

L'IMMAGINE MARIANA
RADICI BIBLICHE E PATRISTICHE
TEOLOGIA E LITURGIA

✠ *Angelo Amato, S.D.B.*

1. SAN LUCA, PITTORE MARIANO

Un'antica tradizione orientale, conosciuta anche in Occidente, racconta che l'evangelista Luca fu il primo a dipingere un ritratto della Madre di Dio. Ne avrebbe eseguito tre esemplari e li avrebbe portato a Maria per averne il gradimento. La Madonna li apprezzò moltissimo dicendo:

«La grazia del Figlio nato da me sia per mezzo mio con loro».¹

Così si legge nella notizia storica del Sinassario greco il 18 ottobre, giorno della festa liturgica di San Luca, celebrato come medico, evangelista e anche pittore mariano. Del resto Luca è l'evangelista che maggiormente si sofferma, nei suoi scritti, sulla figura della Beata Vergine, delineandone con maestria la fede e la carità verso Gesù.

In una icona russa del sec. XVI, ad esempio, si vede l'evangelista Luca che, guidato da un angelo, rifinisce un ritratto di Maria, che posa per lui reggendo sul seno il bambino Gesù:

«L'attività pittorica di san Luca – afferma Georges Gharib – è tradizione antica e costante della Chiesa orientale, come asseriscono numerose fonti storiche, liturgiche e artistiche».²

In ogni caso, è un fatto accertato che la raffigurazione artistica di Maria – al pari della sua celebrazione liturgica – è anti-

¹ *Sinassario* greco del 18 ottobre, festa di San Luca.

² G. GHARIB, *Le icone mariane. Storia e culto*, Città Nuova, Roma 1987, p. 103.

chissima e si richiama a due tipi fondamentali, quello della *Madre di Dio* e quello della *Vergine*. Numerose testimonianze pittoriche si hanno nelle catacombe di Roma, ad esempio, in quelle di Priscilla e di Domitilla, dove ci sono rappresentazioni della *Theotókos*, seduta e con in braccio il suo divin Figlio Gesù. Dopo il concilio di Efeso (431) predomina proprio l'immagine della *Panaghía Theotókos Brefokratoúsa*, e cioè la Tuttasanta Madre di Dio che sorregge il divino Bambino.³

2. DISARMONIA TRA TEORIA E PRASSI

Prima di procedere oltre, conviene riflettere su un paradosso dell'antichità cristiana, dove si registra una certa disarmonia tra teoria e prassi. Si osserva, infatti, un certo rifiuto delle immagini nei primi secoli della Chiesa, sulla base di alcuni testi anti-iconici dell'Antico e del Nuovo Testamento.⁴

Venivano citati infatti i seguenti brani:

«Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra» (Es 20,4);

«Poiché dunque non vedeste alcuna figura, quando il Signore vi parlò sull'Oreb dal fuoco, state bene in guardia per la vostra vita, perché non vi corrompiate e non vi facciate l'immagine scolpita di qualche idolo, la figura di maschio o femmina, la figura di qualunque animale, la figura di un uccello che vola nei cieli, la figura di una bestia che striscia sul suolo, la figura di un pesce che vive nelle acque sotto la terra; perché, alzando gli occhi al cielo e vedendo il sole, la luna, le stelle, tutto l'esercito del cielo, tu non sia trascinato a prostrarti davanti a quelle cose e a servirle; cose che il Signore tuo Dio

³ K. KALOKYRI, *La Theotókos nell'iconografia dell'Oriente e dell'Occidente*, Patriarchal Institute for Patristic Studies, Thessaloniki 1972, p. 25.

⁴ C. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Cerf, Paris 1986. Di quest'opera si dà una traduzione italiana: *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Edizioni Paoline, Cinisello B. 1988. Noi ci riferiremo all'originale francese.

ha abbandonato in sorte a tutti i popoli che sono sotto tutti i cieli» (Dt 4,15-19; cf. anche Dt 5,8; Sap 14,12-31).

Veniva anche richiamato un brano dell'Apocalisse dove si parla della bestia che anima la statua di un'altra bestia:

«Le fu anche concesso di animare la statua della bestia sicché quella statua perfino parlasse e potesse far mettere a morte tutti coloro che non adorassero la statua della bestia» (Ap 13,15).

Sulla base di questi testi si intendeva sottolineare l'originalità del culto spirituale dei cristiani in contrapposizione al culto idolatrico reso alle immagini.⁵

All'inizio del secolo III, ad esempio, il canone 36 del sinodo di Elvira (un sobborgo dell'odierna Granada in Spagna) decretava:

«Non devono esserci pitture in Chiesa, né si dipinga sulle pareti ciò che si venera e si adora».⁶

Sulla stessa linea anti-iconica è Eusebio di Cesarea (265-339/340) con la sua Lettera a Costanza,⁷ sorella dell'imperatore Costantino, la quale gli aveva chiesto un'immagine di Cristo.⁸

⁵ Per la documentazione cf. G. DUMEIGE, *Nicée II*, Éditions de l'Orante, Paris 1978, p. 17-45; H. CROUZEL, voce *Immagine*, in DPAC II, col. 1758-1766.

⁶ «Picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur»: MANSI II, col. 11D.

⁷ EUSEBIO DI CESAREA, *Epistula ad Constantiam Augustam*, PG 20, 1545A-1549A (pubblicata in H.-J. GEISCHER, *Der Byzantinische Bilderstreit*, G. Mohn, Gütersloh 1968, p.15-17). Nella sua *Storia ecclesiastica*, lo stesso Eusebio racconta di aver visto a Paneas, vicino alla casa dell'emoroissa, un monumento che ritraeva la donna guarita accanto a Gesù. Egli considera questa rappresentazione come un uso pagano: «Non è da stupire per nulla che gli antichi pagani beneficiati dal Salvatore abbiano fatto questo [...]. La cosa era ben naturale, perché gli antichi secondo la costumanza invalsa nel paganesimo, solevano onorare così i loro salvatori senza distinzione» (*Historia ecclesiastica VII* 18,4: PG 20, 680CD).

⁸ Cf. C. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*

La risposta di Eusebio fu negativa. Secondo lui l'arte non potrebbe rappresentare né la divinità di Gesù Cristo, perché spirituale, né la sua umanità, perché con la risurrezione essa sarebbe stata assorbita dalla gloria della divinità.

Nella sua concezione antropologica, di derivazione origeniana, sarebbe soprattutto l'anima a rendere l'uomo vera immagine di Dio. Di conseguenza, il corpo, appartenendo al mondo sensibile, condividerebbe il regime dell'ombra, di quanto, cioè, lo allontanerebbe dal suo vero destino.

Venerare, quindi, l'immagine sensibile dell'umanità del Cristo avrebbe costituito, per Eusebio, un atteggiamento idolatrico. La rappresentazione sensibile dell'umanità assunta dal Verbo ci renderebbe prigionieri di ciò da cui precisamente il Verbo è venuto a liberarci: la schiavitù della carne.

Un'ultima argomentazione eusebiana, alla quale attingeranno a piene mani gli iconoclasti, è la considerazione dell'eucarestia come vera icona di Cristo. Per Eusebio di Cesarea l'umanità del Cristo, anche mediante una sua immagine, in nessun modo dovrebbe attirare la nostra attenzione, perché l'essenziale è il Logos che abita in essa.

Nonostante il divieto del sinodo di Elvira e l'opposizione degli scrittori ecclesiastici, l'arte cristiana, a partire dal terzo secolo – e forse anche prima –, ricorre sempre più frequentemente a rappresentazioni di ogni tipo (pitture, statue, bassorilievi). Ad esempio, Tertulliano (160-220), ci informa, che i cristiani adoperavano dei calici con la figura del buon Pastore.⁹ Importanti testimonianze orientali provengono dagli affreschi della Chiesa domestica di Dura Europos, città siriana distrutta nel 256.¹⁰

élaborés entre le I et le II Concile de Nicée (325-787), Éditions Universitaires, Fribourg 1976, p. 56; per una presentazione globale della teologia anti-iconica di Eusebio, cf. *ib.* p. 55-77.

⁹ Cf. TERTULLIANO, *De pudicitia*, VII 1, IX 12: CChrL II, p. 1292, 1298.

¹⁰ Cf. H. PFEIFFER, *L'immagine di Cristo nell'arte*, Città Nuova, Roma 1986, p. 18. L'affresco, ad esempio, che rappresenta Cristo che guarisce un paralitico risale al 240 circa (*ib.* p. 14).

A Roma le testimonianze sono numerosissime. Risale alla fine del II secolo o all'inizio del terzo l'affresco di tipo ellenistico, con una delle prime immagini finora conosciute della Beata Vergine, che si trova nelle Catacombe di Priscilla,¹¹ dove ci sono altre composizioni pittoriche tra le quali la *fractio panis*.

Nel quinto e sesto secolo, comunque, l'arte cristiana offrirà a Roma e a Ravenna e in tutto il mondo cristiano testimonianze insuperabili nella rappresentazione del Cristo *Pantocrator* e della *Theotókos*.

3. L'INCARNAZIONE, FONDAMENTO DELLA TEOLOGIA DELL'IMMAGINE

Si comincia quindi a delineare una teologia dell'immagine. La Chiesa, infatti, non ha solo il compito di dire la verità, ma anche di mostrarla.

Afferma a ragione Leonid Uspenskij:

«La dottrina dell'immagine non si sovrappone, a un certo punto, alla visione cristiana del mondo, ma vi affonda le radici profondamente, da sempre, esistendo già in pienezza fin dall'inizio, come tutti gli aspetti dell'insegnamento della Chiesa. Tuttavia, proprio come per tutti gli altri aspetti, la Chiesa elaborò e formulò gradualmente una sua dottrina dell'immagine».¹²

San Cirillo d'Alessandria,¹³ ad esempio, il protagonista della controversia antinestoriana, offre le radici bibliche

¹¹ Cf. D. MAZZOLENI, *Roma paleocristiana. Le ultime scoperte*, in «Archeo» 15 (1999) n. 12 p. 76-77. L'affresco rappresenta Maria, seduta con in braccio il Bambino Gesù, con accanto un profeta (Balaam? Isaia?...), il quale indica una stella: gesto che allude alla nascita del Messia e che ribadisce l'unità dei due testamenti. Recenti studi propongono di postdatare l'opera di qualche decennio, dal 180 al 230 d.C.

¹² L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona. Storia e iconografia*, La Casa di Matriona, Milano 1994, p. 55.

¹³ Cf. C. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, p. 85-105.

della teologia dell'immagine. Egli sottolinea la realtà e la verità dell'incarnazione del Verbo, per cui la «carne» di Cristo non è un suo rivestimento estrinseco, ma la sua vera umanità. Il Logos non ha abitato in un uomo, ma è diventato uomo. Anche «incarnato», il Verbo mantiene la propria somiglianza col Padre. Per cui il Verbo incarnato è vera immagine del Padre. Con la sua vita, la sua morte e la sua risurrezione egli rivela e manifesta il Padre.

Anche se si tratta di un concilio non riconosciuto dall'Occidente,¹⁴ il canone 82 del cosiddetto *Concilio Quinisesto* del 692, offre una base preziosa per la fondazione teologica dell'immagine come difesa del realismo dell'incarnazione.¹⁵

L'importanza di questo testo e la sua accoglienza universale è testimoniata dal fatto che esso fu citato più volte durante il Concilio di Nicea II.

Qui diamo la versione letta durante la quarta sessione del Nicea II da Elia, protopresbitero della Chiesa della *Theotókos* delle Blacherne, a Costantinopoli:

«In alcune figure delle venerande icone è rappresentato un agnello indicato dal dito del Precursore; esso fu adottato come simbolo della Grazia, come allusione anticipatrice, secondo la Legge, del vero Agnello, Cristo nostro Dio.

Pur onorando senza riserve le figure e le ombre, date alla Chiesa come simboli e segni della Verità, noi preferiamo la Grazia e la Verità, accogliendo questa Verità come compimento della Legge.

¹⁴ A questo concilio convocato dall'imperatore Giustiniano II non fu invitato l'Occidente. Inoltre, vi si approvarono canoni disciplinari e liturgici contrari alle disposizioni occidentali. Per questo papa Sergio II (687-701) non accettò le decisioni.

¹⁵ Cf. MANSI IX, 970ss. Oppure l'edizione critica in P.P. JOANNOU (ed.), *Les canones des conciles oecuméniques*, Fonti. Fasc. IX: *Discipline Générale antique* (II-IX s. vol. I parte I), Tipografia Italo-Orientale S. Nilo, Grottaferrata 1962, p. 98-241. Questo canone, comunque, viene citato più volte negli Atti del Concilio di Nicea II: nella sessione seconda, nella sessione quarta, e all'interno della confutazione dell'*horos* di Hieria: cf. MANSI XII, 1079AB; XIII, 93E, 220DE, 225E-228A.

Affinché questo compimento possa essere esposto agli sguardi di tutti mediante le pitture, decretiamo che d'ora in poi Colui che ha tolto i peccati del mondo, Cristo nostro Dio, debba essere rappresentato sulle icone nella sua forma umana invece che in quella dell'antico agnello.

Da ciò noi comprendiamo la sublime umiltà di Dio Verbo e siamo stimolati alla memoria della sua abitazione nella carne, della sua passione, della sua morte salvifica e della liberazione che ne è derivata per il mondo».¹⁶

Come si vede, il canone impone di tradurre in immagine visiva l'indicazione simbolica del Precursore, che, in Gv 1,29, additando Gesù dice:

«Ecco l'Agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo».

In pratica non più l'agnello ma Gesù. Non più il simbolo ma la realtà:

«In realtà, riferendosi all'Agnello che porta i peccati del mondo, Giovanni Battista non additava un agnello, ma Gesù Cristo, il Figlio di Dio fatto Uomo e venuto nel mondo per adempiere la legge e offrire Se stesso in sacrificio, Colui che era stato prefigurato per mezzo dell'agnello veterotestamentario. È questo compimento, questa realtà, questa verità che bisognava manifestare agli occhi di tutti. Così la verità doveva essere rivelata non soltanto mediante la parola, ma anche attraverso l'immagine, doveva essere mostrata».¹⁷

La verità dell'incarnazione non è un'astrazione filosofica ma un avvenimento concreto e storico, vissuto dalla persona divina del Verbo fatto uomo. Per questo non basta più il simbolo dell'agnello per raffigurare la verità e la grazia. È necessario mostrare, raffigurare e dipingere il volto di Gesù Cristo, pieno di grazia e di verità. La tappa dei simboli è superata. Con l'incarnazione si è inaugurata l'era della rap-

¹⁶ MANSI XIII, 93. E in una nostra versione.

¹⁷ L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, p. 58.

presentazione diretta della realtà e della verità.

È qui il fondamento biblico e patristico dell'icona: essa testimonia la realtà e la verità dell'incarnazione del Verbo, vera immagine del Padre. E Maria, la *Theotókos*, diventa la testimone vivente dell'umanità del suo Figlio divino.

Uno dei grandi interpreti della teologia dell'immagine fu San Giovanni Damasceno (650-750), nei suoi tre discorsi redatti intorno al 730.¹⁸

Nella lotta contro gli iconoclasti, egli giustifica le immagini cristiane fondandole sulla realtà dell'incarnazione. Alla domanda su come raffigurare l'invisibile e l'illimitato, egli così risponde:

«È chiaro che quando tu avrai visto che colui che è incorporato è diventato uomo a causa tua, allora farai l'immagine della sua forma umana: quando l'invisibile diventa visibile per la carne, allora raffigurerai l'immagine di lui che è stato visto; quando colui che nella sovrabbondanza della sua natura è senza corpo e senza figura, incommensurabile e atemporale, quando colui che è immenso e sussistente nella forma di Dio, si è invece ristretto alla misura ed alla grandezza, dopo aver preso la forma di schiavo, e si è cinto della figura del corpo, allora puoi riprodurre la sua forma su di un quadro e puoi esporre alla vista colui che ha accettato di essere visto.

Di lui puoi riprodurre l'inesprimibile condiscendenza, la nascita dalla Vergine, il battesimo nel Giordano, la trasfigurazione sul Tabor, le sofferenze generatrici di immortalità, i miracoli segni della sua divina natura che furono compiuti con virtù divina attraverso la virtù del corpo, la croce salvatrice, la sepoltura, la risurrezione, l'ascesa al cielo. Tutte queste cose puoi narrare con la parola e con i colori».¹⁹

¹⁸ Cf. GIOVANNI DAMASCENO, *Orationes de imaginibus tres*: PG 94, coll 1232A-1420C; ed. critica in B. KOTTER, *Die Schrifte des Iohannes von Damaskos*, III, De Gruyter, Berlin 1975; versione italiana in GIOVANNI DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre*, a cura di V. FAZZO, Città Nuova, Roma 1983. Il secondo ed il terzo discorso riprendono spesso letteralmente parti contenute nel primo.

¹⁹ *Ib.*

È quindi la stessa incarnazione che ha circoscritto il Verbo invisibile, eterno e incommensurabile. Per questo si possono rappresentare la sua immagine umana e gli eventi salvifici della sua vita.

Inoltre, dopo aver sottolineato la bontà della materia e la sua capacità di elevare alle cose spirituali, il Damasceno precisa che la venerazione di un'immagine non è culto idolatrico, dal momento che essa è diretta non alla materia, ma a colui che essa rappresenta: «Infatti l'onore dell'immagine passa al prototipo, dice il divino Basilio».²⁰

Rileva poi l'utilità dell'immagine sacra, come insegnamento, ricordo e invito all'imitazione:

«Ciò che è il libro per coloro che conoscono la scrittura, questo è l'immagine per gli illetterati, e ciò che è la parola per l'udito, questo anche è l'immagine per la vista».²¹

Il Damasceno adduce altri due importanti argomenti: la tradizione e la santità intrinseca e quasi sacramentale dell'icona. A proposito della tradizione non scritta,²² egli considera l'uso delle immagini come parte integrante della tradizione viva della Chiesa. E allega molte testimonianze di scrittori antichi.

Per quanto riguarda, infine, la tesi dell'icona, come materia ricolma di grazia,²³ egli ritiene che, come l'umanità del Cristo fu portatrice di grazia e di redenzione, così la sua icona, in quanto rappresenta colui che è fonte della grazia, partecipa intrinsecamente a questa santità: «le varie materie per se stesse non sono degne di venerazione, ma per l'analogia della fede esse diventano partecipi di grazia se è pieno di grazia colui che è raffigurato».²⁴ È la questione antica del carattere quasi sacramentale dell'icona, ancora oggi un tema vivo nella teologia ortodossa.

²⁰ GIOVANNI DAMASCENO, *Oratio I*, n. 21.

²¹ GIOVANNI DAMASCENO, *Oratio I*, n. 17.

²² GIOVANNI DAMASCENO, *Oratio I*, n. 23.

²³ Cf. C. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, p. 191.

²⁴ GIOVANNI DAMASCENO, *Oratio I*, n. 36.

4. LA TEOLOGIA DELL'IMMAGINE DEL CONCILIO DI NICEA II (787)

La legittimità delle immagini di Cristo, di Maria, dei Santi e degli Angeli fu ribadita solennemente nel secondo concilio di Nicea nel 787.²⁵

Nella terza parte della definizione conciliare (*bóros*²⁶) si afferma che le immagini sacre:

1. appartengono all'autentica tradizione, che oltre a essere scritta e orale, è anche dipinta;
2. sono conformi alla lettera del messaggio evangelico;
3. confermano la vera e non fantastica incarnazione del Verbo di Dio;
4. Per questo,

«le venerande e sante immagini, sia dipinte che in mosaico o in qualsiasi altro materiale adatto, possono essere poste nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sui sacri paramenti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie; siano esse l'immagine del Signore Dio e salvatore nostro Gesù Cristo, o quella dell'immacolata Signora nostra, la santa Madre di Dio, dei santi angeli, di tutti i santi e giusti».²⁷

5. Le immagini servono poi a far ricordare, imitare e onorare coloro che vi sono raffigurati:

²⁵ Per gli atti di questo concilio cf. MANSI XII, coll. 951A-1154D (fino alla terza sessione); XIII, coll. 1-820E (le altre sessioni). Cf. una presentazione sintetica del contenuto delle singole sessioni in DUMEIGE, *Nicée II*, pp. 102-142. Per una traduzione italiana parziale di alcune parti delle sessioni conciliari (soprattutto delle discussioni dogmatiche della seconda, quarta, quinta, sesta e settima sessione), cf. L. RUSSO (a cura), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997.

²⁶ Cf. il testo della definizione in MANSI XIII, coll. 373D-380B. Per la versione italiana, ci siamo serviti di *Conciliorum Oecumenicorum Decreta* (edizione bilingue), EDB, Bologna 1991, p. 133-137. Citeremo solo da questa traduzione.

²⁷ *Ib.* p. 136.

«Infatti, quanto più frequentemente queste immagini vengono contemplate, tanto più quelli che le contemplano sono portati al ricordo e al desiderio dei modelli originali e a tributare loro, baciandole, rispetto e venerazione».²⁸

6. Il loro culto è di venerazione e non di adorazione;
7. Infine,

«l'onore reso all'immagine, in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine, venera la realtà di chi in essa è riprodotto».²⁹

Dopo aver rigettato l'accusa di idolatria – sia perché è stato proprio Cristo a liberarci «dalle tenebre e dal furore degli idoli», sia perché non si può paragonare l'icona del Signore agli «idoli diabolici» –, il concilio dichiara solennemente che l'immagine è una predicazione evangelica: annuncia la vera incarnazione del Verbo e ne suscita il ricordo e la venerazione.

5. DIMENSIONE SPIRITUALE DELL'ICONA BIZANTINA

È quindi teologicamente giustificata la riscoperta oggi dell'icona bizantina, che fu l'espressione artistica più adeguata dei pronunciamenti del Niceno secondo. È stata lodata ufficialmente da Giovanni Paolo II nell'enciclica *Redemptoris Mater*, quando il Santo Padre elenca i vari tipi delle immagini mariane orientali:

«Maria vi è raffigurata o come trono di Dio, che porta il Signore e lo dona agli uomini (Theotókos), o come via che conduce a Cristo e lo mostra (Odigitria), o come orante in atteggiamento di intercessione e segno di divina presenza sul cammino dei fedeli fino al giorno del Signore (Deisis), o come protettrice che stende il suo manto sui popoli (Pokrov), o come misericordiosa Vergine della tenerezza (Eleoussa). Ella è di solito rappresentata con suo Figlio, il bambino

²⁸ *Ib.*

²⁹ *Ib.*

Gesù che porta in braccio: è la relazione col Figlio che glorifica la Madre. A volte ella lo abbraccia con tenerezza (Glykofilousa); altre volte ieratica, ella sembra assorta nella contemplazione di colui che è il Signore della storia (Ap 5,9-14). Conviene anche ricordare l'Icona della Madonna di Vladimir, che ha costantemente accompagnato la peregrinazione nella fede dei popoli dell'antica Rus' [...].

Le Icone sono venerate tuttora in Ucraina, nella Bielorussia, in Russia con diversi titoli: sono immagini che attestano la fede e lo spirito di preghiera del buon popolo, il quale avverte la presenza e la protezione della Madre di Dio.

In esse la Vergine splende come immagine della divina bellezza, dimora dell'eterna Sapienza, figura dell'orante, prototipo della contemplazione, icona della gloria: colei che sin dalla sua vita terrena, possedendo la scienza spirituale inaccessibile ai ragionamenti umani, con la fede ha raggiunto la conoscenza più sublime.

Ricordo, ancora, l'Icona della Vergine del cenacolo, in preghiera con gli Apostoli nell'attesa dello Spirito: non potrebbe essa diventare come il segno di speranza per tutti quelli che, nel dialogo fraterno, vogliono approfondire la loro obbedienza della fede?».³⁰

Per questo è stato a ragione affermato che:

«Di tutte le espressioni culturali della cristianità – la latina, la siriana, l'egiziana o l'armena – la bizantina fu la sola in cui l'arte divenne inseparabile dalla teologia».³¹

L'icona bizantina appartiene essenzialmente alla costellazione della teologia, della spiritualità e della liturgia. Essa è considerata sintesi teologica e teologia in immagini. Il suo fine dichiarato è la divinizzazione dell'uomo.

Per questo come opera d'arte non è un assoluto: è tutta tesa all'annuncio dell'«economia» divina. In questa sua

³⁰ GIOVANNI PAOLO II, Lett. enc. *Redemptoris Mater*, 25 marzo 1987, n. 33.

³¹ J. MEYENDORFF, *La teologia bizantina*, p. 68.

mediazione di fede, l'icona è retta, più che da estrinseci canoni estetici, da una vera e propria grammatica e sintassi teologico-liturgica. I suoi criteri ermeneutici sono, infatti, le parole e gli eventi biblici, la tradizione dei padri, i gesti liturgici e sacramentali, la struttura del tempio.

Questa estrema concentrazione teologica porta a contrarre deliberatamente alcuni collaudati canoni pittorici classici, come la prospettiva (sempre ridotta), il paesaggio (appena accennato), le figure (stilizzate), il movimento (sostituito dall'immobilità ieratica), le proporzioni (spesso alterate), il colore (mai fine a se stesso).

L'artista è più impegnato a rappresentare il simbolo teologico e il suo messaggio, che non le soluzioni tecniche della composizione e del colore.

L'icona, ad esempio, mediante la rappresentazione bidimensionale del soggetto, intende sottrarlo alla realtà naturale delle tre dimensioni. Si tratta di una precisa scelta teologica. La bidimensionalità è uno strumento per rappresentare una visione: indica che l'immagine o raffigura un corpo immateriale o è l'anticipazione della spiritualizzazione del mondo materiale.³²

In funzione del significato teologico è da vedersi anche l'insolita legge della «prospettiva inversa», secondo la quale le linee di forza dell'icona non vengono tracciate per convergere in un punto di fuga all'interno dell'icona e al suo centro, ma in uno o più punti situati davanti ed esternamente all'icona stessa (al posto di chi la guarda). Quasi che il punto di convergenza sia il cuore del fedele che contempla e al quale l'icona si rivolge.

Mentre una pittura rinascimentale è una finestra sul mondo rappresentato e costituisce una nostra irruzione nello spazio che ci sta di fronte, l'icona bizantina è invece

³² Cf. P. GALIGNANI, *Mistero e immagine. L'icona nella tradizione bizantina*, La Casa di Matrona, Milano 1981, p. 65s; cf. anche E. SENDLER, *L'icona immagine dell'invisibile*, p. 114-120.

un'irradiazione della presenza di Dio e dei Santi nello spirito di chi contempla. È un movimento verso di noi. È il mondo spirituale che s'impone e che avanza verso il fedele per un invito alla compartecipazione.

Essendo una rappresentazione trasfigurata della realtà, l'icona è *una visione dall'alto, da parte di Dio, del nostro mondo*. Per questo essa viene considerata un luogo privilegiato d'incontro con la gloria di Dio. Per raggiungere tale scopo essa deve essere frutto di ispirazione religiosa e mistica, più che di emotività umana; di esperienza religiosa, liturgica ed ecclesiale, più che di tirocinio tecnico del genio artistico dell'«agiografo» (come viene chiamato il pittore sacro).

Nella tradizione orientale, pertanto, l'icona nasce nella preghiera, porta alla preghiera e si nutre della preghiera appassionata della Chiesa intera. Di qui una concezione spirituale e quasi sacerdotale dell'agiografo.

Essendo la sua arte profondamente teologica, egli deve essere un uomo «spirituale», purificato dalla grazia e illuminato dallo Spirito. Solo così può «vedere» la realtà divina che deve rappresentare.

Per questo la sua opera prima suole essere l'icona della «trasfigurazione del Signore»,³³ che deve dimostrare il grado di maturazione della sua esperienza di metamorfosi spirituale e della sua «superiore» capacità di comprensione. È infatti la luce taborica a dominare e illuminare l'icona, non quella naturale, perché è la luce taborica la vera ottica di comprensione della realtà di Dio.

All'artista, pertanto, si impone un particolare «digiuno degli occhi», per evitare forme e colori inutili e distraenti. L'icona è un'ascensione spirituale. Con l'estrema stilizzazione delle forme deve portare alla realtà escatologica. Non rappresenta, però, il mondo delle ombre della caverna platonica, che serviva solo a risvegliare il ricordo della vera realtà.

³³ Cf. S. DUFRENNE, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration, in Nicée II...*, p. 185-206.

Anzi, è proprio nella visibilità della realtà rappresentata dall'icona, che si scopre l'invisibile e il compiuto per sempre.³⁴

L'icona si distingue dal ritratto. Il ritratto mostra un essere umano ordinario. L'icona invece l'uomo irradiato dalla grazia di Dio, l'umanità trasfigurata e glorificata. L'icona ha un preciso contenuto spirituale.

Se essa diventa una fotografia, che fissa un momento di storia, allora significa che la Chiesa guarda a Cristo con gli occhi della folla incredula o con lo sguardo indifferente se non ostile dei suoi crocifissori. Per vedere in Gesù il volto di Dio Padre nella carità dello Spirito dobbiamo fissarlo con lo sguardo illuminato dalla grazia dello Spirito Santo.

La contemplazione di Cristo, di Maria e dei Santi non avviene con un atteggiamento profano, ma con un atteggiamento spirituale, per cui l'icona diventa una rivelazione dell'eterno nel tempo, del divino nell'umano. L'icona non è solo un documento storico, ma una testimonianza spirituale.

6. L'ERMENEUTICA DELLA TRASFIGURAZIONE

Senza l'esperienza della trasfigurazione interiore della grazia non si può dipingere l'icona. Gli apostoli solo dopo la risurrezione e la pentecoste hanno potuto tradurre in parole e immagini l'esperienza personale della grazia. Ciò significa che l'icona non solo mostra la grazia e la gloria del suo prototipo, ma in un certo senso ne diventa partecipe e la comunica.

Dice San Giovanni Damasceno a proposito dei santi:

«Anche dopo la loro morte, la grazia dello Spirito Santo dimora inesaurevolmente nelle loro anime, nei loro corpi che riposano nei sepolcri, nei loro tratti e nelle loro immagini, e ciò non a causa della loro natura, ma come risultato della grazia e dell'azione divina».³⁵

³⁴ Cf. T. ŠPIDLÍK, *L'icône, manifestation du monde spirituel*, in «Gregorianum», 61(1980) p. 539-554.

³⁵ *Discorsi*, I,19: PG,I,1249 CD.

Quali sono i mezzi impiegati dall'icona per comunicare questa qualità spirituale? È chiaro che i nostri occhi non vedono la grazia divina, come i ciechi non vedono la luce. Ciò che non si vede non si può esprimere né a parole né con le immagini.

Nell'icona la comunicazione dello splendore della grazia avviene attraverso un codice di forme, colori, linee simboliche, prospettive particolari:

«Ciò che noi vediamo non muta – dice San Gregorio di Nissa; un vecchio non ridiventa un adolescente, le rughe non si cancellano. Quel che viene rinnovato è l'essere interiore insozzato dal peccato e invecchiato nelle cattive abitudini. Quest'essere torna all'innocenza dell'infanzia».³⁶

Nulla va perduto della realtà umana, tutto viene trasformato dalla grazia. Nell'uomo trasfigurato dalla grazia, lo Spirito Santo fa sì che gli occhi guardino con purezza, le orecchie ascoltino nella pace, la lingua parli solo di bene, le mani si estendano solo in preghiera e in azioni di carità, il passo si muova in obbedienza alla volontà di Dio.

I colori, le forme, le linee, gli atteggiamenti comunicano questo particolare linguaggio simbolico di grazia. Spesso particolari inconsueti o bizzarri non indicano incapacità dell'artista, ma un suo richiamo a segnalarci che ci troviamo di fronte a un mondo spirituale, che ci vuole trasmettere qualcosa non percepibile con gli occhi della carne.

L'icona opera una specie di «ermeneutica della grazia»: il mondo reale e concreto della natura viene visto illuminato e reso splendente dalla grazia. L'immutabilità e la ieraticità sono simboli non di inazione, ma di presenza della grazia e della sua iniziativa nell'uomo e nella natura: è la grazia di Dio che agisce e che anima l'uomo e il cosmo.

L'icona è un «per noi»: è una parola dipinta che intende parlare a noi. Da questa sua intrinseca spiritualità scaturisce il significato pedagogico dell'icona: la sua funzione educativa

non consiste solo nell'informazione sulle verità della fede cristiana, ma nella formazione all'esperienza di queste verità divine rivelate.

La prospettiva inversa propria delle icone indica anche che l'icona ci introduce per la «porta stretta che conduce alla vita» (cf. Mt 7,14):

«Una volta imboccata la via cui la porta stretta conduce, l'uomo vede spalancarsi davanti ai suoi occhi possibilità e prospettive infinite e la sua strada, lungi dal restringersi, diventa sempre più ampia. Ma all'inizio è un semplice punto nel nostro cuore, il punto a partire da cui tutta la nostra prospettiva deve capovolgersi. È questo il senso della parola metanoia».³⁷

L'icona mostra la bellezza spirituale della comunione con Dio, della grazia dello Spirito, dell'immagine in noi del Figlio del Padre. Per questo l'icona privilegia la rappresentazione frontale e non di profilo, salvo casi molto rari e riservati in genere a coloro che non hanno ancora raggiunto la santità, come, ad esempio, i pastori o i magi nell'icona della Natività.

Nell'icona tutto il cosmo cambia aspetto: diventa ordine, armonia, pace. Anche gli animali e le bestie feroci diventano mansueti. Perdono il loro aspetto abituale e vengono trasfigurati anch'essi.

Almeno fino al secolo XVIII, l'architettura – sia essa grotta, casa, città, tempio – fa sempre da sfondo. In genere, la scena si svolge non nell'edificio ma davanti ad esso. Il senso degli avvenimenti mostrati dalle icone non è determinato dal loro luogo storico ma dalla grazia.³⁸

I personaggi dell'icona emanano solo luce, non hanno ombra. Nel regno della grazia non c'è oscurità, ma solo luce. Per questo lo sfondo dorato dell'icona si chiama proprio «luce».

³⁷ L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, p. 126-127.

³⁸ *Ib.* p. 130.

³⁶ Citato in L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, p. 124.

Mediante l'icona la Chiesa vuole illuminare il nostro occhio e il nostro cuore: «La lucerna del corpo è l'occhio, dice nostro Signore; se il tuo occhio è chiaro, tutto il tuo corpo sarà nella luce» (Mt 6,22).

7. DIMENSIONE LITURGICA DELL'ICONA

Immettendo nel regno della trasfigurazione, le icone permettono il passaggio dalla realtà finita a quella divina. Per questo vengono chiamate «porte della percezione»,³⁹ perché pongono continuamente davanti agli occhi dei credenti lo splendore della realtà divina, contribuendo in modo determinante al fascino della liturgia bizantina, al suo *mysterium fascinosum*.⁴⁰

L'icona è un *elemento fondamentale della liturgia e dello stesso «spazio fisico» della Chiesa*. A partire dal secolo VIII-IX, ogni Chiesa di rito bizantino, ad esempio, ha la cosiddetta «iconostasi», un pannello di icone, che separa il santuario e l'altare dalla navata. L'iconostasi generalmente ospita, oltre alla centrale «porta bella», due ordini di icone. Quello inferiore, con immagini piuttosto alte, e quello superiore con immagini più ridotte (qualche volta gli ordini sono più numerosi).

La fila inferiore contiene almeno tre icone: quella di Cristo, della *Theotókos* e del Santo o dell'evento celebrato in modo speciale in quella Chiesa.

La serie superiore riporta o le scene delle dodici grandi feste (il *dodekáorton*: annunciazione, natività, presentazione di Gesù al tempio, battesimo, trasfigurazione, risurrezione di Lazzaro, entrata a Gerusalemme, crocifissione, risurrezione, ascensione, pentecoste, dormizione della Beata Vergine) o le figure dei dodici apostoli.

³⁹ Cf. J. BAGGLEY, *Doors of Perception. Icons and Their Spiritual Significance*, Mowbray, London-Oxford 1987.

⁴⁰ Cf. N. THON, *Ikone und Liturgie*, Paulinus-Verlag, Trier 1979, p. 13-27.

Anche nella decorazione delle pareti con mosaici e affreschi lo spazio è rigidamente suddiviso in aree deputate a precise rappresentazioni. Il Cristo *Pantokrátor*, ad esempio, viene dipinto nella parte superiore della cupola centrale.⁴¹

L'icona è strettamente legata al culto e alla liturgia. Anzi è questa la sua funzione primaria, insieme agli inni sacri e alla musica:

«ogni icona ha un posto preciso nel quadro dell'anno liturgico e nel complesso sistema dei cicli e delle feste che il calendario e i libri liturgici contengono».⁴²

L'intero anno liturgico è così vivo e presente nelle icone. Sia il «Temporale», che ha il suo vertice nella solennità della Pasqua, sia il «Santorale» danno occasione e spunto a un vero e proprio annuncio evangelico attraverso le icone.⁴³

Questa predicazione evangelica delle icone viene esplicitata dall'innografia giornaliera. Come parte integrante della liturgia, le icone vengono incensate, portate in processione, venerate in Chiesa e fuori, sì che diventano l'anima della spiritualità orientale, rendendo così l'abitazione privata una chiesa domestica, e la vita quotidiana dei fedeli una liturgia continua.

È questo prezioso patrimonio di fede cristiana, già sostanzialmente vivo al tempo delle controversie sulle immagini, che Nicea II ha voluto salvaguardare, come tradizione non scritta ma legittima della Chiesa.

8. ATTUALITÀ DELL'ICONA

La «tradizione non scritta» delle immagini, legittimata solennemente da Nicea II, è rimasta finora sostanzialmente patrimonio ed eredità quasi esclusiva delle chiese orientali.

⁴¹ Cf. C. CAVARNOS, *Orthodox Iconography*, Inst. for Byzant. and Modern Greek St., Belmont 1977.

⁴² G. GHARIB, *Le icone festive della Chiesa ortodossa*, Ancora, Milano 1985, p. 36.

⁴³ Cf. E. SUTTNER, *Das Evangelium in Farbe. Glaubensverkündigung durch Ikonen*, F. Pustet, Regensburg 1982.

L'occidente, così attento alla valutazione teologica di ogni parola «scritta», non ha dedicato lo stesso impegno critico alla esperienza e alla valorizzazione teologica, spirituale e liturgica dell'immagine sacra, come «parola dipinta» con la stessa dignità della tradizione scritta.

Eppure Nicea II aveva ricevuto a Trento una solenne riconferma, contro il rifiuto opposto dai riformatori al culto «idolatratico» delle immagini. Il 3 dicembre 1563, nella sessione XXV, infatti, il decreto tridentino ribadiva la legittimità della venerazione e dell'uso delle immagini di Cristo, della Vergine e dei santi,⁴⁴ dando anche indicazioni concrete per eliminare l'abuso di immagini contenenti «false dottrine», o che fossero di «procace bellezza» o «inconsuete». ⁴⁵ Il pronunciamento conciliare è rivolto «esternamente» alla dottrina luterana, e «internamente» alle stravaganze e agli abusi degli artisti, il cui linguaggio pittorico era sempre più attento alla pura invenzione estetica e sempre meno ancorato a una vera ispirazione religiosa.⁴⁶

Le disposizioni tridentine non riuscirono, però, a riportare l'arte religiosa nell'alveo del linguaggio teologico, anche perché lo stesso decreto aveva dell'immagine sacra una considerazione piuttosto funzionale, di tipo catechetico e pedagogico.⁴⁷

⁴⁴ Cf. DS 1821, 1823.

⁴⁵ DS 1825.

⁴⁶ Il cardinale Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna, notava nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1852), che la moda della pittura trionfava dovunque, ma gli artisti e gli stessi committenti ecclesiastici avevano dimenticato le ragioni e il buon uso di quest'arte (cf. la documentazione in A. CHASTEL, *Le concile de Nicée et les théologiens de la Réforme catholique*, in *Nicée II...*, p. 335).

⁴⁷ Cf. DS 1825: «Questo, poi, cerchino di insegnare diligentemente i vescovi: che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con le pitture e con altre immagini, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione. Ed inoltre, che da tutte le sacre immagini si trae grande frutto, non solo perché vengono ricordati al popolo i benefici e i doni che gli sono stati fatti da Cristo, ma anche perché nei santi sono posti sotto gli occhi

È stata questa, poi, la linea prevalente nei pochi riferimenti riservati alle immagini da parte del Vaticano II. Nella costituzione liturgica, ad esempio, si ha un richiamo relativo all'adeguata disposizione delle immagini in chiesa («congruentem sacrarum imaginum [...] rationem»).⁴⁸ La stessa costituzione, pur confermando la prassi (si usa il termine «praxis»⁴⁹ non «traditio») di esporre alla venerazione le immagini sacre, manifesta una certa preoccupazione al loro riguardo:

«Si espongano in numero moderato e nell'ordine dovuto, per non destare meraviglia nel popolo cristiano e per non indulgere a una devozione meno retta».⁵⁰

9. L'ICONA, PERENNE ANNUNCIO DI SALVEZZA

Eppure, come risulta da Nicea II e dalla teologia dell'immagine sviluppata da Giovanni Damasceno, Niceforo di Costantinopoli e Teodoro Studita, *eikón* («immagine») è una realtà essenzialmente biblico-teologica.

Essa ha anzitutto un contenuto *crisialogico*, in quanto definisce Cristo – «immagine del Dio invisibile» (Col 1,15); «splendore della gloria del Padre e carattere della sua sostanza» (Eb 1,3); «la gloria di Dio brilla sul volto di Cristo» (2Cor 4,6); «chi ha visto me ha visto il Padre» (Gv 14,9) –, che, anche nella sua umanità, è immagine consustanziale del Padre.

In secondo luogo essa è categoria *antropologica*, perché qualifica l'uomo come «creato a immagine e somiglianza di

dei fedeli le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così che ne ringrazino Dio, cerchino di regolare la loro vita e i loro costumi secondo l'imitazione dei santi, siano spinti ad adorare ed amare Dio e ad esercitare la pietà» (cf. *Decisioni dei concili...*, p. 713s).

⁴⁸ SC 128: EV 1/237.

⁴⁹ SC 125: EV 1/231.

⁵⁰ *Ivi*.

Dio» (Gn 1,26); per cui l'uomo non è solo *opus Dei*, ma anche *imago Dei*.

In terzo luogo *eikón* è categoria *soteriologica*. L'uomo è, infatti, immagine di Dio non solo per creazione, ma anche per redenzione, dal momento che, rivestito dell'«uomo nuovo [...] ad immagine del suo Creatore» (Col 3,9), è stato predestinato «a essere conforme all'immagine del Figlio» di Dio (Rm 8,29).

L'icona sacra, fondandosi su questa teologia biblica dell'immagine, intende essere la rappresentazione e l'annuncio di questo mistero, mostrando, con i propri mezzi tecnici ed estetici, la realtà trasfigurata del Cristo e quella dell'uomo e del cosmo trasfigurati e salvati in lui.⁵¹

Il *Rapporto di Dublino* del 1984,⁵² che ha aperto la via del ritorno degli anglicani al riconoscimento della legittimità delle immagini sacre, sintetizza bene il prezioso patrimonio dottrinale della Chiesa indivisa.

Dopo aver riconosciuto che «la pittura e l'utilizzazione delle icone hanno un fondamento cristologico e che l'icona viene intesa come un mezzo importante per confessare e fare proprio il mistero dell'incarnazione»,⁵³ il documento afferma:

«Mediante l'incarnazione del Verbo, che è immagine del Padre (2Cor 4,4; Col. 1,15; Eb 1,3), l'immagine di Dio viene restaurata in ogni uomo e il mondo materiale stesso viene santificato e reso un'altra volta capace di mediare la bellezza divina. Le icone vengono usate come mezzi per esprimere, nella misura del possibile, la gloria di Dio vista sul volto di Gesù Cristo (2Cor 4,6) e sul volto dei suoi amici. Le icone sono state intese sempre come un Vangelo visibile, come una testimonianza delle grandi cose che ci sono state date da Dio Verbo incarnato».⁵⁴

Per questa sua gravidanza teologica, l'icona diventa una forma originale di annuncio della salvezza.

⁵¹ Cf. OZOLINE, *La théologie de l'icône*, p. 415.

⁵² Cf. il testo italiano in EO 1/435-558.

⁵³ *Rapporto di Dublino*, 80: EO 1/524.

⁵⁴ *Rapporto di Dublino*, 84: EO 1/528.

C'è infatti un aspetto nel mistero di Cristo e di Maria che non si può ridurre a formule apodittiche, ma che può essere solo proposto: è quello della loro gloria, della loro bellezza e del loro splendore. L'icona si propone questo servizio di evocazione della gloria del Verbo incarnato e della *Theotókos*.

Nella riscoperta di questa sua valenza evocativa e altamente comunicativa, l'icona può diventare nell'odierna società dell'immagine un efficace strumento di inculturazione della fede.⁵⁵

Nella nostra epoca essenzialmente «visiva» l'icona, come teologia in immagini e contemplazione di Dio nel colore, diventa rivelazione della vita in Cristo, insegnamento dogmatico e morale, testimonianza dell'attualità dell'incarnazione, riscoperta di cieli nuovi e terra nuova, arte di comunione ecclesiale.

10. UNA CONTEMPLAZIONE MARIANA

Nel 1999 fu inaugurata nei Palazzi Apostolici la Cappella *Redemptoris Mater* che costituisce un esempio concreto di rivisitazione moderna dell'iconografia orientale. In essa c'è l'intero annuncio della storia della salvezza e Maria diventa una importante presenza in questo evento che vede come protagonista il suo figlio divino. Da pochi giorni, sulla pagina *web* della Santa Sede, è possibile fare una visita virtuale a questa straordinaria opera d'arte, vera sintesi evangelica per l'umanità del terzo millennio.

Ma è anche possibile contemplare Maria in una visita più tradizionale alla Basilica di San Pietro in Vaticano, che può essere considerata il più completo santuario mariano della cristianità.⁵⁶ Contiene, infatti, una sessantina di immagini di

⁵⁵ Cf. P. PRIGENT, *L'icône et la surconsommation d'images*, in *Nicée II...*, pp. 471-488; M. COSTANTINI, *L'art contemporain: l'idole en quête d'icône?*, ivi, p. 471-488.

⁵⁶ Cf. V. NOÈ, *La Madonna nella Basilica Vaticana*, ATS Italia Editrice, Roma 2001.

Maria, con la raffigurazione di tutti gli eventi della sua vita, dalla nascita alla sua celeste glorificazione. I generi pittorici sono i più diversi: mosaici, quadri, affreschi, statue.

Nell'atrio della Basilica, la prima porta a destra, chiamata porta santa (dello scultore Vico Consorti, sec. XX), reca nel primo registro in alto due scene dominate da due angeli. La prima scena a sinistra rappresenta la cacciata di Adamo ed Eva dopo il peccato, la seconda a destra è l'Annunciazione. Esse sono illustrate da una scritta latina che dice: «Quod Heva tristis abstulit, tu reddis almo germine» (da un inno del VII-VIII secolo di autore ignoto: «Ciò che l'infelice Eva tolse, tu restituisci con il Figlio divino»).

Si tratta del primo messaggio mariano per il fedele che entra nella Basilica. Se la porta è il simbolo stesso di Gesù, Maria è colei che invita a entrare nella Chiesa, a vivere in comunione con Gesù.

Anche nella porta centrale della Basilica, opera del Filarete (sec. XV), nei due grandi riquadri superiori c'è sia l'immagine di Gesù Maestro in trono, sia quella di Maria, anch'essa in trono, nella formella di destra. Maria è in atteggiamento ieratico, con le mani incrociate sul petto a indicare adesione e disponibilità a quanto Dio le ha chiesto per mezzo dell'Angelo. Le battute di dialogo fra l'Angelo e la Vergine sono accennate nelle parole scritte in greco: "Ave, piena di grazia, il Signore è con te".⁵⁷

Una volta entrati nella basilica, ecco apparire nella cappella di destra il capolavoro della Pietà del grande Michelangelo. Maria che sorregge sulle sue ginocchia il corpo esanime di Gesù. Lo guarda e lo piange con infinita commozione.

Maria non se lo stringe al seno. Ma lo mostra a indicare l'offerta che Gesù ha fatto per l'umanità peccatrice.

Si tratta di un messaggio quanto mai opportuno e profondo per i fedeli che entrano in Chiesa, il luogo dove accogliere sacramentalmente il perdono e la grazia meritati dal sacrificio di Gesù.

La visita poi continua con le altre decine di stazioni mariane che si trovano nella grandiosa basilica e nelle sue grotte.

Buon pellegrinaggio per questa meravigliosa via della bellezza mariana.

⁵⁷ *Ib.* p. 11.