

IL MONDO DELLE ICONE

di Maria Paola Di Biagio

INTRODUZIONE

Icona è la versione del greco *eikòn* e significa immagine; “icone”, in senso lato sono immagini di visi ed eventi sacri comunque realizzati, in mosaico, ad affresco, o metallo, o tessuto. La possibilità e i limiti della figurativa cristiana furono stabiliti nell’VIII secolo nei decreti del VII Concilio Ecumenico. Nell’esempio supremo l’icona è una estensione dell’Incarnazione: la Divinità si rappresenta in quanto incarnato, altrimenti va indicata con simboli. Nella lingua della tradizione ortodossa si tratta di una parola chiave con una eccezionale ricchezza di connotazioni. Non viene usata soltanto per opere di arte sacra: prima di tutto si tratta di un termine teologico. Il vero oggetto della raffigurazione degli iconografi è, né più né meno, che il seguente: la figura umana che viene trasformata, ricreata, anzi “deificata” dalla presenza della natura divina nell’Uomo-Dio Cristo.

La Chiesa d’Oriente attribuisce all’immagine la dimensione del sacro e del divino; essa occupa perciò un posto primordiale nella Chiesa stessa. L’icona che costituisce parte integrante della celebrazione come strumento e mezzo di preghiera, resta un elemento organico, inseparabile dalla Chiesa. Gli affreschi e i mosaici creano uno spazio di luce e di volti. Le icone acquisiscono un ruolo liturgico fondamentale: i sacerdote le incensano e i fedeli rendono loro grazie, abbracciandole e accedendo certi davanti ad esse.

Per Giovanni Damasceno l’immagine è “la Bibbia degli analfabeti”: “l’icona è per gli analfabeti ciò che la Bibbia è per le persone istruite; ciò che la parola è per l’orecchio, l’icona è per la vista”¹. L’immagine non è illustrazione, ma teosofia speculativa. “Visione dell’Invisibile”, essa fa vedere la natura ontologica del reale più che reale, del finito aperto sull’infinito, del visibile dell’invisibile. Per riuscire a sentire quello che l’icona ha da dirci non è sufficiente esaminarla dall’esterno, dal nostro mondo; dobbiamo fare uno sforzo per penetrare nel suo mondo. È quasi un’iniziazione misterica che non può e non deve essere facile. Bisogna sempre ricordare che proprio quei tratti che all’inizio ci possono apparire poco agevoli, risulteranno in seguito i più importanti.

Pavel Florenskij, il grande apologista dell’icona all’inizio del secolo, definisce l’icona come “*metafisica, e la metafisica è la pittura verbale d’icone*”.

Il pittore di icone sceglie per la rappresentazione dei visi sacri un pezzo di legno particolare; lo leviga con cura, lo rafforza con puntoni e lo scolpisce. Sulla superficie levigata viene spalmato uno strato di gesso bianco o di alabastro: è l’immagine della prima luce creata e nello stesso tempo la *tabula rasa* sulla quale tutto sarà scritto (in senso tecnico si parla sempre di scrivere un’icona, mai di dipingerla). Spesso, tra il legno e lo

¹ Giovanni Damasceno, *Discorsi in difesa delle icone*, Discorso 1,17.

sfondo bianco si fissa anche un taglio di lino largamente tessuto, il quale fornisce anche un'altra metafora arcaica metafisica: il tessuto significa la struttura e il movimento primordiali dell'universo.

Sulla preparazione bianca si disegnano i contorni dell'icona che vengono incisi per servire da guide indelebili nella pittura futura. Esse costituiscono le forme delle cose da rappresentare, le quali sussistono ancora in potenza, nella luce, nella volontà creativa di Dio. Questa luce divina è significata direttamente dal fondo d'oro dell'icona, il quale si stende subito dopo il disegno preliminare: è il fondamento del cosmo; in essa tutte le cose vivono, si muovono e trovano il loro essere.

Dopo la stesura del fondo in foglie d'oro, s'inizia la pittura vera e propria. La preparazione dei colori incomincia con la rottura di un uovo. Il tuorlo, una volta separato dall'albume, passandolo da una mano all'altra,, viene inciso e poi mescolato con acqua: l'uovo cosmico funge da similitudine pressoché universale del primo principio organizzativo, dell'universo materiale come totalità. I colori si ottengono da preparati minerali e vegetali naturali ridotti in polvere. La polvere si scioglie nel tuorlo e viene ulteriormente diluita con acqua prima dell'applicazione. I colori basilari, conforme alla pittura tradizionale in genere, compongono una quaterità fondamentale. Sono il verde, l'azzurro, il rosso, il giallo o l'ocra, ai quali si aggiungono il bianco e il nero come estremi di luce e di oscurità fra i quali estende il mondo manifesto sotto forma di luce derivata. Il significato dei colori resta la parte più oscura della pittura di icone. Il rapporto basilare tra il verde e l'azzurro comunque sembra chiaro: essi indicano rispettivamente la terra e il cielo e i vari trapassi dal primo al secondo segnano, come nella pittura antica egizia, la trasformazione insieme alchemica e ascetica, del mondo naturale in quello celeste.

Il contorno preliminare ci dà la *forma* in *potenza*. Questo contorno è quindi riempito da uno strato trasparente del particolare colore della figura o dell'oggetto da raffigurare: questa è la materia dell'oggetto. Si passano quindi vari strati di colore che si sovrappongono al primo strato uniforme, passando da tonalità scure a tonalità luminose. Gli strati sono spesso quattro di numero, oppure cinque se lo strato iniziale è visibile e sono divisi nettamente in valori di chiaro e scuro. A questo modo la tecnica artistica indica la spartizione originaria di luce e tenebra e l'oggetto viene progressivamente modellato dalla stessa luce. Gli ultimi tocchi si danno con il bianco puro: indicano il passaggio effettivo dalla *potenza* all'*atto*, ma vengono talvolta sostituiti dall'oro, che in tal caso simboleggia l'intervento diretto della grazia divina.

Invece della luce riflessa del mondo naturale abbiamo l'oro uniforme dell'icona, per il quale l'immagine diventa fonte indipendente di luce. L'oro essendo nel contempo più ricco e denso della nostra luce comune, ne deriva l'impressione di una invasione di luce assoluta che conquista e assorbe l'illuminazione normale. Invece dei colori tonali della pittura illusionistica troviamo soltanto colori puri e fondamentali; invece della prospettiva razionale, la prospettiva inversa; ovvero, a volte, le due prospettive insieme, come per dimostrare che gli elementi razionali non sono che frammenti di una totalità più vasta che a prima vista può sembrare anche contraddirli. Le proporzioni naturali sono soggette a distorsioni e la plasticità piena è ridotta a bassorilievo sicché, per un'ascesi visiva, i corpi perdono materialità ed autonomia razionale per diventare "corpi di luce", veicoli duttili di essenze spirituali. La stessa procedura sul piano intellettuale nell'icona porta all'uso di forme simboliche, matematiche e figurative, i simboli essendo appunto espressioni delle verità che sorpassano la ragione discorsiva, pur rimanendo

nell'ordine intelligibile. La mente si spinge dal livello sensibile, psichico e razionale, a quello della intuizione intellettuale e da lì al sacro puro.

L'icona è l'arte figurativa del cristianesimo. Fino alla fine del periodo romanico troviamo un'arte in Occidente e in Oriente fedele alle norme del Concilio e alle direttive dei santi Padri, Successivamente l'arte sacra decade in Occidente; dal livello metafisico-teologico passa a quello devozionale, dal devozionale all'espressione dei sentimenti più dell'artista e finisce con l'essere solo un pretesto all'esibizione di condizioni oggettive profane. L'arte comunemente detta sacra in Occidente è qualitativamente distinta dall'arte dell'icona, anche se i temi restano gli stessi, anche se talvolta permangono le apparenze dell'arte integra sacra. Si può dire che la somiglianza fra icona e arte religiosa dell'Occidente è soltanto accidentale – l'icona ne è sostanzialmente distinta. Inverso è il rapporto tra l'icona e l'arte sacra delle altre grandi tradizioni religiose, a cominciare da quelle primitive. Per l'Occidente l'arte "illustra" l'agiografia senza rivelarla, per l'Oriente, al contrario la manifestazione della santità di una presenza viene come svelata nell'icona e tramite essa.

In Occidente l'arte ecclesiale conosce un itinerario diverso. All'unicità dell'arte dei cristiani d'Oriente si oppone la molteplicità degli stili che caratterizzano le diverse fasi dell'arte occidentale. Nel suo primo avvio, malgrado le divisioni politico-religiose che oppongono faticamente i Greci e i Latini, l'Occidente subisce la supremazia artistica di Costantinopoli. L'"Italia bizantina" non è sola a testimoniare questa dipendenza: le sono compagne l'arte monastica preromanica e romanica, l'arte ottoniana, le icone realizzate durante le Crociate e la pittura dei maestri del Duecento e del Trecento. Le creazioni di un Bonaventura Berlinghieri non lasciano dubbi sulla tradizione che le ha prodotte e le opere di Cimabue e Duccio non se ne allontanano. Lo scarto si manifesta con Giotto: il pittore mostra personaggi che hanno un'energia vitale prima sconosciuta, un'intensità psicologica anima i volti. Fa il suo debutto il chiaroscuro e la plastica del colore modellato trova la sua espressione. Giotto cerca di aprire la via alla percezione. Masaccio rivela l'empirismo: gli uomini ritrovano la loro individualità, anche il corpo riappare e si vede una terra reale occupare il paesaggio della scena. Viene rivendicato l'autoritratto, ripudiato dall'umile pittore servitore della fede: il pittore dipinge il proprio volto e lo mette tra quelli degli apostoli del *Pagamento del tributo*. Masaccio segna la fine del Medioevo ed apre una nuova via, quella del Rinascimento.

Il carattere ieratico e imperturbabile dell'icona non costituisce più il modello ideale. Bisanzio aveva respinto l'eredità greco-romana. Roma la riabilita. La tematica è cristiana ma non il modo di trattarla né lo stile. Dal Rinascimento al Barocco, al Neoclassicismo, i maestri dell'arte lasciano una creazione plastica ammirevole, ma l'essere dell'opera oscilla tra umano, cristiano e pagano.

La produzione di icone autentiche non è mai cessata nelle Chiese d'Oriente. è senz'altro erroneo parlare di una decadenza dell'icona negli ultimi secoli, quasi che fosse esclusiva o irreversibile come ciò che si è verificato in Occidente. La conferma si riscontra nella quantità di icone valide di tutti i periodi, anche recenti. Una ulteriore convalida si trova nella rinascita dell'icona tradizionale, indipendentemente nel mondo greco e nel mondo slavo, a partire dai primi decenni del Novecento e la sua diffusione nell'Occidente con le imitazioni del genere e con il fiorire delle rivalutazioni tra intenditori e collezionisti.

Le intrusioni della pittura illusionistica nelle icone del passato recente va intesa allora come una temporanea infedeltà, come una di quelle ricadute periodiche nel linguaggio figurativo greco-romano che contrassegnano la storia dell'arte bizantina. Più estesa la fase di decadenza, più vicina quella della rifioritura.

L'ICONA E L'ICONOCLASTIA

Nell'VIII secolo l'esistenza della Chiesa è dominata dal movimento iconoclasta. L'immagine religiosa sembra essere al centro della vita dell'Impero bizantino, dove suscita una disputa ed una controversia teologica che si prolunga per più di un secolo. Al termine di una lunga prova del fuoco l'icona occuperà il posto d'onore al centro della confessione di fede della Chiesa.

L'iconoclasmo conobbe due periodi determinanti. Il primo inizia nel 726, quando il movimento, scatenato dall'imperatore Leone III, si scontra con una resistenza appassionata. Questo periodo violento e sanguinoso, si conclude nel 787: sotto il regno di Irene l'Ateniese il VII Concilio ecumenico restaura l'ortodossia e ristabilisce il culto delle immagini. Riuniti a Nicea, 357 vescovi definirono l'insegnamento della Chiesa riguardo alle icone. L'arte religiosa acquisì la sua definizione dogmatica:

og

“Noi decretiamo in tutta esattezza e coscienza che, accanto alla riproduzione della preziosa Croce vivificante, occorre far posto alle icone dipinte o a mosaico o ancora fatte di altre materiale, che ornano le sante chiese di Dio, gli oggetti di culto e i paramenti sacri, i muri, e le tavole in legno, le case e le strade. Tanto all'icona di Nostro Signore Dio e Salvatore Gesù Cristo che a quelle della nostra Signora Immacolata, la Santa Madre di Dio, degli angeli venerabili e di tutti gli uomini santi. Poiché, nella misura in cui essi sono continuamente rappresentati e contemplati in immagine, coloro che li contemplano si innalzano verso la memoria e il desiderio del loro prototipo. Quanto al bacio che essi depongono sull'icona, secondo la nostra fede questo ha il significato di un gesti di venerazione e non di culto nel senso stretto del termine, poiché il culto deve essere indirizzato solo alla natura divina. La venerazione di cui parliamo è simile a quella che si rende alla Croce vera e vivificante, ai santi Vangeli e agli altri oggetti sacri. A tutto questo si deve offrire incenso e ceri accesi, e così onorarlo secondo l'antica e pia consuetudine”².

Il secondo periodo della controversia sulle immagini si estende dall'813 all'842. Dopo la morte dell'imperatore iconoclasta Teofilo, divenne imperatrice la sua sposa Teodora (842) che aspirava alla pace. Alla sede di Costantinopoli viene eletto patriarca San Metodio che lavora per il ritorno dell'ortodossia. Nella città imperiale si apre un nuovo concilio, che costituì nel marzo dell'843 la celebrazione del trionfo dell'ortodossia, la prima domenica di Quaresima, con l'esaltazione delle icone. San Teofane il Marcato, metropolita di Nicea, compone per questa circostanza il Kontakion dell'ortodossia, che riassume le lunghe acquisizioni della teologia nel corso di queste prove crudeli.

² Mansi, XIII, 377.

“Il Verbo indescrivibile del Padre si è fatto descrivibile, incarnandosi in te, Madre di Dio.

Avendo restaurato nella sua antica dignità l'immagine deturpata, egli l'unì alla beltà divina.

Confessando la salvezza, noi esprimiamo questo con l'azione e con la parola”.

Con la vittoria dell'ortodossia termina una crisi che ha importanti conseguenze per il mondo bizantino, indubbiamente, ma anche per l'intera Europa.

Teologia della bellezza, l'icona nutre e anticipa nel tempo la contemplazione e la sazietà dell'eternità.

L'UOMO TRASFIGURATO

Nell'arte ellenistica, il cui campo d'azione è soprattutto la scultura, il busto è la parte più significativa, nell'arte bizantina il corpo umano perde il suo aspetto naturalistico. Pertanto i corpi degli asceti dimagriti per le penitenze e persino quello di Cristo al Battesimo, possono essere rappresentati nudi senza urtare la sensibilità dei fedeli. Ma ordinariamente il corpo scompare sotto le vesti, con delle linee fini che danno un'impressione irrazionale e astratta.

Nell'iconografia bizantina, il volto diventa il centro della rappresentazione: esso è il luogo della presenza dello Spirito di Dio, perché la testa è la sede dell'intelligenza e della saggezza.

La carnagione rosea dell'antichità fa posto a dei toni che danno sull'ocra. Il calore della carne diventa calore dello spirito: rifiutandosi di dare l'illusione di un corpo materiale nello spazio naturale, la modellatura diventa una evocazione interiore. Così sotto questi toni piuttosto smorti, risplende la luce, come i raggi di un sole interiore che, con fine tratteggio, danno l'impressione di una vita intensa. Anche le parti del volto sono spiritualizzate perché un buon artista non deve solamente rappresentare il corpo, ma anche l'anima. Tutta l'attenzione è concentrata sullo sguardo che irradia verso lo spettatore. All'inizio i grandi occhi aperti, smisurati, affascinano colui che guarda e s'impongono ad esso. Più tardi, dopo l'iconoclasmo, quando l'icona ha trovato un certo equilibrio tra l'umano e il divino e soprattutto sulle icone russe dal secolo XIV, questo sguardo diviene più dolce, pur conservando la sua fermezza. Forse è l'espressione dell'esicismo, la forza nuova nella vita religiosa, anche in Russia.

Pertanto il tipo iconografico del Salvatore dallo sguardo corrucchiato perde il suo aspetto ostile e diventa “l'amico degli uomini” dei testi liturgici, pur conservando la caratteristica della sua composizione.

Al di sopra delle arcate sopraccigliari che circondano gli occhi e rafforzano l'espressione dello sguardo, si eleva la fronte, sede della sapienza, sovente molto alta, convessa, ed espressione della potenza dello spirito. Il naso, che ha la radice nella fronte, è spesso allungato, il che dona ai volti grande nobiltà. All'estremità del naso, le narici

sottili, come vibranti sotto il movimento dello Spirito, esprimono l'amore appassionato del santo per Dio. Né troppo bombate, né troppo piatte, le gote attorniano armoniosamente la bocca. Solamente le gote degli asceti, dei monaci e dei vescovi, mostrano rughe profonde, tracce del digiuno e delle veglie di preghiera.

La bocca, la parte sensuale del volto, è molto fine, spesso disegnata in modo geometrico. Essa è sempre chiusa nel silenzio della contemplazione

Il movimento del volto termina in un mento energico, ma non volitivo, segnato anche attraverso la barba che scende nel ritmo delle sue ciocche.

Il capo è sempre circondato da un'aureola, simbolo della gloria di Dio, che completa questo processo di spiritualizzazione del personaggio.

La tendenza a spiritualizzare si mostra forse ancor più chiaramente nei dettagli dell'icona. Nonostante varie fluttuazioni, in certe epoche, l'arte bizantina evita di rappresentare la natura come ci appare: così le rocce dei paesaggi sembrano sfuggire alla pesantezza. Le architetture spesso sontuose e gli oggetti non sono subordinati allo spazio, ma hanno ciascuno la propria prospettiva. Analogamente i colori non sono quelli della natura, ma assumono un significato e obbediscono alle esigenze della composizione. Il tutto viene poi penetrato da una luce che non getta ombre: è la luce della divinità che è comunicata attraverso le gerarchie celesti e terrestri per riflettersi, in ultimo grado, nella materia dell'icona.

LE PORTE REALI

L'iconostasi, che nelle chiese dell'Oriente bizantino distingue la parte dove i sacerdoti officiano attorno all'altare dalla parte dove stanno i fedeli, ha al centro una porta, detta "reale" su cui deve essere raffigurata l'Annunciazione, inizio della salvezza. La porta lignea è sormontata da una croce russa (lo si nota dalla terza trasversale inclinata da sinistra a destra) e dietro ancora la tenda azzurra: nelle celebrazioni liturgiche talvolta si apre solo la tenda, talvolta tenda e porta, mentre in certi momenti sono chiuse ambedue. Nell'iconostasi, accanto alle porte reali il posto d'onore, a destra di chi guarda, è riservato all'icona di Cristo. Quasi sempre è vestito da una tunica color porpora, simbolo della divinità, e da un mantello color blu, simbolo dell'umanità.

LE ICONE DELLA VERGINE

Il posto che la Chiesa riconosce alla Madre di Dio, sia nel dogma e nella vita liturgica sia nel cuore dei fedeli, è talmente importante che le icone di Maria sono innumerevoli.

Questo spiega non solo il numero impressionante di icone della Vergine, ma anche la varietà delle loro raffigurazioni.

La Vergine conduttrice “Odighitria”

Dipinta da san Luca, la Vergine stessa avrebbe attestato l'esattezza della somiglianza e assicurato la sua protezione a coloro che l'avessero venerata.

La cognata dell'imperatore teodoro II la trovò all'inizio del V secolo a Gerusalemme e la mandò nella capitale dell'impero. L'icona, murata nel convento del Pantocrator, sfuggì alle depredazioni degli iconoclasti. Era la protettrice di Costantinopoli e durante gli assedi la si portava sui bastioni.

L'artista tratta questo tema secondo un rigido canone.

Con la mano sinistra Maria porta il Bambino. Con la mano destra lo indica: presenta agli uomini il Re del mondo.

Sul *maphorion* rosso di Maria si vedono tre stelle, sulla fronte e sulle spalle della Vergine, segno della sua perpetua verginità: prima, durante e dopo il parto.

Il volto di Maria mostra grandi occhi stretti a forma di mandorla, con le palpebre velate di ombre che esprimono una certa malinconia. Lo sguardo rivolto verso lo spettatore, si perde nella lontananza.

In conformità ai canoni del viso, il naso è stretto e diritto, le orecchie impercettibili e le labbra sottili.

Il volto del Bambino è già quello del Signore, con un'ampia fronte e l'accentuazione delle sopracciglia che gli dà uno sguardo fermo.

Il Bambino guarda sua Madre, o più spesso, lo spettatore. Con la mano destra benedice, con l'altra tiene il rotolo delle Scritture, simbolo del Vangelo che dovrà annunciare. Nel nimbo del Bambino la croce è inscritta come nelle icone del Pantocrator.

La Vergine che allatta “Galaktotrophusa”

È il Vangelo di Luca che ha ispirato questo tipo di iconografia: “beato il grembo che ti ha portato ed il seno da cui hai preso il latte” (Lc 11,27).

La mano destra di Maria dà il seno al Bambino che ella sorregge con la mano sinistra. Il Bambino tiene la mano di sua Madre con la mano sinistra e benedice con la destra.

Nonostante il tema, ci troviamo di fronte al Signore e non a un “bambino”. Questa icona salva sempre l’umanità divina.

La Vergine col Bambino sulle ginocchia “Playtera”

La Madre di Dio è seduta su un trono. Il Bambino è sulle sue ginocchia. L’atteggiamento di Maria è nobile e solenne.

Cristo è dipinto con colori chiari, luminosi nella maestà del Signore. Solleva la mano destra in segno di benedizione e con la sinistra poggiata sulla gamba sinistra tiene il rolo delle Scritture.

La Vergine del Segno

Il Cristo appare in un medaglione sul petto della Vergine. Le varianti occidentali mostrano il Bambino nel seno di Maria, ma egli è il bimbo in gestazione. Nella nostra icona il Cristo nel medaglione è proprio il Signore, con l’ampia fronte piena di intelligenza divina che fa già il gesto di benedire.

Questa icona esprime la visione di Isaia: “Il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emanuele” (7,14).

Talvolta gli arcangeli Michele e Gabriele stanno ai lati della Vergine. Al centro dell’icona resta Cristo che è e che viene, benché l’icona sia chiamata “La Vergine del segno”.

L’icona della Madre di Dio di Vladimir

Questa icona è particolarment venerata nella santa Russia a motivo della parte che ha svolto nella storia nazionale di questo popolo e anche perché ha acquistato un posto molto importante nella cattolicità occidentale, da quando papa Giovanni XIII l’ha affidata alla venerazione dei cristiani dell’Occidente perché la implorassero a favore dell’unità delle Chiese. Il suo compito ecumenico è dunque molto importante.

Questa icona, dipinta a Costantinopoli all’inizio del XII secolo, fu portata a Kiev nel 1131, poi fu trasferita a Vladimir nel 1155 e in seguito a Mosca nel 1395.

Restò nella cattedrale della Dormizione al Cremlino come difesa della Russia fino alla rivoluzione del 1917. Attualmente è conservata nella Galleria Tretjakov.

Questa icona occupa un posto speciale nella vita del popolo russo. Le cronache riferiscono il ruolo immenso che ha avuto nella storia di questa nazione. Questa icona è

festeggiata tre volte durante l'anno in ringraziamento per la liberazione di Mosca dai tartari.

La Vergine è veramente la creatura deificata. Sul suo viso si congiungono al tempo stesso il celeste e l'umano. Su questa icona lo sguardo della Madre di Dio è particolarmente commovente: sguardo di una tenerezza e di una tristezza infinite, che viene dalle profondità segrete del cuore per spingersi in un al di là inaccessibile.

Questo volto di celestiale bellezza è il volto di una madre il cui sguardo ci fa entrare nel cuore della Maria, che medita già sull'annuncio delle future sofferenze; è il volto che, nella sua sofferenza interiore, vive già il dramma della croce.

Sguardo che esprime il suo amore materno per il Figlio, ma anche per tutti gli uomini di cui sa che, attraverso la croce, diverrà la madre. Sulla veste porta il maphorion, lungo velo che copre la testa e le spalle e che è bordato da un prezioso gallone.

Sulle fronte e sulle spalle vediamo le tre stelle che indicano che Maria è vergine prima, durante e dopo il parto.

Il Bambino, con la mano sinistra stringe il collo della madre per accostare il suo viso a quello di Maria, in un meraviglioso gesto di tenerezza (da cui il nome di "Vergine di tenerezza" Eleousa). È seduto simbolicamente sul braccio destro della madre mentre con l'altra mano lei indica il Figlio: "Ecco l'uomo".

Lo sguardo del bambino è tutto concentrato sullo sguardo di sua madre, di cui vede la sofferenza e sembra che tenti di placare la sua sofferenza segreta. Il volto del Bambino è già quello dell'adulto ben formato. La cui ampia fronte rispecchia l'intelligenza divina.

La sua veste, l'*imation*, è rosso porpora, con tratteggio in oro come conviene a un Dio: è la luce senza tramonto.

Benché col gesto della mano sinistra Maria mostri il suo Figlio – tipo della Vergine conduttrice –, questa icona è tuttavia anche la Vergine della tenerezza a causa dell'affetto espresso nell'atteggiamento espresso da Maria.

In questa icona Maria è l'immagine della Chiesa che porta in sé la salvezza, pur attendendola ancora; ella confessa questa salvezza e contempla la resurrezione attraverso la croce.

Non badando alla carezza di suo Figlio, la Madre di Dio guarda vagamente lontano con uno sguardo pieno d'amore e di sofferenza. Il suo viso rivolto verso il Bambino che l'accarezza, non verro il figlio umano ma verso il Creatore del mondo che è nato in lei, fa dire alla liturgia:

*"Lei è l'ardente intrceditrice davanti a Dio e la potettrice del mondo. È china verso il Bambino e chiede pietà per quelli che vengono a lui e li protegge con la sua intercessione"*³.

³ Ufficio della festa della Vergine di Vladimir.

ICONE A ROMA

L'icona di S. Maria Nova

La chiesa di S. Maria Nova conserva la più antica icona romana. L'opera, scoperta da Pico Cellini nel 1950 sotto un'altra icona di epoca successiva è un encausto su tela di lino applicata su tavola e rappresenta la Vergine Maria che sorregge il Bambino su braccio destro.

La tradizione vuole che la tavola sia venuta dall'Oriente XII. sec. e dal quel momento sembra che sia divenuta oggetto di culto ininterrotto. Il Cellini sostiene che sia stata realizzata nel primo del V sec. Di questa antica icona rimangono solamente due frammenti che corrispondono alle teste della Vergine, e del Logos; si ritiene che, a seguito di un incendio le due teste siano state ritagliate dalla tela originaria ed incollate su una tavola, e che successivamente un pittore del XIII abbia completato l'immagine dandole l'iconografia della Vergine Hodigitria.

Si ignora quale fosse la posizione originaria della Madonna col Bambino, tuttavia, analizzando quanto è pervenuto fino a noi di tale icona, si possono ben comprendere alcuni punti essenziali di questa: il Fanciullo è collocato sul braccio destro della Madre e volge lo sguardo verso di lei, Maria presenta il volto allungato con grandi occhi scuri, il naso è lungo e sottile, a bocca piccola e socchiusa i colori con cui è stata dipinta sono luminosi, ma contrastano con i cromatismi più caldi del volto del Bambino. L'icona in esame segna un momento romano di particolare avvicinamento alla cultura aleandrina; il fatto stesso che l'opera sia stata eseguita con la tecnica dell'encausto su tela, riporta la peculiarità dell'arte funeraria egiziana. Ma la Madonna di S. Maria Nova manifesta un'altra particolarità che la rende molto singolare nel suo genere: la collocazione del Figlio sul braccio destro. In effetti, si tratta dell'unica icona di questo tipo, prima che questo schema figurativo ricompaia poco dopo il Mille.

Nell'opera di S. Francesca Romana, la centralità iconologica si focalizza sul Bambino, la Madre è in secondo piano rispetto al Figlio, il Logos domina tutta la scena e fa della Vergine un attributo del Figlio stesso.

Una tale impostazione permette di riconoscere questa immagine, come il prototipo dell'iconografia dell'*Hodigitria*, ossia della raffigurazione della Madre di Dio con il Logos non attribuita a mano d'uomo.

La Madonna della Clemenza

L'icona di S. Maria in Trastevere detta "La Madonna della Clemenza" occupa un posto eccezionale tra le icone del primo Medioevo.

L'opera, eseguita con la tecnica dell'encausto su tela fissata a tavole di cipresso, raffigura la Vergine Maria assisa su un trono con gli attributi di una Basilissa, che sorregge il Bambino sul grembo.

La splendida scena è contornata da due angeli posti alle spalle della Madonna; mentre in basso a destra, rivolta verso lo spettatore, si può notare l'immagine di un pontefice, inginocchiato di fronte a Maria.

La Madonna della Clemenza è da ritenersi ispirata, nel suo genere iconografico di Vergine Regina, a quella raffigurata sull'arco della Basilica di S. Maria Maggiore. In effetti, la connessione tra S. Maria in Trastevere e S. Maria Maggiore va oltre questi fatti, basti pensare che la Basilica trasteverina è costruita sul modello di quella liberiana.

Comunque, la datazione dell'icona della clemenza è controversa a causa delle divergenze di stile che essa presenta: infatti, il volto ellenizzante del Bambino contrasta vivacemente con l'impressionismo dell'angelo a destra e con la figura del pontefice. In particolare quest'ultima presenta un diverso tipo di stilizzazione rispetto all'intera opera, il che aveva fatto presupporre che si trattasse di una figura autonoma rispetto al resto, tesi che però è venuta meno poiché si è notato che la raffigurazione del papa era stata realizzata con la medesima tecnica utilizzata per le altre immagini dell'icona. In questo rapporto ed in questa differenza, si possono dunque cogliere i termini della possibile esecuzione della tavola, che dovrebbe aggirarsi tra la fine del VI sec. e la prima metà del VII.

"Sancta Maria ad Martyres" detta "La Madonna di S. Luca"

L'icona di S. Maria ad Martyres, raffigurata la Vergine Hodigitria che sorregge il Bambino, è una meravigliosa opera dipinta su tavola di olmo con colori a caseina su una preparazione di terra rossa.

Purtroppo, ciò che ci rimane dell'icona, sita all'interno del Pantheon, è solamente un frammento, ma sicuramente questa era destinata ad occupare una parte centrale della rotonda dell'edificio. Ma perché un'opera così piena di significato religioso si trova proprio in quello che un tempo fu uno dei principali luoghi profani della Roma Antica?

Secondo gli studiosi, il Pantheon fu consacrato al culto cristiano il 13 Maggio del 609. In realtà non si sa se questa data sia esatta, tuttavia il Bertelli ha tentato di dimostrare un legame tra datazione dell'icona e la consacrazione del tempio.

In effetti, il Pantheon riporta un'iscrizione dedicata alla Vergine Maria ed a tutti i Martiri (da qui il nome S. Maria ad Martyres); mentre l'icona raffigura solamente la Madonna con il Bambino, non accennando minimamente ad altri personaggi, il che

aveva fatto presumere che non vi fosse alcuna connessione tra la tavola e l'edificio stesso.

Ma il Bertelli ha fatto notare come la duplice iscrizione, presente sulla costruzione religiosa, sia scomponibile, per cui la parte dedicata alla Madonna sarebbe ispirata, come conferma la tradizione, alla pianta circolare della Chiesa. Inoltre, la data stessa della consacrazione del Pantheon confermerebbe lo stretto rapporto tra questo ed i martiri, infatti proprio il 13 maggio, si celebrava una festa in onore di costoro.

Tornando all'analisi della tavola, si può osservare che l'icona di S. Francesca Romana, di cui abbiamo precedentemente parlato, è quella che si avvicina di più per le sue caratteristiche, alla Vergine del Pantheon. Infatti, entrambe le immagini mariane sorreggono il Figlio sul braccio, anche se a differenza di quella di S. Maria Nova, la Madonna Pantheonina, tiene il Bambino sulla sinistra, segno evidente di una componente cultura di stampo bizantino.

Un'altra interessante osservazione di carattere iconografico, è il modo in cui la Vergine sostiene il Figlio, in particolare la mano che sta ad indicare il Logos e che colloca l'icona di S. Maria ad Martyres, come la precedente di S. Francesca Romana, tra le leggendarie icone dipinte da S. Luca.

“La Madonna Avvocata”

L'icona, realizzata con la tecnica dell'encausto su tavola di tiglio, preparata con uno strato di gesso e colla coperto da un secondo strato di bolo giallo cromo, raffigura la Vergine, a poco più di mezzo busto, girata verso sinistra, con il volto diretto verso lo spettatore. Per la posizione in cui la Madonna viene rappresentata, questo genere di iconografia viene denominata “La Vergine che intercede”. Infatti Maria viene dipinta ritta, con le mani sollevate, in atteggiamento di preghiera, di intercessione tra gli uomini e Dio. (*Deesis*)

La particolarità di questo genere di rappresentazione mariana è che a differenza della Vergine Hodigitria, la Madonna Avvocata viene raffigurata sola, senza il Figlio, nell'atto di intercedere presso Dio.

In Roma, l'iconografia della Vergine che intercede, oggetto di grande culto e venerazione, è presente in varie raffigurazioni: sul sontuoso altare di **S. Maria in Aracoeli**, sull'altare maggiore di **S. Maria In Via Lata** e nella **Chiesa dei SS. Bonifacio ed Alessio** dove si trova la cosiddetta “Madonna di Edessa”. Anche la Chiesa ed il Convento di **S. Maria in Campo Marzio** possiedono un'icona medievale della Vergine che intercede; ma mentre la tavola della Chiesa si trova in loco, quella del convento, è attualmente conservata presso Palazzo Barberini, nella quale Cristo benedicente appare dall'alto rispetto all'immagine della Vergine posta nel centro della tavola, sulla cui cornice in basso appare l'iscrizione “*Virgo Virginum*”.

“La Salus Populi Romani”

La *Salus Populi Romani* è una meravigliosa opera che la tradizione vuole provenire dal pennello dell’Evangelista Luca.

L'icona, dipinta su tela ingessata ed applicata su tavola, si presenta ai nostri giorni alterata a causa delle stratificazioni di colore, dovute ai ritocchi di restauro, che l'immagine ha subito nei secoli, ma che ne rendono difficili la datazione.

Per alcuni studiosi, l'icona sarebbe riconducibile al XII sec. o alla prima metà del XIII, per altri sarebbe addirittura più antica; tuttavia, le datazioni più credibili si attestano su due possibili periodi: VII-IX sec. per coloro che sospettano l'esistenza di una più antica immagine sotto l'attuale; XII-XIII sec. per quanti si limitano ad una lettura formale del dipinto, come si presenta oggi; certo è che la datazione della *Salus Populi Romani* può essere accertata solo dopo un accurato restauro scientifico.

L'icona, sita all'interno della Basilica di S. Maria Maggiore, presenta l'immagine della Vergine con il *Logos* sul braccio sinistro, racchiusa dal fregio di una cornice di gusto cosmatesco.

Originariamente, la Vergine doveva essere a figura intera, purtroppo però è stata mortificata dalla cornice posticcia entro cui è posta; infatti l'aureola della Madonna smargina vistosamente, inoltre la tavola mostra nella parte inferiore, una grave mutilazione, riscontrabile per i piedini del *Logos* obbligati ad appoggiare sul fregio.

La Vergine con il Bambino emerge da un fondo d'oro, di cui però rimane ben poco; la Madre di Dio regge il *Logos* incrociando i polsi, la mano sinistra stringe la *mappula*, il dito medio della mano destra è ornato da un anello. La posizione gestuale delle dita della mano destra della Vergine si rapporta con la mano destra benedicente del *Logos*; il Bambino compone le dita secondo l'usanza orientale creando una simbolica descrizione della parola ottenuta con la congiunzione ad anello del pollice con l'anulare, lasciando eretto l'indice e leggermente incurvate le altre due dita.

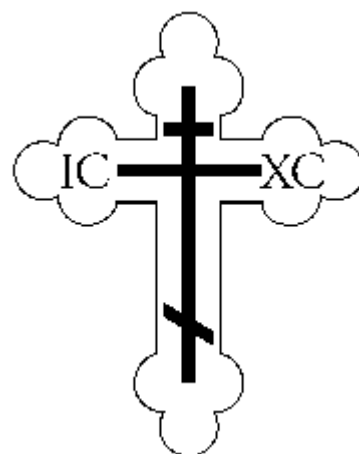
Il Bambino, in conformità all'intera iconografia che lo riguarda, dichiara di essere il Cristo, mentre la Madre avverte con una indicazione latina del mistero Trinitario (le tre dita allungate) e della natura umana e divina del Figlio (l'anulare e il mignolo piegate).

Il Bambino stringe nella mano sinistra un libro chiuso ed indossa l'*hymation* con lumeggiature in oro, che simboleggia un *Logos* glorioso, perché resuscitato. Ma il Bambino è tale solo per le dimensioni del corpo, infatti ha un volto da adulto, con una fronte alta e spaziosa. L'intera composizione gode di una maestà mista a un movimento rotatorio di umana tenerezza.

Alcuni studiosi considerano questa icona una variante dell'Hodigitria, classificandola nella quinta modificazione del tipo, quello che si avvicina sempre alla Glycophilousa, ossia la Madre affettuosa; in realtà le peculiarità iconografiche, fanno di questa immagine un tipo a sé.



Cristo Pantocrator – XIII sec. – Monte Athos



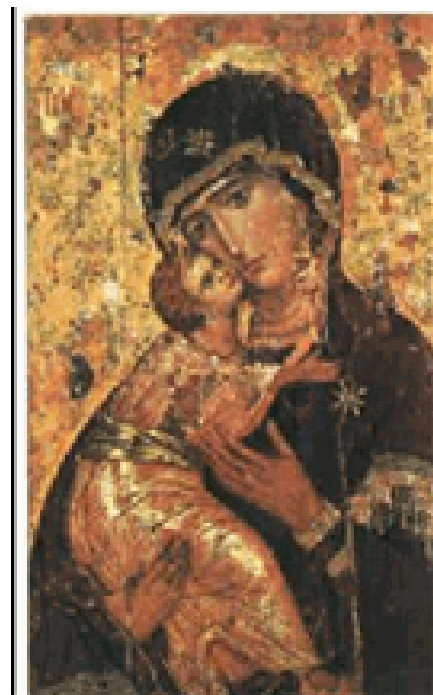
Croce ortodossa



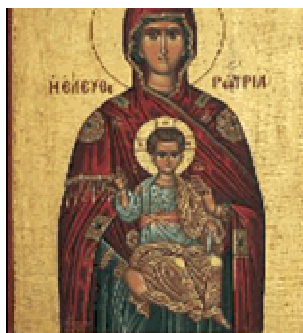
Cristo in trono con santi sui margini
 Legno, tempera ad uovo – cm 106x37
 Scuola di Novgorod – Mosca – Galleria di Stato Tretjakov



Madonna del Segno
 Novgorod – Cattedrale di S. Sofia



Madre di Dio di Vladimir
 XII sec. Uspensky Cathedral
 Moscow Cremlin (mm 600x887)





Playtera

Odigitria di Smolensk
Legno, tempera ad uovo – cm 129x101
XVIII secolo
Ufficio Archeologico presso l'Accademia Ecclesiastica Moscovita



Odigitria
Monte Athos – XIII secolo



BIBLIOGRAFIA

- P. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, Roma 1971.
- P. Florenskij, *Le porte regali*, Milano 1977.
- E. Sendler, *Icona, immagine dell'invisibile*, Milano 1985.
- P. Amato, *De vera Effigie Mariae. Antiche Icone Romane*, Roma 1988.
- M. Zibawi, *Icone. Senso e storia*, Milano 1993.
- D. Rousseau, *L'icona, splendore del tuo volto*, Cinisello Balsamo (Mi), 1990.
- J. L. Opie, *Il mondo delle Icone*, in *Icone per Pasqua. Mostra di icone e oggetti russi dal XVII al XX secolo*, Roma 1992.
- S. Averintsev, *Sophia, la sapienza di Dio. Breve guida alla mostra*, Milano 1999.