormai in questa nuova atmosfera spirituale, che è una coscienza rinnovata della tradizione che, insistendo sulla mistica della luce increata, da nuovo impulso e nuova coscienza all'attività iconografica. Nelle icone di Teofane vediamo in particolare un uso del colore per cui le figure sono costruite con la luce dello sfondo, vivono ed emergono da quella luce; la luce delle sue opere passa attraverso la carne e all'interno di ciascun personaggio si costituisce una nuova fonte di luce che, mutuata dallo sfondo, accende di sé ogni figura.
Profonda fu l'influenza di Teofane sulla scuola di Novgorod e su quella di Mosca. Egli infatti usò un colore intenso e cangiante adatto alla monumentalità delle figure profondamente espressive e portò alle estreme conseguenze l'uso degli scorci planimetrici per rappresentare il movimento.
Tra i giovani artisti che lavorarono nella chiesa della *Blagoveščenie* nel Cremlino di Mosca, sotto la guida di Teofane il Greco e dello *starec* Prokor, vi fu Andrej Rublév[51].
La data della sua nascita è incerta, comunque attorno al 1360; la sua giovinezza vede ancora la Russia schiacciata dal dominio tataro e si esalta all'inizio della riscossa politica e spirituale. Può essere considerato un continuatore di Teofane al quale deve l'influsso della grande arte bizantina dell'epoca dei Paleologhi e nello stesso tempo acquisì nell'esperienza

[50] Golcizovskij-Jamščikov, *Feofan Grek i ego skola - Obraz i cvet*, izd. Izobrazitel'noe iskusstvo.
[51] Su Rublëv si veda la bibliografia generale.

moscovita anche la tecnica del colore della grande scuola di Novgorod. Maturato dunque artisticamente nell'ambiente moscovita, lavorò nell'*Uspenskij Sobor* (chiesa della Dormizione) di Vladimir assieme all'amico monaco Daniele il Nero (Cërnyj), più anziano di lui e probabilmente suo maestro. La fama di Rublëv è però legata al monastero della Trinità fondato da san Sergio; quando Rublëv vi soggiornò san Sergio era già morto, il nuovo igumeno Nikon ne aveva continuato lo spirito e l'opera illuminato dalla fede nella Trinità che già aveva sorretto l'attività del grande fondatore. Dopo la devastazione dei tatari nel 1408, il monastero si rinnovò con grandi costruzioni in muratura e venne eretta la chiesa della Trinità dove riposano i resti del santo. In questa chiesa fu chiamato a lavorare Rublëv il quale nel 1411 dipinse gran parte dell'iconostasi con l'aiuto degli allievi. L'iconostasi russa aveva nel frattempo sviluppato i modelli bizantini a un solo ordine, più tardi sormontato da una *Déesis* con figure in busto; Teofane sviluppò ulteriormente il complesso proponendo una monumentale *Déesis* a figura intera nella chiesa dell'Annunciazione nel Cremlino di Mosca. Rublëv segue questa indicazione di Teofane e interpreta in modo creativo l'iconostasi russa che si era sviluppata a grandi piani prendendo come proprio prototipo la raffigurazione del giudizio universale con al centro il Pantokrator in trono. Lo sviluppo compositivo dell'iconostasi e l'uso delle figure intere immette nelle opere russe una coralità che manca in quelle greche.
Vediamo nei dettagli la costruzione dell'iconostasi della chiesa della Trinità, uno degli esempi migliori dell'imponente struttura dell'iconostasi russa [52]. Come già detto, l'iconostasi nasce dall'uso di appendere icone con catenelle sull'architrave a colonne che divideva il santuario dal tempio; nello sviluppo successivo, soprattutto in Russia, le icone nei loro supporti fatti di una intelaiatura di legno vennero a costituire una vera e propria parete nella quale si aprono tre porte in corrispondenza delle tre parti in cui è diviso il santuario. Sui riquadri della porta centrale a due battenti (porte regali) sono rappresentati i quattro evangelisti, nella lunetta delle porte è rappresentata l'annunciazione (l'angelo Gabriele nella lunetta di sinistra e la Vergine nella lunetta di destra). Sull'architrave delle porte regali è rappresentata l'ultima cena. A destra delle porte regali troviamo la famosissima icona della Trinità[53], poi il Cristo Pantokrator, un'altra icona della Trinità, l'icona della sindone chiamata anche *Icona non fatta da mano d'uomo* (*nerukotvornaja*), a sinistra la Madre di Dio Odigitria, una Trinità.
Nel piano superiore è rappresentata la *Déesis*: al centro il Cristo in trono, ai suoi lati la Madre di Dio a sinistra e san Giovanni Prodromo in atteggiamento di intercessione a destra, accanto a questo ultimo l'arcangelo Gabriele e l'apostolo Paolo, accanto alla Madre di Dio verso sinistra l'arcangelo Michele e l'apostolo Pietro. Questa struttura di *Déesis* divenne poi classica e ripetuta numerose volte; accanto alle figure menzionate si trovano poi a destra e a sinistra altri santi particolarmente venerati.
Sopra il coro dei santi che intercedono sono raffigurati in icone molto più piccole i più grandi avvenimenti della vita di Cristo e della Madre di Dio tra i quali troviamo le icone delle dodici grandi feste dell'anno liturgico. Ancora più in alto, al centro, la Madre di Dio è

[52] Si veda *Trinity-Sergius Monastery*, Mosca 1967.
[53] L'icona che ora è nell'iconostasi è una copia, l'originale è alla Tret'jakovskaja.

attorniata dai santi re e profeti dell'Antico Testamento. Infine in cima all'iconostasi, come corona di tutta la composizione, Cristo in trono è attorniato dalle più antiche e sante figure dell'Antico Testamento.

E' certo che la struttura odierna dell'iconostasi non sia esattamente quale la concepì Rublëv, sicuramente la sua mano è presente nei primi tre livelli dell'iconostasi in cui però ci sono icone dipinte dagli allievi[54].

Figura 21. Trinità (Andrej Rublëv, 1411), Galleria Tret'jakov, Mosca

Tra le icone rappresentate nell'iconostasi particolare menzione merita l'icona della Trinità. Florenskij dice che questa è un'icona protorivelata, cioè una visione mistica di san Sergio che ha visto nella filoxenia di Abramo l'immagine della Trinità. « Una creazione nuova per contatto con una nuova esperienza dei misteri celesti si colloca perfettamente entro le forme canoniche già rivelate, inserendosi in esse come in un nido già pronto, e lo dimostra la *Trinità* di Rublëv.

Il soggetto dei tre angeli a tavola esisteva da tempo ed aveva ricevuto un riconoscimento canonico. In questo senso il beato Andrej Rublëv non concepì niente di nuovo e la sua icona della Trinità, valutata dall'esterno, archeologicamente, sta nella lunga trafila dei suoi precedenti, iniziata nei secoli IV-VI e proseguita con le successive raffigurazioni dell'ospitalità del patriarca [...]« Compimento di quest'opera, corona del Medioevo, fu "l'adoratore della Santissima Trinità": il beato Sergio di Radonež. Egli colse l'azzurro dei cieli, la pace impassibile, sovramondana, emanante dal seno dell'amore eterno perfetto, come oggetto di contemplazione e precetto da attuare in ogni vita, base dell'edificazione sia della Chiesa sia della persona, dello Stato e della società. Egli vide l'immagine di questo amore incarnata nella forma canonica dell'apparizione a Mamre. Questa sua esperienza — nuova esperienza, nuova visione del mondo spirituale — mutuò da lui il beato Andrej Rublëv, guidato dal beato Tichon: e così dipinse "in onore di padre Sergio", l'icona della Trinità [...] E allora le particolarità storiche caddero via da sole dalla composizione, e l'icona di Rublëv o più precisamente del beato Sergio, antica e nuova insieme, protorivelata e ripetuta, divenne un canone nuovo, un nuovo modello, confermato dalla coscienza ecclesiale e ribadito come norma dal concilio dei Cento Capitoli (*Stoglav*) e dagli altri concili russi »[55].

Questa icona divenne però qualcosa di più di un modello iconografico, divenne l'emblema della rinascita spirituale e culturale della Russia, l'espressione eminente della sua fede, la bandiera della sua indipendenza culturale e politica. L'arte di Rublëv, nella sua

[54] Il migliore studio su questa iconostasi è quello di Lazarev, il quale si preoccupa di identificare le opere originali del grande maestro.
[55] P. Florenskij, *Le porte regali,* trad. it. Adelphi, pp. 85-87. Il concilio dei Cento Capitoli avvenne nel 1551 durante il regno di Ivan IV il Terribile.

produzione iconografica matura e specialmente nelle sue opere dell'iconostasi della chiesa della Trinità, pur risentendo dell'esperienza pittorica di Teofane il Greco, porta soluzioni personali nella composizione geometrica della rappresentazione[56]. Egli ha un modo tutto particolare di dipingere le teste dei personaggi; la folta capigliatura conferisce ai volti una rotondità geometrica che li rende profondamente espressivi e indica in essi il centro vitale di tutta la figura. In confronto a Teofane i colori sono molto sfumati e quasi evanescenti e ciò è effetto del suo modo di concepire la luce, modo che aggiunge un contributo originale alla tradizionale concezione luminosa della luce ottenendo per una strada diversa un effetto analogo a quello di Teofane. Questo uso della luce è particolarmente evidente nell'icona della Trinità. Lazarev sostiene che Rublëv avrebbe dipinto questa icona nella luce esterna naturale. Questa luce atmosferica, commenta Onasch, produce intorno al colore locale uno speciale « colore d'aria » che da all'icona una certa profondità, che però non deve essere confusa con la prospettiva. È proprio questa luce atmosferica che toglie intensità ai colori e li rende diafani e trasparenti. Ma se i colori intensi e luminosi della scuola di Novgorod e di Teofane non sono colori naturali, non dobbiamo pensare che questi lo siano. Rublëv infatti ha ben presente il significato teofanico dell'icona e non si limita a riprodurre luce e colori naturali: il tratto caratteristico del suo uso del colore consiste nel trapassare la luce atmosferica con la luce propria dell'icona. Se è vero, come dice Onasch, che « senza rompere bruscamente con la tradizione delle origini egli ha umanizzato l'estetico idioma formale della pittura, legandola al godimento dei fenomeni naturali di luce e di colore, Rublëv osò fare ciò perché egli pure visse il contrasto tra cielo e terra, perché egli non annullò il mondo terreno per mezzo di quello ultraterreno, ma lo rese ulteriormente trasparente »[57].

Figura 22. Il Salvatore, Déesis di Zvenigorod, inizio sec.XV

Figura 23. Arcangelo Michele, Déesis di Zvenigorod, inizio sec.XV

Ma proprio questa trasparenza indica la trasfigurazione del mondo terreno che consiste appunto di luce immateriale; non è tanto il contrasto tra cielo e terra che provoca questo risultato quanto l'esperienza personale della tradizione monastica che nel monastero di san Sergio aveva avuto una notevole ripresa. La trasparenza del mondo reale di fronte alla luce taborica non è annullamento di quello, ma la visione del mondo nella sua unità interiore, nella sua radice spirituale. Ancora una volta dobbiamo dire che la competenza

[56] Molto complesso è lo studio dei rapporti geometrici nelle composizioni iconografiche. Non esistono studi organici sull'argomento, bensì solo alcuni saggi su temi molto limitati.
[57] Onasch, *op. cit.*, p. 23.

artistica non è sufficiente a leggere in modo adeguato l'icona, essa non parla, rimane muta per lo spettatore se egli non la considera nella tradizione che la produce, anzi se egli non vive in qualche modo quella tradizione. Non si può considerare l'icona solo come prodotto di arte popolare, espressione del genio artistico del popolo russo, frutto della sua esperienza storica. L'icona, proprio per la concezione religiosa che l'ha consacrata come espressione dell'autocoscienza della Chiesa nel tempo, è un oggetto artistico anomalo come è anomalo ogni linguaggio che esprima la parola di Dio.
Un esempio eloquente dell'arte di Rublëv, oltre la famosissima Trinità, sono due icone che originariamente appartenevano a una *Déesis* e furono trovate a Zvenigorod.
Lo *Spas* (Salvatore) è solo una parte della composizione che rappresentava il Cristo nella Gloria. L'arcangelo Michele si trovava nella parte sinistra dell'iconostasi dopo l'icona della Madre di Dio in atteggiamento di supplica. Anche qui sono stati usati i caratteristici mezzi espressivi di Rublëv, in particolare il velo nebuloso tipico della sua tecnica pittorica.
Nella seconda metà del secolo XV maturano alcuni avvenimenti a Mosca che ebbero grande ripercussione sulla vita della Chiesa. Nel 1448 Iona vescovo di Rjazan' venne eletto metropolita con il favore del granduca Vasilij contro Isidoro legittimo metropolita scelto dal patriarca di Costantinopoli. Era l'autocefalia della Chiesa russa, prodromo dell'elevazione al patriarcato della sede moscovita che avvenne in seguito nel 1589 quando il patriarca Geremia elevò il metropolita Giobbe alla dignità patriarcale. Intanto Costantinopoli era caduta nelle mani dei turchi e la Russia, unico Stato ortodosso rimasto indipendente, si sentiva l'erede legittima di Bisanzio. La teoria di Mosca terza Roma ben si adattava alle ambizioni politiche del granduca che ben presto si sentì il continuatore dell'autorità imperiale e prese il titolo di « zar » e in forza di ciò espresse una politica ecclesiastica di forte ingerenza nelle questioni religiose con lo scopo di sottometterla al proprio potere autocratico. « Ma il forte accentramento a Mosca, il rapido accrescimento dell'impero e del suo potere politico superano il ritmo spirituale; la coscienza della gente di Chiesa non riesce a stare al passo con gli eventi e cerca rifugio nella semplicistica fedeltà al passato; il conservatorismo degenera fatalmente nel ritualismo delle forme, il volto ufficiale dell'ortodossia si forma nel suo distacco dalla tradizione interiore, spiritualmente bizantina [...] Il concilio dei Cento Capitoli predica più la fedeltà al passato che alla verità e prepara con il suo ritualismo stretto Io scisma dei vecchi credenti. Lo Stato afferma i suoi diritti in modo sempre più autocratico e passa sotto silenzio i suoi doveri verso la Chiesa, la neutralizza sempre più, paralizzando la sua funzione sociale espressa nella gerenza di opere di carità, il dramma della terza Roma e il suo utopismo stanno nel messianesimo nazionale che sostituisce il "messianesimo ecumenico" di Bisanzio e porta in sé le tossine del secolarismo [58]. »
La produzione iconografica visse ancora nel XVI secolo un momento di splendore. Le opere di Dionisij e della sua *družina* furono espressione del clima spirituale e religioso che tenne gli occhi rivolti verso il passato cercando di trattenere la sua vivace esperienza religiosa e la sua creativa coscienza ecclesiale in forme pompose ma sempre più prive di un'interiore partecipazione. Dionisij si ispirò ai modelli della scuola di Novgorod che

[58] P. Evdokimov, *Ortodossia*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1965, p. 45.

riprodusse con una tecnica esecutiva molto raffinata cercando di far rivivere formule e sentimenti del passato. L'arcaismo di questo gruppo è segno evidente che esso non vive più un'esperienza religiosa capace di produrre nuove soluzioni pittoriche. Ne è chiaro esempio la Crocefissione ora alla galleria Tret'jakovskaja[59].

La scuola fondata da Dionisij divenne luogo di produzione di arte aulica più incline a esprimere i fasti dell'autocrazia cristiana e l'immagine che essa volle dare di sé o che almeno presunse di possedere. Nel XVII secolo la scuola di Stroganov produsse in prevalenza santi tutelari di famiglia, veri e propri ritratti di devozione per arricchire il « *Krasnyj ugolok* » delle famiglie nobili, e santi guerrieri, l'esaltazione delle cui imprese divenne celebrazione della monarchia. L'icona, da espressione della coscienza religiosa della Chiesa, si tramutò in oggetto prezioso e privato; ad essa venne applicata l'arte della miniatura, alla policromia si sostituì gradualmente il colorismo cosicché la dimensione ultraterrena non fu più la parte essenziale della rappresentazione: al massimo si arcaizzò in modo manierato e raffinato. Le icone di questo periodo riprodussero una tecnica non uno spirito. Ma tutto ciò è l'espressione di un disagio spirituale, di una coscienza religiosa che non riesce a spiritualizzare l'esperienza presente. Il caposcuola della produzione iconografica della « scuola degli zar », Ušakov, tentò vie nuove contro la produzione ormai consacrata dall'ufficialità moscovita. Combattuto tra le forme accademiche arcaizzanti e il tentativo di dare nuovo vigore e nuova vita alla produzione artistica, tentò nuove soluzioni tecniche che lo portarono ad accentuare gli apporti della pittura occidentale. Si impose così nell'icona il cosiddetto « illusionismo moderno », cosicché il significato vivo e tradizionale dell'espressione iconografica pervenne al suo inevitabile tramonto. L'iconografia divenne una delle tante arti insegnate nella scuola accanto alla cartografia, la tecnica ritrattistica, la tecnica della fusione del bronzo per le statue. Così in un insegnamento dettato dagli « zar », accademico e manieristico, che mescola influssi bizantini, occidentali e tradizionali, in una fastosa architettura, nell'uso dello spazio reale, della rappresentazione prospettica, della luce naturale, del colorismo che si avvale per i suoi effetti delle ombre e delle luci, naufragò la produzione dell'icona. La vena tradizionale rimase nel popolo, nei villaggi e nei monasteri lontani dalla capitale dove furono riprodotte in modo spesso artigianale e di basso livello artistico le forme della tradizione. Sui villaggi e monasteri vegliava l'autorità ecclesiastica che manteneva un controllo secondo il dettato dello *Stoglav* il quale, rendendosi conto della difficile situazione spirituale, aveva cercato di bloccare ogni degenerazione con un energico richiamo perché i vescovi vigilassero sulla produzione iconografica e sulla condotta degli artisti. L'insistenza su questi due punti del capitolo XLIII del concilio indica che già nella seconda metà del XVI secolo si era prodotta una grave degradazione nell'attività iconografica malamente compensata dalla produzione ufficiale moscovita totalmente estranea alla vita del paese. C'è anzi motivo di pensare che si sia cercato di imporre la produzione moscovita come modello e criterio di validità religiosa nell'iconografia. Dice infatti la decisione conciliare: « Nell'imperiale città di Mosca e in tutte le città, per volere imperiale, al metropolita, all'arcivescovo spetta di vigilare [...] specie sulle sacre icone e sui

[59] Cfr. Onasch, *op. cit.*, pp. 388-389.

pittori d'icone e sulle altre funzioni secondo le norme canoniche » [60].
Certamente era scaduto il livello spirituale degli artisti non più impegnati in una profonda ascesi interiore. Afferma ancora il medesimo capitolo: « Il pittore d'icone deve essere umile, mite, pio, non ciarliero, non ridanciano, non litigioso, non invidioso, non beone, non ladro, non rapinatore, soprattutto deve serbare la purezza spirituale e corporea con ogni cura, e se non può mantenersi così fino alla fine, prenda, secondo la legge, una donna e si unisca in matrimonio, e si rivolga al padre spirituale di frequente informandolo di tutto e viva secondo le prescrizioni e gli insegnamenti di lui in digiuno e preghiera e astinenza con mente umile senza nessuno scandalo né mancanza di decoro e con somma cura dipinga l'immagine di Nostro Signore Gesù Cristo e della sua Madre Purissima e dei santi profeti e apostoli e martiri e delle donne venerabili e delle guide della Chiesa e dei beati Padri secondo immagine e secondo somiglianza e secondo sostanza, osservando il modello degli antichi pittori espresso nelle buone icone ».
L'indicazione del concilio coincide sorprendentemente con l'indirizzo arcaizzante della scuola di Dionisij che nel suo sviluppo storico si sarebbe trasformata nella scuola degli zar. Si dipinsero dunque icone riproducendo gli antichi modelli, i migliori lavorarono con tecnica raffinata, gli altri con riproduzioni artigianali. E ci furono alcuni che del copiare le antiche icone fecero un mestiere: « E se osassero replicare: noi viviamo di ciò e così mangiamo, non fate attenzione a questo loro discorso [...] ma coloro che fino a ora hanno dipinto icone senza istruzione, secondo il loro capriccio e arbitrio e non secondo il loro modello, tali icone vanno tolte via e svendute a gente villereccia ed essi vanno costretti a istruirsi presso buoni maestri ».
L'arciprete Avvakum, interpretando la tradizione popolare contro le imposizioni moscovite e sentendosi molto lontano dalle forme del nuovo modo di dipingere, egli campione dell'antica devozione, contrappone la coscienza spirituale presente alla tradizione che ritiene stravolta e rinnegata. « Dio ha permesso che nella terra russa si moltiplicassero le icone di stile sconveniente. Gli isografi dipingono così, le autorità li favoriscono e tutti avanzano verso l'abisso della perdizione, legati l'uno all'altro. Dipingono l'immagine del Salvatore Emanuele con il volto gonfio, le labbra rosse, i capelli ricciuti, le mani e i muscoli grossi, parimenti le gambe mostrano robuste anche. L'insieme risulta quello di un tedesco, solo gli manca la sciabola al fianco. Ma l'ha tramato Nikon, il nemico, di dipingere dal reale [...] i vecchi buoni isografi non dipingevano così le immagini dei santi: il viso e le mani e tutti i sensi rappresentavano affilati, i corpi macerati nei digiuni e nelle fatiche e in ogni sorta di afflizioni. Ma voi oggi avete mutato le loro immagini, e li dipingete quali siete voi stessi[61]. »

[60] *Stoglav*, edizione di Kazan, pp. 164-165.
[61] Citato da E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore*, *op. cit.*, p. 12.

Capitolo IV

Esperienza ecclesiale e annuncio teologico

L'analisi storica dell'iconografia ha permesso di mettere in rilievo l'ambiente culturale e religioso in cui l'icona si è sviluppata. Essa nacque forse in ambiente alessandrino mentre erano ancora vivi e operanti stimoli più antichi, come l'attività pittorica nelle catacombe e la rappresentazione dell'immagine dei martiri. L'icona , forma artistica già preesistente, ha avuto presumibilmente l'inizio della sua fioritura artistica quando è stata accolta dal cristianesimo per esprimere un'esperienza spirituale. Le strutture fondamentali delle composizioni iconografiche più antiche si sono formate tra l'epoca di Costantino e quella di Giustiniano come espressione di una esperienza ecclesiale che ha il proprio fondamento nella Scrittura, nei racconti e nelle narrazioni raccolte negli apocrifi, ritenuti libri venerandi ma guastati dalle interpolazioni degli eretici, nelle opere dei Padri della Chiesa, e nelle strutture liturgiche, che erano allora in formazione. Tutti gli elementi citati reagendo insieme costituiscono la coscienza della Chiesa bizantina che è il luogo in cui si esprime e matura l'attività iconografica. In particolare, non si può isolare un elemento come veicolo privilegiato della tradizione ecclesiale, perché essa si realizza nel concreto intreccio di tutti gli aspetti ricordati. Ciò però non significa dire che tutti si equivalgono. La Scrittura, i misteri, l'autorità sono gli elementi oggettivi che costituiscono la Chiesa; gli altri esprimono la coscienza che il popolo di Dio ha della sua appartenenza a Cristo, la personalizzazione della esperienza di Dio nel corso del tempo. Nella storia della Chiesa bizantina e russa sono gli ambienti monastici che ci danno indicazioni precise per vedere in concreto come nelle varie epoche sia stata vissuta la coscienza della tradizione e sia stata trasmessa nelle opere pittoriche. Siamo troppo poco informati e quindi abbiamo pochi elementi per ricostruire la spiritualità di certi ambienti come quello dei monasteri egiziani e in particolare il monastero di Santa Caterina del Sinai dal quale provengono le icone più antiche. Dobbiamo accontentarci di presumere da indizi la situazione e dire che le espressioni artistiche popolari una volta giunte al livello del culto sono state immesse nella viva corrente della tradizione religiosa che le ha fatte divenire veicolo dell'esperienza ecclesiale. Quando questo è avvenuto la struttura artistica delle immagini era già formata, ma come sappiamo, pur nella sostanziale identità di composizione, ci troviamo di fronte a una maturazione espressiva.

Ciò non significa che la struttura compositiva sia neutra rispetto all'esperienza ecclesiale; essa si è costituita in ambiente religioso per esprimere un contenuto profondamente ascetico e mistico.

Da queste strutture si è venuto costruendo il tipo iconografico, o canone rappresentativo, presumibilmente durante la disputa iconoclastica, ed è giunto alla sua maturazione durante l'età dei macedoni. Il rapporto che l'icona ha con le strutture liturgiche ci invita a

dare una preminenza a esse, in particolare ai testi poetici delle ufficiature, come luogo privilegiato in cui si plasma l'esperienza diretta e personale dell'artista. Egli nella sua opera interpreta il canone già formatosi ed esprime all'interno del canone stesso il modo in cui l'ambiente monastico in cui vive concepisce e fa propria la coscienza ecclesiale. Come giustamente ha sottolineato Pavel Florenskij, pur nella sottomissione e nell'aderenza al canone, non si trovano due icone uguali; infatti l'artista-asceta nella soluzione pittorica personale, secondo la sua coscienza religiosa, suggerisce richiami, accostamenti e opera varianti nei dettagli. Ogni monaco-artista, pur preoccupato di esprimere non la propria coscienza personale, ma l'esperienza della Chiesa, rimane pur sempre veicolo di questa esperienza e quindi nell'apprezzamento teologico dell'annuncio bisogna sempre partire dal caso concreto, dall'icona nella sua individuale rappresentazione per poi giungere alla considerazione generale del tipo canonico. Ma anche così non si può tenere conto di tutte le varianti e soprattutto non si deve caricare di significati soggettivi l'immagine a meno che essi siano chiaramente espressi e sottolineati. Ogni annuncio che si esprime in immagini, passando attraverso il veicolo della personalità dell'artista, acquista un tono e opera una particolare eco nella persona che contempla perché è tutta la sua esperienza religiosa che fa da risonanza all'immagine stessa. L'immagine diventa luogo di giudizio dell'esperienza religiosa di ciascuno e quindi della sua ascesi personale. Però, se vogliamo costruire una metodologia di lettura delle icone, bisogna particolarmente liberarsi da questi elementi, sia la tonalità espressiva che la risonanza contemplativa, perché giungeremmo in questo modo a un commento dell'icona invece che a una visione. Il problema è però quello di decifrare il linguaggio, di cogliere il suo annuncio espresso con le immagini e non con le parole.

Il luogo in cui l'immagine diventa significativa e quindi opera in tutta la sua forza la capacità di esprimere un'esperienza è la concreta tradizione della Chiesa bizantina. Ma anche qui gli elementi che intervengono sono molteplici e i loro modi di intrecciarsi sono infiniti. Né si può ricorrere astrattamente al canone, perché canoniche sono tutte le immagini oggetto di culto e accettate nella struttura liturgica. L'unica possibilità di una lettura oggettiva è quella di accogliere i suggerimenti chiari e inequivocabili che l'immagine stessa offre affinché il riferimento agli elementi della tradizione possa essere operante. Soprattutto per le icone delle grandi feste dell'anno liturgico, bisogna dare una particolare preminenza ai testi delle ufficiature liturgiche perché è in essi che si acuisce l'esperienza religiosa dell'artista-iconografo. Se dunque i testi liturgici, nella loro struttura, sono la chiave privilegiata per la comprensione dell'immagine, bisogna evitare che nella lettura alcuni elementi scadano dalla loro funzione simbolica a quella più modesta ed oscura di semplice segnale. Bisogna allora riferirsi alle icone più rappresentative dei tipi iconografici, a quelle che Florenskij considera come protocanoniche, e nella concretezza leggere l'opera a partire dal contesto religioso culturale che le ha espresse. È l'immagine stessa che deve dirci come sono stati annodati insieme gli elementi della tradizione, siano essi artistici, scritturistici, patristici, liturgici. Da ciò ne deriva la lettura concreta della singola opera la quale, se gode di particolare risonanza religiosa, può ben essere considerata come espressione tipica del canone. Nei capitoli precedenti si è cercato di delineare gli elementi della tradizione che rendono possibile una lettura dell'icona affinché risulti evidente il suo annuncio teologico, cioè si veda nell'immagine quale significato è

proclamato da Dio sul destino dell'uomo.
La tradizione stessa ci suggerisce il metodo di lettura attraverso la conoscenza che essa ha dello spessore teologico dell'icona. Nella lettura dell'icona si inizia dallo sfondo[1] d'oro che è rappresentazione dell'energia divina come luce totale che fa essere le immagini. È vero che questa concezione teologica dello sfondo prende la propria consistenza solo all'interno della posizione di Gregorio Palamas, cosicché non sarebbe applicabile a opere precedenti. Siamo però autorizzati a riferirlo anche alle epoche precedenti da due considerazioni. Prima di tutto gli asceti del deserto che hanno dato vita al movimento esicastico risalgono al VI secolo e senza dubbio, almeno nell'ambiente egiziano, hanno avuto una certa influenza. In secondo luogo Palamas e tutto il gruppo che si è organizzato attorno a lui avevano chiara coscienza di non innovare la tradizione bensì di esprimerla con maggiore organicità e compiutezza ritrovando nei Padri già chiare testimonianze in questo senso. Questa prospettiva immette l'icona in una chiara e inequivocabile concezione teofanica già evidente nella impostazione teologica dello pseudo Dionigi Areopagita, san Massimo il confessore e Giovanni di Damasco.
Dalla considerazione dello sfondo passiamo alla struttura compositiva per scoprirne il centro. Ciò è particolarmente importante perché tutta l'immagine si organizza attorno a esso, sia dal punto di vista del disegno sia dal punto di vista del colore. Gli elementi tecnici, che già abbiamo visto rivestirsi di un significato religioso in quanto veicoli dell'annuncio iconico, quali la prospettiva inversa e la bidimensionalità, sono profondamente assoggettati alla struttura compositiva. Anche i colori nel loro dispiegarsi attraverso i vari passaggi di sfumature e i vari accostamenti riempiono e compiono la struttura compositiva a partire dal suo centro partendo dal quale si possono analizzare i vari elementi e personaggi. Nell'analisi si possono rilevare i riferimenti all'Antico Testamento, i richiami al Nuovo Testamento purché essi siano espliciti e immediati. A questo scopo si possono istituire relazioni con altre icone del medesimo tipo purché siano del medesimo periodo; se di periodo diverso, bisogna che l'elemento, il particolare in oggetto, sia una costante della rappresentazione iconografica. Nell'analisi degli eventi, soprattutto quando si tratta dei momenti salienti della vita di Cristo e della Madre di Dio, bisogna sempre considerare la struttura compositiva legata alla concezione dell'economia divina così come la Chiesa bizantina è venuta gradualmente prendendo coscienza di essa. Già nel secolo IX è chiaro che la concezione dell'economia divina si struttura nei seguenti elementi: la luce dello sfondo come piano della manifestazione trinitaria, la struttura compositiva come momento epifanico del divino che in Cristo realizza la deificazione delle persone e degli elementi che lo attorniano.
Fatte queste precisazioni metodologiche, che risultano chiaramente dallo sviluppo artistico e religioso dell'icona, possiamo proporci alcuni esempi di lettura. Evidentemente non possiamo fare un esempio per ogni tipo iconografico, ciò appesantirebbe eccessivamente il lavoro. Bensì partendo dall'immagine di Cristo e della Madre di Dio passeremo all'analisi delle principali feste dell'anno liturgico. Questa scelta è dettata dalla precisa volontà di mettere in rilievo gli aspetti tipici dell'annuncio iconico che appunto negli esempi che

[1] Cfr. P. Florenskij, *op. cit.*, p. 155.

verranno fatti ha la sua massima espressione. Certamente è importante potersi riferire al numero più ampio possibile di tipi delle immagini dei fatti della vita di Cristo e della Madre di Dio e per questo faremo riferimento alla descrizione di icone già effettuata durante l'esposizione storica anche se ciò produce qualche inevitabile ripetizione che per altro è già avvenuta quando si è paragonato la tradizione iconografica russa con quella bizantina.

L'icona di Cristo

Figura 24. Pantokrator, Santa Caterina del Sinai, sec.VI

Sappiamo che le immagini di Cristo sono tra le più antiche sia a mosaico, sia in affresco, sia nelle icone, e già questo elemento giustifica l'inizio dell'analisi proprio da questa icona. Ricordiamo infatti che una delle più antiche icone pervenutaci è il Pantokrator proveniente dal monastero di S. Caterina del Sinai del VI secolo. L'immagine di Cristo, secondo la tradizione, risale attraverso le più antiche testimonianze iconografiche fino alle reali e precise fattezze umane[2]. Però certamente non è l'umanità di Cristo che viene rappresentata e questo diventò sufficientemente chiaro durante la controversia iconoclastica.
San Teodoro Studita già dichiarava che l'icona è somigliante solo in riferimento alla persona e non alla natura, attraverso l'umanità deificata di Cristo; essa, rappresentata simbolicamente e non ritrattisticamente la persona, mette in presenza del Cristo totale e fa contemplare il mistero stesso dell'incarnazione nel suo momento essenziale. Si può anche aggiungere che l'icona del Pantokrator rappresenta il volto umano di Dio. La tradizione su questo punto è abbastanza chiara. Ecco che allora nelle rappresentazioni delle immagini di Cristo abbiamo diversi tipi canonicamente recepiti: il Pantokrator nella cupola centrale della chiesa, il Salvatore o colui che dona la vita rappresentato sulla destra delle porte regali, il Cristo della Parusia rappresentato in trono sopra le porte regali nella parte centrale della *Déesis*, a partire dal XV secolo. Secondo il manuale di Dionigi di Fourna la distinzione tra i vari tipi è determinata dall'iscrizione che si legge sul Vangelo aperto, si hanno però chiari esempi di Cristo con il Vangelo chiuso probabilmente a significare la totalità del messaggio evangelico [3]. Lo stesso manoscritto,

[2] È tipica l'insistenza con cui la tradizione bizantina sottolinea che attraverso l'ininterrotta produzione iconografica si risale fino a Cristo stesso e quindi l'icona ne rappresenta le reali fattezze. Ci spieghiamo in questo modo anche le indicazioni precise e meticolose che i « manuali » danno per la rappresentazione di Cristo e della Madre di Dio.
[3] Iscrizioni da mettere sul Vangelo:
a) Pantokrator: Io sono la luce del mondo, colui che mi segue non cammina nelle tenebre, ma avrà la luce della vita.
b) Salvatore: Imparate da me che sono dolce e umile di cuore e voi troverete.
e) Datore di virtù: Io sono il pane vivo disceso dal cielo, se qualcuno mangia questo pane vivrà in eterno.
d) Angelo della grande volontà: Io sono venuto da Dio e vi ritorno poiché io non sono venuto da me, ma colui.
e) Emanuele: Lo spirito del Signore è sopra di me; è per questo che egli mi ha unto e mi ha inviato a predicare il vangelo ai poveri.
Dionigi di Fourna, *Manuel d'iconografie chrétienne*, *op. cit.*, pp. 462-463.

che sappiamo recepire una tradizione molto antica, indica anche quali devono essere le fattezze del Cristo rappresentato. Una preoccupazione di questo tipo risale chiaramente alla controversia delle immagini durante la quale si contestava agli iconoduli la pluralità delle rappresentazioni di Cristo stesso. Determinando le fattezze dell'immagine si poteva dire che le varie icone erano immagini della stessa persona, oggi però rilevando che storicamente esistono diverse scuole e quindi diverse tradizioni rappresentative, la teologia, e in particolare Evdokimov, insiste maggiormente sul rapporto nome-persona, essendo venuta meno la preoccupazione di documentare il riferimento storico di tali fattezze fino al Cristo storico stesso. Comunque, a mo' di esempio, diamo le indicazioni di Dionigi di Fourna sulle fattezze del volto del Signore. « Il corpo umano e nello stesso tempo divino di Nostro Signore è alto tre cubiti, la testa è un po' inclinata, la principale caratteristica del volto è la dolcezza. Belle sopracciglia riunite, begli occhi e bel naso, carnagione dorata. Capigliatura ricciuta e leggermente bionda. Barba nera. Le dita delle mani, così pure le mani stesse, sono molto lunghe e ben proporzionate. Il suo carattere semplice, come quello di sua madre[4]. »

Anticamente, attraverso i testimoni oculari, si insisteva sulla continuità storica delle rappresentazioni di Cristo. A questo proposito aveva particolarmente importanza la rappresentazione del santo volto non fatto da mano d'uomo. Esso è un particolare tipo iconografico che ha avuto grande sviluppo sia a Costantinopoli sia in Russia ed in tutto il mondo ortodosso. Sempre riguardo a questo tipo sono sorte innumerevoli racconti e leggende favorite dalla sensibilità popolare che ha sempre amato l'intreccio romanzesco come è avvenuto per la vita dei santi e per i vangeli apocrifi. Una tra le più famose icone che rappresentano questo tipo è del sec. XII, appartiene alla scuola di Novgorod ed ora si trova alla Tret'jakovskaja.

Tra le più antiche immagini di questo tipo delle quali la storia ha mantenuto il ricordo si deve annoverare il santo volto di Edessa. Secondo la tradizione questa immagine che risultava presente al Edessa almeno dal sec. VI venne solennemente trasportata a Costantinopoli nel 944. È certo comunque che nel VI secolo si afferma la leggenda delle icone acheiropoiete, icone che la tradizione ritiene dovute a un evento soprannaturale. Così rappresentazioni di Cristo e anche della Madre di Dio vengono dichiarate di autentica origine divina dalla credenza popolare. Recentemente Paul Vignon in un suo suggestivo lavoro ha espresso la convinzione che la famosa icona di Edessa, oggi scomparsa, appartenente al tipo del Santo Volto non sia altro che la Sindone ripiegata. Nella sua ipotesi cerca anche di spiegare come sia sorto dall'immagine sindonica il nuovo tipo iconografico dell'immagine di Cristo che è diventata tradizionale. In questo modo la Sindone diventerebbe la fonte sia del Pantokrator sia del Santo Volto[5] non fatto da mano d'uomo. La convinzione di Vignon è molto ingegnosa ma è purtroppo assolutamente priva di riferimenti oggettivi che diano validità storica a questa proposta. Rimane ad ogni modo il fatto che alcuni particolari sono comuni nella Sindone e nei nuovi tipi iconografici

---

[4] Op. cit., p. 452.

[5] Sull'icona non fatta da mano d'uomo o Santo Volto si veda in particolare: Uspenskij, *op. cit.*, pp. 27 e ss. Si veda inoltre l'ipotesi di Paul Vignon, *Le Saint Suaire de Turin devant la Science, l'Archéologie, l'Histoire, l'Iconographie, la Logique*, Paris, 1939; ristampa anastatica: Torino, 1978.

del volto di Cristo apparsi nel sec. VI. Per riferire solo i più evidenti, ricordiamo che alla sommità del naso vi è un segno come di un quadrato mancante del lato superiore e sotto di esso un tratto a forma di "V". Quasi sempre la barba ha due punte, una ciocca di capelli sta al centro della fronte ed un sopra ciglio è più elevato dell'altro Per ora si può solo rilevare tale comunanza senza poter dedurre conclusioni più impegnative. I Padri del concilio di Nicea II non affrontano in dettaglio questa questione; si limitano a dire che le testimonianze delle fattezze di Cristo risalgono al Cristo stesso. Dopo il palamismo e soprattutto nella sua ripresa teologica attuale si sottolinea che l'immagine di Cristo è il Cristo trasfigurato come apparve agli apostoli sul Tabor e come si manifestò a essi dopo la resurrezione. Comunque nell'immagine di Cristo si può leggere chiaramente tutta la economia divina così come la Chiesa bizantina ne ha chiara coscienza attraverso la propria tradizione. Certamente non può qui essere nostro compito riproporre la concezione dell'economia secondo la tradizione bizantina come strumento di lettura dell'icona stessa perché essa non offre chiari esempi in proposito. Possiamo solo dire che questo tipo di icone vive in questa coscienza e la esprime sempre più chiaramente con il passare del tempo. Non ci sono testi patristici particolari, o testi liturgici specifici che abbiano un riferimento preciso con l'icona di Cristo. È questo il caso in cui nella rappresentazione di Cristo è raccolta tutta l'esperienza che la Chiesa fa del mistero divino. Quindi, per dare chiare indicazioni di lettura, dobbiamo riferirci agli elementi essenziali e costanti della tradizione, come luogo di esperienza religiosa, che in questa immagine si esprime. Secondo questa tradizione all'uomo fatto a immagine di Dio corrisponde in Dio la sua incarnazione, al volto divino dell'uomo il volto umano di Dio. Solo con il peccato l'incarnazione diventa anche una salvezza, una redenzione, ma comunque realizza pienamente il suo scopo che è la deificazione dell'uomo e del cosmo. In questi accenni fondamentali della tradizione sta la radice delle diverse varianti tipologiche dell'immagine di Cristo. Riferendoci prima di tutto al Pantokrator, il primo esempio conosciuto è la rappresentazione nella cupola della chiesa della Sofia. Ma già la dedicazione di Costantino di tre chiese a Cristo Sapienza Eterna, Virtù di Dio e Portatore di Pace indica che è molto antica la volontà di esprimere la concezione che nel Cristo glorioso vediamo lo stesso Padre come attesta il Vangelo. Ancora questa idea è attestata nella chiesa di Hosios David a Salonicco. Nella conca dell'abside è rappresentato Cristo secondo la profezia di Ezechiele (circa metà del secolo V). Al centro del disco solare splendente, in mezzo all'arcobaleno in rappresentanza della divinità che è irrappresentabile, è seduto il Cristo. La sua veste purpurea lo qualifica come Signore del mondo. È questa la più antica immagine di Cristo rappresentato con la veste purpurea che diventerà poi tipica nella tradizione.

Pur non avendo elementi sicuri, in quanto mancano esplicite affermazioni in proposito, e facendo riferimento particolare all'immagine in questione, possiamo dire che la veste purpurea, cioè l'abito imperiale ben si addice a esprimere la Signoria di Cristo. La tradizione popolare però vuoi ravvisare in questo elemento l'affermazione della divinità di Cristo, questo però è rimasto elemento popolare e non ha mai avuto un'esplicita consacrazione e neanche i manuali ne fanno particolare menzione. Commentando questa immagine Ammann afferma in riferimento al gesto imperioso, da oratore, espresso con la destra, ancora lontano dal gesto benedicente, che manifesta piuttosto il potere di comando, che qui « appare chiara la mentalità imperiale che tenta e in parte riesce a riempire le

forme avite pagane di un nuovo contenuto cristiano »[6]. È certo, comunque, che le rappresentazioni tipiche del Pantokrator hanno avuto origine in Egitto e in Siria; possiamo supporre una reciproca influenza dei due elementi operata a Bisanzio per avere la forma del Pantokrator che diventerà canonica.

Figura 25. Il Salvatore, scuola di Mosca, sec.XVI

L'icona di Cristo che prendiamo in considerazione si trova nel Museo A. Rublëv di Mosca, appartiene alla scuola di Mosca ed è del primo quarto del XVI secolo. Essa è un tipico esempio della produzione di questo periodo quando è ancora presente l'influenza della scuola di Rublëv e appartiene all'ultimo periodo ancora vivacemente creativo dell'iconografia moscovita. Infatti l'età di Dionisij chiude la grande stagione della produzione di questa scuola. L'icona dunque che viene presa in esame, sia per l'epoca che per l'esecuzione, può ben essere considerata come tipica espressione della grande arte moscovita perché di essa ha tutti gli elementi caratteristici pur non appartenendo alla scuola di nessun grande maestro. Lo sfondo è dipinto con colore d'oro, amalgamato dall'uovo, avvolge completamente la figura di Cristo che porta tradizionalmente l'aureola, che significa appunto l'immersione della persona nella luce divina. In essa, elemento anch'esso antico e tradizionale, è accennata una croce nei cui bracci sono in lettere greche ὁ, ὢ, ν (colui che è) solo parzialmente visibili. La tecnica compositiva accentua l'emergere della figura dallo sfondo, rappresentata nel tipico atteggiamento benedicente. Possiamo passare, dopo queste indicazioni, a una lettura teologica che sia chiaramente dettata dall'immagine e trovi la propria conferma nella tradizione. Lo sfondo dorato è il simbolo della luce divina che inonda di sé tutta la rappresentazione e deifica l'umanità stessa di Cristo. Come afferma Florenskij, anticamente l'oro era steso soltanto a foglie, mantenendo così il suo riflesso metallico che mostrava tutta la distanza dai colori[7]. Riferendoci alla teologia palamita e in particolare alla concezione della divinizzazione, quale è espressa nei colori da Teofane e Rublëv, possiamo dire che pur nell'assoluta differenza tra l'oro e il colore, tuttavia la figura risulta costituita dalla luce dell'oro stesso e ciò è reso con maggiore immediatezza quanto più l'oro ha riflessi metallici. Il centro della composizione è chiaramente il volto di Cristo, il quale nei tratti abituali marcati esprime psicologicamente l'impassibilità, non già l'impassibilità stoica, bensì la divinizzazione del corpo di Cristo visibile attraverso la luce taborica. Si può dire che questa immagine proviene dal ricordo dell'esperienza del Tabor trasmessa dagli apostoli e dall'esperienza che ha di esso la Chiesa. I tratti del viso, soprattutto gli occhi grandi, profondi, suggeriscono uno sguardo che ha una profondità

[6] A.M. Ammann, *op. cit.*, p. 24.
[7] Cfr. P. Florenskij, *op. cit.*, p. 136.

abissale e nello stesso tempo una grande dolcezza accentuata dal disegno delle labbra. Il volto di Cristo dunque realizza eminentemente ciò che Florenskij chiama *lik*. Possiamo riferire a questa icona quanto già si è detto nel profilo storico. Giovanni di Damasco chiama il « Logos » icona del Padre e ancora Massimo il Confessore, a proposito di Cristo, dice: « Nella sua divina trasfigurazione, il Signore, che nell'aspetto era diventato simile a noi in un incommensurabile amore per gli uomini [...] è divenuto tipo e simbolo di se stesso. Nel simbolo, si è mostrato egli stesso a partire da se stesso: attraverso la manifestazione, attraverso se stesso, egli ha condotto per mano la creazione tutta intera verso il se stesso totalmente nascosto ».[8] Nel linguaggio della pittura d'icona il volto si chiama sguardo, sembianza (*lik*) e tutto il resto, cioè il corpo stesso, i vestiti, i palazzi e gli elementi architettonici, gli alberi, le rocce ecc, si chiama riempitivo. In questa espressione è racchiusa l'antica tradizionale concezione dell'uomo secondo la quale la persona enipostatizza la natura cosicché i due elementi non sono fusi ma neanche separati. Le mani del Cristo sono l'una in atteggiamento benedicente e l'altra sorregge il Vangelo. La mano benedicente esprime l'attività di Cristo, la sua grande misericordia, attraverso la quale passa e si esprime l'energia deificante prima di tutto il suo corpo e poi ogni altro elemento creato.

Spesso le pieghe delle vesti di Cristo sono trattate da una sottolineatura d'oro, la *razdelka* che appunto dice come la luce divina abbia completamente permeato il corpo spiritualizzato e deificato. In alcune icone la mano benedicente di Cristo è sottolineata dalla *razdelka* non tanto per indicare che quella mano è deificata quanto piuttosto che Cristo ripieno della grazia deificante nella sua grande misericordia ne riempie il mondo nella misura in cui esso è disposto ad accoglierla. Il Vangelo sostenuto nella mano sinistra è lo stesso Cristo oggetto dell'annuncio della parola. « Inizio del Vangelo di Gesù Cristo figlio di Dio », dice Marco, volendo significare che inizia quel particolare e beatificante annuncio che ha come oggetto Cristo che è figlio di Dio. Si ripropone qui ancora l'affermazione di Giovanni di Damasco, recepita dal concilio Niceno II, secondo la quale quello che udiamo nella proclamazione della Scrittura lo vediamo nell'icona.

Possiamo a questo punto cogliere chiaramente l'annuncio dell'icona del Salvatore la quale, come ogni altra icona ci fa ricordare il prototipo, è un incontro personale con il prototipo stesso come indica il nome posto accanto all'immagine.

Cristo appare nel mondo come il volto visibile di Dio, per mettere un suggello alla creazione. In Lui la carne è completamente enipostatizzata nella persona, spiritualizzata e deificata. Ciò è stato particolarmente visibile ai testimoni oculari nelle apparizioni e manifestazioni dopo la resurrezione, ma Cristo ne ha dato un anticipo sul Tabor. Questa manifestazione della gloria, dello splendore del Padre si esprime in un contesto inquinato dal peccato perciò quella estrema manifestazione diviene salvezza, espressione della grande misericordia divina, secondo la quale Cristo condivide pienamente la situazione umana per far emergere in essa tutta la positività. È questo l'annuncio del Vangelo che equivale a quello dell'immagine. C'è però una fondamentale differenza: la scrittura, pur esprimendosi attraverso un veicolo umano, è opera di Dio, ed è elemento costitutivo della

[8] P.G. 91, 1165 D.

Chiesa, l'icona invece, esprimendosi anch'essa attraverso un veicolo umano, è opera della Chiesa la quale esprime in essa il significato che essa ha colto di Dio attraverso la propria vita nel Cristo, nei santi, divini, immortali e vivificanti misteri. Partecipando ad essi la Chiesa può dire: « Abbiamo veduto la luce, abbiamo ricevuto lo spirito celeste, abbiamo trovato la vera fede, adorando la Trinità indivisibile » [9].

Non ci addentriamo ora nella teologia della storia della salvezza o dell'economia divina nei suoi dettagli perché di essa si potrà parlare più ampiamente nell'analisi delle grandi feste dell'anno liturgico. Però quest'icona può essere considerata sintesi visiva dei primi sei concili ecumenici i quali appunto hanno dichiarato che Cristo è veramente Dio e veramente uomo nell'unione nell'unica persona, unione che non provoca confusione. La più bella espressione poetica (già citata), entrata nella liturgia come momento significativo dell'esperienza che la Chiesa ha di questo mistero, dice: « O Figlio unico e Verbo di Dio, pur essendo immortale, per la nostra salvezza volesti prendere carne dalla Santa Madre di Dio e sempre Vergine Maria; senza mutarti ti sei fatto uomo e fosti crocifisso, o Cristo Dio, calpestando la morte con la morte; tu che sei una delle Persone della Santa Trinità, glorificato insieme con il Padre e lo Spirito Santo, salvaci »[10].

In conclusione l'icona del Salvatore ci fa incontrare con il mistero della persona di Cristo. Egli invisibile, inaccessibile e ineffabile per la sua grande filantropia ha assunto la carne umana e ha condiviso l'umana situazione facendo in modo che l'uomo creato a immagine di Dio realizzasse nell'umanità di Cristo la sua somiglianza deificante. Ciò però non è avvenuto istantaneamente, ma nel corso della vita perché Cristo oltre che portarci la salvezza ha voluto chiaramente farci intendere il criterio della sua attività mostrando in se stesso come tutti i momenti della vita umana sono stati dotati di un significato nuovo. In questa risignificazione sul volto di Cristo splende l'immagine del Padre che la potenza delle energie divine rende trasparente mentre l'attività salvifica di Cristo dà inizio alla divinizzazione dell'uomo e del mondo.

[9] Divina Liturgia, *op. cit.* Tropario dopo la comunione, p. 164.
[10] *Ibid.*, Tropario della seconda antifona, p. 42.

L'icona della Madre di Dio

Figura 26. Madre di Dio orante, Scuola di Jaroslavl', anno 1218 circa

L'icona che analizziamo[11] è datata da alcuni autori verso il 1114. Se è attendibile tale datazione questa icona è stata dipinta durante l'epoca d'oro del gran principato di Kiev, in ambiente aulico perché risente molto dell'influenza della coeva pittura bizantina dell'età dei Comneni. Il tipo iconografico è una variante dell'icona della Madre di Dio secondo il tipo *Blacherniotissa*, nome che proviene dall'immagine a mosaico nell'abside della chiesa del palazzo imperiale delle Blacherne (immagine ora perduta). Questa immagine era chiamata anche con l'appellativo di « muro inespugnabile » forse perché l'abside della chiesa era appoggiata alle grandi mura di Bisanzio. Come sappiamo, abbiamo la raffigurazione di questo tipo nel grande mosaico dell'abside del *Sofijskij Sobor* (secolo XI).

Altri tipi di immagini della Madre di Dio sono l'*Odigitria* e la *Eleoûsa*. Di quest'ultimo tipo abbiamo già avuto occasione di occuparci analizzando la *Bogomat'er Vladimirskaja*. Il tipo *Odigitria* rappresenta la Madre che porta sulle braccia il Cristo bambino. Ella mentre con un braccio lo sostiene, con l'altro lo indica. La tradizione popolare vi legge che l'*Odigitria* (Colei che indica il cammino) abbia questo nome appunto perché il Cristo indicato è via, verità, vita. Non si comprende però perché sia stato trascelto un epiteto contro gli altri due.

Più verosimilmente Florenskij e lo Ammann ritengono che questo tipo fosse dipinto in una chiesa posta su una strada di comunicazione, quasi a indicare il cammino. Da ciò l'epiteto dalla chiesa sarebbe passato all'immagine in essa rappresentata.

Ancora riferendoci a Dionigi di Furna indichiamo come la tradizione di Panselinos vuole che siamo rappresentate le fattezze della Madre di Dio. « La S.S. Vergine era di media età. Molti assicurano che anch'ella era alta tre cubiti, carnagione dorata, capelli scuri come gli occhi. Occhi belli e grandi, sopracciglia, naso medio e lunghe dita. Vestita bene. Umile,

[11] *Bogomater' Oranta o Panagia Velikaja*, ca. 1114, Tret'jakovskaja G., Mosca.

bella, senza difetti, amante dei vestiti dai colori naturali, come testimonia l'omoforio conservato nel tempio a Lei dedicato.[12] » Riferiamoci a questa icona con le sue varianti per cogliere l'annuncio in essa contenuto.

L'icona che vogliamo analizzare rappresenta la Madre Vergine giovane, riccamente vestita da vedova nobile, nell'atteggiamento di orante. Se l'icona, come pare verisimile è stata dipinta a Kiev, è una delle migliori produzioni di questa scuola che aveva il suo centro nella *Pečerskaja Lavra*. L'atteggiamento orante è del tutto simile al maestoso mosaico che ancora oggi si ammira nell'abside del *Sofijskij Sobor*. Dinanzi al petto essa porta un disco al quale le spalle fanno da sfondo; un manto purpureo le vela il capo e scende con morbidi panneggi sulle spalle così da far quasi da sfondo alla figura della Vergine che è vestita con una tunica di colore blu scuro. Calza scarpe rosse, come si conviene a membri della famiglia imperiale, che poggiano su un tappeto, anch'esso di colore rosso. Dinanzi al petto sul disco a bordo dorato si vede, in busto, Cristo, il figlio suo. I lineamenti del viso di questi sono quelli non di un bambino, ma di un uomo adulto e regnante. Egli tende ambedue le braccia in gesto molto imperioso così da oltrepassare l'orlo del disco; il gesto che Cristo esprime è più imperante che benedicente. Chiara è l'antichità di questa rappresentazione del gesto di Cristo assai simile a quella già ricordata nella chiesa di Hosios David a Salonicco. L'antichità della rappresentazione del gesto certamente non può deporre per l'antichità di questa variante del tipo che è sconosciuta fuori della Russia. È quindi probabile che ci troviamo di fronte a una delle più antiche icone russe, anche se le influenze bizantine sono ancora forti, e, se la datazione è sufficientemente approssimata, sarebbe stata dipinta all'epoca di Vladimiro II Monomaco. Chiaramente questa variante di *Blacherniotissa* proviene dalla composizione delle immagini della chiesa che aveva raffigurato nell'abside una Vergine orante. Però il mosaico entrava in una grande composizione, l'atteggiamento orante prende significato in rapporto al Pantokrator della cupola e ai santi della parte bassa dell'abside. Rappresentando questa immagine, fuori dal suo contesto naturale, in un'icona bisognava non togliere il legame ontologico che lega la Madre di Dio con il Cristo perciò l'artista la rappresenta con il Cristo al collo. Qualcuno vuole vedervi il Cristo che ancora deve nascere a somiglianza dell'Annunciazione di Ustjug.

Da quanto descritto pare più chiaro che semplicemente si sia voluto sottolineare in questo modo la specifica funzione della Madre di Dio, quella cioè di essere veicolo e strumento della apparizione di Cristo nel mondo. Non ci spiegheremmo altrimenti il volto adulto di Cristo e il gesto imperioso che inequivocabilmente sottolineano che Cristo è *Kyrios* (Signore). Questo è il modo fondamentale con cui la tradizione bizantina coglie il mistero della Vergine Madre. Esso si riassume completamente nella maternità divina solennemente proclamata a Efeso e ribadita a Calcedonia. Ma è ancora significativo che proprio in questi concili, come a suo luogo si è mostrato, questa affermazione del mistero di Maria vive e si esprime all'interno di un ambito cristologico. È significativo che l'immagine iconografica, avulsa dal contesto della composizione delle immagini del *Sofijskij Sobor*, da cui dipende, senta il bisogno di restaurarlo in altro modo. Per riproporre

[12] Dionigi di Fourna, *op. cit.*, p. 454.

che il significato di Maria si annulla senza l'esplicito riferimento a Cristo, l'icona si rifà a Isaia 7, 11 e presenta la Madre di Dio come colei che porge l'Emanuele e in questo modo Maria riprende il suo esatto significato in rapporto al mistero di Cristo. Se il mistero di Cristo è il mistero della filantropia divina che fa corrispondere al volto divino dell'uomo (immagine) il volto umano di Dio (somiglianza), il mistero di Maria è quello di aver accettato di essere strumento dell'economia divina, di essere il luogo in cui Cristo si manifesta e nel quale si realizza il punto culminante della divina filantropia. Giustamente Evdokimov sottolinea che non esistono icone che rappresentano la Vergine fuori del suo rapporto con Cristo. La Vergine infatti si costituisce ontologicamente, nell'economia divina, nel suo rapporto con il Cristo; è Lui che le da significato e consistenza teologica. La Madre di Dio è sempre rappresentata nel mistero dell'umanità di Dio che la coinvolge.
Ciò inoltre è chiaramente espresso dalla struttura dei testi liturgici che, come abbiamo mostrato, sono la base privilegiata a partire dalla quale l'iconografo artista accede personalmente all'esperienza della Chiesa.
I testi liturgici che chiarificano e ribadiscono in toni sempre nuovi e sempre più profondi questo punto, come d'altra parte è tipico del linguaggio poetico, sono innumerevoli. Ci limitiamo a indicare i più significativi e a citare i più brevi, che non per questo sono i meno importanti. Tutta l'ufficiatura liturgica esalta il mistero di Maria come emergente dal mistero di Cristo e in questo mistero prende la sua dimensione teologica cosicché nulla si può dire di più grande di Maria se non che ella è Madre di Dio (*Theotokos - Bogorodica*).
Ci riferiamo in primo luogo all'*akathistos*, vero poema che medita il mistero della Madre di Dio nel suo totale dispiegamento a partire dall'accettazione della Maternità divina. Ancora l'*oktoechos*, che medita il mistero della morte-resurrezione di Cristo, associa all'attività salvifica di Cristo la presenza e la funzione della Madre di Dio [13].
Ancora nella Divina Liturgia la Chiesa così esprime il significato della Maternità divina: « Ancora ti offriamo questo olocausto spirituale per coloro che riposano nella fede, progenitori, padri, patriarchi, profeti, apostoli, predicatori, evangelisti, martiri, confessori, vergini e per ogni spirito arrivato al compimento della fede. In modo particolare per la tutta santa, intemerata, benedetta sopra ogni creatura, la gloriosa nostra Signora, Madre di Dio e sempre vergine Maria. È veramente giusto glorificare te, o Genitrice di Dio, sempre beata e tutta immacolata e Madre del nostro Dio, te più onorabile dei Cherubini e senza confronto più gloriosa dei Serafini, te che senza ombra di corruzione partoristi il Verbo di Dio, te magnifichiamo qual vera Madre di Dio »[14] . Nell'icona della Madre di Dio viene dunque annunciato il mistero dell'incarnazione, rappresentato secondo la tradizione intessuta dai Vangeli, dagli scritti dei Padri della Chiesa, dalle solenni proclamazioni

[13] Trascegliamo alcuni tropari:
« Tutti oltrepassano i nostri concetti, tutti sono oltremodo gloriosi i tuoi misteri o Madre di Dio. La tua purezza è rimasta sigillata, la tua verginità intatta e sei pertanto vera madre, perché hai partorito il vero Dio ». (Theotokion tono 2).
« Ave, Porta del Signore inaccessibile; ave, vallo e rifugio di chi accorre a te; ave, porto tranquillo e vergine intatta che hai partorito nella carne il tuo Creatore e Dio. Non risparmiare le tue preghiere a chi canta e adora Colui che è nato da te ». (Theotokion tono 5).
« Madre sei riconosciuta in modo che passa la natura, Deipara rimasta sei vergine in modo che passa parola e concetto, il portento della tua maternità lingua umana non può spiegarlo. Più che glorioso è il tuo concepimento, inaccessibile il modo del tuo partorire là dove vuole Dio vince di natura le leggi. Noi dunque tutti, riconoscendoti Madre di Dio, con ardor ti preghiamo intercedi salvezza alle anime nostre ». (Vespero, Dogmatico tono 7).
[14] Divina Liturgia di san Giovanni Crisostomo, *op. cit.*, p. 92.

dogmatiche dei concili che nelle ufficiature liturgiche sono diventate preghiera della Chiesa. La comprensione dunque della funzione di Maria nella storia della salvezza diventa un aspetto della cristologia e diventa parte integrante dell'ecclesiologia.
Questo è, se pur solo attraverso indicazioni sommarie, il tessuto dell'esperienza che la Chiesa fa della santità della Madre di Dio. In questa dimensione spirituale è sbocciata la visione di quest'opera di cui vogliamo ora cogliere l'annuncio. Innanzitutto l'icona, ed è naturale, annuncia il Mistero della maternità verginale. Nell'icona la Vergine porta sul capo e sulle spalle tre stelle che esprimono , pare, la sua verginità prima, durante e dopo la natività e la sua casta e assoluta integrità. Ma è anche madre, come chiaramente indica la presenza del Figlio, ecco la sottolineatura antinomica di due verità che naturalmente si elidono, ma sono vere entrambe nella Madre di Dio. Ella pur rimanendo vergine è vera Madre di Dio, colei che ci dona l'Emanuele. Ma tutto ciò non è dovuto a sua presunzione, a suo progetto, a sua specifica volontà. Il mistero di cui è costituita la *Theotokos* è da lei voluto nell'umiltà dell'accettazione, nella semplicità di aderire a un disegno di cui all'inizio non ha colto l'insieme, nella profondità della fede nella parola di Dio che quando incontra l'uomo sempre lo turba e intimorisce. L'esito di questa accettazione è la deificazione della Madre di Dio « più onorabile dei Cherubini e senza confronto più gloriosa dei Serafini ». Tutto ciò è operato dall'energia divina che ha trasformato il suo spirito e il suo corpo cosicché essa appare nella luce deificante dello sfondo dell'immagine, deificata essa stessa in quanto partecipe delle energie increate, ma ancora abissalmente lontana dal tentare di porsi sullo stesso piano di Dio. Anzi essa è proprio l'antitipo di chi aveva creduto di divenire per decisione e volontà propria un Dio.
Nelle rappresentazioni della Madre di Dio la deificazione della Deipara è forse suggerita anche dall'inversione dei colori della veste e del mantello rispetto a quelli di Cristo. Le vesti ed i loro colori hanno un significato simbolico importante nell'icona. Infatti « sulle icone sono rappresentati coloro le cui opere si conservano illese nella prova del fuoco, abbellite, sfrondate delle ultime tracce di accidenti terreni. Essi invero non appaiono nudi. Rivestono una certa fioritura, o più precisamente si può chiamare vestito il tessuto della loro ascesi [...] Nell'ordine artistico visivo il vestito è una manifestazione del corpo, e con se stesso, con le linee e superfici, esso rivela la struttura del corpo. Pertanto si capisce che se viene riconosciuta al corpo la facoltà di rivelare con il ritratto l'essenza metafisica dell'uomo, questa facoltà non è possibile non attribuirla al vestito che, come un megafono, proclama e amplifica la parola della testimonianza pronunciata intorno alla propria idea dal corpo » [15].
Pertanto in forza della simbolicità artistico-visiva dell'icona i colori invertiti nelle vesti della Madre di Dio, rispetto a Cristo, ci annunciano che la *Theotokos* creata a immagine di Dio e quindi ontologicamente dipendente dal mistero di Dio (colore blu) è stata deificata e vive della vita divina (porpora) perché ha accettato di lasciarsi coinvolgere nel mistero della salvezza e ha accolto in sé il disegno di Dio sopra di lei formulato. Tale divinizzazione è il vertice della redenzione operata da Cristo poiché in Maria essa ha trovato la massima corrispondenza. Pur « Partecipando organicamente della discendenza

[15] P. Florenskij, *op. cit.*, pp. 131-132.

di Adamo, la Vergine è però preservata da ogni impurità personale, da ogni male, reso inoperante in lei dalle purificazioni successive degli "antenati", dall'azione speciale dello Spirito e dalla sua libera scelta [16]. »
Nasce da questo annuncio la base di ogni considerazione teologica sulla realtà della Madre di Dio, sulla sua struttura ontologica, sulla sua funzione nella storia della salvezza e in particolare nella vita presente della Chiesa. Non entriamo però in questo prosieguo di discorso che, se pur ha la sua base in questo annuncio, non è esplicitamente svolto nel tipo iconografico in esame.

Icone delle grandi feste

Abbiamo dato indicazioni per una comprensione delle icone di Cristo e della Madre di Dio che campeggiano al posto d'onore ai lati delle porte regali, vere colonne delle porte stesse, e pare che dicano che solo attraverso il mistero di Cristo e della Madre di Dio si passa dal tempio al santuario, dalla terra al cielo. Non si è voluto assolutamente fare un commento di esse, ma semplicemente mettere il fedele contemplante in grado di cogliere il linguaggio che esse esprimono e quindi udire il messaggio che esse propongono. Non basta accostarsi alle icone con interesse artistico o anche con una buona preparazione culturale sullo sviluppo dell'arte bizantina. Le icone parlano, esprimono il loro messaggio solo se inserite nel luogo che le genera e che le rende contemplabili, vale a dire trasparenti. Solo una profonda partecipazione, anzi assunzione vitale, della tradizione permette di passare dalle immagini ai prototipi ed entrare in comunione orante con essi. Ma intanto, in questo modo, colui che contempla non rimane semplice spettatore, ma viene trasformato dai divini misteri così come sono significati dalla tradizione bizantina. In questa trasformazione spirituale chi contempla è reso capace di partecipare dell'esperienza dell'artista dalla quale filtra e si esprime l'esperienza stessa della Chiesa. Profonda comunione di esperienze attraverso le quali, tra l'altro, la Chiesa esprime la sua funzione di essere il luogo di tensione al fine. Così essa è il luogo cioè dove ciascuno è aiutato a trasformare la propria immagine, ricostituita nei misteri dell'iniziazione cristiana, in somiglianza secondo il criterio stesso di Dio. Egli infatti ha scelto questa modalità di salvezza e chiede la nostra adesione. Le due icone presentate esprimono come la Chiesa sperimenta il mistero dell'umanità di Dio e del veicolo e strumento attraverso il quale questa umanizzazione è avvenuta. È il medesimo mistero contemplato da due punti di vista diversi. Cristo manifesta attraverso la sua umanità l'immagine del Padre e la Vergine rende possibile questa manifestazione quale mezzo attraverso il quale il Logos ha assunto la carne mortale. L'esperienza della Chiesa non si limita a questo mistero, ma lo approfondisce nella compartecipazione all'economia divina che si svolge sulla scena del tempo. La filantropia divina, a causa della caduta di Adamo, è divenuta una storia di salvezza. Dio salva l'uomo con un atto unico, con un abissale perdono e restaurazione dell'immagine divina dell'uomo sconvolta e sfigurata dalla ribellione. Questa salvezza

[16] P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, p. 299.

avviene nella storia perché tutta la realtà creata venga ricostituita nella sua realtà originaria. Ha anche un suo sviluppo dinamico perché l'uomo meglio possa sperimentare e comprendere il mistero che lo avvolge. La Chiesa, tra tutti gli eventi di cui è intessuta la storia della salvezza operata da Cristo, ha trascelto in modi diversi alcuni momenti, alcuni eventi di portata eccezionale nei quali particolarmente riluce la potenza salvifica di Dio. Attraverso questi l'uomo può meglio sperimentare e contemplare il mistero che lo deifica. Per questo motivo la Chiesa ci propone le dodici maggiori feste dell'anno liturgico come momenti in cui l'esperienza della salvezza operata da Dio è particolarmente forte e coinvolgente. Secondo lo sviluppo della tradizione stessa, i dodici eventi della vita di Cristo e della Madre di Dio più pieni di significato si dispongono attorno a tre polarità fondamentali. Esse sono la teofania, la resurrezione e la trasfigurazione di Cristo che peraltro danno il tono e sono il punto di riferimento essenziale della struttura e dello sviluppo dell'anno liturgico. Nella teofania sono raccolti quegli eventi nei quali Cristo si manifesta come Dio. Nella grande settimana che culmina nella morte-resurrezione la salvezza raggiunge il suo culmine e la pienezza di significato. Nella trasfigurazione la Chiesa sperimenta e vede il frutto vivo della salvezza compiuta, sperimenta già nel presente la deificazione dell'uomo e del cosmo nel suo momento iniziale, ma vede già con gli occhi dello Spirito la manifestazione definitiva, la trasfigurazione totale della realtà, la realizzazione del Regno.

Polo teofanico: l'icona della Natività

Figura 27. Natività, Scuola di Novgorod, sec.XV/XVI

Come esempio di icona del primo polo scegliamo l'icona della Natività [17] che è uno dei punti di vista attraverso i quali la Chiesa medita la manifestazione teofanica del Salvatore. Attorno a questo polo si raccolgono altre feste e altre icone, a loro volta punti di vista differenti sul medesimo mistero teofanico e precisamente l'Annunciazione, l'Epifania, l'Incontro di Cristo con Simeone nel tempio. È interessante notare che, poiché il Nuovo Testamento non ha dato particolari notizie sulla vita della Madre di Dio, la maggior parte delle feste a lei dedicate sono derivate concettualmente dalle feste cristologiche. Appartengono a questo primo polo la Concezione della Vergine collegata all'Annunciazione, la Nascita della Vergine che realizza una evidente analogia con la Natività, l'Ingresso al tempio della Madre di Dio che conserva un chiaro riferimento all'Incontro di Cristo con Simeone. Di tutte queste feste esistono tipi iconografici particolari, perché proprio per lo strettissimo rapporto tra icone e culto, la Chiesa nel giorno della festa propone solennemente alla venerazione dei fedeli l'icona relativa.

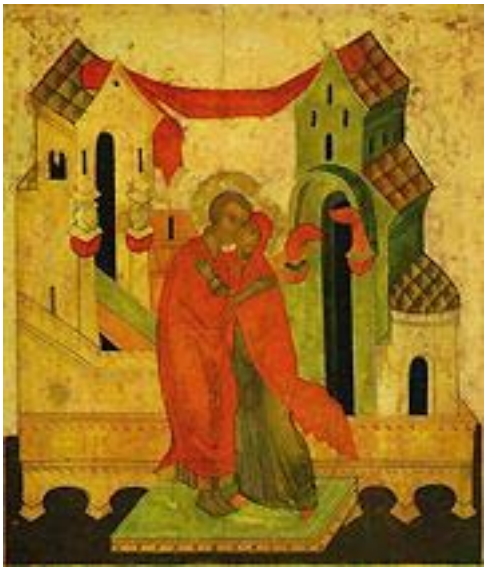

Figura 28. Concezione della Madre di Dio, Scuola del Nord, sec.XVI

Entrando direttamente nell'analisi dell'icona della Natività dobbiamo ricordare che per la Chiesa bizantina la Natività è una festa teofanica. La Teofania infatti è una delle più antiche, solenni commemorazioni della Chiesa, seconda solo a quella della morte e resurrezione di Cristo. In essa all'inizio venivano celebrati e commemorati tutti i momenti della manifestazione divina del Salvatore nel mondo. La data del 6 gennaio, giorno del solstizio d'inverno, ben si addiceva a questa festa teologica. Come già detto, dopo un certo lasso di tempo la festa romana del solstizio fu trasportata al 25 dicembre e in questo giorno i cristiani di Roma cominciarono a celebrare l'apparizione del Signore nel mondo, come più tardi fece l'Oriente accogliendo questa festa dalla Chiesa romana. Si ebbero in questo modo due feste dedicate al medesimo mistero, delle quali la prima venne a celebrare i misteri e gli eventi della nascita del Salvatore e l'adorazione dei Magi, mentre l'altra celebrò la manifestazione divina di

[17] Icona della Natività, scuola di Novgorod, primo quarto del secolo XV, galleria Tret'jakovskaja, Mosca.

Cristo nel battesimo al Giordano.
Questa icona che ci accingiamo ad analizzare è una delle più belle della scuola di Novgorod e, come al solito, è adespota. Tuttavia in essa traspare la coscienza ecclesiale di questa città nel periodo più felice e luminoso della sua storia. La struttura fondamentale e primitiva di questa rappresentazione, nei suoi tratti essenziali, risale probabilmente all'immagine dipinta nella chiesa della Natività fatta costruire da Costantino sul luogo stesso dell'evento. I pellegrini, ritornando dalla Terrasanta, riportavano l'olio santificato in ampolle dove figurava già questa immagine nei suoi elementi essenziali.
Il centro dell'icona è costituito dalla Madre di Dio che riposa su un letto purpureo, ammantata dagli abiti che ormai la tradizione le ha consacrato. La piena di grazia ha il capo avvolto dalla luce divina e porta sulle spalle e sul capo il segno della verginità permanente. La sua flessuosa figura, raccolta in armonici gesti, sovrasta non solo quelle che le stanno dietro, ma anche quelle che sono in primo piano, secondo la ben nota legge della prospettiva inversa. Al suo fianco il Dio fatto uomo giace in una mangiatoia di pietra dentro alla quale l'asino e il bue guardano il divino infante adagiato in una culla di pietra, di forma rettangolare e molto somigliante a un sepolcro, e avvolto in fasce molto strette quasi quelle di un defunto. Il disco di luce che avvolge il capo di Cristo bambino è dello stesso colore dello sfondo, sorgente luminosa di tutta la composizione. Spicca particolarmente quel disco luminoso contro il nero della grotta al punto da suggerire l'espressione di Giovanni il Teologo: « La luce risplende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno fatta prigioniera » [18].
Intorno al centro costituito dalla Madre di Dio, attraverso la quale appare la manifestazione di Dio nelle fasce di un bimbo, è costruita tutta la composizione che richiama alcuni avvenimenti che fanno da contorno a questa teofania. Le figure degli angeli, dei magi, del pastore, di Giuseppe e del vecchio che sta di fronte a lui sono distribuite nello spazio della scena in modo simmetrico e l'asse centrale della composizione è intersecato dalla figura sdraiata della Madre di Dio. È da notare la grande libertà con la quale è ottenuta questa simmetria e gli elementi che concorrono alla sua realizzazione. L 'artista fa uso delle rocce per unire episodi accaduti in tempi diversi in modo tale che i vari episodi sono trattati con molta libertà e la composizione risultante acquista un ritmo aperto ed elastico.
È noto l'uso di semplificare al massimo gli elementi descrittivi riducendo la pluralità solitamente a tre, cosicché i tre archi colorati appena accennati in alto al centro rappresentano i cieli sopra i quali vive il mondo che sta sopra il cielo. Esso è il mondo spirituale che già realizza la piena comunione con Dio. Questo mondo però non è separato da quello terreno anzi da esso emerge un raggio di luce nel quale è rappresentato lo Spirito Santo « in sembianza di colomba ». La potenza vivificante dello Spirito, « che fa degli uomini dispersi un popolo » (comunione dello Spirito Santo) e del mondo un cosmo, illumina tutta la composizione, si comunica al Cristo infante e agli animali presenti nella grotta tripartendosi in raggi luminosi. Lo Spirito testimonia, come nel battesimo al Giordano, che Cristo è il figlio di Dio e in questo modo la scena acquista uno spiccato

[18] *Gv.* 1, 5.

senso teofanico. Ma questo non desta meraviglia dopo le indicazioni offerte sulla nascita di questa festa. Piuttosto è degno di nota il fatto che il raggio dello Spirito raggiunge non solo Cristo ma anche il mondo naturale. Il Cristo nella mangiatoia, che emerge dalla grotta tenebrosa, è dunque l'apparizione nel mondo di Dio che ha assunto umane fattezze. Dopo il mondo sovra celeste questo è il secondo piano della composizione, il piano squisitamente teofanico. L'ufficiatura liturgica di Natale sottolinea continuamente e con grande profondità la realtà teofanica della Natività. « La tua natività, Cristo Dio, ha fatto risplendere sul mondo la luce della conoscenza. In essa infatti coloro che adoravano le stelle, da una stella impararono ad adorare te, Sole di giustizia, e a riconoscere te, Oriente venuto dall'alto: Signore, gloria a Te [19]! »

La teofania di Cristo è un'affermazione luminosa in un mondo di tenebre. È notevole la somiglianza con la voragine infernale dell'icona di Pasqua, la voragine formata dalle acque del Giordano nel quale Cristo appare figlio di Dio, la voragine che si apre sotto la croce innalzata sul Golgota e anche l'ambiente tenebroso che avvolge il re Cosmo nell'icona di Pentecoste. Il tema della voragine tenebrosa, delle tenebre, nelle quali la luce risplende, è profondamente teofanico e ha il proprio fondamento nel prologo del Vangelo di Giovanni. Già in esso sono presenti i tre piani ontologici che hanno il loro dispiegamento pittorico nell'icona. Giovanni infatti costruisce il suo prologo affermando la divinità del Verbo nella perfetta comunione trinitaria, che crea il mondo in un'espressione di energia epifanica. Cristo appare nel mondo, luce che si accende nelle tenebre, ma non viene riconosciuto. Anzi , coloro che sono nelle tenebre cercano di eliminarlo. Ma coloro che lo riconoscono e lo accolgono diventano suoi testimoni, ricevono il dono della deificazione, la dignità di figli di Dio.

La grotta in cui Cristo nasce è dunque il luogo delle tenebre rischiarato dalla manifestazione divina, da Cristo che, assumendo carne mortale, illumina, trasfigura e deifica l'uomo e la natura. L'evento della nascita è visto chiaramente nella totalità dell'economia divina che nell'esperienza e meditazione della Chiesa è considerata e vissuta a partire dall'evento pasquale. Molti sono gli elementi liturgici che richiamano e riferiscono la Natività alla Pasqua e che indicano come il mistero della nascita sia vissuto all'interno della fede pasquale. Anche l'icona sottolinea questo legame in modo chiaro e inequivocabile così che questo accostamento non è semplice supposizione, ma elemento oggettivamente rilevabile. La mangiatoia in cui Cristo è deposto ha la tipica forma del sepolcro di pietra quale è raffigurato nel mosaico della Resurrezione nella chiesa di Chora o nel secondo tipo iconografico della Resurrezione che rappresenta le mirofore davanti al sepolcro vuoto e ancora nell'icona che rappresenta la sepoltura di Cristo. Quest'ultima icona ci offre poi un altro chiaro elemento del legame volutamente espresso tra il mistero della nascita e quello della morte-resurrezione. Il Cristo avvolto nelle bende funebri è profondamente simile al Cristo nelle fasce. La Natività dunque vissuta e compresa nella folgorante realtà del mistero pasquale è un annuncio di salvezza. « Il creatore, vedendo che periva l'uomo che egli con le sue mani aveva foggiato, discende piegando i cieli, a costui una Vergine santa e pura dà la sostanza. Sapienza, Verbo e Potenza, figlio e riflesso

[19] Tropario della Natività.

del Padre, Cristo Dio, celandosi a tutte le potenze che sono oltre il cosmo e a tutte quelle che sono sulla terra, fattosi uomo ci riscattò[20]. »

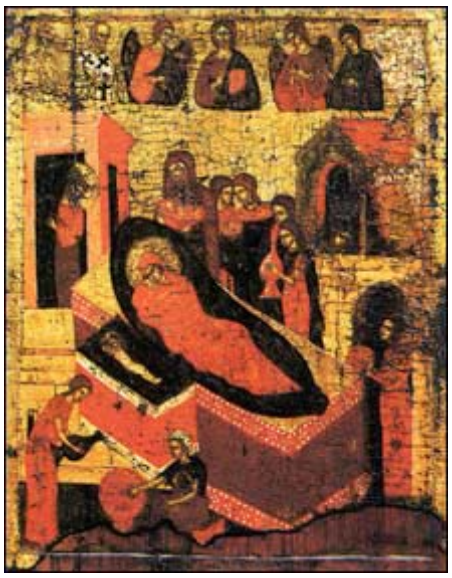

Figura 29. Nascita della Vergine, Scuola di Pskov, sec.XIV

La salvezza operata da Cristo ha bisogno nel mondo di un punto di applicazione, di un luogo di accoglimento perché possa divenire operante, perché possa realmente ricostituire l'immagine di Dio divenuta nell'uomo una maschera. Il primo luogo di accoglimento è la Deipara che costituisce il centro della composizione iconografica ed è il veicolo della manifestazione divina. Questa accoglienza fa di lei « la piena di grazia » come già proclamato nell'icona dell'Annunciazione. L'accoglienza, che è anche sempre testimonianza, fa esplodere l'energia salvifica e deificante in chi accoglie e testimonia. E i testimoni di questa teofania sono trasformati interiormente, in loro si ristabilisce l'immagine originaria, ma anche per la loro accoglienza si realizza la somiglianza.

Con accenni di profonda commozione sono ricordati dalla poesia liturgica coloro che hanno accolto la salvezza portata da Cristo. « Che cosa ti offriremo, o Cristo, poiché per noi tu nasci sulla terra come un Uomo? Ciascuna delle creature che sono opera tua ti reca infatti la sua testimonianza di gratitudine: gli angeli il loro canto, i cieli la stella, i magi i loro doni, i pastori la loro ammirazione, la terra la grotta, il deserto la mangiatoia; ma noi uomini ti offriamo una Madre Vergine »[21]. La Madre di Dio, luogo per eccellenza di questa accoglienza, è venerata dalla Chiesa come massima realizzazione dell'umano, il suo manto di porpora dice la sua interiore trasformazione, la sua piena somiglianza con Cristo che dona a Lei per grazia quello che egli possiede per natura.

La coscienza religiosa della tradizione bizantina ha un senso così profondo della funzione della Vergine Madre di Dio nella storia della salvezza e della sua accettazione del mistero che Dio compie in lei che ha concepito la sua vita a somiglianza di quella di Cristo. Come già detto, in mancanza di chiare notizie tratte dai Vangeli, riferendosi spesso agli apocrifi, e supplendo infine con l'analogia abbiamo una serie di icone che rappresentano i momenti salienti della vita della Madre di Dio.

Nell'icona della Natività della Vergine, per esempio quella della collezione Korin, scuola di Pskov, secolo XIV, la posizione di sant'Anna richiama direttamente quella della Madre di Dio nella Natività di Cristo. Anche la scena del bagno è totalmente simile a quella che ammiriamo nell'icona del Natale. Come i re Magi portano a Cristo i loro tre doni, così anche alla Vergine vengono offerti tre doni che, più che prefigurare quelli dei Magi, esprimono un'analogia di composizione scenica, ma soprattutto la coscienza che tutta la vita della Vergine è stata un'eccezionale *somiglianza* della vita di Cristo o meglio, la Vergine in tutta la sua vita ha realizzato e costruito la propria somiglianza che fa di Maria

[20] Cosma di Majuma, canone della Natività, ode I, 2-3.
[21] Stichere della festa.

la più simile a Cristo.
Questo modo di comprendere la connessione tra le due icone è sottolineato anche dal tropario della Natività della Vergine: « La tua nascita, Deipara Vergine, annuncia la gioia all'universo mondo. Da te, infatti, si è levato il Sole di giustizia, Cristo nostro Dio. Abolendo la maledizione ha largito la benedizione, annientando la morte ci ha dato la vita eterna ». In questo tropario, dopo l'accenno alla nascita della Vergine, tutta la contemplazione poetica si incentra su Cristo che appare nel mondo per ricostruire nell'uomo l'immagine di Dio che l'uomo stesso ha sfigurato.
Nell'icona della Natività di Cristo, accanto alla rappresentazione del Dio fatto uomo, e della Madre di Dio, ciascuna delle quali porta il proprio nome perché questo, come sottolinea Evdokimov, assimila i simboli ai prototipi, troviamo un gruppo di avvenimenti che non sono contemporanei tra loro, ma che completano la teofania divina.
Le scene che attorniano la natività teofanica sono quelle che nelle varie icone sono rese con maggiore libertà nei particolari e anche nella disposizione reciproca. Perciò diventa molto difficile e pericoloso riferirsi ai più minuti particolari e vedervi in essi dei significati simbolici generali, appartenenti cioè al tipo iconografico. Piuttosto nella varietà di questi dobbiamo leggere di volta in volta il modo con cui l'artista-asceta ha fatto risonare nel tipo iconografico la sua personale esperienza del mistero della Natività.
Le scene rappresentate, che come tali fanno parte della struttura canonica dell'icona, sono l'annuncio ai pastori, il bagno di Gesù Bambino, la venuta dei Magi, il dubbio di Giuseppe. Nella comprensione di questi quattro eventi analisi si riferisce direttamente all'icona indicata ricordando che nel tipo iconografico sono possibili varianti anche di rilievo che l'autorità ecclesiastica ha ammesso perché le particolari sottolineature che suggeriscono non contrastano con l'annuncio fondamentale.
Innanzitutto abbiamo l'annuncio degli angeli ai pastori i quali sollecitamente, accogliendo questa gioiosa novella, si incamminano incontro a Cristo e diventano così testimoni della sua teofania salvifica. Gli angeli sono rappresentati in duplice atteggiamento, uno ha il volto rivolto verso l'alto verso la sorgente della luce, l'altro si rivolge direttamente ai pastori e comunica a loro il grande messaggio. Ancora una volta è sottolineata la funzione delle schiere angeliche quella cioè di essere solleciti ministri attorno alla gloria di Dio e quella di essere annunciatori-messaggeri della parola di Dio [22]. Dal Vangelo di san Giacomo (che nella traduzione latina porta il nome di pseudo Matteo) ci proviene la scena in cui Salomé fa prendere il bagno al divino infante, nella quale si può vedere prefigurato il battesimo al Giordano. In alto a sinistra tra i dirupi dei monti sono rappresentati, secondo la tradizione, i tre Magi che vengono alla grotta per riconoscere nell'infante che, come suggerisce sempre il testo liturgico « Colui che non ha carne si incarna, il Verbo si appesantisce di un corpo [...] L'invisibile si fa visibile. Colui che non può essere toccato si lascia toccare, Colui che non ha principio inizia, e il Figlio di Dio diviene figlio dell'uomo

[22] Ammann rintraccia nelle raffigurazioni tre modi di rappresentare gli angeli. Nella chiesa di Nicea gli angeli sono vestiti come per una funzione di corte e portano il labaro con la triplice scritta ΑΓΙΟΣ perché la Trinità che essi ministrano non è assolutamente rappresentabile. Nella chiesa della Panaghia Kanakavia di Cipro portano una veste bianca, la veste dei messaggeri di Dio. Nella chiesa di S. Vitale a Ravenna gli angeli hanno la funzione di condurre l'uomo a Cristo Dio. (Cfr. Ammann, *op. cit.*, p. 41).

». I Magi sono vestiti con abiti sfarzosi[23] che denotano la loro nobile origine e la loro lontana provenienza, cavalcano su veloci destrieri e sono intenti a scrutare il cielo per seguire la stella. L'adorazione dei Magi, nella tradizione bizantina, è legata al Natale e non all'Epifania come in Occidente, però mantiene il suo profondo significato teofanico perché essi come i pastori riconoscono nel Cristo la manifestazione del Dio inaccessibile. I testi liturgici sottolineano l'adorazione dei Magi come elemento fortemente teofanico e caricano questo evento di profondi significati simbolici. « Dio conduce i Magi all'adorazione predicendo la sua resurrezione dopo tre giorni, con l'oro, l'incenso, la mirra [24]. » « Oro puro come al re dei secoli; incenso come al Dio dell'universo, mirra a lui l'Immortale, come a un morto di tre giorni[25]. » Evdokimov afferma che « fin d'ora i Magi, come i testi suggeriscono gradualmente, figurano le donne mirofore »[26]. Bisogna tenere presente però che la tipologia che l'innografia liturgica esprime si pone su un piano diverso rispetto alla tipologia biblica. La prima muovendosi poeticamente in un'ispirazione religiosa radicata nell'autocoscienza della Chiesa esprime come la Chiesa esperimenta e vive nel tempo il mistero contemplato, mentre la tipologia biblica affonda le sue radici nella parola stessa di Dio. Con la precisazione indicata si può accogliere l'indicazione liturgica secondo la quale i Magi raffigurano le mirofore. Ciò diventa un ulteriore elemento per affermare che il mistero della Natività, e più in generale ogni evento della vita di Cristo è traguardato dal mistero pasquale. Si può dire che questo accostamento tra i magi e le mirofore è una particolare intuizione della chiesa bizantina nella sua meditazione liturgica suggerito dallo Spirito che scruta le profondità del mistero di Dio.

Lo stesso si deve dire a proposito del bue e dell'asino. Scrive Evdokimov: « La presenza del bue e dell'asino accanto alla mangiatoia rinvia ancora una volta a Isaia: "Il bue conosce il suo proprietario e l'asino la greppia del suo padrone; Israele invece non comprende, il mio popolo non ha senno" (*Is*. 1, 3). Il simbolismo del vitello sacrificale e dell'asina del Re che entra a Gerusalemme è rafforzato da quello dei pastori con le loro pecore e delle piante (senza alcun idillio bucolico) e indica la dignità messianica del Bambino [...] Ma i pastori ci ricordano immediatamente la figura del Pastore-Messia » [27].

L'ultimo quadro rappresentata il dubbio di Giuseppe. Questa scena in modo particolare subisce nelle varie icone delle varianti molto evidenti nei dettagli e quindi l'analisi di essa varia soprattutto per quanto riguarda l'identificazione del personaggio che sta di fronte a Giuseppe. Nell'icona che Evdokimov tiene presente, di fronte a Giuseppe c'è un pastore, mentre sul lato opposto dopo la scena del bagno c'è un personaggio che l'autore indica come il profeta Isaia. « La figura di destra rappresenta appunto Isaia e in lui tutta la schiera dei profeti dell'Antica Alleanza [...] La mano destra di Isaia indica il bambino sulle ginocchia della levatrice Salomé. La scena del bagno del bambino dimostra che egli è veramente Figlio dell'Uomo e nello stesso tempo il Messia atteso e finalmente venuto [...]

---

[23] In un'icona della Natività della scuola di Zvenigorod i Magi sono vestiti in costume persiano. Probabilmente questo particolare è stato tradizionalmente acquisito a partire dal mosaico della chiesa della Natività di Costantino. È notevole il fatto che questo mosaico si sia salvato dalla distruzione islamica perché i persiani si sono riconosciuti nei Magi vestiti con il costume nazionale.

[24] Mattutino della Sinassi della *Theotokos*.

[25] Vigilia della Natività.

[26] P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, *op. cit.*, p. 318.

[27] P. Evdokimov, *op. cit.*, pp. 319-320.

La mano, con il medesimo gesto, mostra un grande tronco e il rampollo verdeggiante; a fianco contempliamo la prefigura, l'ombra della cosa e la cosa stessa, l'albero simbolico e ciò che esso simbolizza: il Bambino [...] La mano sinistra di Isaia poggia sopra una tavoletta fatta per ordine di Dio [...] (*Is.* 8, 1). È il nome del figlio della profetessa che segnava la fine dei tempi terribili e la venuta del tempo di refrigerio, tempo messianico [...] Le vesti d'Isaia lo apparentano iconograficamente a san Giovanni Battista e a Elia e sono quelle di un martire. Infatti, secondo la tradizione giudaica, Isaia ricevette la corona dei martiri sotto Manasse, divenuto uno degli amici preferiti dello Sposo, egli è il più degno testimone della Natività [28]. »

Nella nostra icona il pastore è vestito di pelli e ha tra le mani il bastone spezzato, mentre nelle altre rappresentazioni in cui figurano sia il pastore, di fronte a Giuseppe, vestito come gli altri sia Isaia vestito di pelli ci troviamo di fronte a delle chiare varianti: perciò non possiamo dare un significato univoco a questi cambiamenti. Tutti però concordano nel dire che, comunque rappresentato, il personaggio di fronte a Giuseppe è il pastore tentatore. « Nelle antiche immagini novgorodiane e pskoviane della vita della Vergine noi vediamo subito dopo l'Annunciazione la rappresentazione di Giuseppe *solo a solo* con Maria. Nel mirabile affresco del monastero Ferapontov questa scena si intitola proprio *La tempesta che è nel cuore*. Ancora più mirabile è la raffigurazione di questa tempesta nelle icone novgorodiane e pskoviane della Nascita di Cristo. Nella parte inferiore dell'icona [...] vediamo Giuseppe tentato dal diavolo sotto forma di pastore. Il pastore gli indica un bastone secco e contorto, mentre Giuseppe nelle diverse icone è rappresentato ora
in atteggiamento triste e pensieroso, ora in preda al dubbio e come incline ad ascoltare il tentatore, ora con un'espressione di profonda disperazione e orrore, quasi di pazzia. (Questo senso tragico è espresso in modo particolarmente chiaro e artistico in un'icona novgorodiana del XVI secolo (collezione I.S. Ostrouchov)[29] »

Secondo il Vangelo di san Giacomo davanti a Giuseppe, sotto le forme del pastore Tirso, appare il demonio che insinua il dubbio: « Come il bastone non può produrre fronde, così un vecchio non può generare e una vergine non può partorire ». Alcuni lo rappresentano anche come un vecchio con le corna e la coda, identificando il pastore che insinua il dubbio con lo stesso demonio.

La tradizione vuole ancora che il bastone sia rifiorito proprio per indicare che nulla è impossibile a Dio e questo particolare può spiegare la notevole successione di varianti. Probabilmente si è unificato il virgulto di Isaia: « Un virgulto sorge dal tronco di Jesse, un pollone vien su dalle sue radici: sopra di lui si posa lo Spirito del Signore » (*Is.* 11, 1-2) con il bastone fiorito di Giuseppe e ciò ha portato a sostituire il pastore di fronte a Giuseppe con Isaia stesso, eliminando così la figura all'estrema destra dopo la scena del bagno. In questo modo si spiegano le tre varianti fondamentali: tentazione di Giuseppe e testimonianza di Isaia, tentazione di Giuseppe, Giuseppe è rassicurato nei suoi dubbi da Isaia. Come nel nostro caso.

Come già detto, le scene che attorniano la teofania divina sono simmetricamente bilanciate

---

[28] *Ibid*., pp. 313-314.

[29] E. Trubeckoj, *op. cit.*, p. 52.

e sono scandite dalla disposizione delle montagne che hanno una struttura fortemente geometrizzante strutturata a talloni. Artisticamente si può affermare, come fa il Grabar, che l'attenzione dell'iconografo si distoglie dall'ambiente naturale per concentrarsi tutta sulla teofania divina e quindi il pittore si accontenta di un semplice abbozzo dell'ambiente. Ma a partire da questo elemento artistico l'icona ci dice qualcosa di più. Sfruttando il linguaggio pittorico che rappresenta schematicamente il paesaggio, quando l'autore rappresenta le montagne inondate di luce dorata giunge a dire che anche la natura è testimone di questa teofania e come gli altri viene trasfigurata. È il tema della metamorfosi non solo dei testimoni che hanno accolto l'evento, ma anche della natura stessa. La deificazione che la teofania divina porta al creato coinvolge non solo l'uomo, ma anche tutta la realtà naturale che diventa un cosmo ordinato. Di questa trasfigurazione partecipano anche l'asino e il bue sui quali si posa un raggio della stella di Betlemme. Tutto il creato, gli animali e le montagne significano la spiritualizzazione della natura come scopo della teofania divina oltre alla deificazione dell'uomo. Questa deificazione coglie prima di tutto i testimoni storici dell'avvenimento per poi estendersi a tutti coloro che nella Chiesa e specificamente nei santi misteri incontrano la potenza trasfigurante di Cristo.
Concludendo, l'annuncio teologico dell'icona della Natività afferma innanzitutto la potenza di Dio che inaccessibile nella sua natura si manifesta, discende verso l'uomo, si accompagna con l'uomo condividendo la sua vita, risignificandola in modo salvifico. Proclama poi il miracolo della maternità verginale come luogo di applicazione, il punto di consistenza attraverso il quale la manifestazione divina entra nella storia dell'uomo. Infine annuncia che la teofania divina non è solo un fatto miracoloso che si presenta all'uomo lasciandolo attonito spettatore. Lo scopo di questa teofania, lo scopo della filantropia divina è la deificazione dell'uomo e della natura.

Polo salvifico: l'icona della Pasqua

Il secondo polo dell'anno liturgico che esprime nel suo complesso il modo in cui la Chiesa bizantina vive ed esprime il significato dell'economia divina è dato dalla Pasqua. Per la verità la Pasqua non entra nel novero delle dodici grandi feste, essa è a loro superiore, è il punto di vista fondamentale attraverso il quale tutta la storia della salvezza viene sperimentata, vissuta e annunciata. La fede pasquale permea di sé tutta l'esperienza religiosa della Chiesa, ma si esprime in modo particolare nella sequenza di commemorazioni storicamente legate a questo evento. Nell'iconostasi russa, nella serie delle icone degli eventi più significativi della vita di Cristo troviamo la resurrezione di Lazzaro, l'ingresso trionfale a Gerusalemme, l'ultima Cena (rappresentata anche sull'architrave delle porte regali), la Crocefissione, la Deposizione dalla Croce, la Deposizione nel sepolcro, la Resurrezione, l'incontro con Tomaso, l'Ascensione e la Pentecoste. Siamo nel momento culminante, nel centro salvifico dell'economia divina e tutti questi eventi sono compresi nell'icona della Resurrezione o meglio ciascuno di questi eventi è rappresentato e annunciato come un punto di vista particolare da cui sperimentare e meditare il mistero pasquale. Come si é abbondantemente sottolineato, il

polo delle teofanie divine è intimamente legato con la Pasqua e già annuncia il polo della Trasfigurazione che della Pasqua è il suggello, il compimento assoluto.
La Pasqua dunque esprime la totalità dell'esperienza che la Chiesa fa del mistero della salvezza. Analizzando la sua icona ci troviamo nel cuore della tradizione bizantina, della sua autocoscienza cristiana. Analizzare tutte le icone sopra ricordate e vederle nella connessione esplicita che esse hanno con il mistero pasquale sarebbe oggetto di una trattazione complessa che meriterebbe un lavoro solo a ciò dedicato. Ci accontenteremo, analizzando l'icona di Pasqua, di vedervi le connessioni con icone già presentate e in particolare l'icona della domenica delle Palme, della Crocefissione e della Pentecoste.

Anche l'icona di Pasqua[30] si costruisce a partire dallo sfondo dorato, la resurrezione di Cristo è la grande Teofania e il Cristo glorioso è il centro della composizione. L'icona rappresenta il trionfo di Cristo sull'inferno, sui demoni, sulla morte. Ammantato di candida veste, rutilante di luce immateriale, Cristo si libra sopra la terra, portando la Croce come insegna trionfale. Come nell'icona della Trasfigurazione la veste di Cristo non ha i tradizionali colori porpora e azzurro, ma è Cristo che diventa sorgente luminosa, concentra in sé tutta la potenza della luce-energia divina e deifica il suo corpo. Le vesti luminose di Cristo sono il suo corpo glorificato, sono più che luminose, esse sono ricoperte di *assistka*. Cristo si libra sopra i cieli rappresentati qui non da tre cerchi concentrici di diversa intensità di colore, ma da un grande cerchio verde nel quale si intravedono le schiere celesti.

Figura 30. Anastasis, sec.XVI

« Non troviamo l'*assist* nelle raffigurazioni della vita terrena del Salvatore, dove è sottolineata la sua natura *umana*, dove la Divinità è celata in Lui sotto la forma di schiavo. Ma l'*assist* ricopre le Sue sembianze non appena il pittore lo vede glorificato, o anche soltanto vuole fare sentire la Sua futura glorificazione (In modo particolarmente evidente si può osservare questa tecnica dell'*assist* nell'icona *Sei giorni* di Dionisij, proprietà di I.S. Ostroukov). Di *assist* non di rado brilla il Bambino Gesù, quando il pittore deve sottolineare l'idea dell'*eterno* infante. Di *assist* sono tinte le vesti di Cristo nella Trasfigurazione, nella Resurrezione e nell'Ascensione. Dello stesso specifico splendore della Divinità arde Cristo quando strappa le anime dall'inferno e sta in Paradiso con il ladrone [31]. » Essa è l'ombreggiatura d'oro cioè la pellicola applicata con serie di linee parallele o talvolta con dei tocchi. Nella tradizione iconografica l'*assist* si applica sui vestiti del Salvatore, sulle raffigurazioni del Vangelo, sulla mano del Salvatore, sul suo trono, sui seggi degli angeli, sulle rappresentazioni della Trinità, e in tutti questi casi significa che l'oro della luce divina, immateriale energia, ha completamente permeato ciò su cui essa è

[30] Icona di Pasqua, scuola di Dionisij, 1502-1503, Museo russo, San Pietroburgo.
[31] E. Trubeckoj, *op. cit.*, p. 44.

dipinta.
Cristo trionfa dunque su tutta la creazione, è Signore di essa, non è librato solo pochi passi da terra come potrebbe sembrare dal rapporto con le altre figure. Anche qui ancora una volta interviene il principio della prospettiva inversa che fa rappresentare in proporzioni più grandi la figura fondamentale. Cristo trionfa perché con la morte ha calpestato la morte: « Cristo è risorto dai morti, con la morte ha calpestato la morte, a coloro ch'erano nelle tombe donando la vita » [32]. Sulla croce egli ha ingaggiato la decisiva battaglia, ha assunto la morte, è penetrato nella roccaforte avversaria e l'ha annientata. Attraverso la morte ha debellato tutto ciò che ha fatto scadere l'uomo al livello animale, deformando la sua fisionomia forgiata a immagine della Trinità. L'inferno, il regno delle ombre e della morte, è stato espugnato, non può trattenere chi risplende di luce divina. Le porte dell'Ade sono state abbattute e divelte e giacciono sotto i piedi del trionfatore sovrapposte in forma di croce, che è il segno della vittoria sugli angeli caduti che vivono nella voragine tenebrosa. Due angeli dalle vesti splendenti incatenano Satana e liberano le anime che anelano a salire verso il mondo della luce. La croce di Cristo, vero trofeo di vittoria, è innalzata dagli angeli sopra i cieli per significare la portata cosmica dell'avvenimento. Nella nostra icona si indulge all'elemento narrativo e drammatico, si vuole sottolineare l'opposizione tra le schiere celesti e quelle infernali sia con l'opposizione tra cerchio del cielo e voragine infernale sia mostrando la differenza tra l'esistenza incolore delle creature opache dell'abisso e quelle luminose che vi entrano per sconfiggerlo. I due angeli, ministri, compiono l'opera che Cristo ha già realizzato e nello stesso tempo suggeriscono la scansione temporale dell'evento Cristo che scende nell'Ade per poi risalirvi glorioso.
La voragine infernale, il demonio mortale nemico, il tristo signore delle tenebre è sconfitto. « L'inferno è stato amareggiato, venendoti incontro laggiù. Amareggiato perché annullato; amareggiato perché schernito; amareggiato perché distrutto. S'era impadronito di un corpo e si trovò davanti un Dio; s'era impadronito della terra e si incontrò con il cielo; s'era impadronito di ciò che vedeva e cadde a causa di ciò che non vedeva [...] Cristo è risorto e tu sei stato abbattuto; Cristo è risorto e i demoni sono caduti; Cristo è risorto e gli angeli si rallegrano; Cristo è risorto e vige la vita; Cristo è risorto e non c'è più un morto nella tomba, perché Cristo risorto dai morti è diventato la primizia dei defunti[33]. » Come ben sottolinea questo sermone di san Giovanni Crisostomo che fa parte integrante della liturgia dell'*orthros* (mattutino) di Pasqua, la grande Teofania pasquale è la vittoria definitiva della luce sulle tenebre. Perciò nella struttura compositiva dell'icona ritroviamo i tre piani quali sono stati individuati nell'icona della Natività. Prima di tutto è rappresentato il piano della luce-energia divina. Viene poi il piano teofanico che articolandosi nella dinamica opposizione tra luce e tenebra, con la vittoria definitiva su quest'ultima si apre al piano della metamorfosi dell'uomo e della natura, che inaugura la dimensione della *theosis* (deificazione). Le tenebre della voragine infernale esprimono la lontananza da Dio, il ripiegamento della creatura su se stessa, la sua pretesa di autosufficienza. Indicano insomma la temporalità, la limitatezza, il non essere delle cose.

[32] Tropario di Pasqua.
[33] Sermone di san Giovanni Crisostomo, *Pentekostarion*, Roma 1883, p. 14.

Cristo ha disperso le tenebre perché la sua umanità è stata riempita e trasformata totalmente dalle energie trinitarie, il suo corpo è spiritualizzalo, divinizzato, glorificato. Il trionfo di Cristo è trionfo non solo di Dio, ma anche dell'uomo.

Figura 31. Crocefissione, Dionisij, inizio sec.XV

Quanto l'icona annuncia è profondamente radicato nei testi liturgici che, per quanto riguarda il mistero pasquale, hanno uno sviluppo impressionante. Non solo l'ufficiatura della settimana di Pasqua, ma tutto il *pentekostarion* e l'*oktoechos* ritessono poeticamente, con vivacità di immagini, la meditazione del mistero della vittoria teofanica di Cristo sul regno delle tenebre. Dobbiamo accontentarci di accennare ai temi fondamentali, che vengono poi ripresi in toni diversi come in una grande sinfonia poetica. Innanzitutto l'annuncio trionfante, peana di vittoria, che viene cantato e proclamato [34]. All'annuncio esultante e glorioso si aggiunge la considerazione del fatto che la vittoria è stata ottenuta con un combattimento. Il mistero pasquale non consiste soltanto nel Cristo che riprende a vivere per non morire più, bensì nel fatto che egli è sceso nel regno della morte, ha accettato la morte per poterla vincere. Questo modo di considerare il mistero pasquale gli conferisce un'eccezionale e dinamica drammaticità che tradizionalmente è fondata sul Vangelo di Nicodemo e mette in risalto che la morte e la resurrezione sono i due poli del medesimo evento, del medesimo mistero. Proprio per questo motivo anche la morte di Cristo viene sperimentata nella coscienza ecclesiale a partire dalla gloriosa certezza della resurrezione. La croce di Cristo è una croce risplendente di luce, una croce trionfale. L'icona della crocefissione non si limita a rappresentarne l'evento, ma ne dà anche il significato, annuncia il senso pasquale di questo momento.

---

[34] « Quando scendesti nella morte, vita immortale, lo splendore della tua divinità colpì a morte l'Ade. Quando dagli inferi hai risuscitato i morti, tutte le potenze celesti ti acclamarono: Dispensatore di vita, Cristo, Dio nostro gloria a te ». (*Oktoechos* tropario, tono secondo).
« Esultino i cieli, c'è di che! Si rallegri la terra, faccia festa il creato! Tutto visibile e invisibile che Cristo è risorto, Egli eterna esultanza ». (Giovanni di Damasco, canone di Pasqua, ode 1-3).
« Giorno di Risurrezione, popoli risplendiamo di gioia! Pasqua, del Signor la Pasqua! Dalla morte alla vita, dalla terra ai cieli Cristo Dio ci ha trasferiti, quanti cantiamo l'inno di trionfo». (*Ibid*., ode I, 3).
« Dalla tomba sei risorto, onnipotente Salvatore, l'Ade vedendo il portento fu terrorizzato e i morti risuscitarono. La creazione, ciò vedendo, si rallegra con te, Adamo si congratula e il mondo, mio Salvatore, ti canta senza posa ». (*Oktoechos*, *kontakion*, tono secondo).
« Si rallegrino i cittadini dei cieli; esultino quelli della terra; che compiuto ha grandi cose con il suo braccio il Signore: ha calpestato con la morte la morte, Egli primogenito dei morti; ci ha liberato dalle viscere dell'Ade, ha dato al mondo copiosa misericordia ». (*Ibid*.} tropario, terzo tono).
« Mai più il potere della morte potrà trattenere l'uomo, Cristo è disceso distruggendo e annientando la sua forza. L'Ade è adesso in vincoli. I profeti unanimemente si rallegrano: che è venuto, dicono, il Salvatore, per quei che hanno fede: uscite fedeli, nella resurrezione». (*Ibid*., *kontakion*, settimo tono).
« Dall'alto sei sceso, Misericordioso; sepoltura hai preso triduana, per liberare noi dalle passioni. Vita e resurrezione nostra, Signore, gloria a Te! » (*Ibid*., tropario, ottavo tono).

Nell'icona riprodotta [35] ciò è particolarmente espresso. Dallo sfondo dorato, come una teofania, perché anche la crocefissione diventa una teofania del divino, Cristo emerge librato sulla Croce al centro della composizione iconografica. Non è vittima, non è lo sconfitto, ma il trionfatore. « Cristo appare il signore della vita. Lo vedo crocifisso e lo chiamo re [36]. » E la croce si arricchisce di tutta una simbologia salvifica. Il braccio corto della croce è la bilancia della giustizia; la croce è piantata sul cranio di Adamo che sta nella voragine infernale, perché il nuovo Adamo rinnova ciò che il vecchio ha sfigurato, e così la croce di Cristo diventa il fiore dell'albero della vita piantato sul Calvario [37].
Accanto alla croce in atteggiamento doloroso ma profondamente composto l'apostolo Giovanni; dall'altra parte della croce, diritta con il volto fisso negli occhi di Cristo c'è la Madre di Dio che con una mano indica il figlio crocifisso quasi a mostrare, come nell'*Odigitria*, che si compie il mistero supremo del Dio fatto uomo.
Nei testi poetici della Pasqua il riferimento alla croce si carica ulteriormente di un senso gioioso, la croce è la condizione della vittoria, è la strada che conduce al trionfo, è il mezzo con cui Cristo diviene Signore e regna su tutto il creato [38]. La croce non è soltanto il mezzo oggettivo con il quale si è raggiunta la vittoria, ma è l'indicazione della strada che tutti gli uomini devono percorrere per unirsi al trionfo deificante di Cristo. La condizione per accedere al mistero pasquale, per coinvolgersi con esso è la purificazione dei sensi. Essa è un'ascesi che fa acquisire il controllo delle espressioni umane tipicamente animali, in particolare il cibo di provenienza animale e l'attività sessuale (sta qui il momento iniziale della quaresima per la Chiesa bizantina). Dice Giovanni di Damasco nel canone pasquale: « Purifichiamo i nostri sensi e vedremo Cristo risplendere nella luce inaccessibile della Resurrezione. Chiaramente l'udiremo: rallegratevi, ci dirà, cantando l'inno di trionfo » (Ode 1-3). E ancora « Ieri, o Cristo, con Te dividevo la tomba, oggi con Te risorto, risorgo; crocefisso fui ieri con Te, Tu ancor dammi parte alla gioia, Salvatore, nel regno ch'è Tuo! » (Ode III-3)[39].
Nella sua ascesa trionfale sopra i cieli, dopo essere sceso nelle viscere della terra, Cristo porta con sé gli uomini prigionieri del regno delle tenebre. L'icona ci mostra Adamo ed Eva che, afferrati saldamente da Cristo per un polso, vengono trascinati nel movimento ascendente. Con Adamo ed Eva tutta l'umanità risorge ed è liberata dai ceppi e dalle catene del demonio. Come nell'immagine della resurrezione nella chiesa del Salvatore di Chora[40], Adamo ed Eva balzano fuori dai loro sepolcri trascinati dalla potenza salvifica di

---

[35] Crocefissione, Dìonisij, inizio secolo XV.
[36] Giovanni Crisostomo, P.G. 49, 413.
[37] Cfr. Grandi vesperi della Esaltazione della Croce.
[38] « Il mistero nascosto dagli evi anche agli angeli velato, per te, o Deipara, a quei della terra è stato mostrato: Dio incarnato: unione senza confusione di nature; la croce per noi egli prese, perché lo volle, e così risuscitò il protoparente e salvò da morte le anime nostre ». (*Oktoechos, theotokion*, quarto tono).
« Il Verbo con il Padre e lo Spirito senza Principio, nato dalla Vergine per la nostra salvezza, cantiamolo, fedeli e adoriamolo. Che ha degnato, Incarnato, salir sulla croce e subire la morte e suscitare i morti con la sua gloriosa resurrezione ». (*Ibid*.,
tropario, quinto tono).
« Distrutta con la tua croce hai la morte, al ladrone il Paradiso hai aperto; dopo aver mutato in gioia il pianto delle mirofore, le hai invitate a predicare agli apostoli: che sei risorto, Cristo Dio, e al mondo elargisci grande pietà ». (*Ibid*, tropario, settimo tono).
[39] *Pentekostarion*, *op. cit.*, p. 4.
[40] L'immagine è nell'abside di una cappella laterale accanto alla chiesa principale. Il lavoro di rimozione della calce applicata dai musulmani ha riportato alla luce affreschi di grande bellezza che risalgono agli inizi del secolo XIV.

Cristo.
La folla dei testimoni attornia a semicerchio i progenitori. In primo piano divisi in due gruppi troviamo gli apostoli, san Giovanni Prodromo e quindi i re e i profeti dell'Antico Testamento.
Cristo dunque discende e le tenebre degli inferi non l'hanno vinto, libera i morti dalla schiavitù della morte e del peccato, porta con sé nell'ascesa trionfale Adamo ed Eva e si libra in alto Signore del Creato. È immediato il legame con l'Ascensione, anch'essa già implicita nel mistero pasquale, anzi pienezza di esso. E tale legame è così stretto e così chiaramente significato nella composizione iconografica che nella tradizione bizantina la festa di Pasqua si protrae per quaranta giorni fino appunto al giorno dell'Ascensione. C'è anche una significativa corrispondenza tra la fede espressa nell'annuncio iconico e la moderna esegesi del Nuovo Testamento.

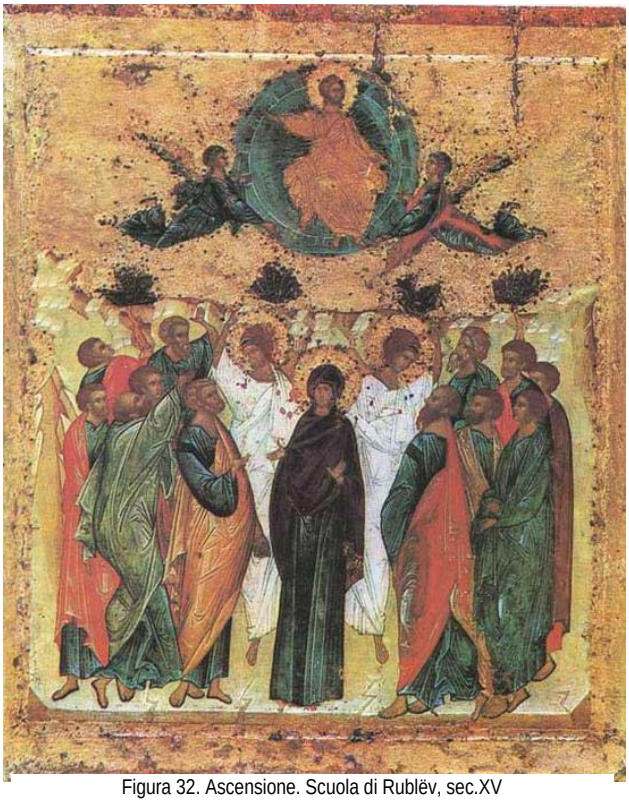
Figura 32. Ascensione. Scuola di Rublëv, sec.XV

Infatti la moderna esegesi biblica, analizzando il Vangelo di Giovanni, sostiene che l'Ascensione è avvenuta immediatamente dopo la Resurrezione e la comunicazione dello Spirito avviene fin dalla prima apparizione gloriosa agli apostoli.
La Chiesa dunque con la sua diretta esperienza del mistero espressa nell'annuncio iconico intuisce globalmente il mistero della salvezza prima ancora che una tecnica esegetica metta in rilievo legami profondi tra vari momenti storici. L'Ascensione storicamente avvenuta sarebbe, secondo l'esegesi, soltanto il commiato del Cristo glorioso, la fine delle apparizioni del Cristo spiritualizzato e deificato nella sua carne mortale. Comunque l'icona dell'Ascensione ha un'impressionante somiglianza con quella di Pasqua[41]. L'icona si presenta divisa in due piani: uno terrestre e uno celeste. Nel piano superiore, celeste, sempre emergendo dal luminoso sfondo d'oro, il Cristo trionfante siede sopra i cieli come su un trono, è il Cristo Kyrios, Signore dell'universo. I cieli sono resi con il solito colore verde a cerchi concentrici, il volto del Cristo è luminoso, della stessa luminosità dello sfondo. Il viso è quello del Pantokrator, con la stessa profondità e impassibilità di espressione che nello stesso tempo però mostra la grande filantropia, la grande misericordia. In una mano tiene il rotolo della scrittura, con l'altro braccio accenna a un ampio gesto solenne, più che benedicente è il gesto imperioso di comando di chi regna ed esprime la sua signoria sopra ogni cosa. Il gesto è molto simile alla rappresentazione di Cristo secondo la visione di Ezechiele. Le vesti di Cristo non sono più bianche, ma completamente dorate, ricoperte di *assistka* (in alcune icone di Pasqua le vesti di Cristo sono di questo colore). Raggi dorati si sprigionano dal suo corpo deificato e si irradiano

[41] Cfr. *Moskovskaja Skola Ikonopisi*, Izd. Iskusstvo, Mosca 1971, n. 41.

per tutta l'ampiezza dei cieli, i quali a guisa di trono sono sostenuti da due angeli che svolgono il loro ministero di servizio dinanzi al trono di Cristo proclamato Kyrios di tutta la creazione.
Nella parte inferiore dell'icona, nella parte terrena, abbiamo la rappresentazione della Chiesa. Al centro sul medesimo asse su cui si trova Cristo è rappresentata la Madre di Dio con gli abiti tradizionali di colore azzurro e color porpora scuro. Ritorna qui nell'icona la struttura già notata nella composizione delle immagini nella Chiesa, il rapporto tra vergine orante nella conca dell'abside e il Pantokrator nella semisfera della cupola. Proprio per questo medesimo rapporto la Madre di Dio simboleggia la Chiesa Porta la corona di luce essa sola tra tutti i mortali e ciò è particolarmente notevole perché la scena si svolge prima della discesa dello Spirito Santo sugli apostoli radunati con la Madre di Dio nel cenacolo. Non sarebbe sufficiente attribuire la corona di luce al fatto che ella simboleggia la Chiesa quando la Chiesa, cioè gli apostoli, è presente ma senza quella corona, siamo perciò indotti a proporre una nuova ipotesi. La dottrina di san Gregorio Palamas e la pratica dell'esicasmo aiutano a dare una spiegazione. La Madre di Dio porta la corona di luce perché, come più tardi i Padri del deserto, già durante la vita mortale ha incontrato la luce, ha sperimentato la divina energia e la sua deificazione si è già iniziata durante la vita. Ciò è ancora significativo del motivo per cui anche in altre icone, come la Natività e la Crocefissione, la Madre di Dio porta la corona di luce. La figura della Madre di Dio è tutta uno slancio verticale e spicca sullo sfondo bianco delle vesti degli angeli messaggeri che spiegano agli apostoli il significato dell'evento che si compie. Notevole è il contrasto tra la grazia e la leggerezza della figura della Madre di Dio e le figure virili degli apostoli che, divisi in due gruppi che fanno ala alla figura centrale, assistono con turbamento ed emozione all'evento. Lo stacco dai due mondi è dato dal monte degli Ulivi appena accennato e inondato di luce dorata. Come nell'icona di Pasqua gli apostoli sono testimoni del trionfo di Cristo che lo rende Signore. Oltre agli apostoli anche la Madre di Dio diventa testimone della resurrezione. Ancora Giovanni di Damasco suggerisce il rapporto Chiesa-Madre di Dio come sua immagine nel suo canone pasquale. « Risplendi, risplendi, Nuova Gerusalemme, che del Signore la gloria su Te s'è levata. Tripudia oggi ed esulta Sionne, Tu pura, Deipara, adornati pel risorgere del Figlio nato da te [42]. » Anche l'*oktoechos* lega strettamente la figura della Madre di Dio con il mistero pasquale e sottolinea che la sua funzione nell'economia divina la rende immagine della Chiesa. « Sei mediatrice di salvezza per il genere umano e ti cantiamo, Madre di Dio e Vergine; nella carne assunta da te il tuo Figlio e nostro Dio accettò passione e croce e ci salvò dalla corruzione, come amante degli uomini[43]. »
Si potrebbero ancora citare numerosi testi[44]. Tra i testimoni della resurrezione non si devono dimenticare le mirofore che furono le prime a ricevere l'annuncio della resurrezione e a trasmetterlo agli apostoli i quali poi sperimentarono personalmente la

[42] Giovanni di Damasco, canone di Pasqua, ode IX, 1.
[43] *Oktoechos, theotokion*, terzo tono.
[44] Ne aggiungiamo uno solo. « Tu che per noi sei nato dalla Vergine, tu che buono hai sofferto la croce, annientata la morte con la morte e manifestato la resurrezione come Dio, non disprezzare coloro che di tua mano hai creato; manifesta il tuo amore per gli uomini, misericordioso accogli colei che ti ha messo al mondo, la Deipara, che intercede per noi; e salva salvator nostro un popolo disperato ». (Oktoechos, theotokion, tono ottavo).

verità del Cristo glorioso nelle successive apparizioni. Una seconda icona di Pasqua infatti ci presenta le mirofore dinanzi al sepolcro vuoto[45]. La liturgia, con la struttura drammatica che le è propria, proclama nella notte pasquale il Vangelo delle mirofore e dopo che esse si accorsero che la tomba era vuota tutta l'assemblea intona gioiosa *Christos aneste*. In basso, a sinistra dell'icona, stanno tre donne con vasi di unguento tra le mani, costituiscono un gruppo compatto, armonico nella sua struttura, nel quale spiccano i colori luminosi dei mantelli. A destra un angelo in candida veste da messaggero mostra con la mano il sepolcro di pietra nel quale c'è soltanto il grande lenzuolo e il sudario ripiegati. Due alte montagne si innalzano in corrispondenza dell'angelo e delle mirofore dando alla composizione una struttura molto armonica nella disposizione delle figure e degli elementi. Evdokimov [46] mette in relazione i due angeli accanto al sepolcro (così l'icona che egli analizza) con l'Arca dell'alleanza la quale era ricoperta da una tavola di oro massiccio (*Kapporet*, il propiziatorio) sulla quale stavano due cherubini pure essi in oro massiccio. Il *Kapporet* era il luogo dove Dio entrava in comunione con il suo popolo; il sepolcro è il luogo in cui Cristo incontra il suo popolo per salvarlo. Giovanni Damasceno ricorda con particolari accenti le mirofore. « Portando la mirra le vergini sagge corrono sulle tue tracce. Dinanzi a colui che cercavano qual morto tra gemiti e lacrime, Dio vivente, di gioia ricolme l'hanno adorato, sì Lui! Della tua mistica Pasqua, Cristo, agli Apostoli recano messaggio. Della morte celebriamo la morte, e dell'Ades la distruzione. Cantiamo, danzando, l'Autore di una vita nuova, immortale[47]. » Anche l'*oktoechos* sottolinea continuamente il tema delle mirofore perché esso ci introduce alla realtà della Pentecoste[48]. Il miron infatti consacrato dal metropolita è considerato come speciale presenza e potenza dello Spirito Santo anche se in modo diverso da come Cristo è presente nelle specie eucaristiche. Già si delinea il legame strettissimo tra Pasqua e Pentecoste poiché questa è il suggello del mistero pasquale così come nell'economia divina lo Spirito Santo suggella l'opera di Cristo. Lo Spirito può riversarsi e inondare della sua luce e della sua vita ogni uomo proprio perché l'umanità gloriosa di Cristo ne è riempita fino a traboccare, a riversarsi su tutti coloro che sono stati consepolti con lui nella morte e sono con lui risorti per ricevere l'illuminazione dello Spirito.

Figura 33. Pentecoste, Scuola di Novgorod, sec.XVI

Dopo aver visto il legame che annoda il mistero della morte con quello della resurrezione siamo portati proprio dalla figura delle mirofore ad approfondire il rapporto tra Pasqua e

[45] Cfr. *Moskovskaja Skola Ikonopisi*, *op. cit.*, n. 45.
[46] Cfr. P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, *op. cit.*, pp. 371-372.
[47] Giovanni di Damasco, canone pasquale, ode VII, 2-3.
[48] Per esempio ricordiamo questo brano poetico: « Un annuncio luminoso di resurrezione dall'angelo ricevettero dal Signor le discepole. La condanna degli avi lungi da sé gettarono e agli apostoli con fierezza annunciarono: La morte è distrutta; è risorto Cristo Dio e al mondo largisce la grande misericordia ». (*Oktoechos*, tropario, quarto tono).

Pentecoste. Nell'icona di Pentecoste, della scuola di Novgorod, secolo XVI, come in ogni icona che rappresenta un avvenimento teofanico, il punto di partenza per la sua lettura è lo sfondo dorato, in alto sono accennati i cieli mentre il centro della composizione è il centro del cerchio che racchiude gli apostoli radunati nel cenacolo. Dall'alto dei cieli si sprigionano lingue di fuoco che si posano sul capo degli apostoli. L'iconografia conosce anche varianti nel rappresentare il gruppo degli apostoli. Questo fenomeno, come sappiamo, è dovuto alla personale interpretazione e partecipazione dell'asceta pittore al mistero rappresentato e che comunque è stato recepito dalla Chiesa come forma corretta di rappresentazione. Nella nostra icona, il seggio centrale è vuoto; altre volte è occupato dalla Madre di Dio. Nel secondo caso si è più preoccupati del particolare storico riportato dagli Atti i quali ricordano la presenza della Madre di Dio nel cenacolo. Invece nel primo caso si sottolinea che l'effusione dello Spirito ha luogo perché Cristo è asceso e ha trasportato con sé la natura umana e l'ha immessa nella vita trinitaria. Paul Evdokimov commenta in modo polemico questa variante: « Il posto vuoto rappresenta la presenza invisibile ma la più reale del Signore nella sua Chiesa: — Io sono con voi fino alla fine del mondo. — Nessuno potrà mai sedervisi. Né un papa né un patriarca »[49].

Il ritmo geometrico della composizione mette in primo piano il gruppo degli apostoli atteggiati in una profonda unità, sottolineata dal cerchio che li racchiude e dalla luce dorata che è soffusa in tutta la composizione. Nell'Ascensione gli apostoli manifestano la loro individualità attraverso atteggiamenti personali dinamici che li distinguono gli uni dagli altri. Qui invece formano una coralità, una comunione perfetta, ordinata, essi sono ormai in modo maturo la Chiesa inondata dallo Spirito mentre nell'Ascensione era la Madre di Dio orante la vera immagine della Chiesa. Nella parte inferiore dell'icona in uno sfondo nero è rappresentato un vecchio vestito con abiti regali e con la corona sul capo, la sua veste è rossa e tra le mani tiene un drappo bianco nel quale sono deposti dodici rotoli. In alcune varianti questo vecchio si trova dietro un'inferriata, è chiaramente prigioniero delle tenebre. Il nome sopra il capo lo qualifica come Cosmo: è il simbolo del mondo prigioniero del principe di questo mondo. Egli si arrende per ricevere, anche lui, la grazia; i dodici rotoli che tiene con rispetto su di un panno simbolizzano la predicazione dei dodici apostoli. Infatti dice il tropario di Pentecoste: « Benedetto sei tu, Cristo nostro Dio, che ti sei scelto dei saggi pescatori, inviando loro lo Spirito Santo e che servendoti di loro hai preso nelle reti l'universo, Amico degli uomini, gloria a te ». Qui la rappresentazione iconografica non tende alla pura fedeltà storica, non desidera semplicemente mostrare in immagini l'avvenimento storico, ma invece comprenderlo e annunciarlo nell'ambito dell'economia divina. La scena si svolge con il solito modulo rappresentativo secondo il quale è dipinto davanti all'edificio ciò che avviene all'interno. Gli apostoli seggono su una panca semicircolare sospesa nella luce dorata. Inondati dall'effluvio dello Spirito, come eloquentemente dicono le corone di luce poste sui loro capi. Essi sono partecipi della vita divina, sono entrati nella luce divina completamente e insieme portano il segno della Trinità, il cerchio della perfetta comunione delle Persone divine. L'aureola personale e quella comunitaria, costituita dalla loro disposizione, è azione dello Spirito Santo, il quale

[49] P. Evdokimov, *L'Ortodoxie*, Delachant & Niestlé, 1959, fuori testo, p. 160.

rende stabile con il suo sigillo ciò che Cristo ha operato e lo rende anche manifesto. L'azione dello Spirito è come rugiada, anche questa è immersione rigeneratrice, ma non è soltanto l'acqua vivificata dall'energia dello Spirito come nel Giordano, è lo Spirito stesso che monda direttamente e si dona. « Come un battesimo che rimette i peccati, ricevete la rugiada del soffio infuocato dello Spirito, luminosi figli della Chiesa. In questo giorno una legge è uscita da Sion, è la grazia dello Spirito raffigurata dalle lingue di fuoco [50]. » Con il tema del battesimo ritroviamo un altro legame con la Pasqua, della quale, come mostrato, la Pentecoste è il compimento. Non sorprenda il profondo legame tra Pasqua, Ascensione e Pentecoste da una parte e Natività, Epifania, Crocefissione e Pasqua dall'altra. La Pasqua è il centro dell'autocoscienza ecclesiale, la festa di tutte le feste. Jean Danielou, studiando la teologia liturgica prima del concilio di Nicea, mette in risalto come la Pasqua fosse nei primi secoli del cristianesimo l'unica grande festa cristiana rievocatrice del mistero cristiano totale[51]. Essa abbracciava con un unico sguardo e in un'unica celebrazione l'incarnazione, la passione, la resurrezione, l'ascensione e la discesa dello Spirito Santo. Questa solennità comprendeva l'arco di sette settimane, cioè cinquanta giorni e veniva designata con il nome di Pentecoste. Su questo punto, oltre alle più antiche omelie di Melitone e Ippolito, è decisiva la testimonianza di Atanasio il quale afferma che « la santa domenica abbraccia con grazia continua le sette settimane della santa Pentecoste, nel corso delle quali celebriamo la festa di Pasqua »[52].

Figura 34. Trinità (Andrej Rublëv, 1411), Galleria Tret'jakov, Mosca

A partire dal IV secolo gli usi della Chiesa di Gerusalemme si diffusero in tutto il mondo cristiano. Questa Chiesa, proprio perché viveva nei luoghi storicamente legati alla vita di Cristo, aveva l'abitudine di commemorare sul luogo i principali avvenimenti ricordati dalla narrazione evangelica. Sorse così una pluralità di feste che in seguito la tradizione bizantina fissò nel numero delle dodici già ricordate, con un contenuto spiccatamente storico e intese ad approfondire sotto angolazioni diverse la visione unitaria e sintetica della Pasqua. A partire dal VI secolo e in modo particolare nei secoli VII-IX la spiritualità bizantina immette nella festa di Pentecoste, che era passata a designare solo l'ultimo giorno del tempo pasquale e aveva assunto come contenuto fondamentale la

[50] Cosma di Majuma , canone di Pentecoste, ode V.
[51] Jean Danielou, *Bibbia e Liturgia*, Vita e Pensiero, Milano 1958, particolarmente pp. 429-448.
[52] P.G. XXVI, 1389 e.

commemorazione dell'effusione dello Spirito Santo, una tematica spiccatamente trinitaria. Così la manifestazione dello Spirito venne ritenuta come il compimento della teofania trinitaria. Proprio questa tematica, che a prima vista sembra approfondire il distacco dalla primitiva concezione pasquale, riporta la Pentecoste in stretta connessione con la Pasqua. Anzi la visione della Pentecoste, proprio per l'intonazione spiccatamente trinitaria, diventa compimento e coronamento della visione pasquale la quale negli aspetti iconografico, poetico, misteriologico ed ecclesiologico esprime una dinamica spirituale tutta tesa verso il mistero trinitario.

La più famosa icona della Trinità è senz'altro quella di Andrej Rublëv. Si è già avuta l' occasione di tratteggiare la figura di questo grande iconografo e l'ambiente storico, culturale e religioso nel quale si è espressa la sua opera. Inoltre è stata anche ricordata oc la tecnica della sua attività pittorica con particolare riferimento all'icona della Trinità. Ci limitiamo allora, completando qui il discorso, a un'analisi dell'icona evitando la pretesa di una lettura esaustiva dell'annuncio teologico che essa comporta perché i numerosi studi a essa dedicati porterebbero necessariamente ad un'analisi molto minuziosa e a un riscontro e commento puntuale di tutti i contributi espressi sull'argomento[53]. L'icona della Trinità di Rublëv, dipinta nel 1411 e conservata nella galleria Tret'jakovskaja, secondo l'affermazione di Onasch ci è pervenuta in cattivo stato di conservazione. Della pittura originaria è rimasto poco, sono andati perduti interi strati di colore, i volti sono stati ridipinti e conservati in modo insufficiente per esprimere un giudizio scientifico sulla loro consistenza originaria. La composizione è rimasta immutata solo là dove è rimasto il disegno primitivo. I lavori di restauro degli ultimi anni, lavori eseguiti con eccellente capacità tecnica, hanno riportato alla luce ancora importanti parti della superficie originaria[54]. Questa icona si basa sulla narrazione di Genesi 18, 1-15. Tre angeli apparvero ad Abramo nella valle di Mamre e ad essi il patriarca offrì ospitalità (filoxenia di Abramo). In alcune icone del medesimo tipo sono rappresentati oltre ai tre angeli Abramo e Sara e spesso sulla tavola le suppellettili necessarie per il banchetto. In un angolo talvolta un servo uccide un agnello mentre sulla tavola sono già disposti altri cibi. A. Riou, ricordando i numerosi commenti dedicati alla *Troica* di Rublëv[55], rileva ch e la maggior parte di essi è tesa a decifrare il significato simbolico dei diversi elementi partendo dai canoni tradizionali dell'icona. Ne viene così, egli afferma , una concezione dell'icona fortemente criptografica ed esoterica, la cui chiave di lettura tende a risiedere in un codice puramente estrinseco e arbitrario. Siamo d'accordo con lui che questo deve essere evitato perché la lettura dell'icona non si presti a dire tutto quello che si vuole. È profondamente pertinente a una corretta concezione teologica dell'icona la sua affermazione secondo la quale essa non si commenta perché è già essa stessa un commento ultimo, l'espressione in immagini dell'autocoscienza ecclesiale in cui, come già ampiamente sottolineato, si misura e si dilata l'esperienza religiosa personale dell'artista.

L'icona rappresenta una teofania. Giovanni di Damasco chiarisce il valore di questa riferendola sempre alla Scrittura e richiamando i passaggi più importanti in cui essa

---

[53] Bibliografia sull'icona della Trinità di Rublëv: vedi bibliografia generale.
[54] Onasch, *op. cit.*, p. 386.
[55] A. Riou, « Contacts », n. 88, p. 338.

appare. Oggi si direbbe che questi eventi hanno chiaramente un senso tipico. Adamo sentì i passi di Dio che passeggiava verso sera, Giacobbe vide Dio e lottò con lui. Dio però apparve nelle fattezze di un uomo. Nessuno ha visto la natura di Dio, ma si è visto soltanto il tipo e l'immagine di una realtà ulteriore. Queste teofanie quindi non erano che una anticipazione di ciò che sarebbe avvenuto, cioè l'incarnazione del Verbo, che secondo il Damasceno è il fondamento ontologico di queste fanie divine. Dunque « Abramo vide non la natura di Dio, perché nessuno ha mai visto Dio, ma l'icona di Dio »[56]. Qui nel tipo iconografico, che è diventato canonico molto tardi perché l'icona di Rublëv è considerata protorivelata, cogliamo attraverso l'icona un chiaro annuncio sul significato di essa e sulla sua struttura ontologica. Proprio perché il fondamento di queste fanie, ancorché avvenute prima dell'Incarnazione, è Cristo, solo in lui ha significato l'annuncio iconografico come ben ha espresso il Damasceno nella *Difesa delle sante icone* e hanno proclamato i Padri del settimo concilio. Sintetizzando il pensiero dei Padri, Giovanni di Damasco afferma: « Nessuno ha mai visto Dio, il Figlio monogeno che è nel seno del Padre l'ha egli stesso insegnato. Il divino è ineffabile e incomprensibile [...] Nessuno ha mai conosciuto Dio, tranne colui al quale lui stesso si è rivelato, non soltanto tra gli uomini, ma anche tra le potenze ipercosmiche compresi perfino i cherubini e i serafini.

« Certo però Dio non ci ha lasciati in una completa ignoranza perché ciascuno, per natura, ha come seminata in sé la conoscenza dell'esistenza di Dio. La creazione stessa, attraverso la sua coesione e il suo finalismo, proclama la magnificenza della natura divina »[57].

Dunque non ci troviamo di fronte all'immagine della Trinità perché essa è irrappresentabile, ma di fronte a una fania tipologica. Come afferma Florenskij[58] questa icona è protorivelata perché in essa si annuncia per la prima volta che i messaggeri apparsi ad Abramo rappresentano tipologicamente la Trinità. Coglie molto in profondità Evdokimov[59] in questa direzione, quando afferma che in questa rappresentazione si possono distinguere tre piani sovrapposti. Dallo sfondo dorato emerge in una luce d'aria l'immagine dei tre angeli. Il centro della composizione è la mano che benedice la coppa posta sulla tavola a forma rettangolare. La struttura e l'atteggiamento dei tre angeli attraverso la curvatura delle spalle di quelli laterali, la posizione del capo e il movimento dei piedi formano un cerchio. Il bastone da pellegrino che gli angeli hanno nelle mani da il ritmo verticale alla rappresentazione. Le vesti sono particolarmente luminose quali si addicono appunto a una fania. Alle spalle dell'angelo centrale che come gli altri due ha le ali inondate di luce divina, ricoperte come sono di *assistka*, si innalza l'albero, la quercia di Mamre. L'albero però è appena accennato e non si erge diritto, ma si piega conformandosi al movimento circolare della rappresentazione, come pure fa la roccia che si intravede sulla destra e l'edificio sulla sinistra. Prolungando la linea dell'albero verso il basso incontriamo la coppa che sta al centro della tavola nella quale è rappresentato un agnello immolato. In questa icona, dice Evdokimov: « Si possono distinguere tre piani sovrapposti. In primo luogo è la reminiscenza del racconto biblico della visione dei tre pellegrini ad

---

[56] Giovanni Damasceno, P.G. 94, *c.* 1351 A.
[57] Giovanni Damasceno, *De fide orthodoxa*, I-I.
[58] P. Florenskij, *Le porte regali*, *op. cit.*, pp. 86-87.
[59] P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, *op. cit.*, pp. 283-284.

Abramo [...] E già la soppressione delle figure di Abramo e Sara invita a penetrare più profondamente e a passare al secondo piano, quello dell'economia divina. I tre pellegrini celesti formano il Consiglio Eterno e il paesaggio cambia di significato: la tenda di Abramo diventa il palazzo-tempio; la quercia di Mamre l'albero di vita, il cosmo, intaglio schematico nella natura, segno leggero della sua presenza; il vitello offerto in cibo fa posto alla coppa eucaristica [...] Il terzo piano intradivino è soltanto suggerito perché trascendente e inaccessibile. Tuttavia è presente, perché l'economia della salvezza emana dalla vita intima di Dio » [60]

I piani sovrapposti provengono dalla capacità che la Chiesa ha di leggere nei tipi il significato profondo della fania che necessariamente sfuggiva ad Abramo perché la Trinità fu oggetto di rivelazione successiva. Questa icona dunque è chiaro esempio di come l'esperienza della Chiesa legga all'interno di episodi dell'Antico Testamento una realtà più profonda. Questo le è possibile perché la sua vita è radicata in Cristo nel quale solo prende significato tutta la Rivelazione in tutta la sua estensione e profondità [61].

Particolare discussione ha suscitato il problema dell'identificazione delle persone della Trinità nei tre angeli. Alcuni vedono il Padre nell'angelo centrale e il Figlio nell'angelo di sinistra, altri l'inverso; l'identificazione dello Spirito Santo non suscita problemi. Per tentare di risolvere la questione Mainke e Thunberg hanno fatto una lunga analisi patristica per cogliere le varie interpretazioni della teofania [62]. La conclusione è che tre interpretazioni sono state date nella stessa epoca e perfino nello stesso autore. Alcuni Padri infatti vi vedono solo tre angeli, altri il Verbo accompagnato da due angeli, altri infine le tre persone della Trinità.

Queste letture trovano riscontro nell'iconografia. In un mosaico del V secolo a S. Maria Maggiore a Roma solo l'angelo centrale porta l'aureola, così pure in un mosaico di S. Vitale a Ravenna. La rappresentazione trinitaria sembra più tardiva. Evdokimov si attiene all'interpretazione che il Padre è la figura centrale richiamando la testimonianza di santo Stefano di Perm. Nella sua missione tra gli zireni, Stefano porta un'icona della Trinità della medesima composizione di quella di Rublëv in cui sono indicati i nomi delle tre persone e il Padre è la figura centrale.

Possiamo dire che nelle icone esistono le tre varianti attestate dall'interpretazione dei Padri. In particolare per quanto riguarda Rublëv il problema è praticamente insolubile perché mal posto. Se consideriamo il tipo particolare di fania che è tipo della Trinità non sua immagine e il fatto che Rublëv non abbia voluto mettere i nomi ai personaggi, il problema non deve porsi perché l'autore non ha voluto dare alcuna identificazione. La Santa Trinità è semplicemente rappresentata attraverso la fania tipologica.

---

[60] *Ibid*.

[61] C'è differenza tra il senso tipico della Scrittura e quello dell'iconografia. Il primo è fondato sulla rivelazione stessa, il secondo sull'autocoscienza della Chiesa.

[62] Cfr. A. Riou, « Contacts », n. 88.

Polo della deificazione: l'icona della Trasfigurazione

Il terzo polo dell'anno liturgico è caratterizzato dalla prospettiva escatologica che discende dal trionfo pasquale. È il tema della deificazione dell'uomo e della spiritualizzazione finale del cosmo che trova la sua espressione nell'icona della Trasfigurazione. Di per sé la narrazione evangelica e anche i testi liturgici più antichi, quale il tropario della festa, sottolineano che la manifestazione gloriosa di Cristo prima della passione è una prova offerta della sua divinità a Pietro, Giacomo e Giovanni e un'assicurazione della sua resurrezione. « Ti sei trasfigurato sulla montagna, Cristo Dio, mostrando ai tuoi discepoli la tua gloria, nella misura in cui potevano; risplenda anche per noi peccatori la tua luce eterna, per le preghiere della Deipara, Datore di Luce, gloria a te[63]. »

I temi qui indicati sono l'anticipazione della gloria della resurrezione, la divinità di Cristo e //Cristo che è immagine del Padre. Anche l'omiletica dei Padri si riferisce particolarmente a questi temi insistendo sulla differenza tra l'Antico e il Nuovo Testamento attraverso il modo con cui Mosè ed Elia videro la gloria di Dio rispetto al modo con cui la contemplarono gli apostoli [64].

La più antica immagine della Trasfigurazione ci proviene dall'abside della chiesa del Monastero di S. Caterina sul Sinai. La rappresentazione[65] segue fedelmente il testo evangelico. Il centro dell'icona rappresenta Cristo glorioso secondo il

Figura 35. Trasfigurazione, scuola di Novgorod, sec. XV

Figura 36. Teasfigurazione, Santa Caterina del Sinai, sec.VI

[63] Tropario della festa. Anche il *kontakion* sviluppa il medesimo tema:
« Sulla montagna ti sei trasfigurato e nella misura in cui lo potevano i tuoi discepoli videro la tua gloria, Cristo Dio, affinché quando ti vedrebbero crocifisso capissero che le tue sofferenze erano volontarie e predicassero al mondo che tu sei veramente lo splendore del Padre ». (*Kontakion* della festa).

[64] Giovanni Damasceno così si esprime:
« Oggi Mosè, il divino legislatore, l'esarca del Vecchio Testamento sta di fronte a Cristo Signore come servo di fronte al padrone e a Mosè si svela l'incarnazione di Cristo che egli aveva già conosciuto in allegoria [...] Oggi il sommo vertice del Nuovo Testamento che eloquentemente annunciò Cristo essere il Figlio di Dio dicendo: "Tu sei il Cristo, Figlio del Dio vivente", vide l'esarca dell'antica legge che stando di fronte al Signore di entrambi esclamava: "Questi è il Vivente..." ». (Migne, P.G. 96, 548).

[65] La Trasfigurazione, scuola di Novgorod, secolo XV.

modello pasquale e dell'Ascensione. Cristo emerge dallo sfondo dorato, il suo volto e la corona di luce sono dello stesso colore dello sfondo, il volto è quello del Pantokrator. Cristo è in piedi sul Tabor inondato di luce energetica. Le sue vesti sono bianche, ricoperte di *assistka*, il suo corpo è incorniciato dai cieli rappresentati da tre cerchi concentrici di colore verde trapassati dai raggi luminosi che emanano dal suo corpo (*razdelka*). Su due montagne vicine in atteggiamento curvo di adorazione Mosè ed Elia contemplano la gloria di Cristo. In basso i tre apostoli sono folgorati dalla visione; uno si protegge il volto con la mano, gli altri due crollano drammaticamente a terra voltando le spalle alla teofania accecante, si coprono il viso con le mani. I due piani dell'icona sono divisi dal culmine della montagna.

Con l'andare del tempo la pratica ascetica dei Padri del deserto si è impossessata del tema della luce, di Cristo datore di luce cosicché questo episodio è venuto caricandosi del significato dell'incontro mistico con Cristo già durante la vita terrena. Ancora il tema della luce, raccogliendo accenni di Gregorio di Nissa e Massimo il Confessore, ha guidato l'approfondimento del tema della visione divina, ed ha portato ad accennare alla distinzione tra l'essenza e le energie. Da qui il significato escatologico che la commemorazione ha assunto perché la luce del Tabor è diventata chiaramente la sperimentazione delle energie divine, fonte della deificazione e di tutta la concezione iconografica. Tutta l'esperienza che la Chiesa fa del mistero divino è un'esperienza taborica e il suo annuncio in immagini è fondato su questa concezione. La luce dello sfondo delle icone è luce taborica. Per questo motivo, come già è stato accennato, per consuetudine la prima opera dell'iconografo è una trasfigurazione perché egli possa sperimentare la luce taborica inoltre quando viene benedetto per questo ufficio si recita per lui il tropario della Trasfigurazione.

La sintesi palamita attraverso la pratica esicastica ha reso espliciti questi elementi e ha elaborato una concezione della grazia deificante come energia increata. Così la trasfigurazione è divenuta la celebrazione dell'unione mistica con Dio, l'esaltazione dell'ascesi monastica tesa a conseguire fin d'ora la realizzazione nel proprio corpo del Regno di Dio. La luce del Tabor manifesta le teofanie di Cristo e trasforma coloro che più si sono avvicinati a lui nell'ascesi cristiana.

I santi vivono di questa luce e prima fra tutti la Madre di Dio. L'icona che rappresenta la Madre di Dio non nel mistero della sua maternità verginale, ma nel mistero della sua santità è quella della Dormizione. Lì è rappresentata come primizia dei santi nel suo giorno natalizio alla vita celeste e la festa della Dormizione è l'unica vera grande festa della Madre di Dio che celebra la sua santità. Anche questa icona [66] ha due piani uno terrestre e uno celeste. Nella dimensione terrena al centro sta la Madre di Dio su un alto letto in posizione orizzontale dormiente. Apostoli, martiri e Padri della Chiesa contemplano il mistero della sua deificazione. Cristo viene e si unisce a lei misticamente. Nel piano ultraterreno Cristo si staglia alto sopra la madre dormiente circondato dalle schiere angeliche. Egli porta tra le braccia un bimbo in fasce [67]: è la persona della Madre

[66] Dormizione, scuola di Novgorod, secolo XIII.

[67] Si può dire che la scena della Natività sia capovolta. Non è solo un accostamento esteriore, è l'annuncio della famosa espressione ripetuta continuamente dai Padri della Chiesa. « Cristo divenne uomo perché l'uomo potesse divenire Dio ».

di Dio che nasce al mondo spirituale e che completa definitivamente la sua divinizzazione. La struttura dell'icona è data dall'incontro tra la linea orizzontale su cui giace la Madre di Dio e la linea verticale su cui si erge il Cristo. Le due linee si intersecano: il cielo tocca la terra e la deificazione è compiuta. L'icona nella sua struttura narrativa dipende dai Vangeli apocrifi che raccontano il trapasso della Madre di Dio dal mondo materiale a quello immateriale. Più che di Assunzione si tratta di deificazione. La tradizione bizantina non insiste e non conosce il tema della Assunzione al cielo di Maria, corpo e anima, sottolinea il tema della sua deificazione, primizia dei santi, modello dei credenti, immagine della Chiesa.

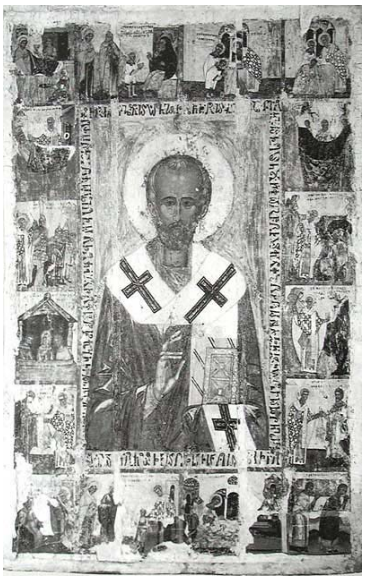

Figura 37. San Nicola, Scuola di Rostov, sec.XV, Galleria Tret'jakov, Mosca

Al polo della deificazione appartengono chiaramente anche le icone dei santi di cui la Madre di Dio è la primizia. Senza avere la pretesa di un'analisi molto ampia, proprio per sottolineare l'appartenenza ideale di queste icone al polo della trasfigurazione, si opera l'analisi dell'icona di san Nicola[68]. Vescovo di Mira, san Nicola partecipò al primo concilio di Nicea, la sua fama iniziò quando fiorirono, a partire dall'epoca di Giustiniano, narrazioni leggendarie e taumaturgiche in modo che la sua icona venne particolarmente venerata dal popolo. Perciò più di ogni altro vescovo divenne immagine di Cristo nel particolare ambito della Chiesa locale [69].
La cronaca di Nestore afferma che già nell'anno 882 fu eretta una chiesa di san Nicola su una collina di Kiev. Più tardi la festa della traslazione delle sue ossa a Bari, avvenuta nel 1084, venne introdotta nel calendario liturgico. Difensore dell'ortodossia contro gli infedeli, divenne in Russia il protettore della Chiesa contro i tatari e quindi patrono del paese. Perciò il ciclo liturgico settimanale lo ricorda nell'ufficiatura del giovedì.

Figura 38. San Nicola, scuola di Novgorod, anno 1294

Numerosissime sono le icone che lo rappresentano e particolarmente significative le più antiche. L'icona del XIII secolo custodita nella Tret'jakovskaja costituisce il tipo canonico della sua raffigurazione russa. È però particolarmente significativa l'icona del Museo di Novgorod i cui panneggi risalgono al XII secolo. Proprio questo ci induce a fare alcune considerazioni. La struttura iconografica, divenuta canonica, mostra una sorprendente somiglianza tra l'icona del Salvatore e quella di san Nicola. Anche quest'ultimo ha una mano benedicente e con l'altra, coperta dal phelonion (mantello rituale), tiene il Vangelo chiuso. La somiglianza è eloquentemente espressiva: san Nicola, prototipo del

[68] S. Nicola, scuola di Rostov, secolo XV.
[69] Il tropario di san Nicola, comune per altro a tutti i santi vescovi, proclama: « Regola di fede, modello di mansuetudine, maestro di temperanza ti ha manifestato al tuo gregge la verità delle cose. Perciò hai acquistato con l'umiltà la celsitudine, con la povertà le ricchezze ».

vescovo, è l'immagine vivente di Cristo, raffigurazione di una coscienza ecclesiale che risale a Ignazio di Antiochia ed è ben espressa da Basilio di Cesarea e continuata nell'uso liturgico di imporre l'icona di Cristo sulla cattedra del vescovo nelle chiese non cattedrali. Se da una parte questo uso vuole sottolineare che la liturgia officiata dai sacerdoti avviene in comunione stretta con il vescovo che è il vero liturgo, nello stesso tempo ribadisce quanto è annunciato nell'icona di san Nicola. Per ciò, come tutti gli altri vescovi, egli è rappresentato con la grande sciarpa bianca a croci nere che molto presto divenne il segno dell'autorità vescovile poiché detta sciarpa di lana ricorda le antichissime rappresentazioni del Buon Pastore. L'icona di Rostov non fa scorgere tutti questi dettagli perché lascia molto spazio ad altri santi che incorniciano il volto di san Nicola, mentre nella parte superiore è rappresentata una *Déesis*. Tutto ciò è indizio che si tratta di un'icona fatta su commissione.

L'analisi dei tipi iconografici secondo la sequenza proposta mostra una profonda somiglianza strutturale tra il complesso dei tipi iconografici e l'ordinato dispiegarsi della riflessione teologica nella composizione dell'anno liturgico. La grande quantità di tipi iconografici trova un'ulteriore unità nell'ordine pittorico delle chiese e dell'iconostasi. Essa è fondata sull'evoluzione teologica della patristica, qui documentata per brevità dai concili ecumenici, e dalla grande triade pseudo-Dionigi, Simeone il Nuovo Teologo, Gregorio Palamas. Soprattutto nelle icone delle grandi feste c'è un'analogia profonda tra icona e poesia liturgica che ripropone il significato salvifico dell'avvenimento reso presente e meditato. Anche i gesti liturgici delle varie ufficiature sono in profonda consonanza con le immagini.

C'è in conclusione nella tradizione bizantina una perfetta corrispondenza tra la parola teologica e poetica, il gesto liturgico e l'immagine. Sono tre linguaggi, tre veicoli comunicativi che esprimono il medesimo annuncio di salvezza.

È proprio questa connessione, questo significativo intreccio di elementi espressivi che permette di comprendere in profondità il linguaggio delle immagini. Risulta definitivamente chiaro il rapporto tra il mistero che costituisce la Chiesa ed è fondamento della sua autocoscienza e l'immagine che è uno dei linguaggi attraverso i quali tale autocoscienza è comunicata.

Bibliografia

Un'ampia bibliografia sui vari aspetti della civiltà bizantina è contenuta nell'appendice bibliografica curata da M.L. Arduini in *Storia della Chiesa* a cura di U. Jedin, voi. IV, Jaca Book, Milano, 1978, pp. 616-670. Sulla tradizione religiosa russa si veda l'ampia bibliografia in G. Codevilla, *Religione e spiritualità in URSS*, Città Nuova, Roma, 1981, pp. 153-166. La presente bibliografia, divisa in sezioni, è complementare ai lavori citati pur riproponendo alcuni testi fondamentali perché possa essere consultata autonomamente. I testi citati nelle note vengono ripetuti solo se opere di carattere generale.

Storia dell'impero e della Chiesa bizantina

Ch. Diehl, *Byzance. Grandeur et décadence*, Parigi 1919, trad. it., Milano 1962
A.A. Vasilev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Parigi 1932.
S. Runciman, *Byzantine Civilisation*, Londra 1933, trad. it., Firenze 1960
G. Ostrogorskij, *Geschichte des byzantinischen Staates*, Monaco 1940, trad. it., Torino 1968
M. Jugie, *Le Schisme Byzantin*, Parigi 1941.
Th. Uspenskij, *Istorija Vizantiiskoj Imperii*, Mosca 1948.
A. Schmemann, *Byzantine Theocracy and the Orthodox Church*, Ginevra 1948
L. Bréhier, *Le monde byzantin*, 3 voll., Parigi 1948-1950
M. Levtchenko, *Očerki po istorii russko-vizantiiskich otnošenii*, Mosca 1956
P. Lemerle, *Histoire de Byzance*, Parigi 1969
N.H. Baynes, *L'impero bizantino*, Firenze 1971
AA.VV., *The Cambridge Medieval History*, vol. IV, *The Bizantine Empire*, Cambridge Univ. Press, 1966-1967, trad it., *L'impero bizantino*, Garzanti, Milano 1978

Storia della Russia

S. Solov'év, *Istorija Rossii*, SPB 1869-1885, 29 voll.
K. Stahlin, *Geschichte Russlands*, 4 voll., Berlino 1923-1929
E. Smurlo, *Storia della Russia*, 3 voll., Roma 1928-1930
S. Platonov, *Histoire de Russie*, Parigi 1929
N. Brian-Chaninov, *Histoire de Russie*, Parigi 1929
P. Miljukov, Ch. Seignobos, L. Eisenmann, *Histoire de la Russie*, 3 voll., Parigi 1933
N. Ottokar, *Breve storia della Russia*, Bari 1936
V. Gitermann, *Geschichte Russlands*, Zurigo 1944-1949, trad. it., 2 voll., Firenze 1963
W. Giusti, *Storia della Russia*, Milano-Messina 1945
E. Lo Gatto, *Storia della Russia*, Firenze 1946
P. Kovalevsky, *Manuel d'histoire russe*, Parigi 1948
B. Gille, *Histoire économique et sociale de la Russie du Moyen Age au vingtième siècle*, Parigi

1949.
B. Pares, *History of Russia*, Londra 1953
B.H. Summer, *Survey of Russian History*, Londra 1961
G. Welter, *Storia della Russia*, Bologna 1961
D. Tschizewskij, *Storia dello spirito russo*, Firenze 1965

Storia della Chiesa russa

Makarij, *Istorja Russkoj Cerkvi*, 1868-1883, 13 voll.
P.N. Miljukov, *Skizzen zur russischen Kulturgeschichte*, Berlino 1898-1901
P.N. Miljukov, *Istorja russkoj Kultury*, trad. Franc., Parigi 1900
E. Golubinskij, *Istorija Russkoj Cerkvi*, Mosca 1900-1901
E. Golubinskij, *Istoria Kanonizacii svjatych v russkoj cerkvi in Ctenija*, Mosca 1930, I.
N. Kapterev, *Patriarch Nikon i car' Aleksej Michailovic*, Sergiev Posad, 1909-1912
M. Priselkov, *Očerki po cerkovno-politiceskoj istorii Kievskoj Rusi*, X-XII voll., Pietroburgo 1913
Ieromonaco Lev, *Une forme d'ascese russe, la folie pour le Christ*, in « Irenikon », aprile 1927
R. Jagoditsch, *Das Leben des Protopopen Awwakum*, Berlino 1930
R. Trautmann, (a cura di), *Die altrussische Nestor-Chronik*, Lipsia 1931
H. Baumgarten, *St. Wladimir et la conversion de la Russie*, Roma 1932
J. Danzas, *St. Vladimir et les origines du Christianisme en Russie*, Parigi 1935-1936
H. Koch, Byzanz, Ochrid und Kiev 987-1037 in « Kirios », 1938, IV.
P. Pascal, *Avvakum et les débuts du Rascol*, Parigi 1938
N.S. Trubetzkoj, *The Common-Slavic Elements in Russian Culture*, New York 1949
A.M. Ammann, *Storia della Chiesa russa e dei paesi limitrofi*, Torino 1948, 2a edizione accresciuta, *Abriss der ostslavischen Kirchengeschichte*, Vienna 1950
M.J. Rouet de Journel, *Monaschisme et Monastères russes*, Parigi 1952
I. Smolitsch, *Leben und Lehre der Starzen*, Colonia 1952
Metr. Serafim, *Die Ostkirche*, Stoccarda 1950, trad. franc., Parigi 1952
I. Smolitsch, *Russisches Mónchtum*, Wùrzburg 1953
D. Tschizevskij, *Studien zur russischen Hagiographie*, in Wiener Slavistisches Jahrbuch (1953)
R.A. Klostermann, *Probleme des Ostkirche, Untersuchungen zum Wesen und zur Geschichte der griechisch-orthodoxen Kirche*, Gòteborg 1955
E. Benz, *Geist und Leben der Ostkirche*, Hamburg 1957
A.V. Kartasev, *Ocerki pò istorii russkoj cerkvi*, Parigi 1959
D. Tschizevskij, *History of Old-Russian Literature*, Gravenhage 1960
J. Chrysostomus, *Le forze religiose nella storia russa*, Brescia 1962
I. Kologrivov, *I santi russi*, Milano 1977
P. Kovalevsky, *San Sergio e la spiritualità russa*, Torino 1979

Teologia ortodossa

Glubokovski, *Istorija russkogo bogoslovija*, Varsavia 1928
G. Florovskij, *O pocitanii Sofii Premudrosti Bozijej v Vizantii i na Rusi* in opere 5° Congresso delle organizzazioni accademiche russe, I voi., Sofia 1932
B. Krivochein, *L'ensegnement ascetique et théologique de Saint Grégoire Palamas*, Sem Kondak, Vili, Praga 1936
G. Florovskij, *Puti russkogo bogoslovja*, Parigi 1937
J. Gross, *La divinisation du chrétien d'après les Pères grecs*, Parigi 1938
G. Fedotov, *The russian religious mind*, Harvard Univ., 1946
G. Fedotov, *A treasury of Russian spirituality*, New York 1948
Kiprian, *Antropologia Grigorija Palamy*, Parigi 1950
Behr-Sigel, *Prière et Sainteté dans l'Eglise russe*, Paris 1950
P. Peeters, *Orient et Bizance, Le tréfond oriental de l'hagiographie byzantine*, Bruxelles 1951
H.S. Alivisatos, *The Holy Greek Orthodox Church*, in *The Nature of the Church*, Londra 1952
M. Lot-Borodin, *Un Maitre de la spiritualité byzantine au XIV siede: Nicolas Cabasilas*, Parigi 1958
P. Scazzoso, *II problema delle sacre icone* in « Aevum », 1959, B-4, pp. 303-323
J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, « Cahiers archeologiques », t. X, Parigi 1959
J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Parigi 1959
J. Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas e la mistique ortodoxe*, Parigi 1959
J. Meyendorff, *La Chiesa ortodossa ieri e oggi*, Brescia 1962
E. Timiadis, *La spiritualità ortodossa*, Brescia 1962
M.. Le Guillou, *Lo spirito dell'ortodossia greca e russa*, Catania 1962
N. Zernov, *Il Cristianesimo orientale*, Milano 1962
P. Evdokimov, *L'Ortodossia*, Bologna 1964
O. Clement, *L'Eglise Orthodoxe*, Parigi 1965
S. Bulgakov, *Pravoslavie*, trad. franc., Parigi 1965, trad. ingl., Londra 1935
A. Brunello, *Le Chiese orientali e l'unione*, Milano 1966
P. Trembelas, *Dogmatique de l'Eglise Orthodoxe Catholique*, 2 voll., Chevetogne 1966-1967
A. Schmemann, *Il mondo come sacramento*, Brescia 1969
J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Parigi 1969
G. Gharib, *La Madonna nell'anno liturgico bizantino*, Roma 1972
J. Meyendorff, *Cristologia ortodossa*, Roma 1974
I. Kologrivov, *Santi russi*, Milano 1977
P. Evdokimov, *La connaissance de Dieu dans la tradition iconographique*, in «Unité Chrétienne», nn. 46-47, 1977
T. Spidlik, *La spiritualité de l'Orient Chrétien*, Roma 1978 G.
Krug, *Mysli ob ikone*, Parigi 1978
O. Clement, *Visage interieur*, Parigi 1978
M. Donadeo, *Le icone*, Brescia 1981

Liturgia

P.E. Mercenier, *La Prière des Eglise de rite bizantin*, 3 voll., Chevetogne 1937-1953
M. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938
G. Gatti, C. Korolewski, *Il Rito bizantino e le Chiese bizantine*, Genova 1942
G. Schirò, *Innografi italo-greci*, Grottaferrata 1947
N. Liesel, *Le liturgie della Chiesa orientale*, Roma 1960
J. Tyciak, *Il mistero del Signore nell'anno liturgico bizantino*, Milano 1963.
Euchologue ou rituel de l'Elise orthodoxe, Le Bousquet d'Orb, 1970
E. Fortino, *Liturgia greca*, Roma 1970
P. Evdokimov, *La preghiera della Chiesa orientale*, Brescia 1970
E. Mercenier, *Oktoichos, Dimanche, Office selon les huit tons*, Chevetogne 1972
M. Gallo, *Liturgia orientale della Settimana Santa*, 2 voll., 1974
S. Giovanni Damasceno, *Canti della risurrezione (Ottoeco domenicale)* a cura di B. Borghini, Roma 1974
Denis Guillaume (a cura di), *Triode de Carême*, Roma 1978
M.G. Muzj, *La preghiera eucaristica*, Roma 1979

Arte

I.E. Grabar, *Istorija russkogo iskusstva*, Mosca 1909-1916
M. Alpatov, *La Trinità dans l'art byzantin et l'icone de Rublëv*, in « Echos d'Orient », 1926 n. 146, pp. 150-157
P. Muratov, *Les icônes russes*, Parigi 1927
I.D. Stefanescu, *L'evolution de la peinture religieuse en Boukovine e en Moldavie*, Parigi 1928-1929
N.P. Kondakov, *Russkaja Ikona*, Praga 1931
E. Diez-O. Demus, *Byzantine mosaics in Grèce, Hosios Lukas and Daphni*, Cambridge Mass. 1931
S. Bettini, *La pittura bizantina*, Firenze 1938-1939
A. Grabar, *L'art religieux et l'Empire byzantin à l'epoque des Macédoniens*, Ecole pratique des Hautes Etudes, Annuaire 1939-1940
O. Demus, *Byzantine mosaic decoration*, Londra 1947
D. Talbot Rice, *Russian icons*, Londra 1947
V.N. Lazarev, *Istorija vizantiskoj živopisi*, Mosca 1947
L. Kuppers, *Gottliche Ikonen*, Diisseldorf 1949
S.H. Cross, *Medieval Russian Churces*, Cambridge 1949
W. Weidele, *Les icônes byzantines et russes*, Firenze 1950
L. Uspensky, V. Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Berna 1952
P. Schweinfurth, *Russian icons*, Londra 1953
A. Grabar, *La peinture byzantine*, Ginevra 1953
D. Talbot Rice, *Byzantine Art*, Londra 1954

G. Millet, *La peinture du moyen àge en Yougoslavie*, 2 voll., Parigi 1954 e 1957
S. Radojčic, D. Talbot Rice, *Yugoslavia*, Collezione Unesco dell'Arte Mondiale, Parigi 1955
M.M. Davy, *Essai sur la symbolique romane*, Parigi 1955
S. Radojčic, *Les Maîtres de l'ancienne peinture serbe*, Belgrado 1955
M. Chatzidakis, *Monuments byzantins en Attique et Béotie*, Atene 1956
Felicetti, W. Libenfels, *Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei*, Losanna 1956
A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, « Dossier Archéologique », Parigi 1957
W. Gerhard, *Welt der Ikonen*, Recklingshausen 1957
M. Alpatov, *Andrei Rublèv e l'arte bizantina*, L'Arte, 1958, pp. 251-278
URSS, Antiennes icònes russes, Parigi 1958
M. Alpatov, *Altrussische Ikonenmalerei*, Dresda 1958 P.A.
Michelis, *Esthétique de l'Art Byzantin*, Parigi 1959
T. Gerassimov, *L'icone bilaterale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia*, « Cahiers Archéologique », X, Parigi, 1959
M. Alpatov, *Andrej Rublëv*, Mosca 1960
I. Akrabova-Zandova, *Bojanskata c'rkva*, Sofia, 1960
A. Jagodovskaja, *Andrej Rublëv*, Mosca 1960
V.I. Djuric, *Icones de Yougoslavie*, Belgrado 1961
V.I. Lazarev, *Teofan Grek i ego škola*, Mosca 1961
G. Arbaliev, *B'lgarskoto priložno izkustvo*, Sofia 1961
S. Radojčic, *Icones de Serbie et de Macédoine*, Belgrado 1961
K. Onasch, *Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs*, Berlino 1962
M. Alpatov, *Andrej Rublëv*, Milano 1962
G. Mathew, *Byzantine Aestetic*, Londra 1963
N. Demina, *Troica Andreja Rublëva*, Mosca 1963
A. Grabar, *Alcune note sull'arte di Teofane il Greco*, in « Vizantijskij vremennik », t. XXIV, 1964
A.T. Božkov, *Naj-ranni proizvedenija na b'igarskata živopis*, Sofia 1965
K. Papaioanu, *La peinture byzantine et russe*, Losanna 1965
L. Mortara Ottolenghi, *La pittura bizantina*, Milano 1966
V.N. Lazarev, *Andrej Rublëv i ego škola*, Mosca 1966
I. Ivanova, N. Demina, *Rubljov*, Milano 1966
V. Pandurski, *B'igarskata ikona*, Sofia 1967
C. Vasiliou, *I monasteri della Moldavia e la loro meravigliosa decorazione esterna*, in « Oriente Cristiano », 1969, n. 3, pp. 18-35
M. Alpatov, *Le icone russe, Problemi di storia e di interpretazione artistica*, Torino 1976
P.J. Mùller, *Icônes Byzantines*, Parigi 1978
W. Gerhard, *Marie Mère de Dieu*, Neuchàtel, s.d.

Indice delle Figure

Figura 1. Cristo in Trono fra Costantino IX e Zoe, Santa Sofia, Costantinopoli, sec.XI 18
Figura 2. Vergine in trono. Santa Sofia, Costantinopoli, anno 867 19
Figura 3. Trasfigurazione. Santa Caterina del Sinai, sec.VI 19
Figura 4. Pantokrator, Santa Caterina del Sinai, sec.VI 20
Figura 5. Madre di Dio Kiriotissa, Santa Caterina del Sinai, sec.VI 20
Figura 6. Annunciazione, San Clemente, Ochrid, sec.XIV 56
Figura 7. La Cattedrale dedicata alla Sofia Divina (Sofijskij Sobor), Kiev, sec.XI 64
Figura 8. Abside della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI 65
Figura 9. Sezione della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI 65
Figura 10. I Padri della Chiesa, abside della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI 66
Figura 11. Eucaristia, abside della Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI 67
Figura 12. Madre di Dio in atteggiamento orante, Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI . 67
Figura 13. Deesis, Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI 67
Figura 14. Tamburo e cupola della Cattedral Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI 68
Figura 15. Martiri (raccordo delle absidi). Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI 69
Figura 16. Annunciazione (supporti della volta), Cattedrale Sofijskij Sobor, Kiev, sec.XI .. 69
Figura 17. Madre di Dio *Vladimirskaja*, da Bisanzio, sec.XI/XII 71
Figura 18. Annunciazione di Ustjug, Novgorod, sec.XII 77
Figura 19. Madre di Dio *Petrovskaja*, scuola di Tver, sec.XIV 79
Figura 20. Madre di Dio *Donskaja*, fine sec.XIV 85
Figura 21. Trinità (Andrej Rublëv, 1411), Galleria Tret'jakov, Mosca 89
Figura 22. Il Salvatore, Déesis di Zvenigorod, inizio sec.XV 90
Figura 23. Arcangelo Michele, Déesis di Zvenigorod, inizio sec.XV 90
Figura 24. Pantokrator, Santa Caterina del Sinai, sec.VI 97
Figura 25. Il Salvatore, scuola di Mosca, sec.XVI 100
Figura 26. Madre di Dio orante, Scuola di Jaroslavl', anno 1218 circa 103
Figura 27. Natività, Scuola di Novgorod, sec.XV/XVI 109
Figura 28. Concezione della Madre di Dio, Scuola del Nord, sec.XVI 109
Figura 29. Nascita della Vergine, Scuola di Pskov, sec.XIV 112
Figura 30. Anastasis, sec.XVI 117
Figura 31. Crocefissione, Dionisij, inizio sec.XV 119
Figura 32. Ascensione. Scuola di Rublëv, sec.XV 121
Figura 33. Pentecoste, Scuola di Novgorod, sec.XVI 123
Figura 34. Trinità (Andrej Rublëv, 1411), Galleria Tret'jakov, Mosca 125
Figura 35. Trasfigurazione, scuola di Novgorod, sec. XV 129
Figura 36. Teasfigurazione, Santa Caterina del Sinai, sec.VI 129
Figura 37. San Nicola, Scuola di Rostov, sec.XV, Galleria Tret'jakov, Mosca 131
Figura 38. San Nicola, scuola di Novgorod, anno 1294 131

Indice

Presentazione di Enrico Galbiati 3

Capitolo I 5

La tradizione religiosa bizantina 5

I concili fondamento della tradizione 6

Le ufficiature liturgiche, autocoscienza della Chiesa 12

Il tempio e l'icona 17

La controversia iconoclastica 26

Capitolo II 37

Lo sviluppo dell'icona a Bisanzio 37

Precetti per l'esecuzione tecnica 39

Canone estetico-teologico 41

Le immagini a Bisanzio durante la dinastia macedone e i Comneni (867-1204) 47

L'età dei Paleologhi (1261-1453) 54

Capitolo III 61

La coscienza religiosa russa nelle sue icone 61

Nascita politica, religiosa e culturale della Rus' 62

La scuola di Novgorod 75

La scuola di Mosca 84

Capitolo IV 94

Esperienza ecclesiale e annuncio teologico 94

L'icona di Cristo 97

L'icona della Madre di Dio 103

Icone delle grandi feste 107

Polo teofanico: l'icona della Natività 109

Polo salvifico: l'icona della Pasqua 116

Polo della deificazione: l'icona della Trasfigurazione 129

Bibliografia 133

Storia dell'impero e della Chiesa bizantina 133

Storia della Russia *133*
Storia della Chiesa russa *134*
Teologia ortodossa *135*
Liturgia *136*
Arte *136*
Indice delle Figure **138**
Indice **139**