

LO SGUARDO CHE SALVA

La teologia dell'icona nell'Ortodossia russa

di Natalino Valentini*

I. ICONA E FILOCALIA

Uno dei segni più rilevanti della rinnovata attenzione della cultura occidentale verso l'Oriente cristiano è certamente il crescente interesse per l'arte dell'iconografica slavo-ortodossa, russa in particolare. Insieme alla riscoperta delle opere dei Padri della Chiesa Orientale e alla timida ricomparsa, dopo secoli di negligente dimenticanza, del ricco pensiero ortodosso (filosofico, teologico, spirituale e mistico), una nuova sensibilità culturale si sta concentrando sulla pittura iconica. In questi ultimi anni, anche in Italia, si sono moltiplicate le pubblicazioni e traduzioni degli studi sull'iconografia russa, indagini e ricerche che si sono estese a poco a poco anche alle sue fonti storiche e artistiche, ai fondamenti spirituali, teologici e filosofici¹.

Tuttavia l'icona resta pur sempre la fonte sigillata e donante dell'inesauribile Mistero che nella sua silente Presenza ci interpella radicalmente, mostrandoci l'intimo legame che sussiste tra Parola e immagine, silenzio e parola, icona e pensiero. Al di là della sua momentanea fascinazione, l'icona invoca uno sguardo che penetri la profondità del suo *ethos* ontologico e spirituale, fino a riscoprire attraverso la densità del suo colore, che dall'oro si distingue, quel palpitare di nessi che inesauribilmente si richiamano, custodendo nei secoli i tratti essenziali della spiritualità e del pensiero ortodosso russo nella relazione consustanziale tra *philokalia* e *philosophia*.

Per questo l'arte iconica è divenuta uno dei migliori veicoli espressivi della spiritualità del popolo russo, che «ha avuto come nutrimento spirituale non tanto un insegnamento dottrinale o dei sermoni ma soprattutto la liturgia»². Un'autentica comprensione della coscienza filosofico-teologica russa

* Direttore dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose "Alberto Marvelli" della Diocesi di Rimini (ove è docente di *Ecumenismo* e *Filosofia della Religione*), studioso del pensiero religioso russo e della tradizione ortodossa.

1. Il repertorio bibliografico sarebbe davvero molto vasto, con una media nell'ultimo decennio di almeno una ventina di pubblicazioni annuali. Qui ci limitiamo a segnalare forse una delle ultime pubblicazioni rilevanti, L. USPENSKIJ, VL. LOSSKIJ, *Il senso delle icone*, Jaca Book, Milano 2007. Per una più vasta valutazione storica e culturale dell'icona, oltre al celebre studio di Alpatov, si veda la ricca opera del *corpus* slavo-bizantino AA.VV., *Russia. Storia ed espressione artistica dalla Rus' di Kiev al grande Impero*, Jaca Book, Milano 1994. Cfr. inoltre B.A. USPENSKIJ e J.M. LOTMAN, *L'Analisi semiotica delle antiche icone russe*, in Id., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze nelle scienze umane nell'Urss*, Einaudi, Torino 1973, pp. 338-397.

2. N. BERDJAËV, *Russkaja ideja*, Paris 1946, p. 15; (tr. it. di C. De Lotto), *L'idea russa. I proble-*

non potrà prescindere da questo dato, che coglie il compimento dell'esperienza estetica nel luogo teofanico per eccellenza: l'icona, equilibrio perfetto di bellezza sensibile e luce divina, di sapienza umana ed ispirazione mistica e sofanica. Come è stato giustamente rimarcato da uno dei più celebri teologi ortodossi contemporanei: «Gli ortodossi non hanno mai avuto simpatia per le "summe teologiche", né per i sistemi scolastici. Ogni formulazione o definizione eccessiva provoca una diffidenza istintiva. L'ortodossia non ha bisogno di formulare, ha bisogno di non formulare. È una convinzione innata che viene dai Padri della Chiesa, che non è bene speculare sui misteri, è meglio contemplarli e lasciarsi illuminare, penetrare dalla loro luce; senza lasciarsi razionalizzare, il mistero diviene illuminante. Da qui un tipo di spiritualità molto più liturgico ed iconografico, che discorsivo, concettuale e dottrinale»³.

Con la rinascita del pensiero religioso russo, avvenuta verso la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, un nuovo sguardo viene a posarsi sull'icona e da questo rinnovato incontro, il pensiero (filosofico, teologico, artistico e letterario) ne esce come rigenerato. Non si tratta soltanto di una riscoperta materiale, storica, culturale, ma si potrebbe dire spirituale, riconducibile a una prospettiva essenzialmente personalista, in quanto attraverso l'icona così restituita alla propria integrità e attraverso la sua affermazione del primato della persona rispetto ai concetti, si ritrova il valore delle cose e degli esseri non più ridotti ad oggetti⁴. Questa sensibile attenzione al *primato della persona* che il volto dell'icona richiama nella sua concretezza, contro qualsiasi tentativo di astrazione dei concetti e di cieca reificazione degli enti, è certamente uno dei tratti filosoficamente più rilevanti della riscoperta compiuta dal pensiero russo.

Attingendo dalla feconda eredità della tradizione biblica, patristica, ascetica e filocalica, il pensiero religioso russo approda, soprattutto in quella particolare stagione che va sotto il nome di «rinascimento russo»⁵, nutrito dall'abissale riflessione sull'uomo di Dostoevskij e insieme dal realismo mistico e concreto di Vladimir Solov'ëv, ad una matura autocoscienza del valore gnoseologico, ontologico e mistico della bellezza. Questo pensiero è infatti attraversato dalla penetrante coscienza della bellezza come mistero dell'incarnazione e cifra escatologica della futura umanità trasfigurata⁶: da Nikolaj Losskij a Viač. Iva-

mi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo), con *Introduzione* di G. Riconda, Mursia, Milano 1992.

3. P.N. EVDOKIMOV, *Cristo nel pensiero russo*, Città Nuova, Roma 1972, p. 35.

4. Cfr. J. ROLLAND, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaca Book, Milano 1990, p. 15.

5. Cfr. N. BERDJAËV, *Autobiografia spirituale*, Vallecchi, Firenze 1953, pp. 153-180.

6. Cfr. in particolare E.N. TRUBECKOJ, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, La Casa di Matriona, Milano 1977.

nov, da Semen Frank a Pavel Florenskij, da Sergej Bulgakov a Berdjaev ed Evdokimov, fino a Sinjavskij e a Tarkovskij, sia pure con accentuazioni diverse, la bellezza è pensata da questi autori come il luogo teofanico per eccellenza, il luogo d'incontro della creatura con la presenza viva del divino.

Non potendo qui ripercorrere questa complessa e ramificata esperienza teoretica e spirituale della bellezza in rapporto all'icona nella tradizione slavo-ortodossa, ci limiteremo ad alcuni brevi cenni⁷, ricordando che in essa si cela il simbolo della verità e lo splendore del vero. Questo rapporto fondante tra la bellezza dell'essere e la bellezza come essere nella presenza, costituisce il nucleo incandescente della tradizione estetico-teologica bizantina⁸. Per la spiritualità cristiana orientale e per la cultura russa in particolare, la bellezza sta all'origine della stessa conversione del principe Vladimir, quindi di tutta la *slavia ortodossa*, una conversione maturata lentamente come stupore, una conoscenza nata dall'incontro con la meraviglia, simbolo della divina Presenza⁹. Anche alla luce di questa singolare narrazione fondativa, nella quale il termine "bellezza" compare incessantemente, possiamo rilevare come la bellezza sia diventata per la tradizione russa il tratto antropologico-esistenziale decisivo per una sua comprensione, il mistero fontale, il nucleo più intimo e segreto dal quale attingere il senso dei fondamenti dogmatici ed esistenziali, il luogo della gloria di Dio e della salvezza dell'uomo. Non possiamo avvicinarci all'esperienza teologica ed estetica che risplende nella cultura russa, prescindendo dalla sua spiritualità, così intrisa fin nelle sue intime fibre di questa *teologia mistica e simbolica*¹⁰, dossologica e *filocalica*¹¹, che ha trovato

7. Su questo tema rimandiamo in particolare all'opera di P.N. EVDOKIMOV, *Teologia della Bellezza. L'arte dell'icona*, Paoline, Roma 1981; al saggio di M. TENACE, *La bellezza unità spirituale*, Lipa, Roma 1994; inoltre T. ŠPIDLÍK, *La bellezza salverà il mondo*, in AA.VV., *Una Chiesa nella storia*, Gregoriana, Padova 1989.

8. Cfr. S. AVERINCEV, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Il Mulino, Bologna 1988.

9. Cfr. MANSI, t. 16, col. 400, si tratta della famosa *Cronaca dei tempi passati* (o *Cronaca di Nestor*), nella quale tra l'altro si narra che il principe, su consiglio dei boiardi e degli anziani, inviò dieci "uomini buoni e sensati" per compiere una sorta di "vaglio delle fedi" esistenti per verificare di persona quale di esse poteva essere la più adeguata e conforme al popolo russo. Dopo alcuni incontri con le diverse fedi espresse attraverso i loro riti, risultati infine tutti poco convincenti, finalmente giunsero a Costantinopoli, dove il patriarca mostrò loro "la bellezza della Chiesa e del rito" ed essi riferirono al principe: «Non sapevamo se ci trovavamo in cielo o sulla terra; non v'è infatti sulla terra uno spettacolo di tale bellezza e non riusciamo a descriverlo [...]. Ancora non possiamo dimenticare quella bellezza». Anche per il principe, come per il suo popolo, l'argomentazione più convincente risulta dunque la bellezza, il ritmo e la plasticità del rito. Per la tr. it. cfr. *Racconto dei tempi passati. Cronaca russa del secolo XII*, Einaudi, Torino 1971, pp. 62-63.

10. Cfr. V. LOSSKIJ, *La teologia mistica della Chiesa d'oriente*, EDB, Bologna 1985; DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, (tr. it. di P. Scazzoso), Rusconi, Milano 1983.

11. Un ampio repertorio dei testi più prestigiosi della letteratura e spiritualità patristica del

la sua migliore sintesi e compimento nella liturgia. Nella bellezza, custodita mirabilmente dalla Divina Liturgia, come afferma la celebre *Cronaca*: «Dio coesiste con l'uomo», in essa è la testimonianza della permanenza divina¹².

2. ICONA, VISIBILE SIMBOLO DELL'INVISIBILE

Un'autentica comprensione della coscienza filosofico-teologica russa non potrà certamente trascurare questo dato: il compimento dell'esperienza spirituale ed ecclesiale nella vita liturgica e sacramentale, l'incontro disvelante con il mistero, accade sotto l'intenso e silenzioso sguardo dei santi testimoni delle icone. In effetti, fino al XVII secolo la Rus' ignorava la filosofia scolastica e in mancanza di un'elaborazione teologica comparabile in qualche misura alla *Fonte della conoscenza* di san Giovanni Damasceno per l'Oriente greco, o alla *Summa* di san Tommaso per l'Occidente latino, ha finito per assegnare all'iconografia una funzione dottrinale e sapienziale senza eguali. Non nei trattati, dunque, ma nelle icone e nella liturgia, non nelle sintesi teoretiche, ma nelle manifestazioni visibili della bellezza, vanno ricercati i fondamenti della visione spirituale del mondo. Non è azzardato allora sostenere che le diverse forme dell'arte sacra dell'antica Russia, ma soprattutto l'opera iconografica, che raggiunge il suo culmine con Andrej Rublëv, traducono in modo mirabile i misteri della fede cristiana, configurandosi come anticipazioni delle future meditazioni teologiche e filosofiche¹³. Così quanto si era andato

mondo *greco orientale e slavo ortodosso* sulla bellezza si ritrova nella fondamentale raccolta: *La filocalia* (trad. it. a cura di M.B. Artioli e M.F. Lovato), Gribaudi, Torino 1982-87, 4 voll. L'opera fu pubblicata a Venezia nel 1782 con il titolo *Filocalia dei Santi temperati raccolti secondo i nostri Santi e teofori Padri, nella quale lo spirito è purificato, illuminato e condotto alla perfezione per mezzo della filosofia morale dell'azione e della contemplazione*. Nell'epoca in cui l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, cioè il *Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e di mestieri*, tende a dimostrare come l'uomo può impossessarsi dell'universo attraverso il pensiero razionale, artefice di tecnica scientifica, Macario di Corinto e Nicodemo l'Aghiorita pubblicano la *Filocalia*, nell'intento di offrire alla comunità cristiana una vera e propria "Enciclopedia dell'adorazione", come è stata definita da O. CLÉMENT, *L'Église orthodoxe*, Presses Universitaires de France, Paris 1985, (tr. it. a cura di S. Manna, Brescia 1989, p. 18). L'antologia dei testi filocalici, iniziata nella seconda metà del secolo XIX dopo le controversie sull'esicasmismo, va dagli asceti del deserto d'Egitto a quelli del XIV secolo bizantino. Tra gli studi recenti più significativi segnaliamo T. ŠPIDLÍK, K. WARE, E. LANNE, M. VAN PARYS e altri, *Amore del bello studi sulla filocalia*, (Atti del *Simposio Internazionale sulla Filocalia*, Pontificio Collegio Greco, Roma, novembre 1989), Comunità di Bose, Magnano (VC) 1991.

12. Cfr. *Ap* 21, 3: «Ecco la dimora di Dio con gli uomini».

13. Come annota molto significativamente E. Trubeckoj: «I nostri antichi antenati non erano filosofi, ma veggenti che esprimevano le proprie idee non con le parole, ma nei colori [...]. Gli iconografi dell'Antica Russia con meravigliosa chiarezza e forza incarnarono nelle forme e nei colori la visione di una diversa verità vitale e di una diversa concezione del mondo. Nessuna parola è in grado di rendere adeguatamente la bellezza e la potenza di questo incomparabile linguaggio di simboli religiosi», E. TRUBECKOJ, *Contemplazione del colore*, cit., pp. 4-5.

riscoprendo attraverso l'esperienza liturgica e l'arte iconica, non poteva non investire radicalmente la stessa riflessione teologica e filosofica attratta dall'inesauribile ricerca di senso custodita nella stessa bellezza. Non stupisce, pertanto, che si sia giunti all'interno di tale contesto ad affermare, non senza intento provocatorio, che in fondo «le icone pronunciano in linee e colori – trascritto coi colori – il Nome di Dio, perché che cos'è l'immagine di Dio, la Luce spirituale del suo santo sguardo, se non il Nome di Dio tracciato sul volto santo? [...] Fra tutte le dimostrazioni filosofiche dell'esistenza di Dio, suona la più persuasiva quella di cui non è fatta menzione nei manuali: si può formulare col sillogismo: “Esiste la *Trinità* di Rublëv, perciò Dio è”»¹⁴. Non una prova dimostrativa dell'esistenza di Dio, ma il dispiegarsi del simbolo della presenza che visibilmente mostra l'Invisibile. Nell'incontro con questo simbolo la ragione si dilata oltre le sue forme logiche e dimostrative, fino a squarciare il velo del visibile e della completa esplicazione, lasciando spazio a una teologia dossologica e filocalica, che introducono alla visione “faccia a faccia” di Colui che non è soltanto parola, ma anche icona dell'Invisibile e che, nel dono dell'amore “sino alla fine” (*Gv* 13, 1), porta a compimento la sua gloria e svela la sua perfetta bellezza. Questa bellezza accolta nel cuore diviene gioia pura, un dono inatteso di tenerezza infinita, una gioia vera, che è tale proprio perché conosce il dolore, lo “scandalo” della Croce, e solo per questo può oltrepassarlo, lasciando intravedere la luce pasquale del Risorto.

Molteplici potrebbero essere le questioni oggetto di un confronto sistematico intorno alla pittura delle icone e del loro linguaggio, si pensi in particolare ai nessi vitali tra icona e simbolo, visibile e invisibile, parola e immagine, parola e silenzio, luce e ombra, oro e colore, libera creatività e “forma canonica”. Si pensi inoltre alle tante questioni teologiche connesse, riguardanti la concezione dello spazio e del tempo, la prospettiva rovesciata, il rapporto tra realismo e simbolismo, evocazione e rivelazione, la simbologia dei colori ecc. Non potendo qui esplorare l'insieme di queste problematiche ci limitiamo ad alcuni tratti teologici e spirituali più significativi che legano l'icona a una precisa tradizione ecclesiale. L'icona infatti è colta essenzialmente come “opera testimoniale”, non un prodotto di una creazione solitaria, ma opera collegiale della Chiesa: «La pittura d'icone è un tipo d'arte che si esprime in purezza, nella quale tutto è uno e unificato: la materia, la superficie, il disegno, l'oggetto e il significato del tutto, condizioni di contemplazione; questo collegamento di tutti gli aspetti dell'icona è conforme all'integrità organica della cultura ecclesiale»¹⁵.

14. P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, p. 64.

15. *Ibidem*, p. 77.

Come ci ricordano con insistenza i grandi teologi ortodossi, la bellezza dell'icona assume la sua forza particolare non in virtù dell'immagine o dei colori, né dell'antichità di quest'arte, quanto piuttosto della coincidenza con il fondamento ontologico del simbolo stesso: «Ogni pittura ha lo scopo di spingere lo spettatore oltre al limite dei colori e della tela percepibile coi sensi, a una realtà, e allora l'opera pittorica condivide con tutti i simboli in generale la loro caratteristica ontologica fondamentale di essere ciò che essi simboleggiano. [...] Ora l'icona ha lo scopo di sollevare la coscienza al mondo spirituale, di mostrare "spettacoli misteriosi e soprannaturali"»¹⁶. Dunque, l'essenza dell'icona sta nel suo rinvio a qualcosa d'altro da sé; o è veramente visione celeste, oppure si riduce a mera tavola dipinta che non riesce a raccogliere e contenere in sé la tensione polare del simbolo, riducendosi a mero segno, pallida rappresentazione. Le stesse forme materiali, gli stessi elementi tecnici della composizione, non sono mai accidentali o arbitrari, bensì già essenza spirituale dell'icona; essi sono sempre in funzione del culto liturgico, e in queste "cause materiali" è già percepibile una precisa concezione del mondo, una vera e propria "metafisica concreta" (*konkretnoj metafiziki*) che orienta le diverse prospettive ermeneutiche del pensiero cristiano ortodosso. «A dirla in breve, la pittura d'icona è una metafisica dell'essere – non una metafisica astratta ma concreta. Mentre la pittura a olio è più adatta a riprodurre la presenza sensibile del mondo e l'incisione il suo schema razionalistico, la pittura d'icona sente ciò che raffigura come manifestazione sensibile dell'essenza metafisica»¹⁷. Non una metafisica astratta in cui ciò che è, l'ente, esaurisce in sé il suo valore, in un totale trascendimento, un fondamento sovratemporale assoluto, ma "metafisica concreta", ove l'attenzione è posta sul *simbolo* nella sua rilevanza logica, ontologica e salvifica. Da ciò traspare la piena corrispondenza all'integrità organica della cultura ecclesiale, che pone a fondamento della sua concezione dell'arte il *realismo*, esigendo solo e soltanto la certificazione del vero. Questa metafisica concreta, sulla quale si fonda l'esperienza ecclesiale, consente di riconoscere l'autentico *kérygma* dell'apriori divino, che si fa presente nella bellezza dell'icona, in tutto il suo valore salvifico ed escatologico, come *incarnazione* e come *rivelazione*. L'icona non nasce da una teoria astratta, né da una vaga allegoria, ma dal Mistero del Santo che dischiude l'ingresso all'Invisibile e «nella rivelazione dall'alto non c'è niente di semplicemente dato, di non compenetrato di un significato, come non c'è neanche nulla di astrattamente edificante, ma tutto è significato incarnato e visibilità intelligibile»¹⁸.

16. *Ibidem*, p. 61.

17. *Ibidem*, p. 125.

18. *Ibidem*, p. 174.

3. ICONA E LITURGIA

L'icona partecipa a tutti gli effetti del culto divino e nella tradizione ortodossa, al pari dell'evangelo, essa è intronizzata, baciata, incensata, benedetta. Davanti all'icona si fanno prostrazioni e inchini, nella consapevolezza diffusa, che risale a Basilio il Grande, che «l'onore tributato all'immagine passa all'originale». I cicli di affreschi, le tante tavole di icone di cui disponevano anche le piccole chiese ortodosse, le varie iconostasi, l'insieme di questi materiali e soggetti raffigurati corrispondono ai grandi temi del ciclo liturgico annuale. L'architettura dell'iconostasi in particolare ha una sua coerenza teologica e completezza liturgica. L'*iconostasi*¹⁹ separa, per salvaguardare l'alterità del divino, la sua irriducibile distanza da noi, ma paradossalmente nello stesso tempo, nel suo essere visione e insostituibile luogo santo e dei santi, unisce e apre al mondo celeste, dischiudendo agli astanti la partecipazione a questo mondo, la via verso la salvezza. L'essenza liturgico-sacramentale dell'icona sta nel suo essere simbolo, cioè passaggio, porta regale attraverso la quale l'Invisibile ci viene incontro; finestra che lascia entrare la Luce, lo spazio d'oro che rende presente l'Eterno. Funzione eminente dell'iconostasi è infatti quella di "aprire delle finestre" e attraverso i suoi vetri luminosi vedere calare i vivi testimoni di Dio. «L'iconostasi è la visione», una manifestazione straordinaria di Santi e di angeli, una vera e propria angelifania, e tra questi celesti testimoni soprattutto «la madre di Dio e del Cristo nella carne».

Il significato teologico e liturgico dell'iconostasi non consiste dunque nel nascondere qualcosa ai fedeli, ma al contrario nell'aprire loro quella realtà misterica del mondo celeste. Pertanto, «questa gruccia della spiritualità, l'iconostasi materiale, non è che celi qualcosa ai fedeli... ma anzi addita ad essi, mezzi ciechi, il mistero del santuario, dischiude ad essi, storpi e sciancati, l'ingresso nell'altro mondo, a loro, chiusi nella loro indolenza, grida nelle sorde orecchie l'annuncio del Regno dei cieli»²⁰. Soccorrendo con premura l'impotenza della vista spirituale degli oranti, la Chiesa offre loro la possibilità dell'incontro, del contatto con il mondo spirituale, che apre al risanamento dell'anima e alla rivelazione dei santi misteri. Ciò che l'icona porta a compimento non è più una vaga ierofania, bensì una vera e propria *teofania* in senso biblico, che si fonda sull'Annuncio di una rivelazione (*kerygma*). Per questo, non soltanto l'icona guida con soave dolcezza al mistero, non solo in modo inscindibile dalla liturgia, è essa stessa mistagogia, ma in ultima

19. Parete divisoria ricoperta di icone, che caratterizza l'architettura interna delle chiese ortodosse, e che separa la navata, ove stanno i fedeli, dal santuario, ove si trova l'altare. Al centro dell'iconostasi si aprono le "porte regali".

20. P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 57.

istanza, «ogni icona è una rivelazione»²¹, ed è tale solo in quanto trova il suo originario fondamento cristologico nell'Incarnazione. Incarnazione e rivelazione della Trinità costituiscono i simboli supremi della dogmatica cristiana, che «reciprocamente si sostengono e si chiariscono come l'ordito e la trama, tessendo la tela della cultura russa»²².

4. IL VOLTO E LO SGUARDO

Secondo una classica definizione di padre Pavel Florenskij, l'icona è una finestra che si apre sull'Eterno, sull'Infinito, sulla luce purissima e pervadente del mistero; la sua essenza è in questa luce indivisibile, nella sua identità ontologica. Anche in tal senso l'icona è simbolo, purché si abbia di questo un'esatta nozione. Il simbolo infatti non può considerarsi come qualcosa che esaurisce in sé il suo significato, qualcosa di vero in sé e per sé: «Se il simbolo, in quanto conforme allo scopo, raggiunge lo scopo, esso è realmente indivisibile dallo scopo, dalla realtà superiore che esso rivela; se esso invece non rivela una realtà, ciò significa che non ha raggiunto lo scopo e, pertanto, in esso non è possibile ravvisare un'organizzazione conforme ad uno scopo, una forma, e significa che mancando questa, non è simbolo, non è uno strumento dello spirito, bensì mero materiale sensibile»²³. La pittura iconica assume la sua forza particolare non in virtù dell'immagine o dei colori, né dall'antichità di quest'arte, quanto piuttosto dalla coincidenza con il fondamento ontologico del simbolo stesso: «Ogni pittura ha lo scopo di spingere lo spettatore oltre al limite dei colori e della tela percepibile coi sensi, a una realtà, e allora l'opera pittorica condivide con tutti i simboli in generale la loro caratteristica ontologica fondamentale di essere ciò che essi simboleggiano. [...] Ora l'icona ha lo scopo di sollevare la coscienza al mondo spirituale, di mostrare "spettacoli misteriosi e soprannaturali"»²⁴.

La critica radicale verso l'idolo è il presupposto per la fondazione della teologia simbolica dell'iconica che trova il suo radicamento nella teologia cristiana dell'incarnazione di Dio. Se il Cristo è l'«immagine (*eikon*) del Dio invisibile» (*Col* 1,15), quale altra via d'accesso, quale altra porta regale può aprirci al Mistero di Dio al di fuori di Lui? Non è forse il Cristo stesso a dire a Filippo: «Chi ha visto me ha visto il Padre?» (*Gv* 1,18). Il Figlio è dunque l'*immagine* del Padre nella sua creaturale presenza, che può essere contemplato quale icona del mistero insondabile del Padre e ciò in ragione non solo della natura umana del Cristo (che l'icona mostra), ma ancor più della

21. *Ibidem*, p. 74.

22. P.A. FLORENSKIJ, *La lavra della Trinità di S. Sergio e la Russia*, in ID., *La mistica e l'anima russa*, (a cura di N. Valentini e L. Žák), San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2006, p. 139.

23. P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p.60.

24. *Ibidem*, p. 61.

Persona del Verbo incarnato. In Cristo il Dio invisibile assume un volto e l'uomo a sua volta conosce il proprio volto.

L'idolo-maschera è un'immagine costruita dall'uomo a partire da un'esperienza umana del divino. In essa l'alterità assoluta e irrecusabile del Dio è misconosciuta, la sua distanza dall'uomo è distrutta, svuotata di ogni relazionalità personale. In questo caso lo sguardo dell'uomo non s'incontra con nessun volto e si rapprende sull'oggetto maschera del divino. *L'icona-volto* invece si offre nel mantenimento di questa distanza, essa ospita e rivela ciò su cui si basa, tiene insieme nella distinzione e senza confusione il visibile e l'invisibile, il finito e l'Infinito²⁵. Qui la parola si fa volto e il volto sguardo che oltrepassa il visibile, fino a scorgere la luminosa visibilità di quello sguardo Invisibile, che visibilmente lo guarda-in-volto. Il volto dell'icona si rivolge all'uomo, prende l'iniziativa di andare verso di lui per manifestargli la sua presenza. Il Cristianesimo, religione dei volti, è un continuo rimando al Volto dei volti, all'archetipo di tutte le icone, per decifrare nel volto di bellezza l'enigma del volto. Soltanto nell'arte dell'icona la profondità inesauribile del volto personale esprime l'eternità, che non è fusione, ma comunione. Volto personale, volto di comunione, volto nel quale traspare l'eternità, di cui si contemplan le bellezze divine: tale è la bellezza dell'icona.

La rivelazione dell'icona traspare dal suo sguardo disvelante, nell'incontro di contemplazione con lo sguardo dell'altro che si apre alla profonda percezione del mistero, custodito gelosamente nel Volto di ogni icona. Lo sguardo è infatti la somiglianza a Dio, resa presente sul volto, la rivelazione del volto interiore. «Lo sguardo di per sé in quanto contemplato, essendo testimonianza di questo Archetipo e trasfigurando il suo volto in sguardo annuncia i misteri del mondo invisibile senza parole, con il suo stesso aspetto»²⁶. In russo, infatti, il termine *lik* (sguardo) si riferisce propriamente al volto interiore, all'immagine di Dio racchiusa nell'uomo. Nello sguardo l'Invisibile ci chiama «faccia a faccia, da persona a persona» (*1Cor 13,12*). Nell'icona quel Volto è il luogo epifanico per eccellenza, nel quale si mostra il legame consustanziale con l'Invisibile. L'arte cristiana dell'icona ha mostrato in tutta la sua potenzialità simbolica e realistica insieme che «il mistero del volto ha trovato il suo vertice nel problema dello sguardo»²⁷. Lo sguardo è come la traccia dell'integrità conoscitiva dell'idea-volto, poiché l'idea è il volto del volto, cioè lo sguardo²⁸. Così l'apparenza fenomenica del natura-

25. Si vedano su questo punto le intense riflessioni presenti in J.L.MARION, *L'idolo e la distanza*, Jaca Book, Milano 1979.

26. P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, p. 44.

27. P.A. FLORENSKIJ, *Il senso dell'idealismo*, (a cura di N. Valentini), Rusconi, Milano 1999, p. 95.

28. *Ibidem*, p. 96.

lismo cessa di essere rivelazione e, staccata dal noumeno, si mostra vuota, riducendosi a maschera, volto apparente dietro cui è il nulla e il vuoto, un guscio secco, una pura finzione.

Tra le narrazioni riguardanti l'origine cristiana della pittura di icone, oltre alle ormai numerose ricostruzioni storico-artistiche, si affiancano spesso altre descrizioni, meno note, di carattere essenzialmente mistico. Tra queste, la più celebre narra dell'icona "Acheropita", cioè non fatta da mano d'uomo. Si tratterebbe dell'immagine di Cristo non elaborata da un pittore, ma da Dio stesso. Le fonti di questa narrazione risalgono alla figura del re Abgar di Edessa, in Persia. Le sembianze reali di Gesù si sarebbero impresse su una tela, il *Mandylion*. Gesù stesso, secondo questa tradizione, l'avrebbe fatta avere al re di Edessa, gravemente ammalato, il quale lo aveva pregato di andarlo a visitare. Egli, non appena ricevuta questa immagine, incontrando e fissando quel volto e quello sguardo, fu come risanato nell'anima e nel corpo. Di fatto, di questo tessuto di lino con il volto di Gesù si è avuta notizia a Costantinopoli e comunque costituisce l'immagine fondatrice di Cristo e di tutte le icone dell'Oriente cristiano. Ciò che resta più rilevante di questa tradizione è indubbiamente la possibilità dell'incontro con un Volto che salva, di cui l'icona, anche la più umile, sembra custodire questo mandato originario. Il Volto di Gesù, nell'icona nella sua raccolta e perfetta sobrietà e profondità, si offre come visione che non attrae i nostri sensi, senza alcuna seduzione; eppure in quel volto-sguardo si cela la trasfigurazione di colui che è visto, che è guardato. Il centro di questo mutamento sta nell'accoglimento interiore di quello sguardo trasfigurante. Come al re Abgar, la contemplazione di quel Volto dell'icona, che guarda e interpella colui che lo guarda, può aprire alla salvezza.