

Dipingere al cospetto di Dio

Nell'affrontare la lettura del libro di Giancarlo Pellegrini *Il tuo volto, Signore, io cerco*, ho provato la sensazione di chi si inoltra nell'ambito della spiritualità orientale, vivificata e rinnovata attraverso la tradizione iconografica, e viene sollecitato a riflettere e ad interrogarsi personalmente sulla profondità del messaggio che le icone ancora oggi ci inviano.

Mi è ritornato alla memoria quanto scriveva recentemente Jean Guitton, quando affermava: «Quando dipingo mi trovo, se mi è permesso dirlo, immediatamente al cospetto di Dio»¹.

Quest'affermazione, fatta quasi con pudore dall'illustre pensatore, è sicuramente alla base dell'attività degli iconografi, che si sentivano e si sentono investiti del compito di rappresentare la realtà divina. La loro ispirazione nasce dalla contemplazione, dalla preghiera, da un clima di silenzio, da una vita di fede e da una condotta irrepreensibile.

Tutto questo, però, non appartiene solo al passato, anzi è più che mai attuale. Mi sembra, pertanto, di poter individuare un duplice merito dell'opera di Pellegrini, che si avvale della preziosa collaborazione di Giovanni Mezzalana e per la bibliografia ragionata anche del contributo di Luisanna Garau e di Giovanni Raffa: il testo contiene anche una sintesi completa della situazione attuale della pittura iconografica e vuole essere una guida alla riscoperta del significato e dell'attualità dell'icona attraverso un *excursus* storico sulle vicende relative alla produzione iconografica prima, durante e dopo l'iconoclastia.

La struttura del testo si articola, quindi, in quattro sezioni: la prima riguarda le motivazioni che hanno portato all'odierna riscoperta delle icone; la seconda affronta la genesi storica dell'iconografia; seguono un ampio glossario definito "chiavi di lettura" e una bibliografia ragionata.

¹ J. GUITTON, *Une recherche de Dieu*. Paris 1996.

La motivazione profonda di tale lavoro sta, a mio avviso, nel bisogno di fare chiarezza di fronte all'uso indiscriminato delle icone che il mondo occidentale ha fatto negli ultimi tempi² e nella convinzione che l'icona, considerata nel suo significato più autentico, come vedremo in seguito, può essere una risposta al bisogno dell'uomo di accostarsi al divino per mezzo di segni e simboli, che garantiscono, per così dire, la genuinità del messaggio senza oscurarlo con sovrastrutture umane e razionali.

Ma cos'è, infine, un'icona?

Può considerarsi illuminante, a questo proposito, il sottotitolo del libro che stiamo esaminando: "L'icona: il rinvenimento della presenza". L'icona, dunque, è più di una rappresentazione pittorica, è l'epifania della divinità ed in questo senso tutte le icone, fondandosi sull'incarnazione, sono icone di Cristo³, sia quelle che rappresentano Lui e i momenti più importanti della sua vita terrena, sia quelle che raffigurano la Madre divina, nel cui corpo Cristo si è fatto carne, o il volto dei santi, che lo hanno preso a modello divenendo immagini di Lui.

Sorge a questo punto un altro interrogativo: cosa trasforma un'immagine (*eikon*) in qualcosa di tanto particolare?

È la Chiesa stessa la custode della tradizione iconografica, colei che tramanda i canoni da cui l'iconografo non si può allontanare; anche la tanto criticata ripetitività dei temi non è che un collocarsi consapevole del pittore nell'alveo della tradizione ecclesiale, un porre il proprio lavoro al di sopra della categoria del relativo e del temporale per dargli una valenza più profonda e più durevole. «L'arte sacra dell'icona», infatti, «non è stata inventata dagli artisti. Essa è un'istituzione che viene dai santi padri e dalla tradizione della Chiesa»⁴.

La coscienza di questo compito era già negli iconografi medievali e rinascimentali, come Andrej Rubluëv (vissuto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo), la cui opera più conosciuta, la Trinità, conservata a Mosca, presso la Galleria Tret'jakov, è divenuta segno e punto di riferimento per la spiritualità e l'arte delle icone in Russia e in tutti i paesi dell'Oriente cristiano.

² G. PELLEGRINI, *Il tuo volto, Signore, io cerco*, Edizioni San Lorenzo, Reggio Emilia 1996, p. 136.

³ P. CORTESI, *Sulle orme degli antichi iconografi*, "La Nuova Europa", IV (1995), n. 6, p. 10.

⁴ Concilio di Costantinopoli, anno 843: MANSI XIII, 252, citato da P. MARIOTTI, voce *Immagine*, in "Nuovo dizionario di spiritualità", Roma 1979, p. 755.

La risposta a tutti gli interrogativi e la motivazione del rapporto tra liturgia e icona viene fornita nel testo nel capitolo relativo ai "Fondamenti teologici, scritturistici e storici" e in quello su "La realtà dell'icona".

Dal velo su cui, secondo la tradizione, rimase impressa l'immagine del Cristo stesso, detta perciò "achiropita", alle icone di Vladimir o del Don, a quelle moderne della Scuola di Seriate, o di Serghej Golubev, di A. Ovcinnikov o di padre Zenone del Monastero delle Grotte di Pskov, di A. Stal'nov, è l'incarnazione del Verbo il fondamento che rende possibile la raffigurazione⁵.

"Udire-vedere-contemplare-toccare"⁶ sono questi i verbi biblici su cui si basa il rapporto tra Dio e l'uomo e l'esperienza che l'uomo fa della visione della gloria di Dio; il Dio, divenuto Uomo, fatto carne, è "immagine" (*eikon*) del Dio invisibile⁷ e la rappresentazione del suo volto consente all'uomo di superare i divieti vetero-testamentari e di servirsi, fin dai tempi dell'arte paleocristiana, di immagini e di simboli. A questi ultimi il Pellegrini dedica un paragrafo di carattere storico-artistico, che riporta la questione alla sua origine.

Fin dai primi secoli del Cristianesimo, infatti, si discusse sull'opportunità e sui pericoli derivanti dall'uso di immagini nell'arte sacra.

Gli apologisti latini si schierarono contro (Tertulliano nel *De idolatria* e Minucio Felice nell'*Octavius*) per timore di cadere nell'idolatria e nello stesso tempo per disprezzo nei confronti dell'uso delle immagini che avevano fatto i pagani. Ma già Clemente Alessandrino⁸ riferisce la diffusione di raffigurazioni simboliche nelle prime comunità cristiane: «Le nostre incisioni siano una colomba, un'ancora, un pescatore... perché noi cerchiamo la pace».

Ma la prova più chiara dell'uso affermato delle immagini viene dalle più antiche pitture delle catacombe romane (che si datano fine II sec.-inizio III sec.) e ancora di più dagli affreschi della *domus ecclesiae* di Dura Europos (prima della metà del III sec.)⁹.

⁵ GIOVANNI DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre*, Roma, 1983, p. 45 s.

⁶ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 22.

⁷ PAOLO, *Lettera ai Colossesi*, 1,15.

⁸ F. BISCONTI, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana*, in "Complementi interdisciplinari di Patrologia" a cura di A. Quacquarelli, Roma 1989, p. 368.

⁹ A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Milano 1967, p. 67 ss.

Ricordiamo inoltre che Eusebio di Cesarea si oppose alla richiesta di Costantino di avere un'immagine di Cristo¹⁰.

In Occidente piano piano la polemica si spegne e San Gregorio Magno (VI sec.) nel mentre mette in guardia dal pericolo dell'idolatria, cioè dell'adorazione delle immagini, dall'altra parte ne comprende il valore didascalico e pedagogico: «Ciò che per i lettori è la scrittura, lo è l'immagine per gli occhi dei non istruiti, perché in essa persino gli ignoranti vedono ciò che devono imitare, in essa leggono anche coloro che non sanno leggere»¹¹.

Giovanni Damasceno (VII sec.) afferma che l'immagine è una memoria: ciò che è la parola per l'udito lo è l'immagine per la vista¹².

L'immagine, insomma, viene ad acquistare un valore complementare e collaterale a quello della parola.

Mentre in Occidente l'uso delle immagini si consolida e le rappresentazioni, simboliche e non, del Cristo, della Vergine, dei santi e di episodi biblici, e in particolare evangelici, diviene un supporto costante dell'azione liturgica, ma anche didattica e catechetica, della Chiesa, l'Oriente è attraversato per oltre cento anni dalla furia iconoclasta¹³.

Tra le varie ipotesi con cui gli storici hanno cercato di spiegare le motivazioni politiche, culturali o religiose¹⁴ del fenomeno, Pellegrini propende per ritenere l'iconoclastia un movimento di riforma religiosa, voluta da Leone III Isaurico contro il forte potere dei monaci.

Al di là delle ragioni politiche, quindi, conta soprattutto la stranezza di «una scelta iniqua ed eretica»¹⁵ che non teneva in alcun conto le decisioni del Concilio detto Quinisesto, convocato da Giustiniano II nel 691 e tenuto nel 693, in cui si era affermata per la prima volta la validità dell'arte sacra.

Naturalmente i testi su cui si basava l'ideologia di Leone III e del figlio Costantino V Copronimo erano quelli vetero-testamentari contenenti i divieti di far uso di immagini, interpretati, però, in modo

¹⁰ D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, Cinisello Balsamo 1995, p. 13.

¹¹ SAN GREGORIO MAGNO, *Epistolario*, XI, 13, in PL, Tomo LXXXVII.

¹² GIOVANNI DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che caluniano le sante immagini*, Roma 1983, pp. 45 e 50-51.

¹³ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 33 ss.

¹⁴ A. CARILE, *L'iconoclasmo fra Bisanzio e l'Italia*, in "Culto delle immagini e crisi iconoclastica", "Quaderni di Synaxis", Palermo 1986, p. 53.

¹⁵ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 37.

rigido ed estrapolati dal contesto biblico in cui sono inseriti e, soprattutto, privi di ogni collegamento con la prospettiva cristologica del Nuovo Testamento.

Gli iconoclasti addirittura ritenevano che l'unica icona possibile fosse l'Eucarestia, in quanto la sola consustanziale a Colui che rappresenta e in quanto è immune da ogni pericolo di idolatria per la forma non umana del pane.

Conseguenze dell'iconoclastia furono la distruzione di quasi tutte le immagini sacre e la diaspora degli iconografi e dei monaci, che si rifugiarono a Creta e nell'Italia bizantina, particolarmente al Sud, dove continuarono la loro attività. Altra conseguenza fu che la produzione artistica riprese faticosamente più di un secolo dopo, anche se «una produzione artistica si era avuta anche durante l'iconoclastia, volta a trattare temi non suscettibili di culto specifico»¹⁶.

Non è difficile al Nostro confutare le tesi iconoclaste con riferimenti agli studi di Ostrogorsky¹⁷ e di Uspenskij¹⁸ e soprattutto ai testi dei due Concili che riaffermarono la legittimità dell'uso delle raffigurazioni.

Il ritorno al culto delle immagini portò un'accentuazione della riflessione teologica sul loro significato. Si passò così a schemi fissi e «a motivate scelte iconografiche non però per imposizione esterna, ma per la ferma convinzione del valore spirituale e religioso dell'immagine, la cui correttezza iconografica e formale diventava così "ortodossia"»¹⁹.

La vittoria dell'ortodossia tuttavia fu lenta e faticosa: il Concilio di Nicea II del 787 riaffermò la legittimità dell'uso delle raffigurazioni, inquadrando la teologia dell'immagine nell'ottica dell'incarnazione di Cristo e ricollocandola nell'ambito della tradizione patristica favorevole, rappresentata soprattutto da san Gregorio Magno e da san Giovanni Damasceno.

I quattro anatemi finali:

«1 - Se qualcuno non confessa che il Cristo nostro Dio è circoscritto secondo l'umanità, sia anatema

¹⁶ C. BERTELLI-G. BRIGANTI-A. GIULIANO, *Storia dell'arte italiana*, I, Milano 1990, p. 311.

¹⁷ G. OSTROGORSKY, *I fondamenti della disputa sulle sante icone*, II, Praga 1928.

¹⁸ L. USPENSKIJ, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris 1980.

¹⁹ C. BERTELLI-G. BRIGANTI-A. GIULIANO, *op. cit.*, p. 311.

- 2 - Se qualcuno non ammette le presentazioni dell'Evangelo che si fanno con le immagini dipinte, sia anatema
- 3 - Se qualcuno non saluta le immagini che sono fatte nel nome del Signore e dei suoi santi, sia anatema
- 4 - Se qualcuno rigetta una qualsiasi tradizione ecclesiastica scritta o non scritta, sia anatema»²⁰.

con la loro incisività riassumono il lavoro dei padri conciliari, che tuttavia stentò a penetrare in tutto l'Oriente, per la persistenza di nuclei iconoclasti. Eppure il testo conciliare sanciva anche la possibilità di porre le immagini in ogni ambiente frequentato dagli uomini, per consentire ai fedeli di ricordare continuamente l'ideale di santità al quale erano chiamati.

Varie e alterne furono le vicende degli anni successivi all'anatema niceno fino al Concilio dell'861, i cui atti sono andati perduti per un incendio, a quello dell'869/870, che sancì la condanna dell'iconoclastia e pronunciò un nuovo anatema, a quello definitivo dell'879/880.

«È certo comunque – come afferma Menozzi²¹ – che tanto in Occidente quanto in Oriente la conclusione della crisi iconoclasta determina significativi esiti sul piano storico-artistico».

In effetti lo svolgimento dell'arte, dal Concilio di Nicea II in poi, ha seguito due vie diverse in Occidente ed in Oriente: mentre quest'ultimo è rimasto legato all'iconografia tradizionale e proprio a partire dal IX secolo è cominciata l'età d'oro dell'arte bizantina, il primo, invece, ha progressivamente abbandonato i canoni bizantini, allontanandosene completamente con la riforma giottesca.

In Oriente, anche se il Concilio di Nicea II non aveva fissato canoni precisi per il lavoro pittorico, nacque, come ho già accennato, una tradizione ininterrotta di iconografia bizantina, che raggiunse il culmine nei secoli XI e XII. Gli schemi prestabiliti prevedevano e ancora prevedono innanzitutto la bidimensionalità e la prospettiva inversa; la prima viene adoperata non per paura della carnalità, né per ignoranza dell'uso del volume, ma per mostrare un corpo "glorioso" e "trasfigurato"²²! Il disegno, inoltre, tende ad allungare le figure, per renderle più spirituali, ma sempre concrete.

La prospettiva tradizionale, invece, avrebbe snaturato l'immagine con una diversa concezione dello spazio; nelle icone, infatti, il punto

²⁰ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 53.

²¹ D. MENOZZI, *op. cit.*, p. 29.

²² G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 71.

di incontro delle linee non è nel quadro, ma fuori di esso, dove si trova colui che guarda. Così il fedele si sente attratto verso l'immagine, anzi dentro di essa²³ ed in questo modo si ha una prospettiva inversa o rovesciata.

La teologia dell'icona ribalta, quindi, un altro luogo comune, quello che ritiene la prospettiva cosiddetta "scientifica" usata nel Rinascimento l'unica esatta e dà invece all'immagine un valore che va al di là della rappresentazione naturalistica per assumere una dimensione soprasensoriale, nell'ottica della redenzione e della trasfigurazione.

A margine di queste note storiche risulta molto interessante la riflessione di Pellegrini sul moderno uso delle immagini.

Paradossalmente – egli sostiene – le immagini nella nostra civiltà, ormai quasi completamente alfabetizzata, hanno assunto un ruolo preponderante a differenza che nel passato, quando esse erano l'unico mezzo di conoscenza per gli illetterati che non potevano leggere. L'uso eccessivo, inoltre, ha fatto perdere alle immagini la pregnanza di significato che avevano, per ridurle a vuoti schermi di valori spesso non positivi. Da ciò, secondo l'autore, anche il rinchiudere l'arte figurativa entro un ambito ristretto, farla divenire «un'operazione per addetti ai lavori»²⁴, esclusa dal tessuto sociale.

Dalla crisi del significato vero dell'immagine alla crisi dell'arte, cui peraltro hanno contribuito anche le nuove leggi di mercato, il passo è breve: il rimedio è, per il Nostro, il riappropriarsi da parte dell'arte della figura umana e dei valori positivi che ad essa sono collegati. Del resto anche altri studiosi²⁵, che si sono occupati dello stesso tema, hanno sottolineato che «l'arte astratta del Novecento sarebbe l'estremo disfacimento dovuto a quella radice che è lo spaesamento della verità»²⁶.

Successivamente in un interessante capitolo del testo dal titolo «Dall'iconografia sacra all'arte religiosa» il Pellegrini continua ad esporre le sue considerazioni sull'arte, per così dire «dalla parte delle icone», sottoponendo a revisione critica tutta l'arte figurativa tradizionale e rivolgendo in particolare la sua attenzione al periodo rinascimentale in cui ci si dimenticò, a suo avviso, della «venerazione di

²³ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 58.

²⁵ P. MARIOTTI, *op. cit.*, p. 759 s.

²⁶ H. SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano 1958.

Dio attraverso l'arte»²⁷, per arrivare ad una «venerazione dell'arte». Si mise da parte cioè la lode di Dio, di Cristo, dei santi per lodare l'esecutore dell'opera; questo processo condurrà l'artista occidentale ad assumere una posizione di sempre maggiore prestigio nella società e nello stesso tempo ad usare la propria discrezione personale nelle scelte compositive e nei confronti dei soggetti raffigurati.

Le argomentazioni dell'autore sconvolgono certamente la comune visione dell'arte, codificata nei manuali di storia dell'arte; è positivo, tuttavia, che egli ampli il panorama, direi quasi standardizzato, dell'arte occidentale, che si compiace di se stessa e delle proprie conquiste, per introdurlo in una prospettiva allargata e indispensabile per l'arte cristiana, quale quella che comprenda anche la spiritualità e la tradizione iconografica orientale.

Di quest'ultima fanno parte le tipologie codificate di rappresentazione del Salvatore, della Madre di Dio, delle feste e dei santi.

Vorrei completare la mia riflessione, che ha seguito l'itinerario tracciato dal Pellegrini nel suo libro, discostandosene solo in alcuni punti, soffermandomi su alcune tipologie, approfondite nel testo nella sezione «Chiavi di lettura»²⁸, per cogliere il nesso profondo tra segni e simboli e significato dell'immagine.

Nelle icone della Madonna, ad esempio, sono sempre presenti tre elementi caratteristici: 1) i colori della veste e del manto sono l'inverso dei colori di Cristo; 2) Maria ha la veste azzurra, colore della creazione, ma è ammantata di porpora, colore della regalità e della divinità; 3) tre stelle poste sul capo e sulle spalle della Vergine sono un simbolo siriano di verginità e indicano la verginità di Maria prima, durante e dopo il parto.

Tali elementi si trovano sia nella tipologia della *Glycophilousa* o *Eleousa* (Madre di Dio della Tenerezza), sia nella *Odighitria* (colei che indica la via), sia nella *Galaktotrophousa* (la Madre di Dio che allatta).

Quest'ultima ha un'origine incerta: forse si può risalire ad origini egizie legate al culto della fertilità o ad una figura di madre che allatta il figlio nelle catacombe di Priscilla (III sec.). Questo tipo iconografico riflette il gusto della gente semplice, mette l'accento sull'umanità di Maria e forse per questo non ebbe molta fortuna nel mondo

²⁷ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 113.

²⁸ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, pp. 167-198.

bizantino. La vergine regge tra le braccia il Bambino quasi cullandolo; i colori sono molto vivaci. Il motivo del Bambino che allatta sta ad indicare che Cristo è davvero il figlio di Dio che è nato da una donna, che da lei ha ricevuto la vita, ma anche il nutrimento, che a lei si è affidato nella sua crescita umana.

La Madonna *Eleousa*, che prova compassione, tenerezza, tiene il Bambino in un abbraccio materno a cui corrisponde un abbandono completo, pieno di fiducia, del Figlio. Tema di fondo è che la Madre di Dio è la concreta realizzazione del regno di Dio sulla terra. Ella diviene così il prototipo della misericordia divina, dell'amore misericordioso²⁹. Vi è poi il tema della pacificazione: Gesù, compreso nelle dimensioni della Madre, sta ad indicare che la pace sta nello spazio del mondo. L'atteggiamento statico della Madre di Dio vuole sottolineare che la salvezza è un dono che viene dall'alto, così il movimento dell'icona è solo del Figlio, che è Dio, che per sua iniziativa va verso l'uomo, rappresentato dalla Vergine.

Il terzo tema iconografico è quello della Vergine *Odighitria*, che rappresenta la Madre di Dio mentre indica il Figlio come unica via di salvezza per l'umanità, per questo è detta anche conduttrice. Sembra sia la più antica immagine della Madonna risalente all'evangelista Luca. La Madonna e il Bambino sono rappresentati di fronte, rivolti verso lo spettatore. Viene evidenziata la divinità del Figlio, che è benedicente con la mano destra, mentre nella sinistra regge un cartiglio avvolto, simbolo del Vangelo.

È sufficiente la lettura della tipologia, senza addentrarsi nella complessità dei vari simboli e senza esaminare un'opera in particolare, per comprendere la ricchezza di contenuto e la profondità del messaggio che ogni icona ci invia.

A conclusione di questo lavoro mi piace riprendere le considerazioni di Giancarlo Pellegrini sulla crisi dell'arte. Esse hanno certamente il merito di cogliere il disagio dell'uomo di oggi, il suo spaesamento³⁰, il suo malessere sociale. Di fronte a questa situazione c'è da chiedersi con Dostoevskij: «La bellezza salverà il mondo?»³¹.

Pellegrini sembra credere di sì ed il suo libro è sicuramente un invito alla riflessione e un'occasione di dibattito non solo per gli

²⁹ G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 177.

³⁰ P. MARIOTTI, *op. cit.*, p. 760.

³¹ P.N. EVDOKIMOV, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e le icone*, Roma 1971, p. 54, n. 402.

iconografi o per i liturgisti o per i ministri della Parola e dell'Eucarestia, ai quali egli chiede di riaccostarsi all'icona³² e di riprenderne l'uso liturgico, ma anche, a mio avviso, per tutti coloro che si occupano di arte, costretti a rivedere posizioni ritenute scontate e a recuperare il senso originario del lavoro dell'artista, che era appunto quello di rendere visibile la "bellezza", di impegnarsi personalmente nella ricerca dell'assoluto³³.

³² G. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 164 s.

³³ P.N. EVDOKIMOV, *op. cit.*, p. 115.