

**Olivier Clément**

***Piccola introduzione alla teologia dell'icona***

---

Olivier Clément è nato nel 1921 nel sud della Francia (in un villaggio tutto protestante, progressivamente orientatosi verso il repubblicanesimo e il socialismo).

Non credente, a ventisette anni, sotto l'influsso di Vladimir Lossky e di Nikolaj Berdjaev, si converte al cristianesimo *nella Chiesa ortodossa, di cui diviene uno dei teologi più autorevoli.*

Storico di formazione, è filosofo, scrittore e giornalista e *da lunghi anni insegna all'Istituto Orto- dosso di Teologia Saint Serge a Parigi.*

La sua autorevolezza e i suoi rapporti ne fanno uno dei testimoni più qualificati dell'incontro dell'emarginazione russa con l'Europa occidentale.

---

L'articolo che presentiamo è apparso in francese nella rivista "Contacts" n.181 (1998), pp. 25-32

---

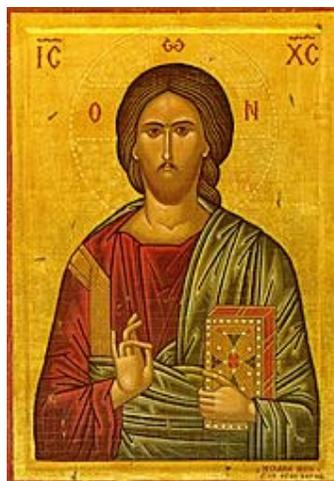
Tutti i diritti sono riservati per il testo: © all'Autore e all'Editore

---

*a cura dei monaci della Abbazia Nostra Signora della Trinità - Morfasso (PC) Italia*

*Olivier Clément*

## *Piccola introduzione alla teologia dell' icona*



Nella tradizione "ortodossa", l'icona fa parte integrante della celebrazione. Si tratta di un'arte liturgica che non può essere isolata dal suo contesto ecclesiale: la Scrittura e il suo ampio commento iconografico, ricco di dottrina e di spiritualità.

Le immagini (icona, *eikôn* in greco, significa immagine) sono apparse molto presto nel mondo cristiano: si conosce l'arte delle catacombe, arte funeraria piena della gioia della risurrezione. Ma quest'arte riprende la sua tecnica dall'arte romana o ellenistica del suo tempo e si limita a cristianizzarla tramite il gioco dei segni e dei simboli. A partire dal IV e dal V secolo appare l'icona che include i simboli nei volti, mentre la teologia trinitaria include l'essere nella comunione.

Tuttavia una corrente ostile alle immagini persiste nel cristianesimo, attinge argomenti di interdizione nell'Antico Testamento e nella paura (talvolta giustificata) dell'idolatria, spingendosi fino a uno spiritualismo dematerializzante: Altro argomento contro le immagini è il carattere pan-umano di Cristo, da cui l'impossibilità di rappresentarlo.

La crisi esplode intorno al 726 e va avanti fino all'843. Alcuni imperatori energici, strappando lo Stato dal caos che si era creato, ingaggiano una lotta contro il monachesimo il quale, di fatto, limita il loro potere e sembra compromettere la vita sociale. Profezia del Regno di Dio, testimonianza di un Signore crocifisso, l'ideale monastico si iscrive nell'icona. Un'ampia politica di secolarizzazione appoggiata dall'esercito e dai teologi spiritualisti diventa allora iconoclasmo.

La crisi ha permesso di fondare e di purificare la venerazione delle sacre immagini. Contro una concezione puramente speculativa della trascendenza, la Chiesa sottolinea

che il Dio vivente trascende la sua stessa trascendenza per rivelarsi in un volto d'uomo. L'icona per eccellenza, quella di Cristo, si giustifica con l'Incarnazione, anche perché il Figlio non è solo la Parola, ma anche l'Immagine (consustanziale) del Padre, "fonte della divinità". « Nei tempi antichi - scrive san Giovanni Damasceno - Dio, incorporeo e senza forma, non poteva essere raffigurato sotto nessun aspetto; ma ora, poiché Dio è stato visto mediante la carne ed è vissuto in comunanza di vita con gli uomini, io raffiguro ciò che di Dio è stato visto » (Giovanni Damasceno, *Contro coloro che rigettano le sacre icone. Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sacre immagini*, I, 16, tr. it. di V. Fazzo, Roma 1983, p. 45). Perché, così come il Verbo si è fatto carne, la carne si è fatta Verbo. Il Damasceno respinge l'obiezione di chi considera la materia indegna e sottolinea che la grazia, in Cristo, ha penetrato la materia e ha liberato la sua potenziale sacramentalità. « Io non venero la materia, ma il Creatore della materia, che è diventato materia a causa mia... Venero la materia attraverso la quale è avvenuta la mia salvezza, poiché essa è piena di potenza e di grazia divina » (*Ibid.* pp. 45-46).

Così, « quando colui che è immenso e sussistente nella forma di Dio si è invece ristretto alla misura e alla grandezza, dopo aver preso la forma di schiavo... riproduce la sua forma su di un quadro, ed esponi alla vista colui che ha accettato di essere visto. Di lui riproduci l'inesprimibile condiscendenza... » (Giovanni Damasceno, *Contro coloro che rigettano le sacre icone*. I, 8, *ibid.*, p. 37).

Questo è l'argomento fondamentale da Dionigi l'Areopagita a Teodoro Studita: in Cristo l'invissibile si fa vedere perché il Segreto è anche Amore. Antinomia che doveva sistematizzare nel XIV secolo san Gregorio Palamas, per il quale Dio è totalmente inaccessibile - essenza o sovraessenza - eppure si rende totalmente partecipabile nelle sue "energie".

Da qui l'importanza nella teologia dell'icona del tema della trasfigurazione e dell'immagine "non fatta da mano d'uomo".

«Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni suo fratello e li condusse in disparte, su un alto monte » (la tradizione ha precisato che si trattava del Tabor). « E fu trasfigurato davanti a loro; il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce ». Una variante dice: « come la neve » (Mt 17,1-2). Luca precisa: « candida e sfolgorante » (9,29).

Quando un cristiano, monaco o laico non importa, accede al ministero di iconografo, il sacerdote recita su di lui l'essenziale dell'ufficio della Trasfigurazione. I teologi dell'icona non hanno cessato di commentare i testi evangelici consacrati a questo episodio. Dice Atanasio il Sinaita: « Cosa c'è di più sconvolgente di vedere Dio nella forma di un uomo, il volto risplendente, radiante più del sole? » (*Omelia sulla Trasfigurazione*, PG 84, 1376).

In Cristo, d'altra parte, il tempo è ricapitolato e l'icona implica memoria e anticipazione, una sorta di visione che guida la mano dell'artista. "Cristo stesso ha trasmesso la sua immagine alla Chiesa", scriveva all'inizio della crisi iconoclasta Giorgio di Cipro (*Nouthesia*, ed. Mélioniransky, p. XXIII). La memoria di questo volto - il Santo Volto - è evocata da due racconti significativi: in occidente, quella del

velo con cui Veronica (da *vera* in latino e *eikôn*, "immagine", in greco) avrebbe asciugato il volto di Gesù durante la Via Crucis; in oriente, quella del *Mandyllion*, un velo anch'esso, sul quale Gesù avrebbe volontariamente impresso la sua immagine rispondendo al desiderio del re Abgar di Edessa, ammalato. Effettivamente *qualche cosa* è stata scoperta ad Edessa nel VI secolo e trionfalmente portata a Costantinopoli nel 944, qualcosa che ha precisato fin nei particolari la rappresentazione di Cristo. Un sudario forse, di cui non si può dire esattamente che legame avesse con la Sindone di Torino, tanto studiata oggi. Più ampiamente il Volto di Cristo è detto *acheropita*, "non fatto da mano d'uomo", così come Maria concepisce in modo verginale, perché la mano dell'artista, se questi si è preparato con la preghiera e il digiuno, è guidata miracolosamente dallo Spirito (cfr Giorgio di Pisidia, *Poemi*, in « Studia Patristica et Byzantina », 1960, p. 91).

La proibizione di rappresentare Dio (nell'Esodo e nel Deuteronomio) non vale più non solo per Cristo. Non vale neanche per sua Madre, per i suoi amici, le membra del suo Corpo sacramentale. L'uomo creato "ad immagine" di Dio è predestinato a diventare « conforme all'immagine del Figlio suo » (Rm 8,29), « trasformato in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore » (2 Cor 3,18). Egli si deve rinnovare sempre « all'immagine del suo Creatore » (Col 3,10). Fondata nell'incarnazione del Figlio eterno, l'icona si moltiplica tramite la santificazione degli uomini nello Spirito: le icone della Madre di Dio e dei santi anticipano la trasfigurazione finale: « quando si manifesterà Cristo, la vostra vita, allora anche voi sarete manifestati con lui nella gloria » (Col 3,4).

È quanto riassunte meravigliosamente il ritornello liturgico (*kontakion*) della Domenica dell'Ortodossia, prima domenica di Quaresima in cui la Chiesa celebra solennemente il ristabilimento definitivo del culto delle sacre immagini nel 843: «L'incircoscrivibile Verbo del Padre, incarnandosi da te, Madre di Dio, è stato circoscritto, e, riportata all'antica forma l'immagine deturpata (cioè l'uomo), l'ha fusa con la divina bellezza» (tr. it. *Anthologhion* II. Roma 2000, p. 596).

I teologi dell'icona hanno chiaramente distinto l'icona dall'idolo, sottolineando che l'icona non pretende affatto di afferrare colui (o colei) che rappresenta: "immagine artificiale", l'icona non è in niente della stessa natura del suo modello. Non appartiene all'ordine magico del possesso, ma all'ordine propriamente cristiano della comunione. Non rientra nella categoria del sacramento in cui la maceria riceve una forza santificante, ma rimanda alla categoria della *relazione*, di un incontro interpersonale. Il prototipo, che è divino-umano (Cristo) oppure l'umano deificato (il santo) sfugge ad ogni opacità, separazione. Al contrario si rende presente e accogliente nell'immagine che rappresenta la sua "somialtanza". La presenza iconica è dunque una trasparenza personale, « secondo la somialtanza dell'ipostasi » (Teodoro Studita, *Antirrheticus* II, 3,1), cioè della persona allo stesso tempo unica e in comunione. L'icona permette l'incontro degli sguardi (da cui l'importanza della pupilla dell'occhio, [Strana coincidenza: Guillaume Apollinaire nella poesia "Zone" all'inizio della Raccolta *Alcools* scrive: « Pupilla, Cristo dell'occhio »] proprio come punto della trascendenza) in cui, più che guardare, sono io ad essere guardato. Sono

guardato da uno sguardo di santità, uno sguardo al di là della morte che mi trascina verso questo aldilà. Uno sguardo da risorto che sveglia in me la mia resurrezione e l'immagine di Dio come una chiamata alla libertà e all'amore.

L'iscrizione del Nome sull'icona (*épigraphe*) sottolinea questa relazione con la persona rappresentata. Così san Teodoro Studita può affermare che l'icona di Cristo è Cristo, senza la minima confusione magica: « l'immagine di Cristo secondo la relazione» (*Antirrheticus* I, 11).

L'icona esige dunque un elemento ritrattistico, alcuni "caratteri" concreti che distinguono tale individuo « dagli altri individui della stessa specie » (*Antirrheticus* III,1,34). La circoscrizione, cioè la possibilità stessa di rappresentare, è « composta di alcune proprietà » (*Antirrheticus* III 1, 17). Il paradosso tipico della fede cristiana è che Cristo da una parte « ricapitola », racchiude in sé tutta l'umanità; eppure la sua umanità d'altra parte sussiste, si lascia vedere « in un individuo preciso » (*atomos*) (*Antirrheticus* II, 18). Ecco per ché, nelle icone, da una parte il bambino Gesù è rappresentato con una fronte alta, segno della Sapienza, e dall'altra l'ipostasi del Verbo è *circoscritta* nei tratti individuali di un volto d'uomo. L'arte dell'icona unisce realismo e astrazione per suggerire, con san Giovanni, l'identità dell'umiliazione e dell'elevazione, la morte in croce come vittoria sulla morte. Né dolorismo dunque, né trionfalismo secondo una concezione umana della gloria.

Nell'essenziale, questa teologia dell'icona ha trovato la sua sintesi nella definizione (*l'horos*) del Settimo Concilio Ecumenico, o Concilio di Nicea II (787). Il "modello rappresentato" deve accordarsi con il Vangelo e l'icona per eccellenza, quella di Cristo, « serve a confermare l'Incarnazione, reale e non illusoria, del Verbo di Dio ». Così Scrittura e icona « rimandano l'una all'altra ». Le immagini rinviano significativamente al mistero della Croce - sempre, contro l'idolo, questa identità della gloria e della Croce - e di tutto l'insieme del culto di cui l'icona, come abbiamo detto, fa parte integrante. I gesti e i segni che avvolgono l'icona - il bacio, l'inchino, la candela e l'incenso - non significano affatto adorazione, che « si deve solo alla divinità », ma sono i segni della stessa venerazione accordata alla Croce e al Vangelo. Per due volte *l'horos*, riprendendo una formula di san Basilio, ricorda che « coloro che guardano le icone sono guidati al ricordo e al desiderio dei prototipi » e che « l'onore reso all'icona riguarda il prototipo », di modo che « chi si inchina davanti all'icona lo fa davanti all'ipostasi (la persona) di colui che vi è rappresentato ».

Attraverso la crisi iconoclasta, l'arte dell'icona si è dunque precisata e purificata per suggerire, nell'uomo e nel cosmo, la luce trasfigurante del Regno, quel Regno che è in noi e in mezzo a noi, dice Gesù. La santità anticipa questo regno di cui aspettiamo e prepariamo la piena manifestazione nella Gerusalemme nuova, la città cubica dalle mura di pietre preziose che uniscono la più alta densità e la luminosità più grande.

Questa luce è l'essenza della bellezza e la bellezza è un Nome divino, un' "energia" tramite la quale Dio si "estasia" nella sua creazione; offuscata dalla nostra cecità, è pienamente ritrovata, diffusa da Cristo, non solo sul Tabor, ma nella notte del Getsemani e del Golgota. Si conosce la leggenda della "scelta della fede" da parte di Vladimir, gran principe di Kyiev, alla fine del X secolo. Si convinse di aderire al

cristianesimo di Bisanzio a causa di ciò che raccontarono i suoi inviati: avevano visto una liturgia nella chiesa di Santa Sofia, e davanti a tale bellezza non sapevano più - dicevano - se erano in cielo o sulla terra. Dunque la bellezza è criterio e prova della verità. Anche nel XX secolo, un grande scienziato e teologo russo, Pavel Florenskij, scriveva che la Trinità di Rubliev è prova dell'esistenza di Dio. Tale bellezza non è una categoria estetica ma ontologica, perché nella teologia orientale l'essere ha la sua fonte nella comunione, L'iconografo è tenuto quindi ad una grande responsabilità ed una grande sobrietà. Deve superare ogni soggettivismo, ritirarsi nella preghiera, nel digiuno, unire l'intelligenza e il cuore, favorire nel silenzio l'incontro con colui o colei che sta per rappresentare sull'icona. Regole precise determinano la composizione delle scene e permettono di riconoscere i volti. Il genio creatore, liberato dai fantasmi individuali, non perde niente: basta pensare alle opere straordinarie di un Teofane il Greco, o a quelle completamente differenti di un Mahmoud Zibawi, stili iconografici così diversi secondo la loro epoca e il loro luogo.

Tutto nell'atteggiamento e nell'espressione del personaggio rappresentato deve indicare la sua intima partecipazione alla "luce taborica". Il corpo, esageratamente lungo, non è che uno slancio verso il volto segreto, il volto interiore, aperto simultaneamente a Dio e al prossimo. E il volto stesso diventa « tutto sguardo » (Pseudo-Macario, Prima Omelia, 2). Il più delle volte la rappresentazione frontale, in segno di presenza e di accoglienza. Le rocce, come tanti piani, suggeriscono il deserto di questo mondo, ma per la grazia della santità questo deserto fiorisce in vegetazioni fantastiche. Gli animali sono stilizzati secondo la loro essenza paradisiaca come nell'arte celtica o in quella degli sciti. Le architetture, sempre in secondo piano, diventano un gioco surrealista, sfida evangelica alla pesantezza e alla potenza di questo mondo.

Certo, la rappresentazione della gloria non può che essere simbolica. Ma è l'originalità di quest'arte che il simbolo si incorpori al volto e che l'eternità si inserisca all'infinito nella comunione delle persone senza spersonalizzare. Il Concilio Quinisesto (692) riunitosi in oriente, ha proposto che i simboli della prima arte cristiana (l'Agnello ad esempio), venissero sostituiti da ciò che essi prefiguravano, ossia il volto umano di Cristo [...].

La Gerusalemme nuova, sulla quale si apre l'icona, « non ha bisogno della luce del sole, né della luce della luna, perché la gloria di Dio la illumina e la sua lampada è l'Agnello » (Ap 21,23). Nell'icona, dunque, la luce non proviene da un punto preciso: è diffusa dappertutto senza creare ombre, come se tutto fosse interiormente illuminato dal sole. Spesso la prospettiva è rovesciata: le linee non convergono verso un punto di fuga, lì dove si chiude lo spazio decaduto che separa e imprigiona, ma si dilatano verso la luce, « di gloria in gloria ».

Quando l'icona descrive una scena, contrae in una simultaneità liturgica vari momenti spesso lontani nel tempo. Nell'icona della Natività, ad esempio, si vede come in un'armonia gioiosa l'annuncio degli angeli ai pastori, la cavalcata dei re Magi, il Bambino nella grotta (anticipazione della discesa agli inferi del Sabato santo) e in braccio alle donne che lo lavano in un modo quasi battesimale.

L'icona non ha soltanto un valore pedagogico, ma anche "misterico", dischiude una benedizione della Chiesa. Si apre così alla teologia un'altra prospettiva oltre a quella del concetto.

L'arte dell'icona non è affatto estranea alla tradizione occidentale, almeno fino al Trecento. Dopo, l'occidente che scopre, esplora e libera l'umano, preferisce a quest'arte della trasfigurazione ciò che chiamerei un'arte dell'esodo in cui si esprimono le ricerche, le angosce, la sensualità, anche le intuizioni dell'umanità, intuizioni che a volte ritrovano spontaneamente lo spirito dell'icona, da Fra' Angelico a Rembrandt e Rouault. Oggi il fallimento a una certa arte "religiosa", sentimentalista e pietista, apre all'icona le chiese cattoliche e anche alcuni templi protestanti. L'icona allo stesso tempo corrisponde alla cultura dell'immagine e la esorcizza (« guardare un'icona è un digiuno degli occhi »). Apre alla teologia delle vie nuove, sostituendo il concetto che vuole possedere, con il volto che chiama alla comunione.



( doppia icona portatile da viaggio )

\* \* \*