

L'INCONTRO DI GESU' CON LA DONNA SAMARITANA A SICCHAR



Una parola sulle Icone

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.

Quindi, se vogliamo forzare questo paragone Icona-tv potremmo dire che: quando vediamo una persona in tv, noi in realtà vediamo come miracolosamente apparire sullo schermo una realtà invisibile ai nostri occhi: infatti il personaggio televisivo non è presente chiaramente nel nostro salotto. Quindi la Tv è uno strumento adeguato per recepire e rendere visibile qualcosa che pur esistente non è realmente né presente né visibile, lì dove siamo noi. Con una analogia si possono dire le stesse cose di una Icona: 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. (Un Maestro russo infatti consigliava di immaginare i volti delle Icone come se fossero costruiti su di un scheletro trasparente con una lampadina dentro e ricoperti di pelle, questo esempio può aiutare a capire ancora meglio).

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.

Icona "immagine di Dio"

Cosa significa che l'Icona è "*immagine di Dio*"? E' una definizione diffusa e abusata e che occorre precisare.

Ci sono svariate teorie sulle Icone, perché soprattutto in occidente non vi sono lavori organici che propongono una sintesi esauriente relativamente a questo particolare ambito della storia dell'arte. Esistono sintesi di teologi ortodossi (il famoso Eudokimov e i meno famosi Uspenskij e Alpatov). Un teologo occidentale tende a presentare l'Icona alla luce della storia della pittura occidentale, e non esiste ancora *un'opera organica ed esauriente*. Questa assenza lascia spazio a teorie disparate, che tendono a considerare un aspetto settoriale come univoco e totalizzante.

Per capire cosa significhi che l'Icona è "immagine di Dio" occorre fare qualche precisazione riguardo alla comprensione che poteva avere un uomo antico del concetto di "materia". Nel XIII secolo vi è stato in occidente l'ingresso del pensiero di Aristotele da cui è derivata una diversa visione del mondo da parte dell'uomo medioevale. Sia sufficiente ricordare l'affresco de "la scuola di Atene" di Raffaello, che si conservava nella "Stanza della segnatura" ai Musei Vaticani di Roma, che rende plasticamente la diversa visione di Platone e Aristotele. Al centro del dipinto fra i filosofi campeggiano

appaiati Platone ed Aristotele: il primo indica con il dito verso il cielo, il secondo indica, con la mano rivolta verso il basso, la terra. L'orizzonte platonico e successivamente neoplatonico da cui deriva il pensiero cristiano dei primi secoli e che si è cristallizzato nei grandi Concili ecumenici a partire da Nicea (325) passando per Calcedonia (451) fino al Niceno II (787), relativo alla controversia iconoclasta, postula che lo spirituale sia la sostanza per eccellenza, mentre la materia viene considerata come effimera, "umbratile", vedi i concetti tipicamente platonici del "corpo prigioniero dell'anima" ecc. La visione del mondo secondo Aristotele è diametralmente opposta: Prima viene la materia, osservabile, tangibile, reale, poi viene lo spirituale dato come ulteriore.

Da Aristotele poi si avverte il passaggio al pensiero illuminista, cui fa riferimento alla *visione del mondo* attuale. Da contemporanei riteniamo che la sostanza delle cose tangibili sia "materia" mentre l'ulteriorità invisibile sia "spirituale". Implicitamente, quindi, valutiamo la realtà a partire dalle categorie aristoteliche. Da qui deriva la consapevolezza, raramente avvertita, che qualora volessimo accostarci ad una opera anteriore al XIII secolo (o posteriore ma che non ha accettato la visione del mondo di Aristotele, come sono le Icone russe), dobbiamo sempre operare questo passaggio dei piani di riferimento, pena il giudicare con parametri inadeguati una realtà che non ci appartiene e che concettualmente si trova agli antipodi del nostro modo di rapportarci alla realtà.

La valutazione positiva della materia per un uomo moderno è un dato acquisito, mentre un uomo medievale con tutta probabilità resterebbe perplesso e meravigliato di questa stessa valutazione. Questo uomo che possiamo immaginare virtualmente aveva categorie di pensiero diverse, mediate appunto dal neoplatonismo. Poi aveva la percezione che la vita era insicura e instabile: l'età media ai tempi dell'Impero romano è valutata a 18 anni, a 40 quella ai tempi dei Comuni. C'erano poi fenomeni per noi sconosciuti e inimmaginabili, la "Grande Peste" che colpì l'Europa nell'arco di tempo che va dal 1347 al 1358 uccise da 1/3 a 2/3 di tutta la popolazione, giusto per fare un esempio. Questo per dare una idea della precarietà della vita e della sfiducia nella materia.

Quando un pittore medievale si accingeva a ritrarre una immagine di Cristo, si avvicinava a questo compito con un pudore immenso: si trovava a disagio a rappresentare una materia con una consistenza e un significato immediatamente positivo. Per cui difficilmente avrebbe rappresentato una raffigurazione umana in analogia con quello che poteva mutuare da una osservazione di un modello reale. E' per

questo motivo che la pittura iconografica non si presenta mai come una raffigurazione mutuata dalla realtà (ed è anche per questo motivo che sono di così difficile lettura immediata per un moderno). Infatti noi vediamo figure piatte che non hanno tre dimensioni, non hanno ombreggiature, non esprimono passioni e stati d'animo, non esiste neppure la volta celeste. Si potrebbe dire infatti che l'iconografia è una "pittura astratta espressa in maniera figurativa", è un dipinto che non nasce mai da una osservazione della realtà che viene poi trasposta in pittura, ma nasce da una esperienza spirituale e che viene poi "tradotta" figurativamente.

Una spiegazione può essere opportuna: Raffaello rappresenta la Madonna prendendo una donna a modello, nel rappresentarla poi la spiritualizza perfezionandola, ad es. arrotonderà maggiormente l'iride, assottiglierà il naso la renderà più alta di statura ecc.. Qui si tratta di pittura figurativa, mentre nel caso di un iconografo, prima viene una esperienza di Dio che si "materializza" nella sua interiorità e ne trasforma intimamente e progressivamente l'esistenza (e per questo che la santità di vita è un ingrediente fondamentale per l'iconografo), poi viene la "traduzione" pittorica, che esprime soprattutto questa subordinazione del materiale nei confronti dello spirituale.

Proprio per questo motivo e per sottolineare che non si tratta di una immagine che deriva dalla realtà ma da una esperienza del divino, l'Icona presenta personaggi forme e simbologie che si presentano come volutamente indecifrabili per chi voglia leggerli nel registro figurativo (un uomo moderno dirà spesso: quelle figure sono troppo alte, nella scuola di Dionisj le figure sono in rapporto capo-corpo 1/12 fino a 1/14 mentre il modulo reale è 1/7: quelle figure sono alte il doppio del normale! Si potrebbero fare altri esempi). E fa questo proprio per dare maggiore evidenza a questo itinerario che va dall'esperienza spirituale verso la raffigurazione.

Ci sono poi sfumature diverse nella raffigurazione. Un iconografo russo, ha davanti a sé uomini e donne con tratti somatici russi, lo stesso è per un italiano ecc. Questo significa che una Icona russa è diversa da una Icona italiana, e significa soprattutto che nel presente iconografi che hanno interiorizzato sia una esperienza spirituale e assimilato i moduli tradizionali, possono eseguire opportunamente nuove Icone.

L'essenziale è comunque *"l'esperienza di Dio"*, che si avverte come "maggiormente esistente" della realtà stessa ed esistenzialmente diventa così rivelante da diventare il riferimento su cui appoggiare il "cuore". Cito a proposito la parabola di Mt 13,45-46: *"Il regno dei cieli è simile a un mercante che va in cerca di perle preziose; trovata una perla di grande valore,*

va, vende tutti i suoi averi e la compra” . Questa è l’esperienza della risurrezione, che dovrebbe essere prevalente in chi dipinge, altrimenti si scade nella ricerca di quanto non è essenziale e si va verso la ricerca della riuscita pittorica.

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 secolo¹. 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 secolo². 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 indelebilmente. Il velo venne conservato a Edessa e verrà chiamato successivamente “*Mandylion*”³.

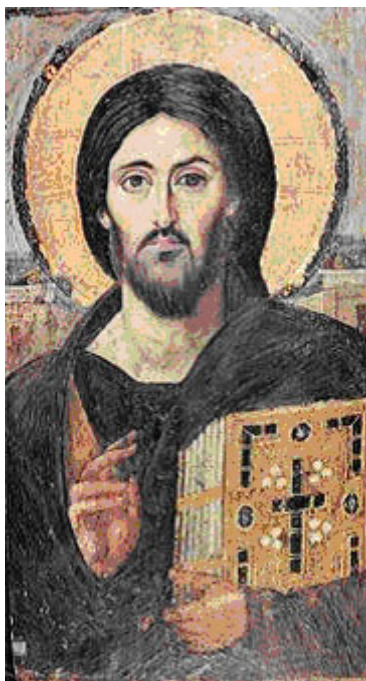
¹ Non mi riferisco qui né alle rappresentazioni di Cristo attraverso simboli (agnello, buon pastore), né raffigurazioni narrative delle gesta di Cristo (la pesca miracolosa, la chiamata di Pietro), che risalgono ai primi secoli.

² 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.

³ L. USPENSKIJ, *La Teologia dell’Icona*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 19 (in particolare la nota n.2).

L'iconografo quando si accingeva a raffigurare la persona di Cristo copiando fedelmente il *Mandylion* 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 egiziana⁴.



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 questi ritratti derivati dalle maschere funerarie è l'Icona del "Cristo del Sinai"⁵; possiamo raffigurarci così le immagini in circolazione ai tempi della lotta iconoclasta.

⁴ M. ZIBAWI, *Icane*, Jaca Book, Milano 1995, 121-129.

⁵ 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.

L'Icona dell'incontro a Sichar di Gesù con la Samaritana

L'Icona non è compresa fra le raffigurazioni canoniche delle iconostasi. Occorreva quindi "inventare" una Icona relativa a questo episodio. L'invenzione di una nuova Icona è possibile, purchè l'iconografo si attenga strettamente ad alcuni principi fissati nella tradizione; il lessico iconografico, infatti si è cristallizzato attraverso i secoli attorno a forme e *clichè* ben definiti, che, una volta conosciuti possono essere poi reimpiegati in una nuova raffigurazione.



Il riferimento complessivo si deve all'Icona della incredulità di Tommaso, dipinta dal Maestro Dionisij della scuola di Mosca attorno al 1500, ultimo esponente del periodo aureo-classico dell'iconografia russa. Come si può vedere dall'immagine l'impianto non è stato variato: al centro campeggia il Cristo, alla destra un primo gruppo di discepoli, osserva mentre alla sinistra un secondo gruppo di discepoli dal quale fuoriesce Tommaso che con un gesto plateale tocca il costato ferito di Cristo. Alle loro spalle la stanza del cenacolo e la città di Gerusalemme (raffigurate secondo il canone iconografico della prospettiva rovesciata). Questa scelta

compositiva indica già un primo significato perché cerca una analogia fra le due scene (Tommaso nel Cenacolo e La Samaritana al pozzo di Sichar) mettendole in relazione. Così come Tommaso cercava segni sensibili per poter credere viene rimandato ad una esperienza interiore "Perché mi hai veduto hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno" (Gv 20,19-20), altrettanto succede nella scena della Samaritana che viene rimandata ad una esperienza interiore di fede che si esprime in un culto in "Spirito e

Verità". Alla donna viene promesso che "dal suo seno sgorgeranno fiumi che zampillano per la vita eterna". Più complessivamente presenta lo schema di riferimento dell'incontro fra l'umanità incredula e bisognosa di segni e la nuova esperienza della risurrezione portata da Gesù.

Descrizione dell'immagine

L'iscrizione. CIXAP. Da leggere SICCHAR, anticamente si apponevano iscrizioni in lingua greca traslitterate con l'alfabeto cirillico: la C sta per la S, la X per CH e la P per la R. Nel contesto della sezione che va dalle nozze di Cana al "secondo segno" compiuto a Cana (2,1-4,54) l'Evangelista ritma gli episodi a partire dalla collocazione geografica: Cana, Gerusalemme, Sichar-Samaria, Galilea, indicando attraverso un crescendo le diverse situazioni teologico-geografiche che il Vangelo incontra. Da qui l'importanza di intitolare l'episodio evangelico attraverso la collocazione geografica.

Gli edifici, la montagna, il pozzo. Sullo sfondo si stagliano, a sinistra le case, simbolo della città e al centro un edificio sacro⁶ simbolo del Tempio di Gerusalemme. Sulla destra una montagna, il monte Garizim, luogo di culto dei Samaritani e dietro il Cristo il Pozzo di Giacobbe.

Gli abiti. Al centro il Cristo indossa gli abiti tradizionali. Sono due indumenti: Tunica (Chyton) e Mantello (Hymation) e riprendono da vicino l'abbigliamento dei senatori romani. La tunica porta due bande laterali che si sviluppano per la lunghezza dell'abito: i Clavi. Le modifiche cromatiche che la tradizione ha apportato ai colori originali di epoca romana (bianco e rosso) hanno un evidente significato teologico. Il rosso della tunica indica la regalità terrena, cioè la perfetta 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,*

⁶ Si presenta come la stilizzazione di una Chiesa ortodossa, con una cupola centrale (del Cristo) attornata da quattro cupole più basse (degli Evangelisti). E' un esempio tipico di come il canone pieghi e riduca a sé la rappresentazione di alcune realtà. In questo caso il Tempio di Gerusalemme viene raffigurato attraverso l'unico e possibile immagine di una Chiesa ortodossa.

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”.



A destra gli apostoli. Sono Pietro e Andrea. Pietro veste i colori che la tradizione gli ha assegnato: blu e giallo (il verde è da considerare il risvolto interno del mantello giallo). Sono gli stessi colori che la tradizione assegna anche a Giuseppe lo sposo di Maria⁷. Come possiamo vedere nell'Icona della natività mentre viene tentato da Satana durante un sogno (riquadro in basso a sinistra). Si delinea così tutta la vicenda di Pietro chiamato da Gesù come capo della Chiesa (dimensione spirituale, sottolineata dall'abito blu), pur nella sua

dimensione di debolezza umana (il giallo infatti richiama la tentazione e il dubbio). Andrea totalmente rivestito di un abito verde indica la dimensione ideale del discepolo che prolunga nel tempo e con le stesse prerogative il mandato di Gesù (può essere presente anche una apologia della Chiesa ortodossa nei confronti di quella cattolica).



A sinistra la donna Samaritana. Vestita di un mantello rosso e di una tunica verde. Il rosso indica un contesto esistenziale legato al peccato, il mantello rosso è legato tradizionalmente nelle Icone a Maria Maddalena, Eva e Salomone (ad esempio come qui accanto nella raffigurazione della discesa agli inferi), è associato alla Samaritana in riferimento ai “cinque mariti”, simbolicamente riferiti all'idolatria e all'incapacità di restare fedeli al patto stipulato da Dio con il suo popolo. La tunica verde indica al contrario la dimensione spirituale, il volume ampio disegnato dal movimento delle vesti sottolinea la sovrabbondanza di questa dimensione, indica

⁷ Apparentemente Giuseppe porta vestii verdi e gialli mentre Pietro li porta blu e gialli. Ma nel confronto dei modelli il blu e il verde sono intercambiabili.

sommariamente che il peccato ricopriva e nascondeva la realtà più profonda dello Spirito, e fondamentalmente che l'amore di Dio per l'uomo supera sempre il peccato attraverso il quale l'uomo cerca di nascondersi da questo sguardo amoroso (Rm 5,15).

Le pose. Al centro campeggia il Cristo che attira e subordina a sé i personaggi e le realtà inanimate (*cliché* tipico nelle Icone). Il Cristo disegna un ampio movimento ampliato dal gesto del braccio, che ne sottolinea la centralità e il riferimento irrinunciabile, tutte le cose visibili nell'Icona sono chiamate a farsi da parte e a lasciare lo spazio al Figlio di Dio in un culto "nello Spirito e nella Verità". A Sinistra la Samaritana è raffigurata nel suo aspetto "glorioso" di colei che è già stata attratta e convertita dalla predicazione di Gesù, atteggiamento sottolineato dallo slancio proteso in avanti e dalla leggera curvatura del volto. Lo stesso atteggiamento è visibile anche nei due discepoli.

La Mandorla. A sinistra in alto un semicerchio color lapislazzuli da cui parte un raggio che arriva al "cuore" di Gesù. Nell'iconografia il cerchio, oppure un parziale semicerchio con un cromatismo digradante dallo scuro al chiaro indica sempre la presenza di Dio, o meglio, sottolinea una azione in cui Dio interviene in modo reale in relazione ad una vicenda particolare. Fra le Icone delle feste la mandorla compare nella Trasfigurazione, nella Discesa agli inferi, nella Dormizione della Madre di Dio. Qui viene inserita per sottolineare la frase di Gesù in 4,13-15: «*Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna*», Il credente godrà della presenza stessa di Dio all'interno e al centro della propria esistenza, come realtà tangibile e personale.

Il libro, la giara. Il Cristo esprime il proprio pensiero attraverso il libro dei Vangeli, un libro sigillato a cui solo Egli poteva aprirne i sigilli. Normalmente nelle Icone il libro aperto contrassegna un frase centrale del pensiero di Gesù, qui riporta la frase centrale del dialogo avuto con la Samaritana in relazione al culto; l'iscrizione, in greco, riporta "ΙΙΝΕΥΜΑΤΙ ΚΑΙ ΑΛΕΘΕΙΑΝ": al credente è richiesta una adorazione in Spirito e Verità. La Giara ha una forma particolare, allungata e scomoda da portare, sottolinea la bellezza estetica della forma snella e allungata mettendola in relazione con l'inutilità e l'inadeguatezza per il trasporto dell'acqua. Gesù stesso ricorda infatti alla donna che dal

pozzo si ricava un'acqua che non disseta per sempre e richiede una raccolta quotidiana, disseta ma non soddisfa.

I volti. La spiritualità Esicasta da cui deriva anche l'iconografia si ispira ad un ideale di uomo, che sotto l'azione dello Spirito si trasfigura e si affranca dal movimento convulso delle passioni. Per questo motivo le Icone hanno espressioni appena accennate ed fundamentalmente statiche. I volti dell'Icona presentano quindi espressioni di questo tipo: leggermente adirati e diffidenti i discepoli "stupiti perché lo avevano trovato mentre parlava con una donna", cosa che nessun Rabbi in Israele avrebbe fatto; la Samaritana ha un volto ispirato alla gratitudine e all'accoglienza mentre il volto di Cristo è Maestoso ed accogliente. Diversa è anche la luminosità dei volti e sottolinea la gerarchia dei personaggi all'interno dell'Icona, come viene richiesto dal canone.

Lettura simbolica

L'icona colloca il Cristo al centro dell'episodio evangelico. Il tempio alle spalle e la posizione preminente rispetto al pozzo con la sottolineatura di una preminenza dovuta alla predella sotto i piedi, indicano chiaramente che Cristo assume e sostituisce i

simboli legati all'Antico Testamento.



In particolare la posizione di Cristo che si lascia alla spalle il pozzo richiama l'analogia con il sepolcro (la forma stessa del pozzo ricerca questa analogia, cfr. il sepolcro nella icona della resurrezione della scuola di Novgorod XV sec.).

L'indicazione suggerisce di ricordare il movimento di discesa agli inferi e di risalita al cielo (morte e risurrezione) compiuto da Cristo, che ha reso possibile l'effusione dello Spirito. Il Pozzo dato da Giacobbe era la figura del "nuovo pozzo" consegnato da Cristo. Il credente che ripercorre lo stesso itinerario di discesa e risalita

nel battesimo (Rm 6) riceve il dono di Dio. E' dunque evidente il richiamo al simbolismo battesimale.

Complessivamente l'assortimento cromatico e la funzione delle posizioni contribuisce a sottolineare chiaramente la centralità di Cristo, che assume a sé le realtà animate e inanimate che lo circondano. La posizione maestosa e il volto raggianti indicano anche la destinazione conclusiva del credente che sottoponendosi al mistero dell'itinerario battesimale vede trasformare “*di gloria in gloria*” la sua interiorità verso la “divinizzazione”.