

# La Bellezza del Cristo nella tradizione iconografica PSV 44

L'intervento presenta l'ermeneutica dei termini "tradizione iconografica" e "bellezza" applicati alla possibile rappresentazione del Cristo, cui segue la descrizione di una icona di A. Rublev, giudicata come la "più bella" immagine del Cristo mai raffigurata. La bellezza peculiare di una icona è legata alla capacità di traduzione di una visione soprannaturale del Cristo, in una immagine dominata dall'azione riplasmatrice della divinizzazione; ricordando che non esistono analogie dirette con la bellezza sensibile dell'arte figurativa. L'icona comunica e apre l'osservatore che la venera all'esperienza del Cristo risorto. Il Cristo Salvatore di Rublev, ha un volto incantevole; questo è dovuto al raro equilibrio che si avverte fra bellezza tipicamente iconografica e bellezza pittorica immediatamente fruibile, fuse in una sintesi mirabile che non ha pari. Il termine bellezza legato ad una icona di Cristo si ricollega sempre alla compresenza di questi tre criteri: teologia compresa e vissuta, utilizzo della tecnica pittorica della lumeggiatura, equilibrio fra bellezza sensibile e possibilità di contemplazione.

La diffusione crescente del patrimonio iconografico negli ambienti cattolico-latini, nelle sue svariate forme ha conferito una fisionomia inedita, forse inaspettata, all'arte figurativo-liturgica. L'entusiasmo per la riscoperta di queste antiche raffigurazioni rimane, spesso e comunque, incrociata con una conoscenza superficiale prodotta dalla confusione dei concetti e dei termini tecnici legati all'iconografia, cui non sfugge il termine "bellezza".

Il mio intervento si propone di conseguenza una ermeneutica minima dei termini "tradizione iconografica" e "bellezza" applicati alla possibile rappresentazione del Cristo. In seguito presenterò come esempio la descrizione dell'icona del Cristo Salvatore di Andrej Rublev, che giudico come la "più bella" immagine di Cristo mai raffigurata in un'icona.

## 1. *Icone e tradizione*

"Eikon", termine greco da cui deriva l'italiano *icona*<sup>1</sup>, si tradurrebbe opportunamente con *immagine*. Tuttavia, particolarmente in occidente, la parola "icona" si è cristallizzata nel tempo come termine tecnico per indicare un dipinto che nega: le categorie figurative della prospettiva, del volume ottenuto attraverso il chiaroscuro e la possibilità di raffigurare il soprannaturale attraverso analogie dirette con la natura (es. il cielo, volti con sembianti peculiari di persone reali, ecc.).

---

<sup>1</sup> Nell'impossibilità di riprodurre a margine dell'articolo le immagini che vengono citate indico come testo di riferimento l'agile manuale di: POPOVA, SMIRNOVA CORTESI, *ICONE: Guida completa al riconoscimento delle icone dal VI secolo a oggi*, Mondadori, Milano 1995, 192pp. (Abbreviato: "ICONE")

Se ci atteniamo strettamente al significato peculiare del termine cogliamo come tutta la pittura occidentale seguente e comprendente Giotto esuli dalla categoria di “icona”. Lo stesso può dirsi per la pittura religiosa dei primi secoli anteriore al Concilio di Calcedonia (451)<sup>2</sup>, che non ammetteva immagini di Cristo date per il culto e l’adorazione. Occorre togliere dalla categoria anche la produzione di dipinti religiosi orientali seguenti la riforma di Pietro il Grande<sup>3</sup> nel XVIII secolo, che incoraggeranno il fenomeno già avviato della latinizzazione dell’icona.<sup>4</sup>

La delimitazione ci permette di distinguere un dipinto a carattere religioso da una “icona” vera e propria e di ovviare ad alcuni equivoci: quando parliamo di icone dovremmo opportunamente limitarci a considerare le immagini che a partire dalla prima icona del Cristo, attualmente conservata al monastero di Santa Caterina del Sinai<sup>5</sup>, e risalente al VI secolo, arrivano fino alla scuola russa degli Stroganov del XVII secolo.

Relativamente a “tradizione”, occorre puntualizzare cosa si intenda precisamente quando si parla di “tradizione iconografica” e attraverso quale sviluppo particolare si sia dipanata nell’arco di periodo compreso fra il VI e il XVII secolo.

Riceve sempre più consensi l’ipotesi di una derivazione delle icone dalla pittura funeraria romano-egiziana del Fayum risalenti al III secolo d.c.<sup>6</sup>. Le primissime icone, infatti, presentano caratteristiche simili al ritratto eseguito osservando un modello poichè le figure sono decisamente umanizzate<sup>7</sup>. E’ probabile che la reazione iconoclasta trovi la sua

---

<sup>2</sup> Tanti sono stati i secoli necessari perché la Chiesa maturasse dal punto di vista concettuale una Cristologia definita che rendesse possibile una rappresentazione di Cristo da dare per l’adorazione dei fedeli, criterio, che distingue una icona da un dipinto religioso. Possediamo chiaramente immagini di Cristo anteriori al Concilio di Calcedonia, in queste però Cristo viene rappresentato attraverso simboli (Agnello, Pesce, Pane, Buon Pastore, ecc.) o attraverso sequenze narrative che ne descrivono le gesta (Moltiplicazione dei pani, Tempesta sedata, ecc.). Queste immagini non rientrano nella categoria “icona”.

<sup>3</sup> Pietro emise decreti relativi alla fabbricazione di dipinti religiosi: nel 1710-11 e nel 1722.

<sup>4</sup> *ICONE*, p. 167-168.

<sup>5</sup> *ICONE*, p.34. Questa è la più antica icona del Cristo conosciuta, risale al 549 d.c.

<sup>6</sup> In Egitto si diffuse l’uso di fare ritratti stilizzati su tavolette in legno, che, dopo il decesso venivano applicati sulle bende della mummia all’altezza del volto.

<sup>7</sup> Vedi nota 5.

causa proprio nel genere peculiare di questi dipinti che tendevano a sottolineare l'aspetto umano di Gesù di Nazareth a scapito dell'aspetto divino.

La risoluzione della crisi iconoclasta (843) apre un nuovo periodo ispirato all'esperienza spirituale dell'Esicasmismo. Le icone divengono così dipinti che rappresentano una bellezza trasfigurata, interiore, caratterizzata dalla luce che ne irradia dall'interno, a significare la luce divina increata che si effonde sulla creatura e la trasforma.<sup>8</sup> Successivamente la tradizione conoscerà diverse oscillazioni che schematicamente varieranno dal tentativo di ritornare ad immagini classiche e più umanizzate e la necessità continua di ritrovare una centratura sui principi dell'esicasmismo<sup>9</sup>: quest'ultima corrente troverà la massima espressione nell'opera di Teofane il Greco (XIV sec.).

L'eredità di Teofane viene raccolta dall'iconografia russa del XV secolo già arricchita precedentemente dall'attività e dalle intuizioni di San Sergio di Radonez. Questa pittura tende a raffigurare l'ideale, l'immagine della bellezza celeste, a ricordare che l'uomo racchiude in sé l'icona di Dio: è la pagina più equilibrata all'interno dei diversi tentativi di rappresentazione della divino-umanità, di cui Cristo è il prototipo. Ad essa sono legati i nomi di Prochor, Danil Ciornj e Andrej Rublev.<sup>10</sup>

L'opera degli iconografi moscoviti viene raccolta dal "Maestro" Dionisij (+1505), che mostra di non riuscire più a dominare l'equilibrio che caratterizzava le icone del periodo precedente: le sue figure sono esili ed allungate, e l'aspetto spiritualizzante riceve una forte sottolineatura. Questo declino già accennato porterà alle icone della scuola degli Stroganov (XVII sec.)<sup>11</sup> che si limiteranno ad alludere al mondo celeste, ma non saranno più in grado di rappresentarlo, e ridurranno la venerazione dovuta ad un'icona ad uno sguardo effimero e compiaciuto del disegno e degli ornamenti minuziosi e raffinati.

La panoramica sommaria del cammino, percorso attraverso i secoli dalla tradizione iconografica, suggerisce l'idea che il tentativo di rappresentare l'immagine di Cristo sia in realtà legato a due problematiche strettamente collegate. Da una parte la complessa riflessione che ha mediato le categorie per definire correttamente la divino-umanità del

---

<sup>8</sup> ICONE, , p. 41. In particolare l'icona dell'apostolo Filippo. La rinascita è legata soprattutto alla figura di San Simeone il Nuovo Teologo (+1022).

<sup>9</sup> ICONE, p. 42-70. Si possono osservare le differenze marcate fra le immagini del periodo Comneno (dal 1059 in poi) e la fioritura dell'esicasmismo della seconda metà del XIV secolo,

<sup>10</sup> ICONE, p.140ss.

<sup>11</sup> ICONE, p. 152ss. Icone del Maestro Dionisij. Alle p. 160ss. Icone della Scuola degli Stroganov.

Cristo<sup>12</sup>, dall'altra l'acquisizione di canoni estetici peculiari per rappresentarla. Le icone sono relativamente diverse fra loro ma oscillano sempre entro uno spettro di rappresentabilità comune. La tradizione cercò sempre di evitare due estremi: un Cristo troppo umanizzato portava il peso di una bellezza sensuale che impediva la contemplazione fermando lo sguardo all'immagine senza rimandare alla contemplazione del soprannaturale, mentre un Cristo troppo spiritualizzato perché volutamente privo di bellezza nell'exasperazione stilizzatrice, rischiava di formare immagini che non riconducevano ad una corretta teologia dell'incarnazione.

## **2. Icone e bellezza**

La persona che ha una certa dimestichezza con la pittura occidentale di carattere religioso, avverte, spesso immediatamente, un rapporto controverso fra icona e bellezza. Normalmente questo suscita interrogativi irrisolti e attorno a questo rapporto si concentrano generalmente le domande del *neofita* che si accosta a questo tipo di immagini.

Occorre puntualizzare che l'icona è una immagine deputata al culto liturgico: non è carica di una bellezza sensibile e immediatamente fruibile, perché lo scopo peculiare per cui viene dipinta è quello di rimandare il più direttamente possibile al mistero di Dio, senza indugiare sulla godibilità dell'immagine. Per questo motivo la rappresentazione mantiene sempre un certo pudore per non legare lo sguardo all'immagine e cerca di presentarsi come una "finestra" che apre e indica la dimensione soprannaturale.

Data questa premessa, occorre valutare quale sia il rapporto che intercorre fra immagine reale e immagine rappresentata in una icona, per comprendere a fondo che cosa si intenda per "bellezza" iconografica applicata ad una rappresentazione di Cristo. Vi è una idea ingenua che tende a collegare l'icona di Cristo con la sua immagine reale, come fosse un "ritratto" dal vero. Una immagine che rappresenterebbe in modo diretto la bellezza del *più bello fra i figli dell'uomo*. Questo è un primo equivoco da risolvere: i cristiani delle prime generazioni hanno cercato di "dimenticare" la fisionomia peculiare del Cristo (L'*eikon* di Gesù di Nazareth), anche per non essere considerati alla stregua dei "pagani" che

---

<sup>12</sup> La definizione deriva dalla formulazione espressa dal Concilio di Calcedonia (451). Successivamente arricchita e rielaborata.

adoravano immagini che rappresentavano personaggi singolarmente identificabili (L'*eikon* di Caligola ad esempio).

Non è così paradossale affermare che se un cristiano o una comunità cristiana del primo secolo avessero posseduto il lenzuolo mortuario, la cosiddetta *Sindone* di Gesù, lo avrebbero tenuto nascosto o giudicato di scarsa importanza. I testi neotestamentari, scritti alcuni decenni dopo la morte di Gesù, quando cioè la fede iniziava ad essere tramandata dai testimoni oculari alla seconda generazione che non aveva conosciuto visibilmente Gesù di Nazareth, esprimono bene questa problematica, come può essere colta in particolare nei passaggi dell'episodio di Tommaso in Gv 20, 19-29, soprattutto il v. 29 conclusivo: Gesù gli disse: *“Perché mi hai visto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno”*, e nel passo paolino di 1Cor 5,16-17: *“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”*. L'idea comunicata sembra essere questa: occorre superare l'apparenza (*eikon-icona*) in relazione alla conoscenza di Cristo e interiorizzare la sua persona attraverso l'annuncio (*kerygma*) della Risurrezione che si concretizza intimamente nell'esperienza spirituale. E' questa la vera “visione” e “conoscenza”, secondo gli autori del Nuovo Testamento, occorre lasciarsi alle spalle l'immagine di Cristo recepita direttamente attraverso la vista e riappropriarsene attraverso l'annuncio e l'esperienza spirituale.

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 perchè non si voleva che i cristiani fossero legati ad una immagine, come i pagani. I primi cristiani non rappresentavano il Cristo e non era una loro esigenza: l'immagine di Cristo è legata infatti alla esperienza della apparizione (un'*eikon* riappropriato attraverso il *kerygma*). Paradossalmente fu ribadito che anche un testimone oculare doveva riappropriarsi della conoscenza di Cristo per via di apparizione, tralasciando la visione “secondo la carne”.

Data questa premessa fondamentale occorre anche aggiungere un particolare ulteriore legato al retaggio culturale mediato dal neoplatonismo. Quando un iconografo 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<sup>13</sup>, ed è anche per questo motivo che le icone sono di così difficile lettura immediata per un osservatore contemporaneo.

Una icona di Cristo è normalmente una figura appiattita senza la cosiddetta *terza* dimensione, non ha un modellato costruito con la tecnica del chiaroscuro, non esprime passioni e stati d'animo particolari, non esiste neppure uno sfondo che riproduce una ambientazione reale come una stanza o un paesaggio ma una lamina d'oro che indica la dimensione soprannaturale. Forzando i termini 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 che comunica una visione interiore e che viene poi "tradotta" figurativamente.

Può aiutare un confronto con un pittore occidentale. Giotto rappresenta il Cristo prendendo un uomo concreto come riferimento diretto, nel rappresentarlo poi, lo spiritualizza perfezionandolo, ad esempio: arrotonderà maggiormente l'iride nell'occhio, assottiglierà il naso lo renderà di statura più alta della media ecc.. Siamo di fronte ad un utilizzo convenzionale della pittura figurativa, mentre nell'iconografia, prima viene una esperienza di Dio che si "materializza" nella interiorità del pittore che ne trasforma intimamente e progressivamente l'esistenza; segue poi la "traduzione" pittorica, che esprime soprattutto questa subordinazione del materiale nei confronti dello spirituale.

E' questa la bellezza peculiare di una icona: essa appare bella nella misura in cui trasmette l'immagine spirituale di una figura, trasformata dall'azione riplasmatrice della *divinizzazione*. Non esistono analogie dirette con la bellezza sensibile dell'arte figurativa convenzionale, perché è totalmente altro il presupposto che determina l'iconografia. La pittura figurativa segue un itinerario che sale dall'osservazione della figura fino alla raffigurazione ideale, nell'iconografia la visione interiore scende mutuando forme e figure reali e le trasfigura in immagini date per il culto e l'adorazione. Per questo si può dire bella soltanto una icona che scaturisce da una visione soprannaturale, e viene tradotta opportunamente in una immagine affinché sia "bellezza che salva" chi la venera introducendo l'orante nella liturgia e santificandolo. Potremmo dire ancora meglio che

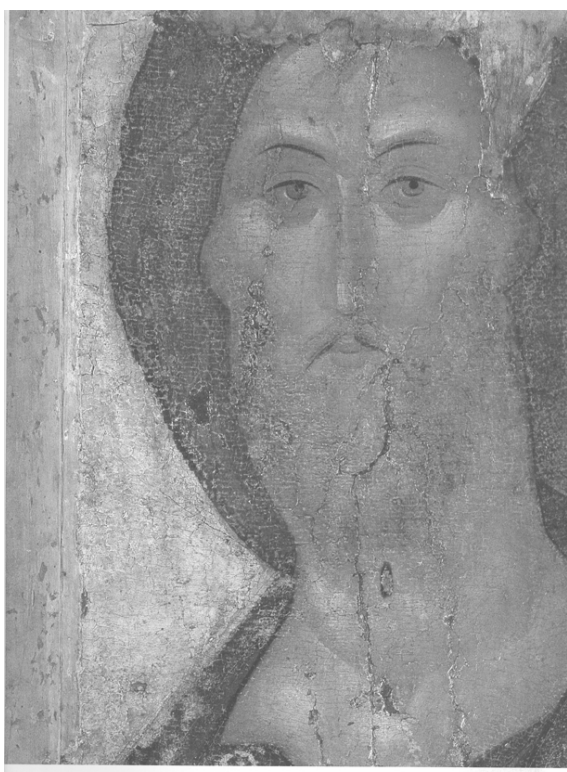
---

<sup>13</sup> La lingua russa distingue opportunamente fra Jivopis (pittore che dipinge rappresentando la realtà, "dal vivo") e Iconopis (pittore-scrittore di icone). Assegnando termini distinti è la lingua stessa che sottolinea la marcata differenza di origine.

“l'icona è bellezza che genera bellezza interiore”, di fatto comunica e apre l'osservatore che la venera all'esperienza del Cristo risorto.

### **3. La bellezza nel Cristo Salvatore di Andrej Rublev**

Presento una notissima immagine del Cristo e relativo commento nel desiderio di rendere concreti e maggiormente accessibili i concetti, esposti in precedenza.



Questa icona di Cristo fu dipinta agli inizi del XV secolo tra il 1410 e il 1420<sup>14</sup> per la Deesis di Zvenigorod come i famosi Arcangelo Michele e il San Paolo Apostolo: esposta alla Galleria Tretjakov di Mosca dal 1919. Si presenta come estremamente corrotta, rimangono il volto e una piccola parte di panneggio. Fu ritrovata incidentalmente alla fine dell'ottocento da alcuni ricercatori: veniva usata come asse di passaggio per accedere ad una stalla, l'immagine era capovolta verso il basso, questo fa pensare che nessuno sospettasse che il tergo contenesse l'immagine, inoltre l'immersione in un terreno umido bagnato ha intaccato

irrimediabilmente la superficie.

La tradizione vuole che il Cristo dipinto su questa immagine sia stato comunicato ad Andrej Rublev direttamente da una rivelazione di Dio. La leggenda narra che l'iconografo fu testimone di un saccheggio nel suo villaggio di una banda di Tartari: visto un soldato che rincorreva una donna per farle violenza lo colpì con un sasso da dietro causandone la morte. Questo episodio segnò per sempre il temperamento raffinato e delicatissimo del Santo iconografo. Le leggende narrano che Andrej si ritirò in solitudine e si rifiutò di parlare e di dipingere, per un periodo lunghissimo (per alcune versioni

---

<sup>14</sup> La più famosa Trinità è un dipinto più tardivo e viene comunemente datata come posteriore al 1422, anno della morte di San Sergio di Radonez. Andrej Rublev, nato nel 1360 muore verso il 1430.

ventiquattro anni). Un giorno ebbe una apparizione di Cristo, che gli si presentò non più come il giudice ma come il misericordioso: uscì così dal suo stato di prostrazione ed isolamento e si rimise a dipingere, la prima pittura fu appunto questo Cristo Salvatore eseguita con l'intento di raffigurare il più fedelmente possibile la visione di Cristo nell'atto di perdonarlo.

Volendo descrivere l'immagine nel dettaglio possiamo avvertire quanto fossero familiari a Rublev i concetti fondamentali relativi al mistero di Cristo. La riflessione della Chiesa nei primi secoli stabilì che, la natura divina non si mescola con quella umana, ma la eleva intimamente e la persona di Cristo è il caso prototipico del modo attraverso cui la natura divina si accosta alla natura umana trasfigurandola dall'interno. E' precisamente questo delicato equilibrio teologico che l'autore ha riportato nella sua intuizione creativa.

Sono sufficienti due richiami in relazione all'immagine: il volto di Cristo lega la maestà e la perfezione della divinità evidenti soprattutto nella maestà e nella forza dello sguardo con la delicatezza e la remissività dell'umanità accennata dal sorriso carico di benevolenza. Un altro particolare è la mano benedicente<sup>15</sup>, accompagnata dal gesto del braccio 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.

L'icona è dipinta con una tecnica e una concezione particolare: possiamo notare come la figura non abbia 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, e di quanto la scrittura riferisce di Mosè: “Gli Israeliti, guardando in faccia Mosè, vedevano che la pelle del suo volto era raggianti” Es 35,35.* Dal punto di vista pittorico questo è evidenziato attraverso particolari 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 scuro e i colpi di luce intensissimi evidenziati ad esempio negli zigomi, rendono l'idea dell'abbaglio che i nostri occhi hanno davanti ad una sorgente luminosa troppo intensa. La tecnica è nota come “lumeggiatura”, e tenta di raffigurare lo splendore e la bellezza interiore dei corpi trasfigurati dallo Spirito. Inoltre, la figura non ha alcuni aspetti tipici della pittura come la costruzione dei volumi attraverso il chiaroscuro e la prospettiva: l'iconografia ricerca una diversa via per accentuare il fatto che ci troviamo di fronte ad un corpo celeste che non segue la logica rappresentativa naturale. La profondità e il volume vengono raggiunti 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 cosiddetto “profilo avanzante”.

Il Cristo Salvatore di Rublev ha un volto incantevole. questo è dovuto al raro equilibrio che si avverte fra bellezza tipicamente iconografica (bellezza interiore sovrabbondante che si trasmette figurativamente) e bellezza pittorica immediatamente fruibile. Per questo motivo direi che questa immagine, unanimemente riconosciuta come “bellissima”<sup>16</sup>, è la “più bella Icona” del Cristo che conosciamo, in essa infatti l'equilibrio fra concezione iconografica e bellezza godibile raggiunge il massimo vertice. Rublev riassume così in questa icona la tensione della tradizione verso la possibilità di rappresentazione del Cristo

---

<sup>15</sup> Che dobbiamo necessariamente immaginare, poiché l'icona è corrotta. Possiamo valutare con certezza comunque la forma mancante, poiché i continuatori di Rublev hanno ridipinto questa immagine. E' possibile confrontarla con il modello del “Maestro” Dionisij.

<sup>16</sup> Questa immagine di Cristo incarna l'immagine ideale di Cristo dei russi. La sua bellezza e forza sono tipicamente russe e nel suo aspetto tutto è finemente tracciato. Abbiamo l'immagine di un uomo capace di “soccorrere e compiangere”. Cfr. ANDREJ RUBLEV, *Icone*, La Casa di Matrona, Milano 1983.

in una sintesi mai prima raggiunta, e che non conoscerà poi continuatori in grado di ritrovarla.

La bellezza peculiare di quest'icona deriva quindi dall'insieme di tre aspetti che si integrano contribuendo ad una sintesi mirabile. Davanti a questa immagine avvertiamo: una corretta teologia dell'incarnazione e la contemplazione "esistenziale" di questo mistero, una metodologia pittorica che raffigura l'immagine attraverso la singolare tecnica della lumeggiatura, che mostra analogicamente la *divinizzazione* dell'uomo sotto l'influsso dello Spirito; infine, un raro equilibrio fra bellezza sensibile intesa nella sua fruizione immediata e capacità dell'immagine di ricondurre alla contemplazione del mistero.

#### **4. Variare delle icone, bellezza e vita della Chiesa**

Ripercorrendo l'itinerario tracciato dalla tradizione iconografica possiamo cogliere una disparità nelle raffigurazioni di Cristo: si oscilla fra versioni altamente umanizzate, quindi più "belle" a quelle fortemente spiritualizzate "*meno belle*" e a volte perfino ricercatamente "*poco belle*". Questo accade perché esiste una relazione fra fede vissuta relativa ad un periodo storico in una Chiesa locale e le immagini prodotte per il culto: si nota che dove la fede era vitale e la comunità fiorente, le icone non temevano la bellezza anche sensibile; dove c'era decadenza della fede e dei costumi e sorgeva il bisogno di ricentrarsi sul Mistero le icone diventavano più essenziali e meno belle. Sarebbe sufficiente paragonare l'icona del Cristo di Rublev, espressione di un periodo di rinascita spirituale con quella di un suo continuatore, coincidente con un periodo di decadenza, per sincerarsi di questa affermazione<sup>17</sup>.

E' interessante vedere come ci sia sempre stata una relazione stretta fra fede vissuta da una Chiesa e bellezza assegnata alle immagini, perché consente di stabilire quale sia il significato peculiare della bellezza in una icona. Pur nella ricerca faticosa e costante di mantenere un contatto stretto con una corretta teologia e la tecnica pittorica peculiare della lumeggiatura, che non vennero mai meno, la bellezza di una immagine di Cristo fu concessa o ricercata nella misura in cui poteva assolvere alla funzione ecclesiale

---

<sup>17</sup> Cfr. ANDREJ RUBLEV, *Icone*, La Casa di Matrona, Milano 1983.

della catechesi e della liturgia<sup>18</sup> in stretta relazione con il contesto storico-esistenziale cui faceva riferimento.

Quando ci interroghiamo sulla bellezza peculiare di una icona e ci troviamo di fronte a qualche perplessità dovremmo ricordare almeno questi principi elementari. Il termine bellezza legato ad una icona di Cristo si ricollega sempre alla compresenza di questi tre criteri: teologia compresa e vissuta, utilizzo della tecnica pittorica della lumeggiatura, equilibrio fra bellezza sensibile e possibilità di contemplazione. A questo si deve aggiungere la stretta connessione dell'icona con la vita di una Chiesa che viveva la sua fede in un periodo storico ben definito, con le sue tensioni e la sua particolare visione del mondo, e ne incarna attraverso una raffigurazione lo stile, le tendenze, gli slanci e i timori.

Ho giudicato l'icona del Cristo Salvatore come "la più bella" perché, oltre a riassumere in sé i criteri della bellezza tipicamente iconografica, si lega ad un'audacia raffigurativa che indulge alla bellezza sensibile come non accade per nessun altro modello. Andrej Rublev ci parla in realtà di un iconografo che ha raggiunto i vertici della santità e che vive già nella sua interiorità la divinizzazione operata dalle energie spirituali. E' dall'equilibrio dell'aspetto divino-umano che scorgeva dentro di sé che egli ha potuto dare forma alla icona del Cristo che noi possiamo contemplare. Essa ci seduce attraverso la bellezza sensibile per introdurci nel mistero del Cristo affinché: *"Riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore."* (2Cor 3,18).

---

<sup>18</sup> Si potrebbe anche dire che questo delicato rapporto sia stato sempre più violato dalla pittura occidentale e tante volte dalle icone latinizzate posteriori a Pietro il Grande. Queste raffigurazioni andranno progressivamente aprendosi verso una bellezza fine a sé stessa, e da una pittura funzionale all'esplicazione del mistero e all'adorazione si passerà ad una pittura funzionale al godimento estetico.

