

IL CRISTO DELLE ICONE E LA CRISTOLOGIA

Il modulo della scuola di Mosca

RTE

Comprendere la cristologia contenuta in un'icona, è divenuto tanto più urgente quanto più si è incrementata la diffusione di queste immagini anche nei luoghi deputati al culto liturgico. Una crescita segnata negli anni settanta da una diffusione iniziale in ambiti circoscritti, seguita poi da una penetrazione capillare soprattutto dopo l'uscita della Lettera Apostolica "Orientale Lumen"¹. Ho potuto vedere di recente, in Umbria, una cattedrale gotica che conserva ancora dipinti del nostro rinascimento, nella quale è stata collocata, davanti all'ambone predisposto per le celebrazioni feriali, una icona del Cristo di Mosca. Il fatto che non si trattasse di un dipinto manufatto, ma di una semplicissima stampa incollata su una tavola di legno, lascia pensare ad una sistemazione temporanea ed occasionale, ma indica chiaramente le proporzioni e il livello di penetrazione delle icone orientali nei luoghi di culto.

Non deve sfuggire la paradossalità con cui si propone attualmente al culto dei fedeli immagini che non appartengono alla tradizione cattolica, che sono piuttosto datate² e, forse, non possono reggere, ad un confronto artistico con le opere dei nostri più famosi artisti. Per quale motivo in una Chiesa cattolica latina, compare un'immagine di Cristo, così lontana dalla nostra immediatezza? Perché si tende ad ignorare il faticoso cammino di inculturazione che l'immagine religiosa ha percorso, in occidente, nello sforzo di riprodurre, con la sensibilità peculiare propria di una cultura e di un determinato periodo storico, il mistero di Dio? La risposta potrebbe essere, forse, che "in filigrana" questa icona consente la lettura di una cristologia che

¹ Lettera Apostolica di Giovanni Paolo II, *Orientale Lumen*, 2.6.1995, sito Internet della Santa Sede www.vatican.va. Con "ambiti circoscritti" intendo alcune famiglie religiose di recente formazione che si ispirano al monachesimo orientale e al recupero della spiritualità esicasta. Una tesi molto interessante ed esaustiva sulla genesi della diffusione delle icone in occidente si può leggere nell'intervento di G. MEZZALIRA, *L'icona segno dei tempi*. In : G. PELLEGRINI, *Il tuo volto Signore, io cerco*, Edizioni San Lorenzo, Reggio Emilia 1995, 1-20.

² La maggior parte delle icone diffuse attualmente risalgono ad un periodo compreso fra il XII secolo (ad esempio la Madonna di Vladimir) e la prima metà del XVI secolo. Essendo però poco suscettibili di modifiche sostanziali, a causa del "canone iconografico", si possono tutte ricollegare al periodo germinale del VI-VII secolo.

risponde alle esigenze contemporanee e che istintivamente viene riconosciuta come un modello adeguato per rappresentare Gesù di Nazaret.

1. L'icona del Cristo di Mosca e le prime icone

Sulla scia di questa provocazione mi propongo di delineare i tratti fondamentali della cristologia nell'icona di Cristo della scuola di Mosca³. La scelta del modello dipende dalla sua diffusione. Si tratta, infatti della più nota fra le rappresentazioni iconografiche del Cristo attualmente in circolazione. L'immagine risale alla prima metà del XVI secolo, ma a causa del "canone iconografico", non presenta differenze costitutive con una icona primitiva databile al VI-VII secolo. Il ricongiungimento virtuale con le prime icone è importante perché garantisce la continuità con quel faticoso percorso, che ha portato la Chiesa antica a permettere la rappresentazione di Cristo in una immagine dedicata al culto e all'adorazione.

La Chiesa non ha posseduto immagini di Cristo che lo rappresentassero nella sua individualità personale, o detto altrimenti dei "ritratti", fino al VI secolo⁴. La causa va ricercata nella proibizione biblica del "farsi immagini della divinità" (Dt 4,12-19), e nella ricezione popolare del pensiero neoplatonico relativo al rapporto fra immagine e persona reale. C'era, soprattutto per i cristiani provenienti dal paganesimo, la tendenza ad identificare, come nel culto agli idoli, l'immagine con la persona adorata.

I primi tentativi di eseguire un ritratto di Cristo possono risalire indicativamente al VI secolo⁵. Essi sono legati al modulo "Acheropita", ovvero ai "non dipinti da mano di uomo". Queste rappresentazioni erano riproduzioni, su tavola, del velo che Gesù stesso durante la sua vita avrebbe consegnato al pittore di corte del Re Abgar di Edessa. La tradizione racconta che Re Abgar, avendo sentito parlare delle gesta di Cristo, inviò in Galilea il migliore pittore di corte affinché ne

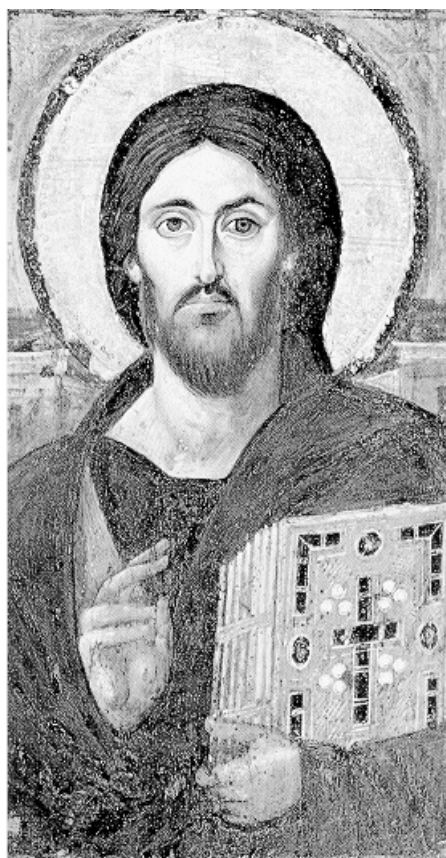
³ L'immagine è di poco anteriore al Concilio dei cento capitoli "Stoglav" del 1551. Concilio che definisce i criteri di raccordo per valutare la possibilità di una icona contemporanea di iscriversi nel solco della tradizione. Soprattutto viene consegnato un "canone iconografico". L. USPENSKIJ, *La Teologia dell'Icona*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 195-226.

⁴ Non mi riferisco qui né alle rappresentazioni di Cristo attraverso simboli (agnello, buon pastore), né raffigurazioni narrative delle gesta di Cristo (la pesca miracolosa, la chiamata di Pietro), che risalgono ai primi secoli.

⁵ La menzione più antica conosciuta relativa ad una immagine Acheropita è nel documento la *Dottrina di Addai*. Addai era un Vescovo di Edessa morto nel 541. L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, La Casa di

eseguisse un ritratto, che avrebbe poi conservato. Il pittore però dopo diversi tentativi non sarebbe riuscito a eseguire il ritratto perché “troppo luminoso era il volto di Cristo” e risultava impossibile rappresentarlo. Tuttavia prima di ritornare ad Edessa si accostò a Gesù porgendogli un velo dopo averlo bagnato nel Giordano e chiedendo che si asciugasse il volto con questo. Durante il viaggio di ritorno successe un miracolo: il velo asciugandosi aveva trattenuto le sembianze di Cristo che si erano impresse indelebilmente. Il velo venne conservato a Edessa e verrà chiamato successivamente “*Mandyllion*”⁶.

L'iconografo quando si accingeva a raffigurare la persona di Cristo copiando fedelmente il *Mandyllion* dichiarava di non aggiungere nessuna invenzione umana; si



limitava infatti a riprodurre ciò che Gesù stesso aveva di fatto consegnato come modello. L'artificio con cui venivano eseguite le icone *acheropite*, permette di capire con quali giochi di equilibrio si siano potute introdurre al culto immagini di Cristo e con quale difficoltà si sia potuti pervenire alla loro realizzazione.

Diffusosi l'uso delle immagini *acheropite*, videro la luce successivamente veri e propri ritratti di Cristo a mezzo busto che riprendevano da vicino l'uso egizio della “maschera funeraria”: si trattava di dipinti di scuola romana che risentivano l'influenza stilizzatrice della scuola egiziana⁷.

Originariamente questi dipinti venivano eseguiti prima della morte di una persona e applicati successivamente sul volto del corpo mummificato. L'aspetto interessante di questa pittura antesignana della ritrattistica moderna, è il rapporto stretto che si stabilisce fra la persona e la sua immagine: la persona in carne ed ossa viene meno, ma la sua presenza si ripropone nell'immagine. Gli iconografi recuperarono questo

Matriona, Milano 1995, 21-22. Relativamente alla tradizione delle immagini dipinte direttamente da San Luca, in particolare della Madre di Dio cfr. L. USPENSKI, o.c., 26-31.

⁶ L. USPENSKIJ, *La Teologia dell'icona*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 19 (in particolare la nota n.2).

genere di pittura proprio perché aiutava ad individuare la persona e si rendeva fruibile per raffigurare Gesù di Nazaret, non come era accaduto in precedenza, attraverso simboli o nella descrizione delle sue gesta, ma nei tratti peculiari della sua persona. E' l'acquisizione fondamentale che permetterà la diffusione capillare delle icone. Il più famoso di questi ritratti derivati dalle maschere funerarie è l'icona del "Cristo del Sinai"⁸; possiamo raffigurarci così le immagini in circolazione ai tempi della lotta iconoclasta.

2. La problematica teologica

La pretesa rappresentazione di Cristo nella sua persona che le icone rivendicavano, suscita una non trascurabile problematica teologica, collegata ai fondamenti della cristologia fissata già a Calcedonia nel 451. In questo concilio Cristo viene riconosciuto *"in due nature, senza confusione, immutabili, indivise, inseparabili, non essendo venuta meno la differenza delle due nature a causa della loro unione, ma essendo stata, anzi, salvaguardata la proprietà di ciascuna natura, e concorrendo a formare una sola persona e ipostasi; egli non è diviso o separato in due persone, ma è unico e medesimo figlio"*⁹. Questa dottrina troverà una più elaborata espressione ed un assestamento definitivo nel contesto della crisi iconoclasta.¹⁰

L'obiezione centrale dei "detrattori delle immagini" o "iconoclasti", che ne raccoglie altre di minor valore, è quella relativa alla pretesa che avanzavano gli iconoduli¹¹, di poter cioè cogliere in una immagine la persona di Cristo¹². Gli iconoclasti, legati alla teologia monofisita, affermavano che una rappresentazione di Gesù di Nazaret contenesse un fondamentale errore teologico: l'unica natura umano-divina infatti non poteva essere espressa concettualmente né, a maggior ragione, resa

⁷ M. ZIBAWI, *Icone*, Jaca Book, Milano 1995, 121-129.

⁸ Una ottima immagine si può vedere in: AA.VV., *Il volto dei volti Cristo*, Velar, Gorle (BG) 1997, 216. L'icona risale al 549 ed è conservata nel Convento di Santa Caterina del Monte Sinai.

⁹G. ALBERIGO e ALTRI, *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, EDB, Bologna 1996, Concilium Chalcedonense, *Definizione della fede* 33-42, 86. (L'opera verrà citata successivamente con la sigla COD).

¹⁰ La crisi iconoclasta viene comunemente racchiusa entro due date: L'inizio si deve ad un provvedimento dell'imperatore di Costantinopoli Leone III Isaurico che decretò la distruzione delle icone nel 730 e si conclude con la proclamazione della "Festa dell'Ortodossia" promulgata dalla reggente Teodora e dal Patriarca di Costantinopoli Metodio nel 843. L. USPENSKIJ, *La Teologia dell'Icona*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 69-76.

¹¹ Meno diffuso del termine "iconoclasta", il termine "iconodulo" indica colui che adora le icone e le espone al culto e all'adorazione.

¹² Che testimonia, peraltro, una non assimilata ricezione della cristologia di Calcedonia.

attraverso una immagine. Ogni icona di Gesù di Nazaret era una rappresentazione del solo aspetto umano del Figlio di Maria e non della sua divinità.

La posizione del Concilio Niceno II del 787, profondamente ispirata all'opera di Giovanni Damasceno¹³, riprende l'obiezione e la confuta attraverso le categorie cristologiche già stabilite a Calcedonia: "*Confessiamo le due nature di colui che si è incarnato per noi, (...) riconoscendo che egli è perfetto Dio e perfetto uomo, come ha proclamato il concilio di Calcedonia*"¹⁴. A partire da questo dato si afferma poi che l'iconografo non ritrae la natura umana di Cristo, ma la singolare persona che si presenta in due nature, umana e divina senza confusione. A causa di ciò si potrebbe dire correttamente che il secondo Concilio di Nicea e la conseguente risoluzione della lotta iconoclasta sigilla il modello iconografico di Cristo come traduzione in immagine (teologia espressa attraverso l'uso del colore) della cristologia già fissata a Calcedonia¹⁵.

L'icona quindi non ripresenta altra cristologia se non quella di Calcedonia e, sottolineatura non indifferente, rivendica la sua peculiarità nell'affermare e rende esplicita, attraverso l'immagine, il centro della definizione dogmatica data in quel Concilio. Cristo è una persona in due nature, e l'unico accesso figurativo e descrittivo di lui deriva da questa acquisizione; la forza della cristologia dell'icona consiste poi nella sottolineatura di questa compresenza delle nature e il tentativo di rappresentarle entrambe e simultaneamente nell'unica persona.

3. Le due nature nell'unica persona secondo l'icona del Cristo di Mosca

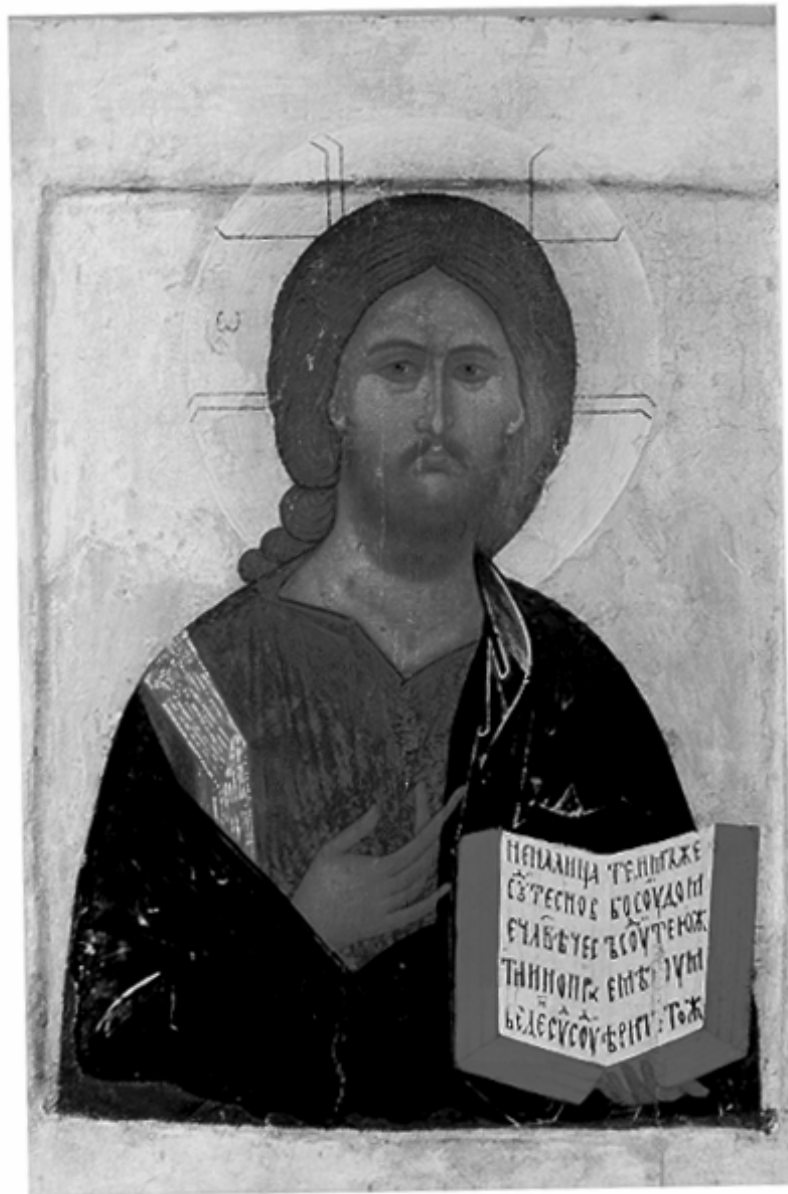
Relativamente al modello da noi scelto come riferimento, il Cristo della Scuola di Mosca¹⁶, vorremmo rilevare alcuni tratti salienti, tenendo conto del criterio fondamentale dell'ermeneutica iconografica secondo cui il particolare non è mai rilevante in sé, ma in quanto costitutivo del tutto.

¹³ In particolare l'opera tripartita *La difesa delle immagini sacre* del 730. Cf. in traduzione italiana di V. Fazzo. G. DAMASCENO, *La difesa delle immagini sacre*, Cittanuova, Roma 1983.

¹⁴ COD, Concilium Nicaenum II, *Definizione della fede* 45, 134; 1-3, 135

¹⁵ Il testo da cui deduco questa tesi è di C. SCHOENBORN, *L'icone du Christ*, Cerf, Paris 1986, 197. L'opera che qui citiamo è la più completa ed esaustiva relativamente alla cristologia dell'icona.

¹⁶ Una buona immagine a colori dell'icona del Cristo di Mosca si trova in: G. PELLEGRINI, *o.c.*, foto n.5, 114-115. M. G. MUZJ, *Trasfigurazione*, Paoline, Milano 1987, 27. Edizione di stampe: CENTRO RUSSIA ECUMENICA, vicolo del Farinone, 30 – 00193 ROMA e CENTRO RUSSIA ECUMENICA "MODENSKAIJA", via Ganaceto, 115 – 41100 MODENA.



Anzitutto la peculiarità dell'aureola: essa si presenta singolarmente segnata da una croce¹⁷ contenente un'iscrizione. Decodificando i simboli: la santità di Dio espressa attraverso il cerchio, sottolineata dalla lamina di oro zecchino e segnata dalla frase di Es 3,14 (εγω ειμι) ο ων¹⁸ (prerogative della natura divina) è contrassegnata dalla vicenda storica di Gesù di Nazaret, che trova la sua espressione conclusiva nella morte di croce (prerogative della natura umana).

¹⁷ I segni rossi iscritti all'interno dell'aureola indicano infatti la croce.

In basso a sinistra osserviamo il braccio destro che si distende e si apre nella mano benedicente: esso ha un movimento particolare espresso con un segno grafico che ne accentua lo spostamento verso l'esterno. Nello stesso tempo, però, la fascia del mantello che incrocia il braccio non presenta il rigonfiamento che ci si aspetterebbe dal movimento del braccio stesso verso l'esterno. Al contrario la fascia trasversale è stata disegnata con segni netti che stringono e comprimono il braccio verso l'interno. Si viene così a formare un doppio movimento uguale e contrario in cui il braccio tende ad uscire verso l'esterno mentre il mantello, trattenendolo, lo spinge verso l'interno. L'idea manifestata è quella di una forza straordinaria trattenuta con grande facilità. Viene sottolineato così il seguente paradosso: il Dio forte che "snuda la potenza del suo braccio" (cf. anche Lc 1,51) si accorda con la debolezza di Gesù "mite e umile di cuore" (Mt 11,29), che esprime questa forza nella misericordia e nella benedizione. Salendo verso l'alto possiamo notare il volto che lega la maestà e la signorilità della divinità con la delicatezza e la remissività dell'umanità: tutti i particolari descrittivi concorrono appunto all'esplicitazione della Cristologia fissata a Calcedonia. Da ultimo, di grande rilevanza, l'iscrizione del libro che riprende un testo liturgico: "Non giudicate in base al volto (apparenza) o figli dell'uomo, ma giudicate con giudizio veritiero. Giudicate con lo stesso giudizio, misurate con la stessa misura". Esprime l'invito a non fermarsi all'apparenza, ma a penetrare il mistero nascosto nella divino-umanità espresso nella figura visibile di Gesù.

Più complessivamente l'equilibrio fra caratteristiche della natura umana e divina che viene riscontrato singolarmente nella persona di Gesù viene descritto attraverso la singolare metafisica della luce (*lumeggiature*) propria dell'icona. Se si osserva con attenzione si noterà presto che l'icona non ha ombre e che la luce sembra provenire dall'interno delle persone e degli oggetti piuttosto che dall'esterno. Infatti la ricerca dell'iconografo era precisamente quella di rappresentare per quanto possibile la modalità di compenetrazione delle due nature in Cristo, secondo quanto era già stato espresso in forma sistematica nel VII secolo nel Concilio Costantinopolitano III contro i monoteliti¹⁹ e che trova una eco remota nella

¹⁸ Nell'originale rimane soltanto la lettera omega, cioè la lettera iniziale del participio. L'iscrizione si riferisce all'episodio del rovetto ardente, dove Mosè chiede la rivelazione del nome di Dio per presentarsi a Faraone. Dio si presenta appunto come: "Io sono colui che è".

¹⁹ COD, Concilium Costantinopolitanum III, *Definizione della fede* 33-44, 129: "Affermiamo che due sono le nature che risplendono nella sua unica ipostasi nella quale, durante tutta l'economia della sua

Scrittura: “Si trasfigurò davanti a loro e le sue vesti divennero splendenti, bianchissime: nessun lavandaio della terra potrebbe renderle così bianche” (Mc 9,2-3); “Non vi sarà più notte e non avranno più bisogno di luce di lampada, né di luce di sole, perché il Signore li illuminerà” (Ap 22,4-5). La persona di Cristo è il caso prototipico del modo attraverso cui la natura divina si accosta alla natura umana trasfigurandola dall'interno. La natura divina non si mescola con quella umana, ma la eleva intimamente. E' questo delicato equilibrio teologico che l'iconografo poi rappresenterà avvalendosi del lessico peculiare a sua disposizione.

4. Valutazione e prospettive

Perché alle soglie del terzo millennio si recupera negli spazi liturgici cattolici latini, una immagine orientale così antica per il culto e la preghiera? Il fenomeno è tipico dei periodi di decadenza e di smarrimento; nei quali la storia dell'arte ha subito più volte questo “spostamento all'indietro”, anticipi di nuove sintesi: possiamo ricordare come analogia la genesi del Rinascimento, dove il recupero del classicismo degli artisti greci e romani ha consegnato geni della statura di Raffaello e Michelangelo. Inutile dire quanto sia smarrita attualmente la pittura sacra, se si considerano soprattutto le immagini prodotte dal dopoguerra ad oggi legate agli schemi rappresentativi delle correnti contemporanee. Non mancano chiaramente proposte di un certo pregio, che restano tuttavia carenti di quella chiarezza interpretativa così tipica delle opere antiche, perché troppo legate alla soggettività e alla tendenza ermetica degli autori.

L'icona si collega direttamente alle origini della raffigurazione di Cristo attraverso una immagine: apprezzare una icona e proporla al culto, perciò, è compiere precisamente uno “spostamento all'indietro” verso uno degli assestamenti decisivi della cristologia sistematica.

Credo che l'icona e il suo culto non siano comunque né un punto di arrivo, né segnino un passaggio definitivo; chi fa sue queste posizioni si troverebbe a negare il tipico principio dinamico dell'evangelizzazione, che incrocia sempre e comunque

vita incarnata, operò prodigi e soffrì dolori non in apparenza ma realmente. La differenza delle nature in questa unica ipostasi si riconosce dal fatto che ciascuna natura, senza divisione o confusione, voleva e operava conformemente al proprio essere in comunione con l'altra”.

una storia e una cultura. Potrebbero essere tre le funzioni che si possono attribuire all'uso contemporaneo occidentale di antiche icone. Indicherei una "funzione di supplenza", una "funzione normativa" e una "funzione ecumenica". "Supplenza" nel senso che la riproposizione al culto di una icona viene a colmare un vuoto di proposte universalmente apprezzabili, che indicano l'attuale assenza di un lessico artistico consolidato per la rappresentazione di immagini sacre. "Normativa" in quanto punto di riferimento irrinunciabile, qualora si dovesse giudicare la pretesa "teologicità" di una nuova immagine che raffigura Gesù di Nazareth. "Ecumenica" perché propone al culto una immagine che si ricollega alla tradizione della Chiesa indivisa

"La bellezza salverà il mondo", la celebre frase di Dostoevskij, viene sempre più frequentemente applicata alle icone, un po' troppo esclusivamente. Le icone non sono sicuramente i dipinti più immediatamente belli né i più vicini alla sensibilità occidentale, contengono però una profondità e una densità di significati teologici che sarebbe bene non sottovalutare.

Gianluca Busi