

**“Tempo di Dio,
Quotidiano dell’Uomo”**
Mostra di Icone



**Fondazione Antonio Rosmini
Domodossola 16/31 Ottobre 2009**

Tempo di Dio, Quotidiano dell'Uomo (n. 1)

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

(Dante, Divina Commedia - Paeadiso, Canto XXXIII)

L'Incarnazione é il punto in cui il Tempo di Dio, vale a dire l'Eternità, o per dirla con Eliot "Un momento nel tempo ma non del tempo", lambisce il Quotidiano dell'Uomo, e facendosi carne "Dio si fa uomo perché l'uomo diventi Dio", come affermano i Padri Orientali. Fu così che il Fattore non disdegnando d'esser sua Fattura portò nel Quotidiano dell'Uomo il Tempo di Dio. "Un momento nel tempo ma il tempo fu creato attraverso quel momento: poiché senza significato non c'è tempo, e quel momento di tempo diede il significato" (T.S. Eliot)

Ecco il motivo del titolo della mostra di icone realizzata dalla *Scuola iconografica di Seriate*, costituita da opere che scandiscono il percorso della storia della salvezza attraverso i misteri della nostra fede, l'effigie della Madre di Dio e alcune grandi croci. Esse permettono di contemplare i momenti significativi della vita di Cristo che la Chiesa orientale ci ripropone attraverso le "Grandi Feste" e la Chiesa occidentale attraverso la preghiera del "Santo Rosario" e di fissare lo sguardo sulla figura di Maria, «di speranza fontana vivace».

Ad esse si aggiunge un'importante sezione con icone realizzate dal Laboratorio di Icone della Chiesa Russo-Ortodossa, Patriarcato di Mosca, Parrocchia di Sant'Ambrogio a Milano, a significare come la tradizione iconografica non ha tempo e che l'esperienza di fede che la origina unisce Oriente ed Occidente, Ortodossi e Cattolici, in un unico grande respiro, quello della Cristianità.

Il percorso proposto costituisce una traccia alla meditazione sugli eventi della vita di Gesù, e al tempo stesso un itinerario storico attraverso forme e tipologie assunte dall'icona in diverse aree geografiche e contesti culturali.

Oriente ed Occidente infatti si compenetrano come due sponde uniche e irripetibili, ma complementari, dell'unico alveo in cui scorre nei secoli la grande tradizione cristiana. Per questo nella mostra si affiancano opere liberamente ispirate alle icone bizantine, balcaniche e russe, così come ai crocifissi e alle tavole lignee italiane. Proprio questo ripercorrere la tradizione dell'arte sacra italiana nel Medioevo costituisce un filone assolutamente innovativo della mostra, che comprende anche la sequenza del Rosario e scene festive dell'iconostasi.

I - Teologia dell'Icona

1 - Dalle Grandi Feste Ortodosse ai Misteri del Rosario (n. 2)

Un primo spunto per la mostra era stato offerto dalla particolare insistenza di Papa Giovanni Paolo II sulla preghiera del Rosario, la preghiera mariana più diffusa in Occidente, ritmata dalla riflessione sui misteri dell'evento cristiano.

Il primo ciclo dei misteri gaudiosi ci conduce nella gioia dell'avvenimento dell'Incarnazione, al cui annuncio approda tutta la storia della salvezza; i misteri del dolore ci permettono di rivivere la morte di Gesù unendoci sotto la croce a Maria, per penetrare con lei nell'abisso dell'amore di Dio per l'uomo; contemplando il Risorto, scopriamo le ragioni della nostra fede, andando oltre il buio della Passione e fissando lo sguardo nella gloria della Resurrezione; ripercorrendo gli anni della vita pubblica di Cristo, ci accostiamo alla dimensione della luce, rivelazione del Regno ormai giunto.

In Oriente è l'iconostasi, la parete di icone che divide il santuario dalla navata dove pregano i fedeli, a rendere visibile la gloria del Paradiso. Al suo interno si snoda la sequenza delle icone delle "Grandi Feste" che rievocano la storia della salvezza

2 - La Bellezza salverà il mondo (n. 3)

Il termine **icona** deriva dal greco "**eikon**", che può essere tradotto con **immagine**, e nel campo dell'**arte religiosa** identifica una raffigurazione sacra dipinta su tavola di legno in stile bizantino, greco o russo.

I fedeli ortodossi anche oggi si recano a pregare presso un'icona proprio con la fiducia di un incontro benefico con una realtà personale anche se invisibile. Nelle case russe c'era sempre "*l'angolo bello*", cioè un angolo della stanza d'ingresso o altra, nel quale venivano appese alcune icone con davanti una lampada sempre accesa. C'era anche l'abitudine di portare sempre con sé delle piccole icone portatili.

"La bellezza salverà il mondo" ha scritto Dostoevskij, ed è vero, perché l'uomo è stato creato per la Bellezza (Sal. 45, 3: "*Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo*"). Teologicamente "bello" è sinonimo di "buono". I frammenti di bellezza che vediamo in questo mondo terreno sono la Presenza di Dio fra gli uomini. E questa Bellezza è lo Spirito Santo. Allora un'icona è "*bella*" non quando risponde ai canoni dell'arte profana, ma quando è "*vera*", quando cioè la sua Bellezza spalanca ad una Presenza. Dicono i Padri: "*L'Icona è il visibile dell'Invisibile!*".

L'icona è l'esperienza della Bellezza divina. Sant'Agostino, che fece un lungo cammino verso l'incontro con la Bellezza infinita, scrisse: "*Tardi ti ho amato, o bellezza tanto antica e così nuova, tardi ti ho amato*" (Confessioni X). Anche San Francesco d'Assisi ha sentito Dio come Bellezza:

*"Laudato si', mi Signore, cun tutte le tue creature,
spezialmente messer lo frate Sole,
lo quale è iorno, e allumini noi per lui.
Ed ello è bello e radiante cun grande splendore"*

L'uomo instancabilmente nel suo cuore ricerca la Bellezza, che trova origine e pienezza in Dio. Perciò le icone non sono semplici dipinti da ammirare, ma sono "*preghiera dipinta*".

3 - ... e il Verbo si é fatto carne (n. 4)

L'icona nasce per testimoniare lo splendore di Dio fatto uomo, racchiudendo in tal modo nel suo linguaggio e nei suoi canoni, dettati dalla Chiesa, tutta la teologia cristiana.

Le icone nacquero per sostenere la fede in un periodo in cui si stavano diffondendo molteplici eresie. Le icone più antiche risalgono infatti alla metà del IV secolo ed inizialmente utilizzavano la cera. Poche sono però le icone antiche giunte a noi, soprattutto a causa della lotta iconoclasta: *Leone III Isaurico* bandì nel 726 la venerazione delle immagini sacre, infatti secondo la concezione dell'Antico Testamento non è possibile rappresentare Dio e qualunque immagine che ne venga fatta non è che un idolo pagano. E' stato proprio il timore che il cristianesimo appena nato cadesse nell'idolatria, ad aver portato alla persecuzione iconoclasta. Ma paradossalmente è proprio questo veto a rappresentare Dio che verrà utilizzato a difesa delle immagini sacre; come *San Giovanni Damasceno* e *San Germano di Costantinopoli* ben argomentano, *"è grazie all'Incarnazione che è resa possibile la raffigurazione: la venuta di Cristo ha cambiato radicalmente la relazione tra Creatore e creature. La venerazione non si rivolge all'immagine, ma a chi è rappresentato; l'icona è simbolica, non realistica e rappresenta non la realtà umana, ma quella di Dio"*.

Sergij Bulgakov scrive: *"Si prega davanti all'icona di Cristo come davanti a Cristo stesso"*.

4 - L'icona è luogo d'incontro (n. 5)

La venerazione delle sante icone si fonda sulla fede nella Presenza di Chi vi è rappresentato, Presenza che viene conferita dalla Chiesa in forza del rito di benedizione con cui **l'icona diventa un "sacramentale partecipe della sostanza divina"**, luogo in cui Dio è presente, tempio della sua Santità, **e che come tale santifica l'ambiente in cui si trova**. Questo particolare carisma che la Chiesa ha affidato all'icona è stato confermato dai diversi Concili dei primi secoli del Cristianesimo, quando la Chiesa era ancora unita (lo scisma è del 1054), ed è **questo carisma che distingue l'icona da una qualsiasi raffigurazione religiosa**.

"Dio è presente nell'icona come il sigillo nella sua impronta" diceva S. Teodoro Studita. La cera riceve l'impronta del sigillo, ma non è il sigillo. Tuttavia c'è un rapporto di somiglianza. **Nell'icona Dio è presente nella somiglianza che Egli ha concesso all'iconografo di rappresentare**. E questo non dipende dalle capacità umane dell'artista, ma da ciò che Dio gli concede. Egli è solo uno strumento per rappresentare ciò che la Chiesa crede, nel rispetto dei canoni fissati dalla Tradizione. Questo spiega perché le icone non siano firmate; l'iconografo è infatti uno strumento docile nelle mani di Dio.

5 - Il cielo in un'Icona (n. 6)

L'iconografo si limita ad offrire il suo cuore e le sue mani a Dio, per scostare un poco il velo di questa *"finestra sull'Invisibile"* che è l'icona. In un certo qual modo potremmo dire che l'icona non va guardata ma piuttosto che si è guardati dall'icona stessa. Infatti se si pone attenzione allo *"sguardo"* si potrà osservare che esso è rivolto all'esterno verso colui che guarda. Ciò sta ad indicare che il dinamismo dell'azione non va cercato in ciò che accade nella rappresentazione, che per sua natura è statica, ma che l'azione principale si sta svolgendo nell'istante stesso in cui ci si pone dinanzi all'icona. L'azione sta nella relazione che si instaura, quasi fosse un vero e proprio incontro, tra la Presenza attestata dall'icona ed il cuore del fedele.

Lo sguardo dei volti iconici rivela una presenza che emerge da un luogo invisibile ed ineffabile ma che lì in quel punto si evidenzia in una sorta di abbraccio colmo di misericordia.

«L'icona è uguale alla visione celeste e non lo è: è la linea che contorna la visione». Dunque secondo *Pavel Florenskij* c'è una reale identità di sostanza tra l'icona e la visione, come della finestra si può dire che è la stessa visione.

6 - *l'Iconostasi (n. 7)*

Caratteristica delle chiese orientali è la parete di icone che divide la navata, dove pregano i fedeli, dall'area absidale «*santuario*», dove intorno all'altare sacerdoti e diaconi celebrano la liturgia. Questa divisione era già visibile nelle chiese bizantine dei X-XI sec., costituita semplicemente da un muro, da una struttura in legno o da una balaustra con cancello, ai quali venivano appese, rivolte ai fedeli, le icone. Le più frequenti erano quelle della *Madre di Dio* e di *san Giovanni Battista*, in atteggiamento di «*Deesis*» cioè di supplica a Dio per l'umanità.

Pavel Florenskij affermava: “*L'iconostasi, che apparentemente nasconde l'altare, in realtà lo rivela attraverso l'immagine dei testimoni, altrimenti esso sarebbe invisibile per la troppa luce*”.

I - *Proskinesis*

L'ordine inferiore, più vicino agli oranti, è costituito da icone spesso monumentali (dette *proskinesis* perché si offrono direttamente alla venerazione dei fedeli), che raffigurano sempre *Cristo Pantocratore* e la *Madre di Dio coi Bambino*, cioè i personaggi più importanti, affiancate dai patroni della chiesa e della città. In questo primo ordine, alternandosi alle icone, si aprono tre porte: al centro le porte «*regali*» o «*del Paradiso*», a due battenti (attraverso le quali può passare solo il sacerdote, in paramenti liturgici, durante i momenti salienti della liturgia), ai lati le porte «*diaconali*» a un solo battente, che permettono ai diaconi di spostarsi dall'abside alla navata. Sulle porte regali è sempre dipinta nella parte superiore l'Annunciazione, cioè l'avvenimento iniziale con cui Dio entra nella storia dell'uomo; più in basso trovano generalmente posto i quattro evangelisti, oppure i santi *Basilio* e *Giovanni Crisostomo*, autori dei testi fondamentali della liturgia eucaristica bizantina.

II - *Deesis*

Il secondo rango di icone è costituito dalla “*Deesis*”, con al centro il Salvatore in trono fra le Potenze ed ai lati il corteo dei santi (apostoli, arcangeli, martiri, Padri della Chiesa) in atteggiamento di supplica. La *Deesis* è il fulcro ideale dell'iconostasi, perché rende evidente il legame fra Cristo presente nell'Eucarestia e l'umanità, non solo quella trasfigurata delle icone, ma anche quella dei viventi.

III - *Dodecaorton*

Nel terzo ordine trova posto il «*Dodecaorton*», cioè la rappresentazione delle dodici “*grandi feste*” dell'anno liturgico bizantino: Nascita della Madre di Dio e sua Presentazione al Tempio; Annunciazione; Natale di Gesù; Presentazione di Gesù al Tempio; Battesimo; Trasfigurazione; Ingresso in Gerusalemme; Resurrezione; Ascensione; Dormizione della Madonna; Esaltazione della croce.

IV - *Ordini superiori*

Negli ordini successivi sono raffigurati i Patriarchi e i Profeti e infine, sulla sommità della parete, la croce, a ricordare che la Chiesa trionfante nei cieli e pellegrina sulla terra hanno come unico punto di origine e di compimento l'incarnazione, la passione e la resurrezione del Salvatore.

II - Cenni Storici

1 - Le origini tra eresie e Concili (n. 8)

Nella lunga genesi di un'iconografia cristiana, l'icona assume la propria fisionomia intorno al **IV secolo**. L'occasione fu offerta dalla presenza nella Tradizione cristiana di prototipi, considerati autentici e miracolosi ritratti dei principali protagonisti del Cristianesimo: Gesù e sua madre Maria. Si tratta del *Mandylion*, della *Sindone* e dei numerosi *ritratti della Vergine* attribuiti a **San Luca evangelista**.

Concilio di Nicea

Nel 325 d.C. l'imperatore Costantino, dopo avere liberalizzato la fede cristiana (313), convoca il Concilio di Nicea contro l'eresia di Ario, prete alessandrino (di cultura greca) che nega la divinità del Logos, di Cristo, ritenuto creatura del Padre. Il Concilio afferma la "*consustanzialità*" (stessa natura) del Padre e del Figlio: attraverso il Figlio, Verbo incarnato, immagine perfetta del Padre noi contempliamo la Gloria del Padre.

Concilio di Efeso

Nel 431 d.C. di fronte al dilagare dell'eresia di Nestorio (patriarca di Costantinopoli) che riteneva che "*Dio avesse solo abitato nella natura umana di Cristo, concepita da Maria*" e che Maria dovesse ritenersi solo "*Madre di Cristo*" e non Madre di Dio "*Theotokos*", fu indetto il Concilio di Efeso, che sconfessò le tesi di Nestorio.

Concilio di Calcedonia

Successivamente però prevalse l'eresia opposta, cioè che la natura divina di Cristo annullasse la natura umana (Eutiche) e che quindi Cristo fosse soltanto di natura divina (monofisismo). Tale eresia fu condannata dal Concilio di Calcedonia (451) che proclamò: "*noi insegniamo tutti concordemente uno e lo stesso Figlio Nostro Signor Gesù Cristo, perfetto quanto alla divinità e perfetto quanto all'umanità...; in (non da) due nature inconfuse ed immutate (contro i monofisisti), indivise ed inseparabili (contro i nestoriani), ambedue concorrenti in una persona e una ipostas*".

Presupposti evangelici in cui Gesù stesso, a Filippo che gli chiede di vedere il Padre risponde "*Chi vede me, vede il Padre*" (Gv.9,), nel prologo di Giovanni "*il verbo si fece carne e venne ad abitare fra noi*" (Gv 1,14), "*Dio nessuno l'ha mai visto... proprio il Figlio unigenito... Lui lo ha rivelato...*"(Gv. 1,18) L'espressione di Paolo nella lettera ai Colossesi riassume meglio questi concetti.

*"Egli è immagine del Dio invisibile,
generato prima di ogni creatura;
poiché per mezzo di lui
sono state create tutte le cose,
quelle nei cieli e quelle sulla terra,
quelle visibili e quelle invisibili."*

2 - Dalla Lotta Iconoclasta ai giorni nostri (n. 9)

Leone III Isaurico bandì nel 726 la venerazione delle immagini sacre, dando così origine alla "*Lotta Iconoclasta*" che ravvisando nelle icone il rischio di ricadere nell'idolatria dei pagani, produsse la distruzione di moltissime icone oltre che dare vita ad un'accesa diatriba dottrinale.

Nel *Secondo Concilio di Nicea (787)* viene definita la natura e il valore delle icone con l'affermazione che il fondamento di quest'arte sta *nell'Incarnazione del Figlio di Dio*, è quindi possibile rappresentare Dio, in quanto ha assunto la natura umana, assimilandola in modo inscindibile a quella divina, come sottolinea *san Giovanni Damasceno*.

Nel *Concilio di Efeso* l'icona è definita "*Tempio*", cioè un luogo in cui chi è raffigurato è anche misteriosamente presente.

A partire dall'843, al termine della lotta iconoclasta, le icone vengono esposte e venerate non solo nelle chiese, ma anche sulle porte delle città, sui vessilli degli eserciti, nelle processioni religiose.

Nel 985 l'arte delle icone giunge anche in Russia, infatti il principe *Kiev Vladimir* prende come moglie una principessa bizantina. Nella capitale russa lavorano molti artisti bizantini ed è proprio qui che le icone hanno una particolare fioritura.

Nel '400 si assiste ad una nuova "*rinascita dell'icona*", che si fa più raffinata ed elegante e si arricchisce, man mano, di elementi più elaborati.

Con l'avvento dei turchi (1453) e la diffusione dell'Islam in Oriente, la produzione di icone continuò a svilupparsi nel Mediterraneo, in particolare in Grecia, tra gli altri grazie all'opera di *Teofane il Greco*.

Nello stesso periodo in Russia la produzione di icone è al massimo splendore, grazie all'opera del monaco *Andrej Rublev*, in cui tradizione locale e tradizione bizantina si fondono.

Oggi riproporre l'icona vuol dire "*tornare alle radici della profonda unità che riconosce in Cristo il Signore del cosmo e della storia e riprendere a respirare con i due polmoni della Chiesa orientale e occidentale*".

III - L'Icona: Simboli e Tecnica

1 - I Materiali (n. 10)

Il legno ricorda la nascita di Cristo da Famiglia di Falegname; **il fondo bianco** di gesso levigato sarebbe l'immagine della prima luce creata e nello stesso tempo della "*tabula rasa*" sulla quale tutto sarà scritto (si dice scrivere e non dipingere un'Icona); **l'oro del fondo** significava la Luce Divina di cui tutte le cose vivono, muovono e trovano il loro essere; il **tuorlo d'uovo**, che serve a stemperare i colori rappresenta il Principio Cosmico dal quale esce, con l'incisione della sottile pellicola, il mondo che noi conosciamo. **La tela di lino** che viene quasi sempre incollata sulla tavola prima della pittura ha un riferimento teologico preciso: il ricordo dell'avvenimento miracoloso dal quale derivò agli uomini la prima Icona, il Volto di Gesù "*Acheròpita*" cioè dipinto senza mano umana.

Tutto il materiale impiegato per l'esecuzione dell'icona (tavola di legno, gesso, stoffa di lino, colla di coniglio, uovo, vino, pigmenti e vernici) è costituito da materiali presi dai regni minerale, vegetale e animale. Tutti sono impiegati allo stato naturale semplicemente purificati e poi lavorati, e l'uomo, servendosene, permette a questi elementi così semplici di servire e lodare il Signore.

In questo modo noi rendiamo a Dio nella preghiera ciò che Lui stesso ci ha donato con la Creazione.

2 - La Luce (n. 11)

I **colori** impiegati per le icone sono polveri d'origine minerale od organica (tratti da sostanze vegetali o animali) le polveri vengono sciolte con una emulsione a base di tuorlo d'uovo e vino bianco o aceto (tempera all'uovo); c'è tutta una scienza della luce che guida nei loro accostamenti.

I colori stessi sono un tentativo di espressione della luce Divina.

Non esistono chiaro-scuro, né ombre per dar rilievo, ma si segue il metodo della "*chiarificazione*" progressiva, aggiungendo pennellate via via più chiare partendo da una base scura (la luce del Re Eterno ha vinto le tenebre del mondo). La luce emerge quindi dall'interno dell'icona, non viene dal di fuori, né da unico punto come in natura, ma scaturisce e si espande dall'icona verso il fedele che la contempla. L'icona si dà a noi come luce materializzata proprio perché esprime la presenza divina.

Il **nimbo** (che noi chiamiamo aureola) è l'irradiazione luminosa del volto trasfigurato "*il suo volto brillò come il sole*" (MT. 17,2): non è quindi una sorta di corona o espressione di santità (le nostre aureole), ma vorrebbe mostrare simbolicamente che il volto stesso è "*radiante*".

3 - I colori (n. 12)

La Preparazione

I pigmenti più largamente usati sono le terre o ocre, mescolate ad altri minerali più brillanti e dalla struttura cristallina quali cinabro, lapislazzulo, malachite, azzurrite, ematite, orpimento, realgar e altri ancora, oppure a sostanze organiche di origine vegetale quali l'indaco, l'alizarina, il carbone, il «sangue di drago», o animale come l'avorio, il seppia, il giallo indiano. Queste sostanze vanno naturalmente ridotte in polvere finissima e «legate» con un collante albuminoide come il tuorlo d'uovo o la colla di caseina. Anticamente gli iconografi aggiungevano alle loro mestiche anche miele, resine, gomme, latte di fico, oli essenziali, fielle di bue, birra bollita: si può dire che ogni scuola avesse il suo ingrediente «segreto» per rendere i colori più resistenti e brillanti. Certo è che nessuna tecnica più recente ha potuto eguagliare la freschezza e la luminosità di quei colori, né superarne la tenacia.

I Simboli

Anche i colori hanno un significato simbolico: ad esempio il rosso e il porpora sono il simbolo del divino, mentre il verde e il blu lo sono del terrestre: Cristo è quasi sempre raffigurato con una tunica porpora (il divino inerente alla sua persona) ed un manto blu (l'umanità che ha assunto nell'incarnazione), mentre la Madre di Dio ha una veste blu di creatura, mentre il manto porpora ricorda la sua straordinaria vicinanza al divino.

- Inoltre il *rosso* rappresenta sangue, fuoco, regalità, martirio, il confine tra materiale e spirituale (il bordo rosso dell'icona);
- il *blu* rappresenta il cielo, l'inconoscibilità, l'ineffabilità;
- il *verde* rappresenta lo Spirito Santo, giovinezza, rigoglio, vita, e spesso è associato al blu;
- il *giallo* spesso è usato al posto dell'oro;
- il *bianco* rappresenta la purezza;
- il *nero* rappresenta l'inferno, la tenebra.

L'oro è ciò che esprime meglio la luce divina: come Dio, l'oro dà luminosità e, ancora come Dio, l'oro è impenetrabile. L'oro dei nimbi (aureole) o nei fondi è molto importante e diviene fonte d'illuminazione interna del dipinto. Inoltre, disposto a tratti fini, paralleli, sul colore, li penetra e dà loro una decorativa, gioiosa brillantezza che spesso si trova sulle vesti del Cristo glorioso, della Madre di Dio o sulle ali degli angeli.

4 - La Posizione e la Prospettiva (n. 13)

La posizione e i gesti del soggetto: l'iconografia predilige la posizione frontale o di tre quarti che esprime "*presenza*", a chi guarda mentre la posizione di profilo è principio di "*assenza*"; i gesti sono di preghiera, semplici e misurati, ieratici, sacramentali.

La prospettiva è prevalentemente inversa e contribuisce a quell'armonia dell'insieme tipica dell'icona: le linee prospettiche non s'incontrano in un punto di fuga posto dietro al dipinto, ma s'incontrano in un punto posto davanti. Le "*linee di forza*" escono dall'interno dell'icona verso lo spettatore, la scena o figura rappresentata manda raggi verso colui che si apre per riceverli. Nell'insieme si può dire che, grazie a questi sistemi di rappresentazione, la linea di forza va dall'interno dell'icona verso lo spettatore. Dio si protende verso chi guarda.

5 - L'iscrizione (n. 14)

L'ultima operazione è costituita dalla «*iscrizione*»: l'iconografo scrive il nome del personaggio o della festa rappresentati nell'icona. Questa scritta (in latino, greco o altra lingua liturgica), suggellando la fedeltà dell'icona al prototipo, dichiara che quanto è visibile in immagine è realmente presente e partecipe della liturgia celeste. Le iscrizioni sulle antiche icone, in greco o in slavo ecclesiastico, presentano frequenti abbreviazioni e la loro interpretazione richiede una certa esperienza dell'argomento. La forma delle lettere, soprattutto nelle icone russe, varia notevolmente a seconda delle epoche. Nel XII sec., per esempio, i caratteri erano molto semplici; nel XIV sec. appaiono assai più massicci e monumentali, con linee verticali accentuate che ritmano fortemente l'iscrizione. Nei sec. XV-XVI diventano più esili, mentre va diffondendosi una scrittura corsiva leggermente inclinata verso destra. La *Scuola degli Stroganov* farà sempre uso di una forma di scrittura arcaica, con caratteri alti e intrecciati fra loro. Nel sec. XVIII i caratteri restano sempre alti, ma con verticali molto fitte e spesse. Risulta quindi utile al fine di datare un'icona osservare la forma dei caratteri usati per l'iscrizione.

Dunque un'icona dipinta deve avere iscritto il nome di ciò che rappresenta; solo così essa acquista compiutamente il suo carattere sacro, la sua dimensione spirituale; il nome è una cosa sola con la persona cui si riferisce.

- a) Le lettere IC XC sono delle abbreviazioni delle parole greche "IESUS" e "XRISTOS" (la C corrisponde alla S), Gesù Cristo.
- b) Le lettere MP OY sono abbreviazioni delle parole greche "METER THEOU", Madre di Dio.
- c) Nell'aureola di Cristo, in cui è disegnata una croce, si trovano sempre le tre lettere O ON cioè "colui che è", il nome di Dio rivelato a Mosè davanti al roveto ardente.

6 - La Preparazione dell'iconografo (n. 15)

L'**iconografia** richiedeva grande preparazione tecnica e spirituale. Il pittore si preparava appositamente per creare l'opera iconografica: un atto che gli permette di entrare in stretto rapporto con il divino ed esige una profonda **purificazione** spirituale, mentale, e fisica (preghiera, contemplazione e digiuno).

Nell'iconografia la tecnica non basta, perché non è la perfezione estetica che fa l'icona; l'iconografo, anche se laico, deve avere la coscienza di compiere una missione al servizio della Chiesa. La sua opera può essere un capolavoro artistico, ma se non vi corrisponde la sua vita, se mancano l'umiltà, l'amore e la preghiera, se non vi si respira il soffio dello Spirito, per quanto "*bella*" possa essere non sarà mai un'icona.

L'iconografo inoltre non esprime emozioni personali, né firma l'icona, perché sa di essere uno "*strumento dello Spirito*"; **l'icona non nasce nel laboratorio dell'iconografo, ma nella profondità del suo cuore**, là dove egli ha fatto un'esperienza di Dio. Egli sa benissimo che non è lui a rivelare la Divinità, ma che è la Divinità stessa che nell'icona si rivela alla coscienza di chi prega con essa evocandone l'archetipo.

Pertanto, per quanto numerose siano le icone che si ispirano ad uno stesso modello, non possono esistere icone "*vere*" identiche: **ognuna è sempre originale, unica, perché unica e irripetibile è l'esperienza da cui nasce.**

I - La Tavola di legno

La scelta del legno è essenziale e molto importante per assicurare la solidità e la durata dell'Icona nel tempo; nella regione Pontica dell'Asia minore si usava il legno di nocciolo, in Grecia il legno di cipresso, **il tiglio** nella Russia centrale ed il pino nella Russia del nord; in altre regioni venivano usati diversi tipi di legni molto duri comunque reperibili facilmente sul territorio.

Gli artigiani carpentieri sceglievano la parte esterna di un tronco e ne traevano, eseguendo il taglio nel senso della fibra, una tavola dello spessore di qualche centimetro e della lunghezza voluta, tavola che veniva spianata accuratamente sulla fronte e sul retro. In Russia scavavano sulla parte frontale un piano leggermente arretrato rispetto alla superficie "*culla*", in modo tale che sui quattro lati emergeva un bordo più elevato sia per ospitare la pittura che per fare da cornice. Il "*koviceg*" simboleggia la più profonda intimità con Dio del personaggio raffigurato, che già vive nella dimensione divina. Questo incavo viene eseguito a mano con scalpelli e sgorbie ben affilati, in modo da ottenere una superficie piana e regolare, ma un po' «*mossa*», che consentirà alla fiamma delle candele o delle lampade di creare effetti di luci e di ombre.

Il pannello così ricavato veniva lasciato stagionare per anni dedicando particolare cura ad evitare che esso si incurvasse per sbalzi di temperatura. Le tavolette venivano rinforzate con stecche di legno più duro incastrate sul retro con metodi ed in posizioni diverse secondo le epoche ma sempre con la fibra in senso perpendicolare rispetto a quella del pannello.

II - Incamottatura

Dopo aver rifinito la superficie frontale con una lama, veniva eseguita **la gessatura** che consisteva nel distendere, con un pennello, uno strato di gesso coloso (colla di coniglio) misto a polvere fine di alabastro, il tutto a caldo sulla tavola, sia direttamente sul legno che su una **tela di lino** (robusta e di trama regolare oltre che di misura di poco superiore alla tavola stessa) precedentemente incollata sulla superficie. Una tela di bisso di puro lino candido senza nodi, lasciata precedentemente in acqua fredda per togliere l'appretto e immersa in acqua bollente affinché non restringa al momento della stesura dei successivi strati di imprimitura. L'utilità di questa tela è evidente in quanto lo strato di pittura resisteva maggiormente alle sollecitazioni provocate dai movimenti del legno.

In seguito preso uno scalpello si spianava la superficie gessosa "*Levkas*" distendendovi una decina di strati dell'impasto, avendo sempre cura che lo strato precedente fosse bene indurito; ultimata questa operazione si procedeva alla levigatura.

(n. 17)

III - Il Disegno

Al termine di questa fase il pannello passava nelle mani del **disegnatore** che eseguiva la base della composizione ed i contorni delle figure in armonia con le prescrizioni Canoniche usando, a secondo delle epoche, il carboncino o una leggera incisione.

IV - La Doratura

Se occorreva **la doratura** i contorni delle figure venivano incisi con una punta in modo tale che quando si stendeva la lamina d'oro non si perdevano le tracce.

a) Veniva quindi data con pennello un'emulsione di chiara d'uovo montata a neve e acqua in parti uguali.

b) Asciugatasi questa emulsione, sopra, venivano dati quattro strati di bolo armeno. Questa terra rossa argillosa era miscelata con emulsione di chiara d'uovo e acqua.

c) Asciugati questi strati il bolo veniva levigato e brunito con pietra d'agata.

d) Si passava quindi un nuovo strato di emulsione di chiara d'uovo, dopo di che si poteva applicare la foglia d'oro.

e) La stesura veniva rifinita o con un pezzo d'**agata** o con un dente di lupo e ciò, perché assumesse una lucentezza metallica, lucentezza che veniva protetta da un sottilissimo velo di gommalacca.

V - La Pittura

La tavoletta così preparata passava nelle mani del pittore che usava **colori naturali** dati da terre e minerali trovati sul posto. I primi pittori di Icone usavano solo quattro o cinque colori rispetto ai venti usati nella metà dell'ottocento. **Per ottenere il colore i pigmenti polverizzati venivano sciolti in acqua con il rosso dell'uovo e qualche goccia di aceto o kvas** (distillato di pane, ribes e uva appassita).

L'operazione di inizio pittura si definiva "apertura" perché come il libro delle Scritture deve essere aperto per poter leggere la rivelazione di Dio, così anche l'Icona si deve aprire per poter "*scrivere*" la storia della salvezza; è questo il momento più importante, che va accompagnato dalla preghiera e dalla meditazione sul mistero divino che nell'icona sarà reso visibile.

Terminata la lunga preparazione dei colori, il pittore si accinge alla loro stesura, impiegando pennelli morbidi ed elastici di pelo di scoiattolo o di martora, ancor oggi fatti a mano.

La pittura viene eseguita utilizzando la tecnica chiamata a "*schiarimenti progressivi*"; per ogni colore viene data una mano di colore più scuro su tutta la superficie, poi schiarito progressivamente. Gli strati sono quattro per colore, ma possono esserci numerose, anche sette, velature intermedie

Dapprima si stendono i colori di fondo nella tonalità più scura, poi si passa alle vesti, e infine si colora l'incarnato con una mistura di terre e pigmenti di tonalità bruno-verdastra, che i bizantini chiamavano *sankir'*. Successivamente si passa alle «*lumeggiature*» sulle vesti, sugli edifici, sugli incarnati, cioè si schiariscono aree sempre più limitate, in modo da creare il senso del volume, come se tutto fosse illuminato dall'interno.

Gli ultimi tratti, cioè i punti di massima luminosità, vengono sottolineati con bianco quasi puro, mentre i volumi delle vesti sono spesso ricoperti da sottili tratti d'oro, *l'assist*.

(n. 18)

VI - Le Iscrizioni

Ultimo tocco erano le **"iscrizioni"**, il nome del personaggio o della festa, in greco o altra lingua liturgica con caratteri greci o cirillici; queste scritte dovevano sempre essere eseguite secondo un ben definito schema compositivo.

VII - La Verniciatura

Dopo alcuni mesi dall'avvenuta pittura aveva luogo l'ultima operazione necessaria a conservare l'opera nel futuro: **la verniciatura** con olio di lino, resine e sali minerali (Olifa) accuratamente preparati e lasciati essiccare con la tavola in posizione verticale fino a formare una patina vetrosa traslucida, intesa a rendere brillanti i colori e ad impedire che si alterassero al contatto con l'aria e le sue impurità.

VIII - La Benedizione

Finalmente, ultimata la pittura, la tavola era pronta per **la benedizione** che le avrebbe dato la qualifica di "*Icona*" e il potere di compiere Miracoli. Infatti senza la "Benedizione" avremmo, dopo tutto questo lavoro, soltanto un pezzo di legno dipinto. E' l'opera della Spirito Santo che, attraverso la Chiesa, rende quella tavola dipinta, con tanto scrupolo e tanta fatica un "*Sacramentale*", veicolo efficace della Grazia Divina, Segno vivo di Dio e presenza del Suo Volto.

IV - Tipologie Principali

1 - Il Cristo Pantocratore (n. 19)

Il **Cristo Pantocratore** (colui che crea tutto) è una raffigurazione di **Gesù** tipica dell'arte **bizantina** ed in genere paleocristiana e medievale, soprattutto presente nei mosaici ed affreschi absidali. Egli è ritratto in atteggiamento maestoso e severo, seduto su un trono, nell'atto di benedire con le tre dita della mano destra, secondo l'uso **ortodosso**.

Nell'icona del "*Pantocratore*", il fondo dorato indica il mondo celeste. Le lettere greche in alto a sinistra "IC" e a destra "XC", rispettivamente indicano *Jesus* e *Cristos* (C=S, in greco e anche in cirillico, X =CHI). In tutte le icone in questa posizione si indica il nome del personaggio raffigurato.

La figura reale a mezzo busto ha un aureola (nimbo) dorato e cesellato su cui spicca una croce (ora segno di gloria) su cui sono visibili sempre 3 lettere (O O N) che significano: "*Colui che è, il vivente*". Si notino gli occhi grandi che indicano che è l'Icona che guarda dentro il fedele, non il contrario; è il soggetto dell'icona che ha la luce.

Sempre il Pantocratore regge con la mano sinistra un libro, che può essere chiuso con sigilli (7, in tal caso si tratta dell'Apocalisse) e si raffigura con ciò il Signore che verrà a giudicare alla fine del mondo e per questo lo sguardo è più severo (Dio giudice), altre volte lo sguardo è più dolce ed il libro è aperto: si tratta infatti del Vangelo e quasi sempre del vangelo di Matteo 11, 28-30:

"Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò.

Prendete il mio giogo sopra di voi e imparate da me, che sono mite e umile di cuore, e troverete ristoro per le vostre anime.

Il mio giogo infatti è dolce e il mio carico leggero".

Quindi si sottolinea la Misericordia di DIO Padre.

Analizzando il personaggio raffigurato si osserva che la mano destra in atto benedicente in realtà mostra ancora le caratteristiche del personaggio: le dita (nelle icone greche in particolare formano le lettere (ICXC) e comunque sempre sono mostrate 3 dita per indicare le tre Persone della Trinità (Padre, Figlio e Spirito Santo) ed in particolare 2 dita si toccano ad indicare le due nature di una di queste persone: la natura umana e divina del Figlio.

Come se non bastasse anche i colori delle vesti indicano le due nature del Figlio: il rosso scarlatto della tunica indica la natura divina (colore della tunica dell'imperatore romano che si proclamava dio), ricoperta dal mantello (imation) di colore blu-verde che indica l'umanità (la natura umana di Cristo riveste la sua natura divina).

E lo Spirito Santo? Non può certo mancare, visto il ruolo che ha sia nella creazione che nell'incarnazione. Infatti sempre il Cristo in particolare (ma anche Maria) ha un naso lungo e affilato. Attraverso il naso passa il Respiro, in greco "*Pneuma*" = Spirito, Vita, quindi il Cristo ha lo Spirito, la Vita dentro di sé.

Non solo, ma se si nota il collo, sempre piuttosto robusto ed in particolare con una o due pliche ricurve che sembrano renderlo gonfio si può capire come l'intenzione sia quella di dipingere Cristo nell'atto in cui "*soffia lo Spirito*". E questo è tipico del Risorto che nel Vangelo di Giovanni soffia lo Spirito sugli apostoli: "*...alitò su di loro e disse "ricevete lo Spirito santo"* (Gv.20, 12).

2 - Odigitria (n. 20)

"Odigitria" in greco (*odigos*) significa "Guida", "Coei che indica la Via". Questa tipologia è particolarmente venerata in Russia: la Madre di Dio si fa guida del popolo cristiano presso il Figlio, che viene indicato con la mano destra.

Secondo la tradizione la Madre di Dio Odigitria è una delle tre icone dipinte dall'evangelista Luca quando la Vergine era ancora in vita, poi portata da *Eudisia* (401-460), moglie dell'imperatore *Teodosio II*, dalla Terra Santa al monastero di *Odegon* (secondo alcuni invece alla chiesa delle Blacherne) a Costantinopoli.

Da questa prima icona si diffusero poi innumerevoli varianti, che si distinguevano per alcuni particolari iconografici, legati a miracoli e tradizioni locali.

Il tipo iconografico dell'Odigitria rappresenta sempre una raffigurazione frontale della Madonna, con il Bambino sul braccio sinistro.

La Vergine indica con il gesto della mano il Figlio, raffigurato nell'atteggiamento di "*Giudice Misericordioso*", infatti il Bambino ha nella mano sinistra un rotolo chiuso (il rotolo della legge), mentre con la destra benedice (in conformità al tipo canonico del Cristo Pantocratore).

Le vesti della Madre di Dio sono quelle canoniche: la tunica blu (che si intravede sotto il manto), segno di umanità, e il manto porpora, segno della regalità, una regalità di cui tutti noi, in quanto figli di Dio, siamo rivestiti. Le tre stelle sul manto (sul capo e sulle spalle della Madre) sono un antichissimo simbolo della sua verginità: prima, durante e dopo il parto.

Il volto del Bambino esprime serietà e maturità, propri dell'adulto. Cristo Bambino è quindi raffigurato come *Dio-Uomo*, i simboli sono evidenti nel gesto della mano e nel nimbo, in cui si profila la croce, segno della Passione. La presenza del divino è segnalata anche dalla ragnatela dell'*assist* sulle vesti della Vergine e di Gesù: l'oro indica, in quanto è un colore che non esiste in natura, la gloria di Dio.

Le scritte leggibili sul fondo dorato sono le iniziali che contraddistinguono la Madre di Dio, che umilmente indica il Figlio da lei generato, come per sottolineare che è solo l'intermediaria tra il genere umano e Dio.

3 - Madonna della Tenerezza (n. 21)

La Madonna è stata definita nel Concilio di Efeso (431) come "*Madre di Dio*", *theotòkos*, un titolo che si è conservato fino ad oggi soprattutto nella tradizione orientale.

Fin dai primi secoli del cristianesimo era presente l'iconografia della **Madre di Dio della Tenerezza** ("*Elousa*" in greco). Secondo la tradizione questo tipo iconografico venne creato dall'evangelista San Luca.

La Madre di Dio della Tenerezza è uno tra i più antichi tipi canonici e raffigura la Madre mentre il Figlio le rivela la sua Passione e morte.

Nell'arte russa la raffigurazione della Madre di Dio che tiene in braccio dolcemente il Bambino si sviluppò in molte varianti, di cui la più nota è la *Madonna di Dio di Vladimir*, dell'inizio del XII secolo. Il tipo della Tenerezza di Vladimir si rifà all'icona bizantina (oggi nella Galleria Tret'jacob di Mosca) donata dai sovrani della Rus' alla nascita della nuova nazione e da allora è considerata protettrice del popolo russo.

La "*tenerezza*" della Madonna è espressa dallo stringere alla propria guancia il volto di Cristo Bambino. Il suo sguardo è dolce, tenero, triste, gioioso e comprensivo nello stesso tempo e rivela la Vergine come Madre per eccellenza, "*che accoglie in sé ogni sentimento umano e lo trasfigura in preghiera*" (Anna Vicini).

Il fregio inciso a forma di gigli stilizzati sul nimbo dorato della Madre di Dio è tipico delle opere di Novgorod del XV-XVI secolo. La sagoma morbida ed essenziale della figura della Madre è ben leggibile sul fondo dorato. La pensosità e la mestizia del suo volto conferiscono una particolare espressività al gesto di Cristo, che è in un atteggiamento giocoso infantile (non solo preme la sua guancia contro quella della madre, ma le afferra il mento).

Il *Bambino Giocoso* viene spesso raffigurato nell'arte bizantina a partire dal XII secolo. Si vuole sottolineare con questa tipologia sia la fragilità infantile di Cristo, sia la mestizia della Madonna che già vede il sacrificio della Croce. Il canone della Tenerezza sta appunto ad indicare la rivelazione della Passione e Morte di Cristo, si spiega così lo sguardo assolto e dolente della Vergine mentre riceve l'abbraccio del Figlio. Il Bambino, che cinge con le braccia il collo della Madre, è anche il Consolatore, il Salvatore misericordioso che si china verso ogni creatura.

Le scritte vicino alle due Sante figure sono i loro nomi: Madre di Dio e Gesù Cristo. L'icona rimanda così al tema centrale della dottrina cristiana, l'incarnazione di Dio per la salvezza dell'umanità.

4 - *Madonna del Segno* (n. 22)

Il modello dell'Orante con le mani alzate è una delle più antiche rappresentazioni cristiane conosciute, se ne ha testimonianza certa già a partire dal IV secolo, quando, nelle catacombe di Sant'Agnese, appare per ben due volte. Anche la tradizione bizantina ce ne ha tramandato antichissime testimonianze: una variante dell'icona appare già a partire dal VI secolo: la Vergine è rappresentata assisa in trono, mentre regge con entrambe le mani un ovale raffigurante l'Emmanuele. E' possibile sostenere che il modello fu portato dai missionari bizantini in Russia già prima dell'XI secolo.

Il punto di maggiore evidenza di questa Icona è il centro, ove un grande disco posto fra il petto ed il grembo della Vergine rappresenta il Bambino non ancora nato, vestito, benedicente ed irradiante luce. Le braccia di Gesù sono aperte in segno di accoglienza verso l'umanità, mentre con entrambe le mani benedice. L'icona intende coniugare la nota profezia di Isaia: "*Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele.*" (Is. 7,14), con un passo del primo Libro dei Re: "*Ecco, i cieli e i cieli dei cieli non possono contenervi, tanto meno questa casa che hai costruita!*" (1Re 8,27). Mentre il tempio non riesce a contenere il Signore, invece la Vergine Maria, in cui Dio ha compiuto meraviglie, contiene il Signore dell'Universo. I Padri della Chiesa diedero infatti a Maria l'appellativo di "*Platytera*", colei che è più vasta dei cieli. Maria è proprio la casa di Dio, è la porta del Cielo (cfr. Gn 28,17). La *Theotokos* fu il primo "*Ostensorio*" dell'umanità, Ella ci portò la Fonte della nostra Salvezza e della nostra Unità.

L'immagine ci ricorda anche le braccia alzate di Mosè, che con la sua preghiera intercedeva per la vittoria del popolo di Israele (cfr. Es. 17, 9-13).

Per quanto grande o piccola possa essere questa icona, spesso nelle chiese ortodosse, come rappresentazione musiva, occupa l'intera abside; essa rappresenta sempre la Vergine che porta avanti una gravidanza. La maternità di Maria, essendo opera dello Spirito Santo, risultava difficilmente comprensibile ed accettabile dallo sposo (cfr. Mt. 1,20-22). Le braccia di Maria sono rivolte verso il cielo, i palmi delle mani rivolti verso l'alto esprimono pienamente l'attesa del Dono da parte di Dio, di cui Maria è ben cosciente. La Madre di Dio sa quanto è preziosa la vita che porta nel suo grembo. Gli occhi di Maria non sono chiusi e nemmeno orientati verso l'alto, essi sono rivolti verso di noi.