

**IL CRISTO PANTOCRATOR
DEL “CHILANDARI”
MONTE ATHOS XIII secolo**



Lettura e commento dell'icona

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

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.

UNA PAROLA SULL'ICONA

Quando guardiamo una icona sentiamo una insolita familiarità. Probabilmente, (anche se non lo sospetteremmo mai), è perché ci troviamo di fronte a qualcosa che avvertiamo come molto legata alla vita di tutti i giorni: probabilmente l'oggetto più vicino al quotidiano che tutti ci ritroviamo in casa: la televisione.

L'icona infatti si presenta come uno schermo. Ci sono alcuni particolari che ci aiutano a capire questo. Il bordo rosso che ne delimita il perimetro esterno infatti ha una funzione precisa e delimita la realtà esterna (visibile con i nostri occhi) dalla realtà interna (altrimenti invisibile). In senso più preciso delimita il "profano" che si trova fuori dal "sacro" che si trova dentro l'immagine. Lo sbalzo interno alla tavola delimita invece il bordo esterno da una zona più interna chiamata anche "finestra" o "culla". Questo è lo "schermo" vero e proprio dove ci è data la possibilità di vedere una immagine che non appartiene alla nostra realtà visibile.

Appare davanti ai nostri occhi una immagine soprannaturale e che diventa visibile attraverso uno strumento adeguato: l'icona stessa appunto.

Trovarsi davanti ad una icona significa guardare attraverso una "finestra" che ha una vista sull'invisibile. La prima cosa che si può notare infatti è che le icone non hanno il cielo azzurro, ma hanno dei fondi in oro zecchino. L'oro è il materiale più prezioso che esiste in natura ed ha una rifrazione perfetta della luce. Per questo gli iconografi lo utilizzarono per significare la luce increata, che è la luce di Dio.

Guardiamo con attenzione: possiamo notare che le figure non hanno le ombre. Questo perché le cose e le figure contenute nell'icona appartengono ad una realtà "trasfigurata", e non prendono luce dall'esterno ma contengono esse stesse la luce: questo concetto è una eco di quanto si dice nell'Apocalisse: *"Gli eletti vedranno la faccia del Signore e porteranno il suo nome sulla fronte. Non vi sarà più notte e non avranno più bisogno di luce di lampada, né di luce di sole, perché il Signore Dio li illuminerà e regneranno nei secoli dei secoli"* Ap 22,4-5. Dal punto di vista pittorico questo è evidenziato attraverso particolari molto singolari. Dalle vesti trasparenti escono raggi di luce sempre più intensi fino ai tratti vivi di colore bianco puro, nei punti dove la pelle tocca le parti di tessuto a maggior contatto con il corpo di luce.

Questo fenomeno raggiunge la massima intensità nei volti. Il colore della pelle molto scura e i colpi di luce molto intensi, rendono l'idea dell'abbaglio che i nostri occhi hanno davanti ad una sorgente luminosa troppo intensa: se noi guardiamo direttamente il sole abbiamo una esperienza analoga: vediamo il sole nero e tutto attorno scorgiamo un alone luminosissimo.

Le figure non hanno alcuni aspetti tipici della pittura come la consideriamo tradizionalmente "noi moderni": la costruzione dei volumi attraverso il chiaroscuro e la prospettiva. Questo per accentuare il fatto che ci troviamo di fronte a corpi celesti che non seguono la logica rappresentativa naturale. La profondità e il volume vengono raggiunti qui attraverso la sovrapposizione di colori molto leggeri e trasparenti e il movimento verso l'esterno viene sottolineato con lo spostamento dell'asse della figura verso sinistra nel "profilo avanzante".

Un altro particolare da considerare è quello della "prospettiva rovesciata". Un aspetto ancora molto discusso fra gli interpreti delle icone antiche. Sappiamo dalla scrittura che Dio disse a Mosè che Egli non può essere mai visto di fronte, perché *"vedere Dio di fronte significherebbe morire"*, quindi Egli si fa vedere "di spalle". Probabilmente gli iconografi cercarono di fare delle raffigurazioni con la prospettiva inversa, dove "il punto di fuga" non è dietro le figure ma davanti. Questo significa che noi abbiamo una visione di qualcosa che avremmo potuto vedere solo di spalle. Non è comunque facile capire questo ed è un punto controverso.

L'iscrizione: tutte le icone hanno una scritta che designa o il titolo o il nome di un personaggio. Normalmente sono scritte in slavo antico o in greco. Probabilmente sono funzionali alla collocazione. Nelle chiese ortodosse ci sono centinaia di icone e i fedeli dovevano poter capire attraverso l'iscrizione a quale scena o personaggio si riferisse l'icona.

Le icone si dipingono con una emulsione formata da tuorlo di uovo, vino e di essenza di lavanda e sono simboli rispettivamente: della risurrezione di Gesù (anticamente infatti la risurrezione veniva paragonata al pulcino che spezza il guscio ed esce dall'uovo); del sacrificio, dove Gesù offre il vino dicendo che è il suo sangue; del profumo, come ricordo dell'unzione con un balsamo da 300 denari di Maria Maddalena a Betania (segno della dedizione completa dell'uomo al mistero di Dio). I colori sono possibilmente pigmenti naturali, in genere terre e pietre preziose tritate,

questo vuole sottolineare che tutto ciò che c'è di più prezioso in natura viene messo a servizio di queste rappresentazioni “trasfigurate” della realtà. A pittura ultimata il dipinto viene ricoperto da olio di lino cotto bollente con sali di cobalto che conferisce, una volta essiccato quella particolare patina “vetrosa” e profumata che caratterizza il dipinto iconografico.

BREVE STORIA DELLE ICONE

La Chiesa non ha posseduto immagini di Cristo che lo rappresentassero nella sua individualità personale, o detto altrimenti dei “ritratti”, fino al VI secolo³. 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.

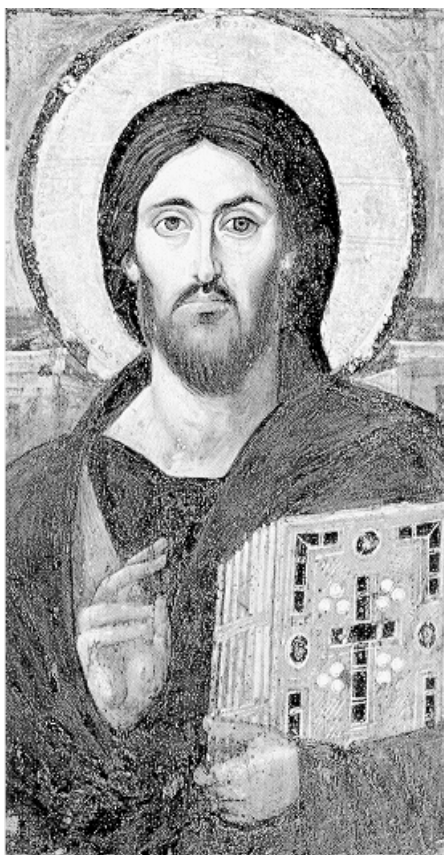
I primi tentativi di eseguire un ritratto di Cristo possono risalire indicativamente al VI secolo⁴. Essi sono legati al modulo “Acheropita”, ovvero ai “non dipinti da mano di uomo”. Queste rappresentazioni erano riproduzioni, su tavola, del velo che Gesù stesso durante la sua vita avrebbe consegnato 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 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

³ 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.

⁴ 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 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.

indelebilmente. Il velo venne conservato a Edessa e verrà chiamato successivamente “*Mandyllion*”⁵.

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 egiziana⁶.

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 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

⁵ L. USPENSKIJ, *La Teologia dell'icona*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 19 (in particolare la nota n.2).

⁶ M. ZIBAWI, *Icone*, Jaca Book, Milano 1995, 121-129.

questi ritratti derivati dalle maschere funerarie è l'icona del "Cristo del Sinai"⁷; possiamo raffigurarci così le immagini in circolazione ai tempi della lotta iconoclasta.

Il Cristo Salvatore del Chilandari

Premessa storica

Dipinta agli inizi del XIII da un pittore anonimo dell'Athos, l'immagine fu poi trasferita nel Monastero serbo del Chilandari per la Venerazione. Si presenta in buono stato..

Descrizione dell'immagine

Il modello rappresentato una copia conforme delle stesse dimensioni dell'originale.

Le *iscrizioni*. Anzitutto la peculiarità dell'aureola: essa si presenta singolarmente segnata da una croce⁸ 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 ων⁹ (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). Ai lati troviamo le iscrizioni **IC XC**: sono la prima e l'ultima lettera del nome di Gesù IESUS e il suo titolo peculiare XRISTOS, la linea ondulata sopra IC XC indicano

⁷ 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.

⁸ I segni rossi iscritti all'interno dell'aureola indicano infatti la croce.

⁹ Nell'originale rimane soltanto la lettera omega, cioè la lettera iniziale del participio. L'iscrizione si riferisce all'episodio del roveto ardente, dove Mosè chiede la rivelazione del nome di Dio per presentarsi a Faraone. Dio si presenta appunto come: "Io sono colui che è".

appunto questa contrazione, da considerare che nello slavo antico le S finali erano contrassegnate da un segno grafico simile alle nostre C maiuscole.

Gli *abiti*. Nelle icone il Cristo porta normalmente due indumenti: tunica (chitone) e mantello (himation), generalmente i suoi indumenti riprendono da vicino l'abbigliamento dei senatori romani, e la tunica porta due bande laterali che si sviluppano per la lunghezza dell'abito: il clavo. Le modifiche cromatiche apportate ai colori originali di questi indumenti hanno un evidente significato teologico. Il rosso della tunica indica la regalità terrena, cioè la perfezione della umanità di Gesù. Il blu del mantello indica la natura celeste e la sua perfetta divinità: Il clavo dorato (d'oro perché è il materiale che riassume tutte le perfezioni terrestri ed è immagine delle perfezioni celesti) esprime la separazione della natura terrena da quella celeste, come viene affermato di Cristo già a partire dai Concili Cristologici dei primi secoli: *"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"*¹⁰. Dalla spalla partono nove raggi: simboleggiano le nove schiere angeliche.

Il braccio e la mano benedicente 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. Si viene così a formare un movimento 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.

il volto lega la maestà e la signorilità della divinità con la delicatezza e la remissività dell'umanità. Questo Gesù ha un volto incantevole, questo è dovuto al raro equilibrio che si può osservare fra il sorriso accogliente ricco di benevolenza e la fermezza dello sguardo che incutono rispetto e venerazione.

¹⁰G. 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).

Il libro Si riferisce al “canto nuovo” dell’Apocalisse: “E l’Agnello giunse e prese il libro dalla destra di Colui che era seduto sul trono. E quando l’ebbe preso, i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi si prostrarono davanti all’Agnello, avendo ciascuno un’arpa e coppe d’oro colme di profumi, che sono le preghiere dei santi. Cantavano un canto nuovo:

*«Tu sei degno di prendere il libro e di aprirne i sigilli,
perché sei stato immolato
e hai riscattato per Dio con il tuo sangue
uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione
e li hai costituiti per il nostro Dio
un regno di sacerdoti
e regneranno sopra la terra». (Ap 5,6-10).*

La frase di questa icona, riprende la citazione di Mc 8,34-35, il discorso che sta al centro di tutto il Vangelo: «Se qualcuno vuol venire dietro di me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua. Perché chi vorrà salvare la propria vita, la perderà; ma chi perderà la propria vita per causa mia e del vangelo, la salverà.», E’ scritta con caratteri cirillici.

Lettura simbolica

Il tratto peculiare che contraddistingue questa icona è chiaramente la bellezza, recepita nell’equilibrio delle forme e soprattutto dallo sguardo del volto.

Occorre quindi chiarire cosa si intende con “bellezza” quando lo applichiamo ad una icona. L’icona può non essere bella, perché lo scopo dell’immagine è di rimandare ad un Altro, un esame attento delle icone antiche comunica l’idea che dove la fede era viva, l’icona era bella, dove c’era decadenza della fede e dei costumi e ci si ricentrava sul Mistero le icone diventavano meno belle.

Possiamo parlare di diversi tipi di bellezza:

- *Una bellezza che appare in modo evidente, ma è senza spessore, non ha contenuti profondi e dopo il primo sguardo non lascia traccia duratura.*
- *Una bellezza esteriore che risulta da una sovrabbondanza di bellezza interiore.*

L’icona non ha una bellezza apparente del primo tipo, mentre richiama piuttosto il secondo tipo.

Introduco un excursus storico per puntualizzare meglio questo concetto: I primi cristiani hanno fatto di tutto per dimenticare il volto di Cristo, anche per non essere considerati idolatri come i pagani. Non è così paradossale affermare che se un cristiano o una comunità cristiana del primo secolo avesse posseduto il lenzuolo “Sindone” di Gesù, lo avrebbe tenuto nascosto o giudicato di scarsa importanza.

I Vangeli sono stati scritti a partire dagli anni '70, circa 40 anni dopo la morte di Gesù, quando la fede iniziava ad essere tramandata dai testimoni oculari alla seconda generazione che basava la fede sulla testimonianza. Fra chi aveva visto e chi non aveva visto Gesù nel suo aspetto corporeo. E' una discussione capitale all'interno delle prime comunità, anche perché si gioca qui il concetto di risurrezione, che costituisce poi il centro e il nerbo di tutta la Fede.

Probabilmente vi erano due fazioni. I più anziani e i più giovani, si discuteva se per essere salvi bisognava aver visto Cristo secondo la carne oppure crederci soltanto.

L'episodio di Tommaso in Gv 20, 19-29 e soprattutto il v. 29, conclusivo: Gesù gli disse: *“Perché mi hai visto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno”*; esprime bene questa problematica. Anche il passo di San Paolo in 1Cor 5,16-17 esprime la stessa preoccupazione: *“Cosicché ormai noi non conosciamo più nessuno secondo la carne; e anche se abbiamo conosciuto Cristo secondo la carne, ora non lo conosciamo più così. Quindi se uno è in Cristo, è una creatura nuova; le cose vecchie sono passate, ecco ne sono nate di nuove”*. Occorre superare l'apparenza in relazione alla conoscenza di Cristo e interiorizzare la sua persona attraverso l'esperienza spirituale, è questa la vera “visione” e “conoscenza”, secondo gli autori del Nuovo Testamento.

La descrizione iconografica di Cristo è l'erede di questa mentalità già trasmessa a partire dalle narrazioni evangeliche.

L'antichità non conosce ritratti di Cristo perché non si voleva che i cristiani fossero legati ad una immagine, come i pagani. I primi cristiani non rappresentavano il volto di Cristo, non era una loro esigenza: o Cristo lo si è visto perché si è stati suoi contemporanei, o in lui bisogna credere anche senza vederlo.

Dopo un primo approccio alla “bellezza” questa tende a diventare interiorizzata, se questo non succede la bellezza sfiorisce e generalmente occorre cambiare l'oggetto perché questa percezione si riattivi. (ne fanno esperienza normalmente gli sposi, che con il passare del tempo e con lo sfiorire di una bellezza

immediatamente percepibile, sono suscettibili di interiorizzazione di questa conoscenza). La bellezza interiore è una realtà carica di Vita (in senso teologico sarebbe Spirito) che viene sempre più evidenziata col passare del tempo: si va verso l'essenza più intima della persona, che progressivamente libera da apparenza viene percepita come "autentica bellezza".

Cristo, perché vivo, va gustato e amato (non è un possesso) attraverso l'esperienza spirituale. L'immagine di Cristo nell'icona non vuole fermare lo sguardo, ma rimanda sempre ad Altro. Non bellezza, ma lascia passare lo sguardo dentro e guardare dentro.

L'icona è immagine, segno che rimanda alla risurrezione, ci mette a stretto contatto con la risurrezione. Ci invita a riflettere sull'escatologia conseguente, ma soprattutto sull'escatologia già realizzata, poiché la vita eterna vita stessa di Dio – grazie alla risurrezione è già in atto, può essere sperimentata già da adesso.

E' una bellezza che vuole salvare e proprio per questo non appare, ci respinge affinché siamo salvati. L'icona è un segno che si fa timido per lasciar spazio alla contemplazione.

La bellezza peculiare di questa icona è data comunque dallo straordinario 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 del monaco atonita 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 monoteliti¹¹ e che trova una eco remota nella Scrittura: "*Si trasfigurerò davanti a loro e le sue vesti diventeranno 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*

¹¹ 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 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".

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'autore ha rappresentato avvalendosi del lessico pittorico a sua disposizione.