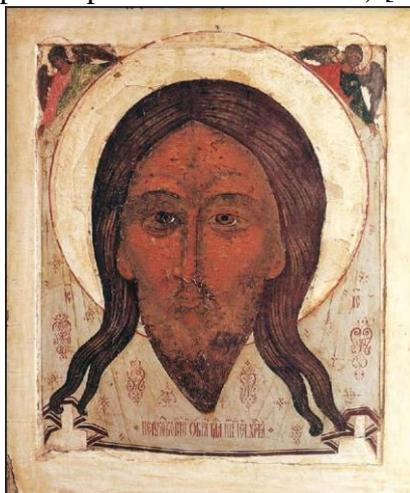


ORIGINE, NATURA E TIPOLOGIA DELLE ICONE

Ci viene quasi meccanico, per associazione di idee, abbinare le icone alla Russia, ritenendo che siano patrimonio esclusivo di quella terra, o tutt'al più della Chiesa d'Oriente, e che non abbiano quindi nulla a che fare con la cultura cristiana occidentale. In realtà, quando le icone nascono e si diffondono (a partire dal V-VI secolo) non esistono divisioni fra le chiese, anzi la Chiesa è più che mai unita nella lotta alle eresie e nelle definizioni dei primi Concilii. La Russia poi, convertitasi al cristianesimo soltanto intorno all'anno Mille, fu l'ultima a riceverle da Bisanzio, della cui Chiesa fu inizialmente una diocesi e della cui straordinaria arte rappresentò l'estrema, splendida ramificazione. Le icone sono dunque patrimonio di tutta la cristianità. L'icona è "annuncio della Buona Novella", tramite tangibile tra l'uomo e Dio, sede del divino stesso che per mezzo dell'immagine appare all'uomo. È di per sé *miraculum*, teofania, apparizione, epifania¹. Diversi sono stati i tipi canonici elaborati nei secoli, (di cui il Pantocratore è apparso grazie al Patriarca Niceforo alla fine del periodo iconoclasta). Le icone di Cristo presentano tre tipologie fondamentali:

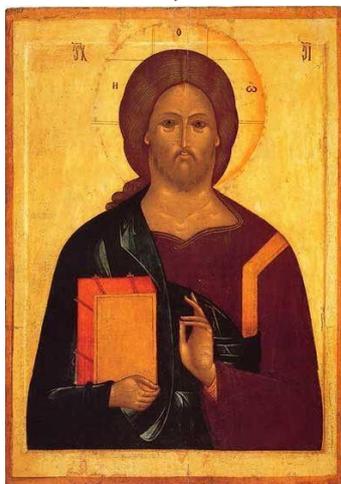
1) il Salvatore "Acheropita" (non dipinto da mano umana), considerato la rappresentazione più antica e fedele di Gesù, perché impressa da Lui stesso su un lino (*mandylion*) e inviato ad Abgar, re di Edessa, gravemente malato (il centro della composizione è il Volto di Cristo, assorto e severo ma anche infinitamente misericordioso, un volto in cui si esprime tutto l'amore doloroso e appassionato per l'uomo, che lo porta a morire per ricondurre al Padre l'intera creazione, affinché essa possa partecipare della Vita divina) [fig. 1];



2) il Pantocratore (Colui che sostiene in sé l'essere), espressione dell'epifania del Dio trascendente che ha assunto fattezze umane. Cristo appare come l'"Onnipotente", il "rex mundi", raffigurato per lo più a mezzo busto, con la mano destra levata in atto di benedizione, mentre la sinistra regge un libro aperto o chiuso, simbolo della sua Legge. La veste porpora (il

¹ O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Icone*, Milano, 2000, pp. 7-8.

colore degli imperatori) esprime la signoria di Cristo sul mondo e, secondo la tradizione popolare, l'affermazione della sua divinità, mentre il manto blu è il segno dell'umanità da Lui assunta nell'Incarnazione. Nel nimbo circolare è inscritta una croce nei cui bracci si leggono tre lettere greche che significano “Colui che è”, il nome sacro di Dio [fig. 2];

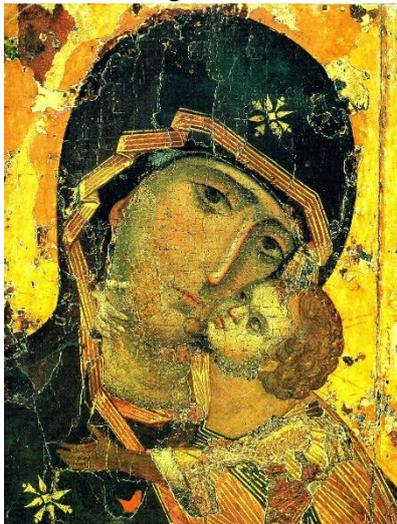


3) il Salvatore in trono tra le potenze della Deesis. Verso il suo trono convergono, oranti, tutte le altre figure in piedi, supplicandolo di avere pietà dell'umanità peccatrice. Cristo è vestito di luce (le sottili venature d'oro dell'abito, l'*assist*, indicano appunto la luce), assiso su un trono inserito in un quadrato rosso, inscritto a sua volta in un ovale blu, che simboleggia l'eternità e il cielo, in cui emergono volti e ali di serafini. Campeggia la figura di Cristo, il Cristo della seconda venuta, il Giudice, che indica con la mano destra l'unica legge da seguire, il suo Vangelo [fig. 3].



Anche le icone della Madre di Dio, secondo la tradizione, hanno origini miracolose: all'evangelista Luca, medico e pittore, sarebbe stato concesso di ritrarre la Vergine tre volte, mentre era ancora viva, dopo la Pentecoste, nella pienezza dello Spirito Santo. I tre “ritratti” di Maria costituiscono appunto i tre fondamentali tipi canonici delle icone mariane: 1) la Glycophilousa o Eleousa (in slavo Umilenie), cioè “Madre di Dio della Tenerezza”, raffigura la Madre e il divin Figlio stretti in un intenso, tenero abbraccio. La tradizione vuole che in questo gesto sia colto il momento in cui il Dio-Bambino rivela alla Madre il mistero della morte e della resurrezione; il riverbero del dolore, dell'amore e della serena accettazione della volontà

divina si coglie sul volto di Maria attraverso i contrasti di luce e ombra, nella profondità colma di stupore del suo sguardo triste e assorto [fig. 4];



2) l'Odigitria ("Coei che indica la via"): così era denominata a Bisanzio la tipologia della Madre di Dio che, sorreggendo su un braccio il Bambino, con la mano lo indica come "via, verità e vita". È un'immagine solenne e maestosa, in cui il piccolo Gesù, che ha già le fattezze di un adulto (simbolo della sua divina sapienza e del suo destino di passione e morte già compiuto) tiene in una mano il rotolo della legge e con l'altra impartisce la benedizione [fig. 5];



3) l'Orante è l'icona in cui la Vergine appare frontalmente, con le braccia levate al cielo in atteggiamento di supplica e lo sguardo rivolto ai fedeli, invitandoli a confidare in Cristo, cui essa si rivolge intercedendo per l'umanità [fig. 6].



Una variante di questo terzo canone è denominata Madre di Dio del Segno, perché Maria, orante, porta sul petto un clipeo in cui è racchiusa l'effigie di Cristo Emmanuele, il Salvatore prima dell'Incarnazione. Questa rappresentazione della Madonna si rifà all'Antico Testamento, alla profezia di Isaia: "Il Signore stesso vi darà un segno. Ecco la Vergine concepirà e darà alla luce un figlio, cui porrà nome Emmanuele (Dio con noi)" [fig. 7].

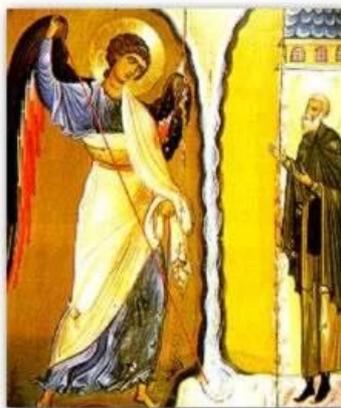


In questo modo l'icona diventa manifestazione del Dio presente e incarnato nell'umanità (la Madonna), e assume una particolare intensità simbolica e teologica. Le tre stelle che si vedono brillare sul capo e sulle spalle della Vergine sono un antico simbolo siriano di verginità (esso veniva ricamato sul velo nuziale delle principesse), che sta a indicare la verginità della Madonna prima, durante e dopo il parto. L'icona offre la realtà in una visione complessiva, come essa appare allo sguardo divino, non limitata quindi dalla prospettiva ottica. La denominazione di "prospettiva rovesciata" (coniata da Florenskij all'inizio del secolo XX) indica due fenomeni: il punto di fuga non si trova all'interno della composizione, che al contrario si apre all'infinito, ma nello spettatore. Inoltre, l'icona presenta contemporaneamente

più piani prospettici: ad esempio, gli edifici sono visti sia all'esterno (cupole, facciate ecc.) sia all'interno². Un'altra tipologia presente nelle icone è quella della Madre di Dio “della Passione”. Questo tipo di icona è presente nel repertorio della pittura bizantina almeno dal XII secolo, sebbene molto rara. Nel XV secolo questa composizione, che prefigura la passione di Gesù, assume grande diffusione e viene ripetuta in un gran numero di icone. Poiché le più belle portano la firma di Andreas Ritzos “de Candia”, si attribuì a lui il tipo iconografico stesso. In realtà la tipologia è bizantina, e quasi accademica l'esecuzione del rigido panneggio delle vesti, ma è certamente nuovo il movimento ritroso e spaventato del Bimbo, cui sfugge da un piede il sandaletto, e la commossa tenerezza sul volto della Madre [fig. 8]³.



Importanti, inoltre, sono le tipologie nate in ambito monastico. Due sono rappresentative del genere e di particolare rilievo, manufatto di bottega costantinopolitana. La prima è l'icona sinaita del Miracolo dell'angelo Michele a Chonae [fig. 9], del tardo XII secolo.

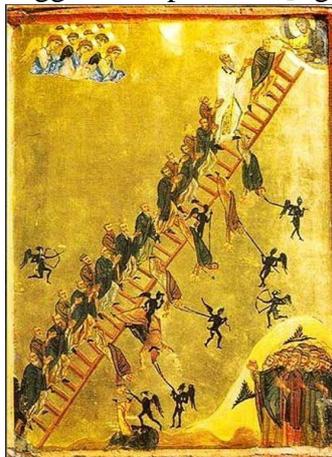


L'arcangelo fende con il bastone la terra aprendovi un abisso in cui precipitano le acque (convogliate dai pagani, secondo la leggenda, per distruggere la chiesa) che attraverso i due rivoli suddividono la composizione in due parti secondo un ritmo architettonico ideale: a sinistra Michele, a destra il monaco Antipa sullo sfondo della chiesa dedicata all'arcangelo. Si noti la proporzione ideale fra le figure: Antipa, di dimensioni inferiori a Michele, è mirabilmente bilanciato dall'edificio; ne risulta un equilibrio perfetto e squisitamente classico,

² Popova, Smirnova, Cortesi, *Icone*, 2000, pp. 13-17.

³ Popova, Smirnova, Cortesi, *Icone*, 2000, p. 95.

senza alcuna dissonanza, disarmonia, eccesso espressivo [fig. 9]. Un'altra famosa icona dello stesso periodo è la Scala di San Giovanni Climaco, traduzione pittorica del *Climax*, trattato ascetico del santo igumeno del monastero di Santa Caterina sul Sinai (V secolo); la composizione è costruita in modo ideale: la scala, su cui salgono i monaci superando difficoltà e prove nel cammino ascetico, divide perfettamente la scena in due parti; nella parte superiore si collocano i monaci che salgono i gradini delle virtù, giungendo fino a Cristo, che si affaccia dai cieli per accogliere i santi asceti; nella zona inferiore i monaci che non hanno perseverato nell'ascesi precipitano, catturati dai diavoli che li trascinano all'inferno (raffigurato nella parte inferiore sotto forma di una testa mostruosa). I diavoletti sono rappresentati con una vena più comica e grottesca che terrificante, secondo la consuetudine bizantina di evitare la raffigurazione mostruosa delle forze maligne (diffusa invece nell'arte medioevale occidentale): l'Oriente accentua piuttosto l'elemento vittorioso, pasquale. In alto a sinistra gli angeli cantano i loro cori angelici a quanti hanno raggiunto il paradiso [fig. 10]⁴.



Un cenno a parte merita l'icona della Trinità che, molto spesso, nel mondo orientale, non è rappresentata come in quello occidentale. Quest'icona raffigura le persone della Trinità come tre giovani angeli ricevuti dal patriarca Abramo alla quercia di Mamre, secondo il racconto del libro della Genesi (18, 1-14) [fig. 11].



Le rappresentazioni della Trinità nella forma della visita angelica sono molto antiche: sappiamo da Eusebio che un dipinto dei tre ospiti celesti esisteva da tempo al *locus sanctus* di Mamre in Terra Santa, forse già nel III secolo. La visita angelica è l'unica forma di rappresentazione della Trinità cristiana che è stata sempre accettata, dal trionfo della Chiesa nel IV secolo fino ai

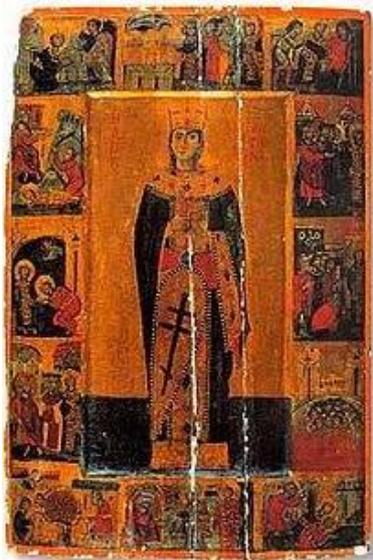
⁴ Popova, Smirnova, Cortesi, *Icone*, 2000, pp. 47-49.

giorni nostri. La cultura ortodossa, infatti, fedele al pensiero del Sesto e del Settimo Concilio ecumenico, non ammette raffigurazioni della prima e della terza persona della Trinità, in quanto mai incarnate. Per rappresentare la divinità articolata nelle tre persone sono dunque utilizzabili solo i simboli aniconici oppure, secondo un criterio sostanzialmente analogo, situazioni antiche intese come prefigurazioni di eventi ancora da realizzare. Un colore in comune significa la sostanza divina condivisa dai tre, gli stessi colori invertiti simboleggiano il rapporto tra Padre e Figlio e un nuovo colore indica lo Spirito prodotto dal solo Padre, senza l'intervento del Figlio⁵. Una particolare attenzione va posta nel significato simbolico di alcuni elementi che tendono a rivelare significati e caratteristiche dell'icona. L'icona bizantina predilige l'oro, ne usa a profusione per coprire i fondi e per disegnare i volumi delle vesti e delle architetture (secondo un finissimo reticolo detto *assist*); questo gusto dell'oro, mutuato del resto all'antichità, come quasi tutti gli elementi nell'icona bizantina, vuol rendere il senso della luce, che l'oro esprime nel suo "brillio" e nella sua "nobile luminosità" (Andrea di Creta). Riprendendo dal mondo antico l'oro come metafora della luce, l'iconografia cristiana gli conferisce un ulteriore significato: l'oro, "colore dei colori", non esiste in natura e significa quindi la luce increata che investe la creatura e la trasfigura rendendola già fin d'ora partecipe del Paradiso. La presenza dell'oro, in tal modo, è sempre un indizio del divino, del manifestarsi in forme sensibili dell'invisibile Presenza che permea di sé il cosmo intero. La luminosità, pur illuminando la materia, accendendola di un fuoco misterioso, costituisce come una barriera compatta che cela la prospettiva spaziale e non permette all'occhio di penetrarla; essa rende piuttosto il senso della realtà come "mistero" e mette l'accento sulla terrificante presenza di Dio ("fuoco divorante", Es. 24,17) che la anima⁶. Ma il fondo delle icone non è solamente il conosciutissimo fondo oro, considerato come il riferimento allo spazio celeste cui appartiene l'icona. Un altro tipo di fondo è il fondo rosso. Il colore rosso è tra i simboli più arcaici e complessi nell'iconografia dell'Oriente cristiano: si riscontra fin dalle epoche più antiche e ritorna in aree geografiche e culturali diverse, secondo accezioni e simbologie svariate. Il rosso è per eccellenza il simbolo dell'energia divina, del "fuoco fiammeggiante che racchiude le energie divine" (secondo le parole di Dionigi Pseudo-Areopagita), che anima il creato e gli dà vita; tuttavia, è anche il colore del martirio, un'allusione al sangue versato da Cristo per la salvezza dell'umanità. Per tutti questi motivi il rosso diviene il simbolo dell'amore divino, "la fiamma dell'ardore dell'amore" che riscalda i cuori dei giusti e dei peccatori e li volge al pentimento, "affinché i loro cuori tramutino il timore in amore" (Gregorio Magno). Per questa sua valenza simbolica, nell'iconografia orientale il rosso viene sovente usato in alternativa all'oro (simbolo della luce immateriale, della presenza del divino come elemento trasfigurante del reale) nella pittura dei fondi: il fondo infatti viene anche chiamato "luce", cioè serve a collocare il personaggio o l'evento nella prospettiva della visione divina. A sua volta, il

⁵ *Icône russe*, Milano c1999, p. 76.

⁶ Popova, Smirnova, Cortesi, *Icône*, 2000, p. 53.

sacrificio redentivo di Cristo ha un simbolo veterotestamentario nel sangue dell'Agnello con cui gli Ebrei aspersero le loro porte durante le piaghe d'Egitto: il colore del sangue è qui simbolo di purificazione e di salvezza dal castigo divino⁷. Altra tipologia affrontata dagli iconografi è quella delle icone agiografiche, cioè le icone dei santi. Fin dai primi secoli dell'iconografia cristiana sono in uso composizioni che prevedono una figura centrale con figure di santi tutt'intorno, sul fondo dell'icona o sulla cornice; a partire dall'inizio del XIII secolo si diffondono le icone agiografiche, che presentano cioè centralmente la raffigurazione del personaggio, rivolto frontalmente agli oranti o in atteggiamento di supplica a Cristo o alla Vergine (in tal caso girato di tre quarti) e, tutt'intorno, sulla cornice, le scene della vita o gli atti del martirio. L'origine di tali composizioni è da ricercarsi negli affreschi (ad esempio nelle cripte destinate alla sepoltura dei santi). L'icona agiografica, che conosce grande fortuna e diffusione a partire dal XIII secolo sia a Bisanzio sia in Italia e in area russa, è indicativa anche di un mutamento di orientamento spirituale: alla contemplazione del Mistero (le figure massicce con occhi grandi e spalancati, nelle icone più antiche), si sostituisce ora una narrazione agiografica, talvolta un po' favolistica, tesa soprattutto all'edificazione morale e spirituale attraverso la sottolineatura delle virtù eroiche del personaggio [fig. 12]⁸.



Infine, ci sono le icone delle dodici grandi feste dell'anno liturgico bizantino, il *Dodecaorton* (nell'iconostasi, l'ordine festivo della seconda fila di icone sopra le porte reali), con caratteristiche diverse a seconda della zona di origine, legate spesso, nell'iconografia, ai vangeli apocrifi: Nascita della Madre di Dio [fig. 13] e sua Presentazione al Tempio [fig. 14]; Annunciazione [fig. 15]; Natale di Gesù [fig. 16]; Presentazione di Gesù al Tempio [fig. 17]; Battesimo [fig. 18]; Trasfigurazione [fig. 19]; Ingresso in Gerusalemme [fig. 20]; Resurrezione [fig. 21]; Ascensione [fig. 22]; Dormizione della Madonna [fig. 23]; Esaltazione della croce [fig. 24]⁹.

⁷ Popova, Smirnova, Cortesi, *Icone*, 2000, p. 61.

⁸ Popova, Smirnova, Cortesi, *Icone*, 2000, p. 57.

⁹ Popova, Smirnova, Cortesi, *Icone*, 2000, p. 12.

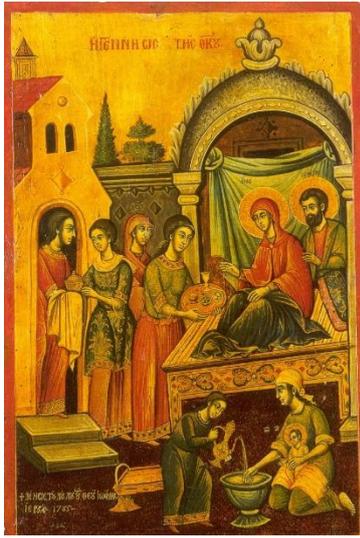


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

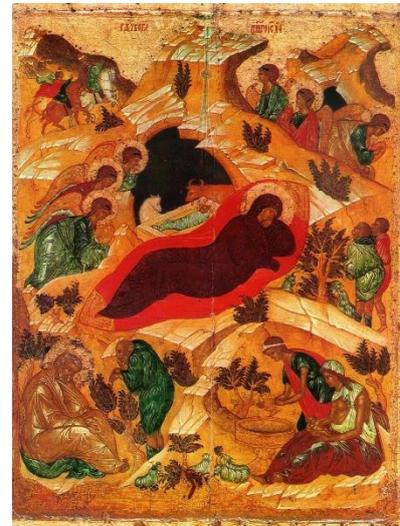


Fig. 16

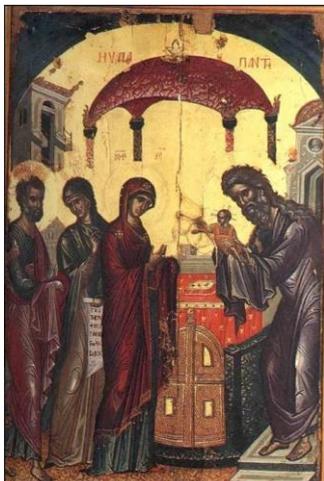


Fig. 17

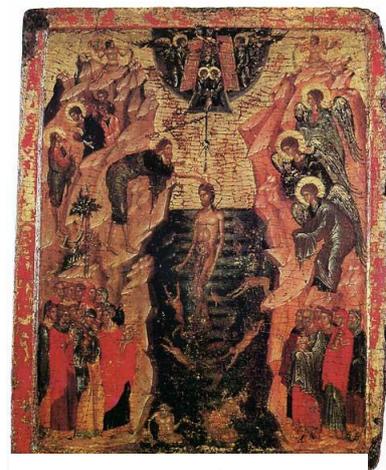


Fig. 18

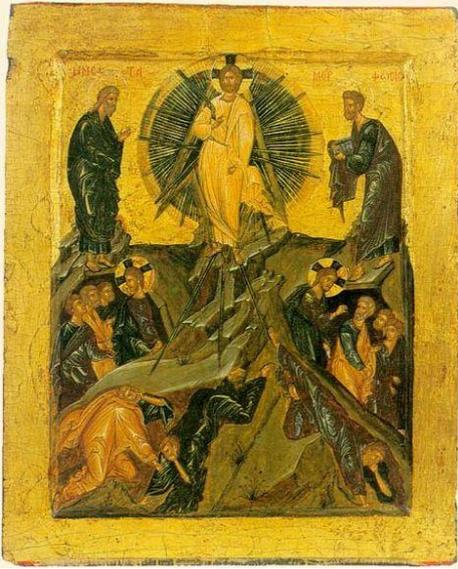


Fig. 19

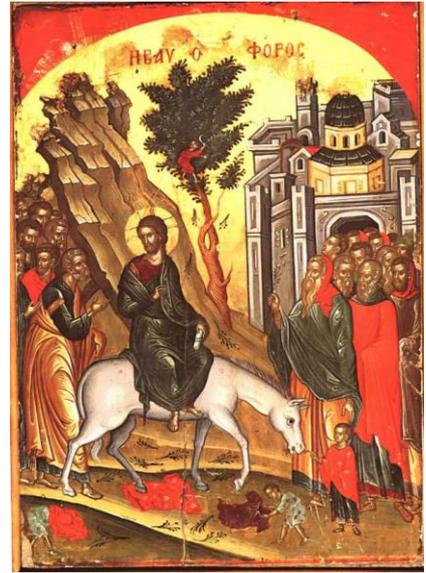


Fig. 20

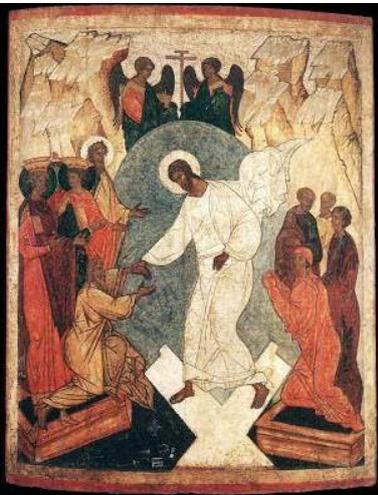


Fig. 21

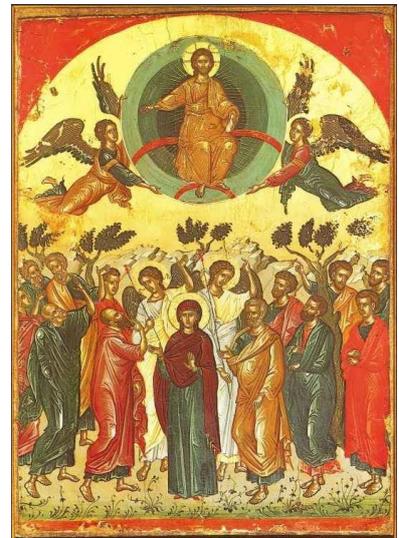


Fig. 22

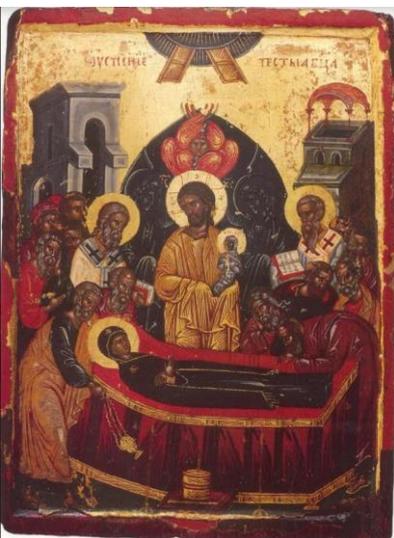


Fig. 23

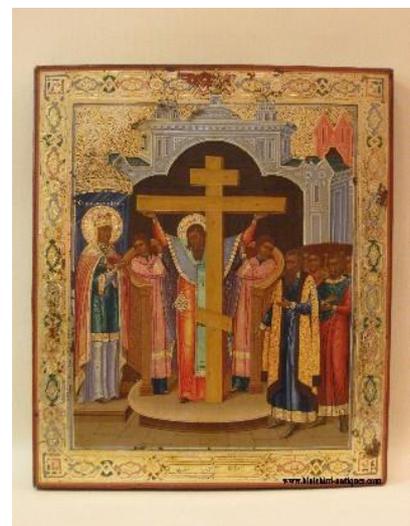
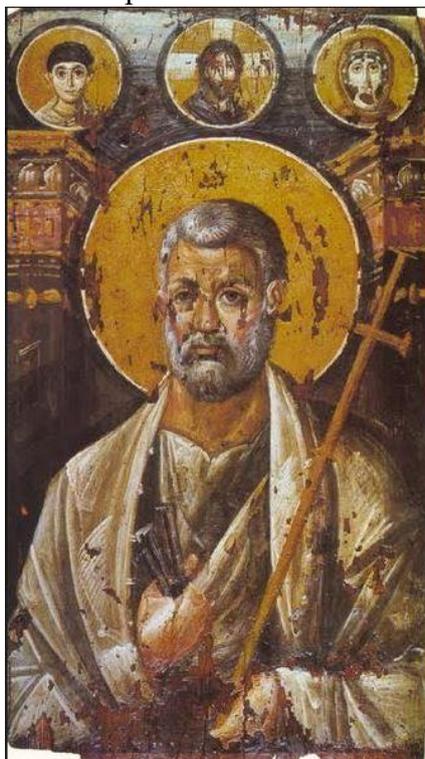


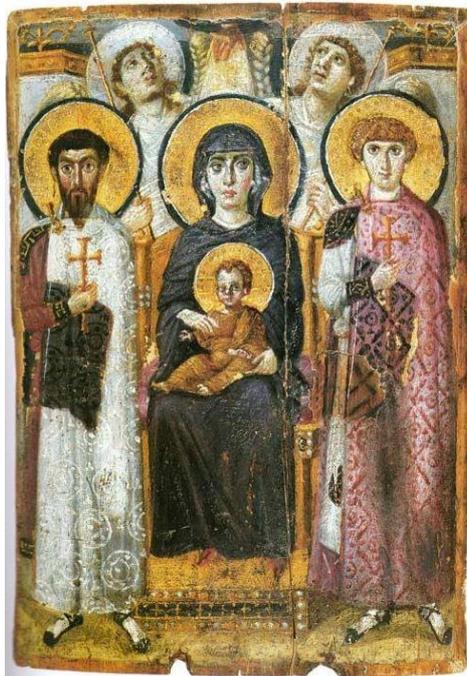
Fig. 24

Le prime icone giunte fino a noi appartengono al VI secolo, e pur rispecchiando le tradizioni pittoriche del tempo rappresentano il passaggio dalla pittura antica alla nuova concezione dell'icona. Tre icone in particolare, San Pietro, Cristo Pantocratore e la Madre di Dio con angeli e i santi Teodoro e Giorgio, di altissimo livello tecnico, sono esemplificative di questo momento nodale. I fondamenti classici dello stile si uniscono tuttavia a una finissima spiritualizzazione dell'immagine. La figura più classica è quella di San Pietro [fig. 25], raffigurato frontalmente, come un ritratto concreto di un tipo umano concreto, con una fisionomia molto individuale e intelligente, in posa già iconica, ma sullo sfondo di un'architettura prospettica, una sorta di portico ellenistico.



La figura è collocata in uno spazio reale e, al tempo stesso, è sagomata sinteticamente, come nell'icona (associazione che si incontra spesso nelle prime opere pittoriche cristiane, momento di passaggio tra l'antica arte ellenistica e il formarsi del canone iconografico). Altro indizio dell'eredità classica sono le tre figure presentate nella parte superiore all'interno di medaglioni (allusione all'"imago clipeata"): Cristo, la Madre di Dio e il giovane Giovanni il Teologo. L'iconografia è molto libera, non esistono severi canoni, le figure non presentano ancora il soggetto della *Deesis*, che si svilupperà solo in seguito. L'icona più importante per contenuto è quella del Salvatore, con il Vangelo e il gesto benedicente: è il tipo del Pantocratore, che avrà un ruolo essenziale in tutta l'arte bizantina. Anche qui si conservano molti elementi del ritratto illusionistico antico (lo sfondo architettonico), ma prevalgono ormai gli elementi tipici dell'icona, immagine destinata alla preghiera. Il volto è un ritratto concreto, ma nella fisionomia prevale un senso universale di pace e di contemplazione ideale, a cui sono subordinate le tecniche pittoriche: meno evidente la pennellata, la fattura, prevale lo sfumato,

aumenta il senso della luminosità; il modellato plastico passa dalla concretezza al carattere ideale¹⁰. La menzione di una venerazione delle immagini non si trova che nel V secolo, in Sant'Agostino e in Epifanio di Salamina, ma è soltanto nella prima metà del VI secolo che si fa allusione per la prima volta, in Ipazio di Efeso, alla prosternazione davanti all'icona (*proscynesi*). Nella seconda metà del secolo VI, durante il periodo post-giustiniano, si farà più frequentemente cenno alle icone, e i racconti relativi ai miracoli che ad esse sono attribuiti diverranno più numerosi. La proclamazione dell'iconoclastia nel 726 determina una momentanea battuta d'arresto a questo sviluppo. Due icone sono di una qualità assai notevole e saremmo inclini ad attribuirle, per questa ragione, ad una bottega di Costantinopoli, benché tutti i tentativi sinora fatti per localizzarle e datarle non siano pervenuti che a semplici ipotesi. Una di esse rappresenta una Vergine col Bambino in trono collocata tra i santi guerrieri Giorgio e Teodoro come tra due pilastri, mentre due angeli, in secondo piano, alzano gli occhi verso la *mano di Dio* che getta un raggio di luce sulla testa di Maria [fig. 26].



In contrasto con l'atteggiamento severo e simmetrico dei Santi vestiti con il costume dei dignitari imperiali, l'artista ha lasciato alla Vergine una certa libertà di movimento, cosicché il suo sguardo è rivolto verso destra, mentre i suoi ginocchi volgono a sinistra. Libertà ancora maggiore mostra il Bambino le cui gambe sono quelle di un neonato, ma la cui testa dalla fronte alta evoca piuttosto l'adulto: in tal modo l'artista vuole esprimere la divinità del personaggio. La tecnica della pasta spessa delle teste degli angeli, che richiamano in modo assai stretto la tradizione antica, si sforza di tradurre il carattere etereo delle creature celesti. Sulla base del trattamento di questi visi dal modellato scultoreo e tenero, preferiremmo situare questa icona

¹⁰ Popova, Smirnova, Cortesi, *Icone*, 2000, pp. 35-36.

piuttosto nel VI secolo che nel VII, come altri hanno fatto¹¹. Durante la contemplazione e la preghiera tra il devoto e il santo rappresentato si realizzava uno scambio. Il credente testimoniava al santo la sua devozione e la sua fede attraverso i riti di venerazione della sua icona e riceveva in cambio una guarigione, una promessa d'intercessione presso Cristo o, più semplicemente, una garanzia di protezione e di assistenza¹². Nel suo valore proprio di simbolo, l'icona supera l'arte, ma la spiega anche. L'icona si terrà un poco a parte, come la Bibbia si collocherà al di sopra della letteratura e della poesia universale. L'arte pura e semplice sarà sempre formalmente più perfetta dell'arte degli iconografi, proprio perché quest'ultima non cerca quella perfezione¹³. La teologia dell'icona, formatasi a Bisanzio nei suoi elementi fondamentali fin dall'VIII-IX secolo, collega direttamente l'esistenza delle immagini sacre alla venuta nel mondo del Dio fatto uomo¹⁴.

¹¹ K. Weitzmann, *La pittura di icone dal VI al XII secolo*, in *Icone: Sinai, Grecia, Bulgaria, Jugoslavia*, Milano, 1968, p. IX.

¹² T. Velmans, *L'arte dell'icona: storia, stile, iconografia dal V. al XV. secolo*, Milano, 2013, pp. 49-52.

¹³ P.N. Evdokimov, *Teologia della Bellezza: l'arte dell'icona*, Cinisello Balsamo 1996, p. 103.

¹⁴ *Gallerie d'Italia-Palazzo Leoni Montanari: guida*, Venezia, 2014, p. 64.