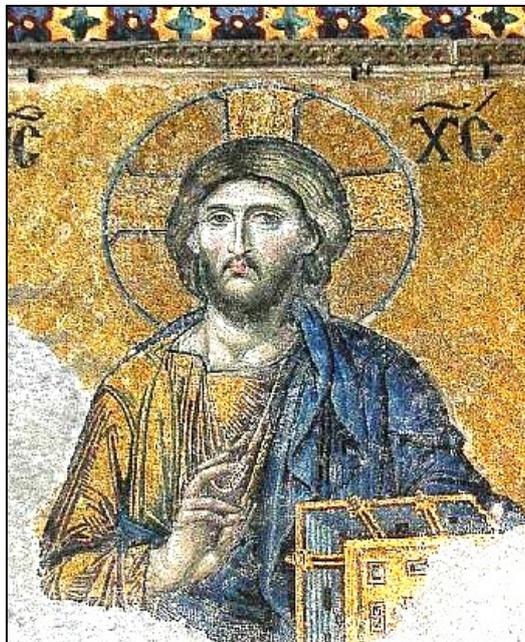


Icone e idoli

Nel libro la discussione teologica sull'immagine è necessariamente breve. Qui il tema, di grande fascino e interesse, viene trattato con maggiore larghezza.



Cristo Pantocrator (sovrano di tutte le cose), Chiesa di Santa Sofia, Costantinopoli

Quando l'immagine artificiale è stata prodotta, il momento – reale o immaginario – che essa rappresenta viene sottratto all'oblio e aperto alla possibilità di ricordarlo. Se il passato è un corpo morto, e non vivo, l'immagine artificiale lo conserva, esprimendo una condizione intermedia fra la vita e la morte.

L'immagine artificiale interagisce con la memoria e con la psiche: ci ricorda una persona amata, conserva volti e atmosfere, permette di commuoversi, ci fa sognare. L'immagine aiuta a vedere ciò che non è visibile perché è passato, perché è lontano, perché non è mai esistito, perché esiste ma non appare.

Per questo suo particolare statuto l'immagine ha uno speciale rapporto con il divino. Il genere umano crede nelle divinità, ma esse raramente si palesano. L'immagine può rappresentarle nelle sembianze che esse scelgono per le loro apparizioni terrene: un animale, un uccello, una forma umana. La pittura e la scultura sono sollecitate a generare queste rappresentazioni. Esse sono occasioni per adorare e pregare le divinità ma le immagini possono essere venerate di per sé, riempiendo la distanza fra la rappresentazione e la divinità assente. A questo punto l'icona diventa idolo: un oggetto che può essere non solo guardato, ma anche adorato.

Le religioni politeiste fanno un largo uso di tali rappresentazioni, che generano una pluralità di culti, competitivi fra loro e in continua evoluzione, all'interno della stessa dottrina. L'idolatria (adorazione degli idoli) è una religione-contenitore, con qualche sede speciale (l'Olimpo, il Pantheon) per raccogliere e assorbire tutte le pratiche religiose. Il paganesimo greco-romano, come quello egizio, era ricchissimo di rappresentazioni (plastiche e pittoriche) sia del divino che

dell'umano e l'immagine si prestava ad essere adorata, diventando idolo. Si spiega così il divieto molto netto della Bibbia (Esodo, 20, 4-6), che proibisce la rappresentazione per immagini, sia della divinità, sia di qualunque essere vivente o cosa.

I motivi dell'opposizione veterotestamentaria alle immagini sono connessi al pericolo che esse diventino idoli da adorare, annullando la differenza tra la religione monoteista ebraica e il paganesimo. Esso sottintende una teoria degli "effetti forti" delle immagini, ritenute capaci di dominare le coscienze e quindi da evitare come un rischio. Tutta la storia dell'immagine in Occidente risente di questa originaria condanna e contiene una non sopita conflittualità (l'immagine accusata di sostituire il pensiero, adescare, confondere, banalizzare) nell'elaborare strumenti critici condivisi per valutare le icone e il loro potere.

Nell'ebraismo Dio è invisibile. Nel cristianesimo invece Dio ha scelto di incarnarsi nel Figlio, e quindi di rendersi visibile. Il dio ebraico *parla* nella storia del suo popolo, il dio cristiano è visibile nella sua incarnazione. Il cristianesimo è dunque portatore di una concezione positiva dell'immagine, o è disposto ad affrontare il rischio degli effetti forti delle immagini, piegandole al proprio intento di evangelizzazione.

L'incarnazione è sempre la giustificazione teorica delle immagini. La novità di un Dio che si offre alla vista degli uomini favorisce, o determina, una riconsiderazione del divieto veterotestamentario di rappresentazione per immagini (che peraltro poteva non essere applicato sempre con il medesimo rigore: la Bibbia stessa parla delle decorazioni pittoriche del Tempio biblico di Salomone e dell'Arca dell'Alleanza). La riconsiderazione di questo divieto non significa un'apertura totale all'immagine, che porterebbe alla temuta idolatria, ma apre uno spiraglio per la rappresentazione per immagini, che sarà gestito diversamente dal cristianesimo orientale e da quello occidentale.

Il cristianesimo è portatore di una concezione più positiva dell'immagine, o è disposto ad affrontare i rischi delle immagini, piegandole al proprio intento di evangelizzazione. L'accettazione delle immagini da parte del Cristianesimo, e dunque la loro grande diffusione in Occidente, non avviene tanto per la presa d'atto delle tradizioni artistiche preesistenti né per una osmosi con i culti pagani, ma a seguito di un complesso lavoro teorico attraverso il quale passa non solo l'arte, ma l'intera teoria dell'immagine occidentale. Noi ancora oggi viviamo gli effetti di una "scelta iconofila" avvenuta più di mille anni fa.

Tale scelta iconofila avrà però due declinazioni, una orientale e una occidentale, piuttosto diverse fra loro. In oriente essa si determina dopo la "guerra delle icone" (iconoclastia = distruzione delle immagini) che si svolge a Bisanzio tra l'VIII e il IX secolo.¹ L'occidente è più favorevole alle immagini, anche se al suo interno si determineranno poi correnti radicali, ostili alle immagini, nella riforma protestante (Zwingli, Calvino) ma anche nel cattolicesimo, dove il monachesimo cistercense senza arrivare alla distruzione fisica delle immagini manifesta una certa ostilità (evidente nel carattere spoglio delle sue chiese).

In Oriente si sostiene che l'immagine fatta dall'uomo intrattiene con il suo soggetto celeste una relazione analoga a quella che lega il Padre al Figlio e il Padre all'uomo, creato a sua immagine e somiglianza (Genesi, 1, 27). Nell'Impero bizantino, l'immagine di Dio è ammessa. Il problema è

¹ Nel 726 viene distrutta l'icona di Cristo sulla Porta di Bronzo del Palazzo imperiale di Costantinopoli, che viene sostituita da una croce. E' il primo atto pubblico della guerra iconoclasta: il segno (la croce) contro il simbolo (l'immagine).

che, essendo l'artefice delle immagini fatte dall'uomo un soggetto non divino, occorre spiegare lo scarto fra la modestia della raffigurazione e la potenza del suo modello celeste.²

La spiegazione elaborata dalla teologia bizantina ammette una differenza (fra la raffigurazione e il suo modello) ma all'interno di una somiglianza. L'immagine non è uguale al divino, non riesce a contenerlo tutto, ma offre una via per arrivarvi (cioè produce fede e pratica devozionale). Questa somiglianza è resa possibile dal fatto che la relazione tra l'icona e il suo modello è così forte, rispetto alla personalità dell'artista esecutore dell'immagine, che tale personalità passa in secondo piano e quasi scompare. L'immagine artificiale in questo caso è quasi un'immagine automatica come si dirà poi della fotografia: un ritratto di Dio. Lo spiraglio che si apre viene indirizzato in Oriente alla produzione di icone, cioè di statici ritratti, di immagini frontali di Dio. L'icona diventa una "finestra sull'invisibile"(Pavel Florenskij)³.

Dalla legittimità dell'immagine di Dio discenderà poi tutte la legittimità di tutte le altre, a cominciare da quelle dell'Imperatore che, riprodotte sulle monete e affisse nei luoghi e negli uffici pubblici (una tradizione che dura ancora e vuole rafforzare la sacralità delle decisioni assunte in tali sedi), sanciscono una stretta connessione fra culto delle immagini e potere temporale. Il secondo concilio di Nicea (787 d.C.) sancisce definitivamente questi concetti ammettendo l'esposizione e il culto delle icone.

Al contrario in Occidente, specie con San Gregorio Magno si assegna all'immagine una prevalente funzione didattica, persuasiva e narrativa: descrivere la vita, le vicende, le storie, del Vangelo e dei Santi in modo comprensibile ai ceti più semplici, grazie alla maggiore evidenza e fruibilità dell'immagine. E' la cosiddetta "Biblia pauperum", la Bibbia dei poveri. "La pittura insegna agli illetterati ciò che la scrittura insegna ai letterati: infatti gli ignoranti vedono nella pittura ciò che devono operare, in essa leggono coloro che non conoscono la lettura; quindi la pittura supplisce per i pagani la lettura [...]. Perciò non si deve infrangere ciò che fu collocato nella chiesa, non a scopo di adorazione, ma semplicemente per istruire le menti degli ignoranti."⁴ Naturalmente, precisa Gregorio, è necessario sempre che vi sia un predicatore che illustri, commenti e contestualizzi le immagini.

Gregorio auspica a suo modo la creazione di un'«industria culturale», volta alla produzione di immagini figurative a scopo didattico, dotate di un contesto narrativo, in cui si inserirà anche in futuro la fotografia, mentre la Chiesa preserva per il clero la funzione "politica" del predicatore.

Nell'Europa occidentale l'uso delle immagini è dunque molto più largo ma con un ruolo semplificato e subordinato rispetto alla parola. I testi di San Gregorio Magno influenzarono la traduzione – effettuata alla corte di Carlo Magno – dei documenti di Nicea II – che giunsero in occidente già ammorbiditi verso un uso narrativo e pedagogico dell'immagine. Una concezione che

² E' in questo scarto che crescono le leggende sulle immagini "acheropite", non fatte dalla mano dell'uomo, che nascono miracolosamente o per contatto diretto con il prototipo. L'esempio più noto è la Sindone di Torino, ma occorre ricordare anche la Veronica, il fazzoletto di lino con cui Santa Berenice avrebbe terso il sudore di Cristo. Veronica è la trascrizione latina di Berenice ma la sua etimologia popolare medievale è "vera icona". La Veronica più nota è a Manoppello in Abruzzo, vicino a Chieti. L'acheropito più importante dal punto di vista teologico è però un altro. Gesù stesso avrebbe donato agli ambasciatori del re Abgar di Edessa, perché venisse guarito dalla lebbra, una tela di lino con impresso il suo volto, non dipinto da mano umana: il cosiddetto Mandylion, dall'arabo *mandil*, lenzuolo). Questo acheropito è però misteriosamente scomparso da ottocento anni (qualcuno sostiene che non è altro che la Sindone ora a Torino). Gli acheropiti sono il vero anello mancante tra divieto veterotestamentario e produzione di immagini fatte dall'uomo. Il "Volto santo" è la prima icona; ogni altra icona ha fondamento in essa e la ricorda. Il pittore stende infatti sulla tavola di legno una tela di lino. [Georges Gharib, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, Città Nuova, Roma 1993]

³ Graziano Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Milano, Medusa, 2006, pag. 23.

⁴ Gregorio Magno, *Epistola*, in Graziano Lingua, *op. cit.*, p. 51.

il cristianesimo orientale non approva (in quanto portatrice di idolatria). Il cristianesimo occidentale ci arriva con la sua riflessione teologica, non prevalentemente come una “ellenizzazione del cristianesimo”.

In Oriente dopo la conclusione della guerra delle immagini si sviluppa straordinariamente la pittura delle icone. Le immagini sono frontali, gli sfondi sono monocromi e quasi sempre dorati, gli sguardi fissi, le immagini non hanno profondità e non hanno un contesto (paesaggio, altri personaggi, edifici ecc.)



Tipologia di icona bizantina: Cristo



Tipologia di icona bizantina: Cristo, Maria, S. Giovanni Battista

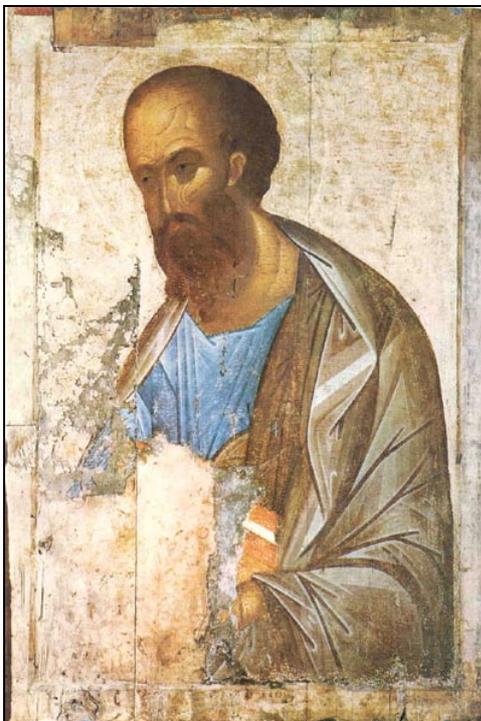
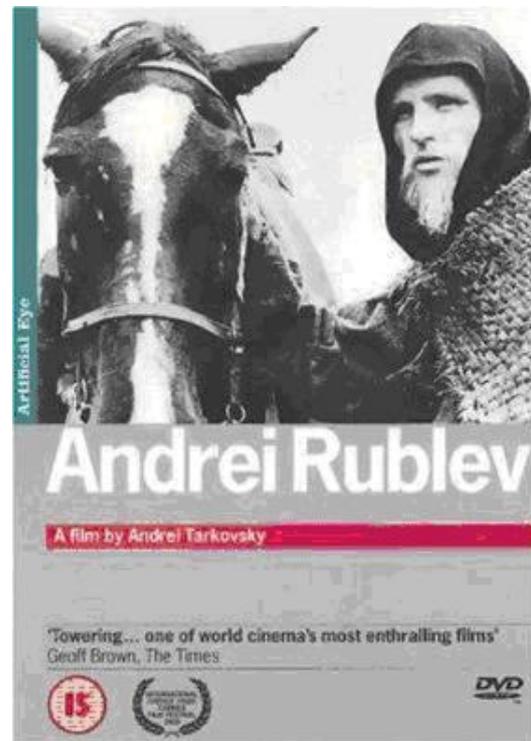
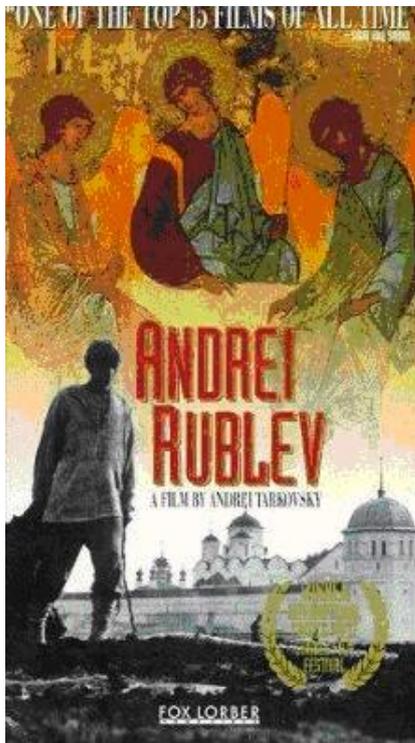


Tipologia di icona bizantina: Madonna con bambino

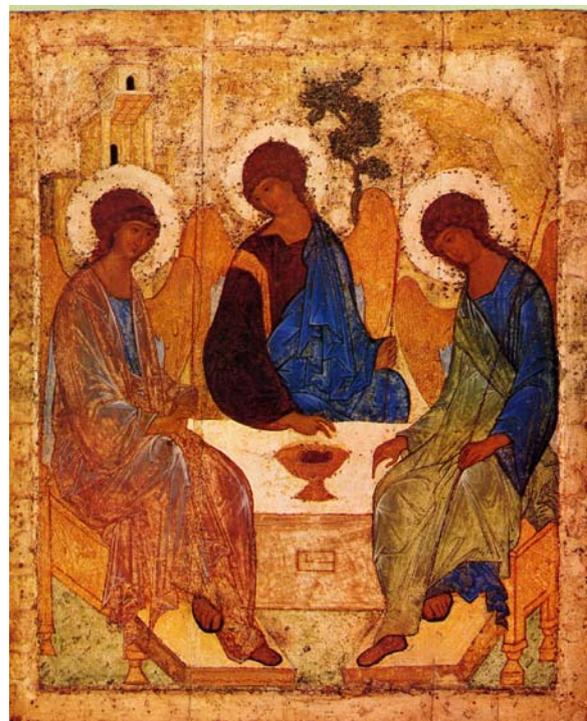


Tipologia di icona bizantina: San Giorgio e il drago

La produzione di icone fiorirà soprattutto in Russia nel XIV e XV secolo con vari maestri tra i quali primeggia Andrej Rublëv (1360-70-1430), magistralmente portato sullo schermo da Andrej Tarkoskj.⁵



Andrej Rublëv, *L'apostolo Paolo*, Mosca, Galleria Tretiakov, 1407 ca.



Andrej Rublëv, *La Trinità*, Cattedrale della Trinità, Mosca, inizio sec. XV

⁵ Andrej Tarkoskj, *Andrej Rublëv*, con Anatoli Solonitsyn, Nikolaj Grinko, Ivan Lapikov, sceneggiatura di Andrej Konchalovsky e Andrej Tarkoskj, Prod. Urss 1966.

Tarkovskij fa di Rublëv (che era monaco, e che la Chiesa ortodossa russa ha proclamato santo nel 1988) un intellettuale moderno, che si distacca dalle convenzioni visive obbligatorie dettate dal potere e proprie degli iconografi più zelanti, con una trasparente metafora dell'Unione sovietica, ormai in epoca bizantina: un intellettuale visivo, come un regista cinematografico. E' uno dei più bei film della storia del cinema.

Nella pittura di Rublëv la torsione verso nuove forme espressive è evidente in questo Apostolo Paolo presentato di $\frac{3}{4}$: un uomo di una certa età ed esperienza, presentato naturalisticamente con le sue rughe e i suoi pensieri, non in forma ieratica. E il suo capolavoro, la Trinità di Mosca, reca un paesaggio alle spalle dei tre personaggi seduti a tavola, addirittura con le gambe accavallate, in un clima di grande serenità. Il concilio di Nicea è ormai lontano anni luce.

L'Occidente ha tuttavia gli strumenti teologici e l'ambiente sociale per abbracciare in toto il realismo, che è complemento necessario della sua funzione pedagogica. Il passaggio è particolarmente evidente nel transito da Cimabue al suo allievo Giotto, nella Firenze duecentesca.



In questa *Madonna in trono con angeli e profeti*, proveniente dalla chiesa di Santa Trinita a Firenze e ora agli Uffizi, 1280-90, la rappresentazione naturalistica delle figure e il loro già evidente intento narrativo sono contenuti nella simmetria, nel fondo oro, nell'impianto bidimensionale in cui l'influsso bizantino è ancora evidente. Pochi anni ormai ci separano dagli affreschi di Giotto ad Assisi, dove è condotto dallo stesso Cimabue.

Assisi è un complesso con due chiese sovrapposte, in cui lavoreranno Cimabue, Giotto, Duccio di Boninsegna e altri.



Qui Giotto verso il 1290 realizza 28 affreschi di grande formato (270x230 cm) con storie della vita di S. Francesco e fonda – se è consentita una semplificazione – il carattere narrativo della pittura occidentale. I 28 fotogrammi, divisi da colonne vere o dipinte, sono altrettanti episodi di una vicenda a puntate, e ci immaginiamo i pellegrini condotti nella navata dal frate che illustra il loro significato.



Giotto di Bondone, Rinuncia dei beni, Storie della vita di S. Francesco
Assisi, Basilica superiore, 1290 c.

La narrazione di un momento drammatico, l'istantanea di una violenta tensione padre-figlio, una folla di cittadini di Assisi ciascuno caratterizzato a suo modo, gli edifici della città, le case e la chiesa; il momento dell'abbandono della vita laica e mondana da parte di Francesco non potrebbe esse rappresentato con maggiore immediatezza. Il realismo nella pittura occidentale si è ormai liberato di ogni convenzione simmetrica, tende alla terza dimensione, fa vivere i paesaggi e i cieli e rifiuta il fondo oro e la gerarchia dei personaggi. Costruisce racconti, cicli, epopee, sequenze, dotate di una profonda presa sul pubblico popolare.