

StPat 68 (2021) 427-441

Cristianesimo e arte. Per una teologia dello sguardo

SERGIO DE MARCHI

L'aniconicità che almeno per i primi duecento anni della sua storia ha distinto il cristianesimo, è stata progressivamente superata nei successivi sei secoli. Sollecitata dal conflitto storicamente prodottosi tra iconofobia e iconodulia, l'elaborazione di uno statuto teologico dell'immagine, mentre assiste al precisarsi dell'antinomia – tra visibilità e invisibilità di Dio – che sta alla radice di un'arte propriamente cristiana, se ne fa anche carico: da un lato assumendo l'evidenza dell'automanifestazione di Dio avvenuta con l'incarnazione del Figlio, quale fondamento di qualsiasi immagine sacra e del culto attribuitele, dall'altro riconoscendo la permanente trascendenza del mistero di Dio e dunque lo scacco mai risolvibile da parte di ogni sua possibile raffigurazione.

Christianity and art. For a gaze theology. The prohibition to produce images characterized Christianity during the first two centuries of its history. Afterwards this trend was progressively abandoned during the following six centuries. Stimulated by the historical conflict between iconophobia and iconodulia, the elaboration of a theological statute on images points out the antinomy between God's visibility and invisibility which is at the root of a true Christian art. At the same time this statute takes the responsibility of this antinomy: on one side it assumes the proper Christian evidence of God's self-manifestation in the Son's incarnation as the base of all holy images and of the cult devoted to them; on the other hand it recognizes the permanent transcendence of God's mystery and consequently the unresolved question of all his possible representations.

All'origine di una pratica e di una teoria

L'itinerario che nella storia del cristianesimo ha condotto la sua arte a emanciparsi dal divieto biblico di raffigurare Dio (Es 20,4-5; Dt 5,8) già denuncia la complessità della posizione nella quale esso si è venuto a trovare. In effetti, discendere da una religione che aveva impugnato un principio considerato pacifico nelle civiltà antiche, quello della rappresentazione, a uso culturale e devozionale, degli dèi, non gli ha impedito di produrre un

numero enorme di immagini di Dio. Il mutamento non è intervenuto in maniera repentina. Sul piano della consapevolezza maturata al riguardo, riescono evidenti almeno tre fasi che in progressione hanno condotto il cristianesimo dapprima ad autorizzare la creazione delle immagini, in seguito consentendone l'esposizione nelle chiese e in altri luoghi pubblici, per arrivare infine a legittimarne la venerazione.

Muovendosi di fatto nel solco dell'ebraismo, per i primi due o persino tre secoli della propria era, oltre a essersi espanso senza comporre alcuna immagine¹, il cristianesimo ha visto convergere i primi padri della chiesa nell'allertare i fedeli a non servirsene e a riconoscere semmai nell'uomo stesso, creato «a immagine» di Dio (Gen 1,26), l'unica sua figura meritevole d'essere considerata e onorata². Non si trattava invero di un aniconismo teorizzato in maniera sistematica. Espressosi piuttosto nella forma di una pratica corrente, si è iniziato a evaderne a partire dal secondo decennio del III secolo, allorché invalse la distinzione tra i simboli che occorreva evitare di utilizzare e quelli di cui ci si poteva invece servire. Per la loro duttilità semantica, simboli quali ad esempio il pesce, l'ancora, la colomba, sebbene in origine non cristiani furono comunque riprodotti attribuendo loro un significato cristiano.

Sarebbero trascorsi ancora cinquant'anni prima che si venissero a rappresentare degli episodi biblici. Quando, in particolare, sulle pareti delle catacombe e dei sarcofagi nacque l'iconografia cristiana, non furono né Cristo, quale personaggio storico, né Dio a essere dipinti. Gesù vi appare ritratto mediante immagini allegoriche. Con un volto ancora privo di tratti specifici che lo caratterizzino al modo di un individuo, incomincia ad assumere in genere la fisionomia di un giovane imberbe; per il quale, sull'attenzione a effigiarne l'aspetto fisico e a metterne in luce la divinità, prevale la cura a mostrarlo in azione, intento a guarire, risuscitare o insegnare. D'altro lato, fino alla fine del IV secolo, la figura di Dio (Padre) occupa uno spazio limitato alla sua resa in poche scene quasi solo veterotestamentarie, a conferma

¹ Nell'ambito delle arti figurative, «prima del III secolo, i cristiani non hanno creato niente di materialmente distinto» (P.C. FINNEY, *The invisible God. The Earliest Christians on Art*, Oxford University Press, New York-Oxford 1994, 131; cf. A. GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Jaca Book, Milano 2011³, 11).

² Cf. FINNEY, *The invisible God*, cit., 47-56; M.A. CRIPPA-M. ZIBAWI, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, Jaca Book, Milano 1998, 18-19.

del rilievo che «il lessico del divino cristiano non si era ancora formato»³.

Fu con la nascita dell'architettura culturale dopo l'editto costantiniano del 313, a partire cioè dall'edificazione a Roma delle prime basiliche cristiane, che si cominciò a rappresentare nelle loro absidi il Cristo in quanto Dio. Negli ultimi due decenni del IV secolo, alla sua figura di taumaturgo, di maestro o di pastore sollecito della vita dei suoi fedeli, si andò sostituendo quella di un Dio insediato nell'esercizio pieno del suo potere⁴ – aprendo la via che avrebbe poi condotto, intorno alla metà del VI secolo, al diffondersi dell'immagine del Pantocratore e alla tipologia bizantina dell'icona di Cristo. La sua divinità divenne l'elemento che finì per polarizzare la resa della sua immagine. Tra i fattori che concorsero al mutamento, fu di sicuro decisiva la professione di fede – avvenuta al concilio di Nicea (321) – nella piena divinità di Gesù confessato Figlio di Dio «consostanziale al Padre», in quanto da lui «generato e non creato»⁵. Allo sviluppo della sua raffigurazione, nondimeno, non si accompagnò nell'immediato una coeva riflessione dei padri diretta a giustificarne positivamente lo statuto teologico. Le voci di Lattanzio, Osio di Cordova e Eusebio di Cesarea vanno anzi in una direzione opposta. L'ultimo dei tre in specie, in una lettera di risposta a Costanza, sorellastra di Costantino, che gli chiedeva una immagine di Cristo, condanna qualsiasi sua raffigurazione argomentando che, mentre la sua «forma divina» (Fil 2,6) è irrepresentabile, la «forma di servo» (Fil 2,7), che gli fu peculiare al tempo della sua vita terrena in ragione della sua natura umana, in virtù della risurrezione «si è completamente trasmutata nella sua luce ineffabile e inenarrabile, la luce che è propria dello stesso Verbo di Dio»⁶.

³ F. BESPFLUG, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Einaudi, Torino 2012, 62; per le raffigurazioni di Dio, cf. 59-61.

⁴ Tra le absidi dominate dalla figura di Cristo in maestà, le più antiche a essersi conservate sono quelle di Santa Pudenziana a Roma e della basilica severiana di Napoli, realizzate all'inizio V secolo.

⁵ CONCILIO DI NICEA, *Professione di fede dei 318 Padri*, in *Enchiridion symbolorum* (a cura di P. Hünerman), *EDB*, Bologna 2003⁴, 65, nr. 125.

⁶ Ripreso da: D. MENOZZI, *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 1995, 75. Eusebio si mostra qui in sintonia con il pensiero del suo maestro, Origene, per il quale l'incarnazione è un adattamento pedagogico della divinità alle capacità umane; quando poi avverrà che si giunga alla visione del Logos faccia a faccia, egli sarà finalmente contemplato "nudo", spogliato del suo abito di carne (cf. A. BESANÇON, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Marietti 1820, Genova 2009, 116).

L'assunto di Eusebio, che sarebbe divenuto per gli iconoclasti un argomento continuamente invocato a sostegno del proprio rifiuto delle immagini, solleva la questione specificamente cristiana della raffigurazione del divino per rapporto alla verità dell'incarnazione del Logos. Nella *kenosi* che essa comporta, il Logos, che pure è «l'immagine del Dio invisibile» (Col 1,15), resta l'immagine perfetta oppure la sua «forma di servo» maschera il Logos e quindi lo stesso Padre? In che misura perciò un'eventuale immagine che ritragga Gesù, il Logos divenuto carne, è un'immagine di Dio?

Prima di arrivare alla crisi iconoclasta, ad alimentare la discussione avrebbe cospirato un altro elemento costituito dalla nascita, verosimilmente già nel V secolo, di immagini destinate alla venerazione e dal loro successivo diffondersi tra la fine del VI secolo e il VII. Composte da un ritratto – di Cristo, della Vergine, di santi o angeli –, invece che essere considerate un semplice rimando alla realtà invisibile del soggetto raffigurato, soprattutto durante il VII secolo diventano oggetti di culto, arrivando a essere considerate in Oriente partecipi della natura del prototipo riprodotto. Sollecitata da una diffusione montante delle icone, oltre che nelle case, nelle chiese e nei luoghi e negli edifici pubblici, e dall'incremento delle pratiche di venerazione loro destinate, la formazione di una teologia dell'immagine assistette alla contrapposizione crescente di un atteggiamento iconofobo a uno iconodulo, sfociando in un conflitto durato per più di un secolo⁷.

Se per un verso il rifiuto dell'immagine si alimenta di un senso schiacciante della trascendenza divina, nasce per un altro dall'idea che l'immagine è ciò che va superato perché il mondo materiale non è capace di riflettere la gloria del mondo intelligibile. Riesce patente la genealogia platonica di un'idea che, passando attraverso Origene ed Eusebio, perviene alla visione iconoclasta elaborata in ultimo con il contributo dello stesso imperatore Costantino V. Tra le ragioni da lui portate a detrimento delle immagini sacre ve n'è una in particolare rispetto alla quale l'ascendenza viene allo scoperto palesando quale fosse la posta in gioco. Sulla scia dell'assunto formulato da Eusebio – una volta risuscitato, la «forma di servo» del Cristo è stata trasformata da quella divina –, Costantino chiede a chi dipinge: «Tu affermi che circoscrivi Cristo prima della sua passione e risurrezione. Ma cosa dici dopo la risurrezione? [...]»

⁷ Sulle vicende dell'iconoclastia: H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Carocci, Roma 2001, 184-198.

Dove è finito ciò che è circoscrivibile? Come si lascerebbe circoscrivere Colui che è arrivato dai discepoli oltrepassando le porte chiuse?»⁸.

La domanda circa la possibilità di comporre delle icone di Cristo, rivela di contenerne un'altra di carattere cristologico. Che ne è dell'incarnazione se non è realizzabile alcuna immagine del volto umano-divino di Gesù? Certo v'è una differenza sostanziale tra il volto che fu suo nel tempo della sua esistenza terrena (ed è suo in quanto risorto) e il suo ritratto in quanto manufatto artistico. In che maniera nondimeno è davvero coerente con la fede nel suo reale essersi fatto «carne»⁹ pensare che la sua «forma di servo» – peculiare alla sua «carne» nel tempo della sua storia terrena – sia stata trasformata in quella divina quando il Cristo è stato risuscitato? Non vi è, almeno implicito, un pensiero secondo il quale la «carne» è per Gesù una sorta di rivestimento estraneo e perciò dismissibile rispetto alla sua persona di Logos? Una cortina che verrà meno quando il Logos potrà infine esser visto nella sua «nudità». «L'affinità dell'iconoclastia con la teologia di Eusebio viene chiaramente in luce. La materia, il corpo, lo stesso essere finito, in generale, vengono svalutati. Questa svalutazione è velata da un'idea alquanto vaga di trasformazione dell'oscura materia in "luce ineffabile"»¹⁰.

Le tracce dell'asserto di Eusebio sono d'altro canto riconoscibili nel sinodo (o concilio) iconoclasta del 754 – convocato dallo stesso Costantino –, che cita la sua lettera a Costanza come prova documentaria. All'argomento addotto dall'imperatore i teologi sinodali ne aggiungono uno analogo. Non è possibile alcuna icona di Cristo, dichiarano, perché la sua carne è stata totalmente divinizzata: «L'intera carne è completamente assunta nella natura divina e totalmente divinizzata». Quanti fanno delle icone, giustificandosi col dire che dipingono la «sola carne che abbiamo visto e toccato»¹¹, «dividono dunque la carne che è stata per intero fusa con la divinità e divinizzata»¹². In virtù dell'unione delle nature umana e divina del Cristo, infatti, la carne del Logos avrebbe ricevuto la qualità di «non circoscritta» annullando perciò stesso la possibilità di racchiuderne la forma nei limiti di un disegno.

⁸ Ripreso da: BESANÇON, *L'immagine proibita*, cit., 154.

⁹ Per la sua accezione biblica, *sarx* indica un essere umano nella sua interezza, segnatamente nella sua condizione creaturale esposta alla debolezza, alla precarietà e alla morte.

¹⁰ C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Edizioni Paoline, Roma 1988, 191.

¹¹ CONCILIO DI COSTANTINOPOLI (754), *Definizione*, in MENOZZI, *La chiesa e le immagini*, cit., 98.

¹² *Ibid.*, 99.

Senza avvedersene, Costantino e la definizione sinodale, in un modo o nell'altro, scivolano verso una concezione dell'incarnazione d'impronta monofisitica. In effetti, qualora la trasformazione gloriosa dell'umanità di Cristo risorto o la divinizzazione di questa umanità fossero sostanziali, come non arrivare a pensare che essa sia scomparsa¹³. Collidendo così con la definizione conciliare di Calcedonia (451) per la quale, nell'unica persona del Logos incarnato, l'indivisibile unità delle due nature non annulla in nessuna maniera la loro differenza, «non essendo venuta meno la differenza delle nature a causa della loro unione, ma essendo stata anzi salvaguardata la proprietà di ciascuna, e concorrendo a formare una sola persona»¹⁴.

Verso una teologia dell'immagine

Sarebbero occorsi ancora sei decenni affinché le questioni sollevate dagli iconoclasti ricevessero una risposta teologicamente soddisfacente. Prima di allora il concilio di Nicea II (787), con la sua celebre proposizione, sarebbe comunque stato risolutivo in ordine a disporre una premessa fondamentale: «L'onore reso all'immagine, in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato, e chi venera l'immagine, venera la persona [*ipostasin*] di chi in essa è riprodotto»¹⁵. La formula ha avuto il merito di offrire un accesso all'elaborazione di uno statuto teologico dell'icona di Cristo collegandola alla soluzione della questione cristologica implicata. Fu Teodoro Studita (759-826) ad arrivare a precisarne finalmente i termini, osservando che il volto di Gesù ogni volta ritratto da un'icona va riferito al volto che fu (ed è) della persona incarnata del Logos eterno. Il suo volto umano non circoscrisse né la natura divina né la natura umana, circoscrisse invece l'ipostasi composta, divino-umana, del Logos¹⁶. L'eterna persona del Figlio di Dio,

¹³ Cf. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo*, cit., 191.

¹⁴ CONCILIO DI CALCEDONIA, *Simbolo di fede*, in *Enchiridion symbolorum*, 169, nr. 302.

¹⁵ CONCILIO DI NICEA II, *Definizione circa le sacre immagini*, in *Ibid.*, 343, nr. 601.

¹⁶ Era stato il concilio costantinopolitano II (553) a parlare di una unione ipostatica nei termini di una unione per composizione. «L'unione per composizione e la persona composta dicono con molta esattezza che l'incarnazione tocca la persona del Verbo in quanto tale. Questa persona umanizzata è diventata persona autenticamente umana. Non è più legittimo ormai considerare la persona del Figlio come persona esclusivamente divina: essa è nello stesso tempo persona umana» (B. SESBOÛÉ, *Gesù Cristo nella tradizione della chiesa*, Edizioni Paoline, Roma 1987, 168).

facendosi “carne”, è diventata infatti portatrice e fonte di un’esistenza non genericamente umana – come se il Verbo avesse assunto la natura umana in generale – bensì inconfondibilmente individuale, definita cioè dai tratti che distinguevano Gesù in quanto uomo particolare e concreto.

Gli iconoclasti sostengono a ragione che la divinità del Verbo non è delimitabile e che l’icona di Cristo circoscriverebbe il Verbo eterno. Il loro torto però, nel rifiutare la possibilità di rappresentare il Cristo, proviene dal fatto che lo scandalo della fede cristiana in un Dio incarnato sta esattamente nel confessare che la persona divina del Figlio eterno ha voluto delimitare sé stessa comunicandosi ed esprimendosi in un’esistenza umana individuale, la quale è diventata *la sua propria* esistenza. La persona del Figlio eterno di Dio, perciò, si è resa visibile nell’individualità umana di Gesù, nei lineamenti individuali e personali del suo volto. La condizione di possibilità di ritrarre pittoricamente o in altra maniera il Cristo deriva da qui. L’icona dunque non si prova a raffigurare nessuna delle due nature di Gesù, bensì il volto della sua *persona* divino-umana¹⁷.

Là dove il senso della trascendenza di Dio produce il rigetto iconoclastico di ogni sua raffigurazione nella forma di un qualche genere di ritratto, la riflessione di Teodoro¹⁸ perviene a riconoscere una trascendenza ancora maggiore, benché paradossale, giusto nella *kenosi* di un Dio che «svuotò sé stesso assumendo una condizione di servo» (Fil 2,7) e divenne uguale alla sua creatura. «Pur dimorando nell’altezza della sua divinità contrassegnata da incircoscivibilità immateriale, è purtuttavia sua gloria l’essersi abbassato in modo così sublime fino a noi ed essere diventato nel suo proprio corpo materialmente circoscivibile»¹⁹. Essendosi quindi spinto a tale misura di volontario abbassamento, in che modo costituirebbe per il Logos una degradazione della sua trascendente grandezza divina rappresentarlo in una icona? «Se Cristo è divenuto povero per noi, come non dovrebbero essere in lui visibili i segni della povertà quali i colori, l’afferrabilità, il corpo attraverso i quali e nei quali è circoscritto?»²⁰.

Teodoro – e con lui Niceforo – ammettono una certa identità tra l’immagine e il modello, l’archetipo, derivata dalla loro somiglianza nella forma,

¹⁷ Cf. SCHÖNBORN, *L’icona di Cristo*, cit., 195-199; BESANÇON, *L’immagine proibita*, cit., 156.

¹⁸ Va ricordato, assieme al suo contributo, quello coevo di Niceforo di Costantinopoli (cf. SCHÖNBORN, *L’icona di Cristo*, cit., 183-194).

¹⁹ Ripreso da: SCHÖNBORN, *L’icona di Cristo*, cit., 209.

²⁰ *Ibid.*, 210.

nell'aspetto. Tra l'una e l'altro tuttavia non vedono alcuna identità né di essenza né di partecipazione all'essere²¹. Su questo punto, la loro sobrietà rompe con una tradizione antica che attribuiva all'immagine una "consostanzialità" al prototipo, o almeno la facoltà di poterne captare l'energia e la presenza. Il valore dell'icona è per essi invece del tutto relativo alla persona che riproduce in figura. Iscritto sull'icona, il *nomen sacrum*, mentre adempie alla funzione di renderla sacra evidenziando il legame tra l'immagine e il soggetto reale che essa rappresenta, ricorda che l'immagine del Cristo non è il Cristo stesso.

Sulla scorta della dottrina conciliare nicena e delle riflessioni teologiche che ne erano nate, la venerazione e la realizzazione delle immagini, dall'essere state in origine delle pratiche secondarie, se non anche sospette, acquisirono piena legittimità, arrivando a diventare distintive e qualificanti della tradizione liturgica e spirituale delle chiese dell'Ortodossia²².

L'indagine sulla vicenda che ha condotto alla loro progressiva integrazione all'interno di questa tradizione «corregge una concezione troppo idealistica che, seguendo solo le affermazioni dei teologi, innalza l'icona a un ideale senza tempo, sulla cui storia non c'è da discutere»²³. Considerati sotto questo profilo, i temi che al presente vengono solitamente esposti come peculiari di una teologia dell'immagine sacra e della sua venerazione mostrano di discendere soprattutto dal movimento di riscoperta dell'icona verificatosi in Russia a cavallo tra il XIX e il XX secolo²⁴.

La riscoperta ha significato la ripresa di una concezione per la quale l'icona non svolge il ruolo di un accessorio, decorativo o pedagogico, destinato ad abbellire l'edificio della chiesa o a istruire ed emozionare i fedeli. Assai più di questo, «l'immagine non è copia di un essere raffigurato, ma ha una comunione ontologica con il raffigurato»²⁵. Per suo tramite, benché in maniera misteriosa, i soggetti ritratti divengono realmente presenti e agiscono

²¹ Distinguendosi in questo da Giovanni Damasceno per il quale «ciò che viene comunicato nell'icona è meno il volto, l'identità della Persona divina che non la sua energia, trasmessa attraverso la materia dell'icona come se fosse un sacramento» (BESANÇON, *L'immagine proibita*, cit., 54; cf. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo*, cit., 173-174).

²² Cf. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., 280-282.

²³ *Ibid.*, 280. Come forma d'arte (teologicamente fondata) l'iconografia è nata verso l'XI secolo, ed è venuta meno nel XVI e nel XVII secolo. Cf. T. VELMANS (cur.), *Lo stile dell'icona e la regola costantinopolitana i Balcani e la Russia*, in ID. (cur.), *Icone. Il grande viaggio*, Jaca Book, Milano 2015, 35-70.

²⁴ Cf. BESANÇON, *L'immagine proibita*, cit., 158-163.

²⁵ H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, 177.

su colui che vi sta davanti in preghiera. «L'iconostasi in questo apre delle finestre, e attraverso di esse vediamo, o almeno possiamo vedere, attraverso i vetri calare i vivi testimoni di Dio»²⁶. Si spiega allora perché, in tal senso, nell'intendimento bizantino-ortodosso dell'azione liturgica, la figura sacra vi adempia una funzione analoga a quella della Scrittura. Ambedue, rispettivamente mediante l'immagine e la parola, attuano una reale irruzione e partecipazione del mistero divino della salvezza all'interno della storia. «La Scrittura e la santa immagine "si additano" e "si spiegano" reciprocamente. Un'unica testimonianza è espressa in due modi diversi: con la parola e con l'immagine»²⁷. Congiuntamente alla parola della Scrittura e a suo complemento, l'icona costituisce perciò un vero mediatore della rivelazione divina, quasi (?) al modo di un sacramento.

In effetti, ricalcando in questo le orme del Damasceno²⁸ e trasgredendo la sobrietà della definizione nicena e del pensiero di Niceforo e di Teodoro, all'icona è tendenzialmente attribuito uno «statuto sacramentario»²⁹; viene considerata cioè intermediaria della presenza santificante di Dio e, nella direzione inversa, della risposta orante dell'uomo. Alcune icone, anzi, sono valutate avere la dote di «capitalizzare» la presenza di Dio e la preghiera della chiesa e sono appunto per questo particolarmente venerate. Alla fine, «nella visione faccia a faccia del Regno di cui l'icona è sulla terra una manifestazione sacramentale, una epifania, l'uomo stesso sarà icona trasparente e fedele»³⁰.

L'equivoco in cui una simile teologia rischia d'incorrere nell'ascrivere al genere dell'icona questa eccellenza *di principio* è di trasformarla appunto in una sorta di sacramento, o di qualcosa che gli è molto prossimo, elevandone *ogni* esemplare al medesimo rango³¹, e propendendo ad attribuirgli

²⁶ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 2017, 58. «Una finestra è tale in quanto attraverso di essa si diffonde il dominio della luce, e allora la stessa finestra che ci dà luce è luce. [...] Ma in sé stessa, fuori del rapporto con la luce, fuori della sua funzione, la finestra è come non esistesse, morta, e non è una finestra: astratta dalla luce non è che legno e vetro» (*Ibid.*, 60).

²⁷ L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, La casa di Matriona, Milano 1995, 91.

²⁸ Per il quale «la santa immagine è piena di grazia, anzi in un certo senso essa è portatrice dello Spirito come lo era colui che essa rappresenta» (SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo*, cit., 174).

²⁹ B. BOBRINSKOY, *L'icône, sacrament du Royaume*, in F. BÆSPFLUG-N. LOSSKY (eds.), *Nicée II*, Cerf, Paris 1987, 367. «L'artista riceve così una funzione quasi-sacramentale» (J. MEYENDORFF, *La teologia bizantina*, Marietti, Casale Monferrato [Al] 1984, 63).

³⁰ BOBRINSKOY, *L'icône, sacrament du Royaume*, cit., 373.

³¹ «Ogni icona è una rivelazione» (FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., 74).

un'efficacia analoga all'*ex opere operato* che la teologia latina riconosce al sacramento in ordine al conferimento della grazia. Non solo. Fatta assurgere a forma pressoché unica di raffigurazione religiosa, nega spesso la legittimità di qualsiasi arte sacra non iconica³² sostenendosi del sentimento di una superiorità che ne "consacra" ogni elemento formale e compositivo – i colori e il loro valore simbolico, l'impianto geometrico dell'immagine, la gestualità e le proporzioni delle figure –, come se oltretutto fosse di per sé stesso in grado di surrogare l'assenza dell'afflato spirituale e del talento dell'iconografo. Quando, in realtà, «tutta la teologia dell'icona si sarebbe volatilizzata se alcune icone non avessero reso sensibile ai cuori la Presenza divina. Sono comunque poche e realizzate in un breve arco di tempo»³³.

La restituzione dell'icona alle dimensioni rilevabili dalla sua vicenda storico-culturale ne relativizza una teologia che coltivi la pretesa di farne *la* (sola) forma propria di realizzazione dell'immagine sacra. Tra gli apporti che questa teologia ha però concorso a offrire a proposito di una corretta impostazione della questione della raffigurazione di Dio si possono annoverare sia la solleccitazione che l'arte sacra occidentale ne ha tratto a riconoscere l'indole iconica che pure le può per certi versi appartenere, sia l'ulteriore precisazione del concetto di icona in correlazione alla risposta credente di chi l'osserva.

A misura perciò che il carattere iconico di un'immagine non venga equiparato alla pura appartenenza a un genere definito in esclusiva da uno stile pittorico specifico, bensì anche in ragione dei costituenti che l'identificano criticamente sul piano filosofico e teologico, è consentito riconoscere delle straordinarie icone, non meno che in opere come quelle di Teofane il Greco o di Andrej Rublëv, in numerose creazioni di pittori quali il Beato Angelico o Piero della Francesca o altri, le cui immagini possono finanche aver parte a quel carattere grazie all'intenzionale utilizzo di un elemento compositivo che, come la prospettiva³⁴, tanto è stato criticato dai moderni teorici russi dell'icona³⁵.

³² È noto il verdetto senza appelli pronunciato da P. Florenskij e S. Bulgakov nei confronti dell'arte religiosa rinascimentale, e in genere dell'arte occidentale successiva, (cf. G. LINGUA, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa, Milano 2006, 145-160).

³³ BESANÇON, *L'immagine proibita*, cit., 171. Cf. VELMANS, *Lo stile dell'icona e la regola costantinopolitana*, cit., 27-70.

³⁴ Cf. D. ARASSE, *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, VoLo, Firenze 2009, 19-22; 49-59. Vedi anche G. DIDI-HUBERMANN, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009, 36-54, 139-142, 147-153.

³⁵ Cf. LINGUA, *L'icona*, cit., 145-148.

Idoli e icone

Dio conserva tutta la sua invisibilità dopo come prima dell'incarnazione del suo Figlio; tuttavia, poiché questi si è fatto uomo, è innegabile che c'è un'«immagine» (*eikon*) prima del «Dio invisibile» (Col 1,15), e che essa ha la «forma» (*morphe*) (Fil 2,7) di Gesù Cristo: di lui e della sua storia vissuta e conclusa nella condizione di «servo»³⁶. Della «carne» che il Logos e l'Unigenito del Padre è divenuto dall'inizio alla conclusione della sua vicenda terrena (Gv 1,14). Affatto *unica* nella sua corrispondenza all'originale, è l'immagine nella quale Dio *si* è donato e *si* è mostrato in piena coincidenza con il suo mistero: eppure nell'intera differenza da lui che è propria del Figlio, e con tutta la novità del volto e della storia di Gesù di Nazaret. Il quale è dunque l'immagine del Padre perché è l'uomo che è il Figlio, il solo che lo conosce e lo può manifestare (Mt 11,27), ma altresì per la sua intera esistenza, plasmata «fino alla fine» (Gv 13,1) dalla storia che ha vissuto. Immagine la cui forma resta per sempre quella così modellata e che lo identifica come Gesù di Nazaret. Poiché Dio, risuscitandolo mediante la potenza dello Spirito, ha apposto un sigillo di autenticità sulla sua vita e morte riconoscendole come la vita e morte dell'«Unigenito» che «è nel seno del Padre» (Gv 1,18bc), e che *con esse* «ha raccontato» (*exegesato*) (Gv 1,18d) lui, il «Dio che nessuno ha mai visto» (Gv 1,18a). Il Verbo si è fatto vedere udire e toccare (1Gv 1,1) nella «carne» e nella storia che sono state sue durante il tempo e nella condizione della sua vicenda terrena, dalle quali in tutta libertà non solo si è lasciato «alterare» ma da cui non può, non vuole più essere disgiunto. La vicenda che egli ha vissuto nei giorni della sua carne «determina definitivamente lui stesso e così diventa irrevocabile»³⁷. Ben lontano dal costituire un impedimento, o dallo svolgere la funzione di un accessorio utile a permettere la rivelazione di Dio nel mondo, è *nella carne e nella storia* di Gesù che essa si è insuperabilmente compiuta.

È dunque l'*eikon* vivente e ineguagliabile che egli fu ed è ad avere legittimato un'economia della raffigurazione superando il divieto mosaico

³⁶ *Morphe* e *eikon* non sono termini sinonimici, *morphe* inoltre non designa il semplice aspetto esteriore bensì la forma *propria* – da cui dipendono l'identità e lo *status* – come espressione della condizione rispettivamente divina (Fil 2,6) e terrena di Gesù (Fil 2,7) (cf. D. STEENBURG, *The Case against the Synonymity of Morphe and Eikon*, in *Journal for the Study of the New Testament* 34 [1988] 77-86).

³⁷ K. RAHNER, *Corso fondamentale sulla fede. Introduzione al concetto di cristianesimo*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Mi) 1990⁵, 387.

e autorizzando dapprima a rappresentare lui e, di seguito, il mistero della Trinità stessa di Dio e lo stesso Padre³⁸. Un'economia che è informata della propria distanza non commensurabile nei confronti del vivente prototipo originario, ma altresì avvertita del proprio valore e della propria funzione per rapporto alla qualità iconica che distingue le sue realizzazioni. Vale a dire all'attitudine che le è riconosciuta, in luogo di bloccare gli occhi del fedele trasformandosi in un idolo, di suscitare «uno sguardo infinito»³⁹, di aprirlo al Mistero che essa significa. Il quale, essendo più grande di qualunque sua possibile raffigurazione, continua a convocare il credente a una visione mai conclusa; non solo gravida di una rivelazione, e di una concomitante esperienza estetica, dai tratti sempre potenzialmente unici, ma di un inseparabile appello etico che attiene al senso del suo essere al mondo assieme ad altri.

Differenziandosi per questo dall'idolo e opponendogli, l'icona non blocca lo sguardo di chi l'osserva colmandolo di sé stessa, bensì lo apre, attraverso sé, oltre sé. Non riduce la presenza che media alle proprie dimensioni risolvendola nella visibilità dell'immagine; al pari di una «presenza chiusa, compiuta nel suo ordine, aperta su niente e da niente e murata in una "stupidità di idolo"»⁴⁰, da cui lo sguardo acconsente a lasciarsi affascinare e catturare abbagliato e appagato dallo splendore della figura che ha davanti. L'icona «dispensa nel visibile solo un volto il cui invisibile tanto più si lascia guardare-in-volto quanto più la sua rivelazione offre un abisso che gli occhi umani non potranno mai sondare fino in fondo»⁴¹.

Intesi in questa maniera, l'idolo e l'icona non causano il duplice opposto effetto, di saturare o di schiudere lo sguardo, a prescindere dallo sguardo stesso. Destinati come sono a essere visti, è in virtù dell'incontro con qualcuno che li osservi che essi sono resi capaci di agire, divenendo ai suoi occhi l'uno o l'altra delle due immagini. «Solo lo sguardo fa l'idolo»⁴²; e anche l'icona, che lo sguardo può arrivare a trasformare in una figura idolatrica. Si tratta

³⁸ In tal senso, «non è azzardato vedere proprio in questo superamento del divieto biblico l'evento decisivo che rese possibile lo sviluppo delle arti figurative dell'occidente cristiano» (GADAMER, *Verità e metodo*, cit., 175). Cf. BESPFLUG, *Le immagini di Dio*, cit., 154-164; 192-200; 212-251; 260-264.

³⁹ J.L. MARION, *L'idolo e l'icona*, in ID., *Dio senza l'essere*, Jaca Book, Milano 2008², 34.

⁴⁰ J.L. NANCY, *La rappresentazione interdetta*, in ID., *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002, 61.

⁴¹ MARION, *L'idolo e l'icona*, cit., 37.

⁴² *Ibid.*, 24.

di un'eventualità che, pur se possibile a verificarsi, è in piena contraddizione con lo statuto spirituale e teologico dell'icona. «Se l'uomo, con il proprio sguardo, rende possibile l'idolo, nella contemplazione riverente dell'icona, al contrario, è lo sguardo dell'invisibile, in persona, a mirare l'uomo. L'icona ci guarda: ci *concerne*, in quanto lascia che l'intenzione dell'invisibile venga visibilmente»⁴³. Ma è appunto *nello* sguardo che si volge all'immagine, attraverso di esso, che l'invisibile viene accolto secondo la sua intenzione – oppure contraddetto convertendosi in un idolo.

L'immagine ha un suo contenuto, determinato da chi l'ha eseguita, possiede dunque una sua iniziativa e si aspetta che l'osservatore accolga i significati che esprime: giungendo nondimeno ogni volta daccapo a compiersi nella singolare visione di qualcuno. Né schermo sul quale avviene una ripetizione tautologica dell'immagine, né suo interprete arbitrario, lo sguardo l'accoglie nella curvatura dei sensi, delle emozioni, del desiderio, dei ricordi, degli affetti e dei pensieri propri al soggetto che guarda. La sua bellezza si mostra, si può manifestare, solo nell'incontro con uno sguardo che vi risponda, in un atto comune, condiviso sia da ciò che è esposto sia da chi guarda. E questi non si ferma al vedere, a esercitare il suo apparato visivo, passivamente ricevendo un'impronta, ma immancabilmente guarda, ossia ri-presenta quanto vede secondo la dimensione dell'esperienza che è sua. Guarda e ascolta, ché «la bellezza è la voce stessa delle cose»⁴⁴. È la loro «voce visibile»⁴⁵, custode di parole che solo allo sguardo che ascolta e interroga è concesso di udire. Il fascino della bellezza, infatti, non si esercita alla maniera della seduzione o di una captazione paralizzante da parte di forme luccicanti che non hanno nulla da dire, bensì chiamando l'osservatore e invitandolo a interloquire. A intessere un dialogo; possibile poi a svolgersi «quando questo faccia a faccia tra lo sguardo e le cose si spezzi per rinviare al di là di se stesso»⁴⁶. Per aprire questa parola visibile all'invisibile, a quanto illimitatamente la supera e insieme le dà voce.

Ciò che vale per l'osservatore, è valso prima ancora per l'artefice dell'opera. Nel crearne un'immagine, l'artista ha accordato a quanto raffigurato di mostrarsi, di manifestarsi: nella e secondo la visione che ne ha avuto lui stesso. Privo della risposta del suo sguardo e del suo ascolto, il soggetto dipinto non l'avrebbe fatto, non si sarebbe manifestato. Almeno non sotto

⁴³ *Ibid.*, 35.

⁴⁴ J.-L. CHRÉTIEN, *L'appel et la réponse*, Éditions de Minuit, Paris 1992, 47.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, 48.

il particolare aspetto reso dall'immagine prodotta, che, pur essendo possibile non sia la sua sola immagine, è l'unica a conferirgli visibilità sotto quell'aspetto. Vi riesce a livelli differenti, a volte mediocri, altre volte così elevati da raggiungere un'altezza nominata ricorrendo alla parola capolavoro. Un'espressione il cui uso è giustificato dal fatto che un'opera meriti a buon diritto d'essere così identificata sotto il profilo della sua forma. Ma anche, e non ultimo, in ragione di ciò che essa svela e interpreta del senso del mondo⁴⁷, concorrendo a renderlo visibile e vivibile agli occhi dell'*homo symbolicus* che l'uomo e donna sono – compreso lo stesso artefice dell'opera: «Ciò che i miei occhi non possono vedere in ciò che vedono, mi occorre dipingere per vederlo»⁴⁸.

Operando in un contesto nel quale peraltro la conformità ai canoni pittorici stabiliti è uno dei criteri precipui che regolano l'esecuzione dell'immagine destinata al culto, l'iconografo non fa eccezione.

Nelle sue immagini – e prima ancora, al loro fondo, nella sua esperienza – si rifrangono la cultura e la tradizione pittorica e teologico-spirituale in cui si è formato e per cui tramite continua ad aver parte alla realtà. Questa gli si dischiude interpellandolo ed egli, all'atto di accoglierne il senso ed esprimerlo, le dà di rivelarsi secondo le forme specifiche della cultura e della tradizione che connotano il suo sentire e, con esso, il suo sguardo e l'opera che ne esce.

Attitudine e azione, invariabilmente personali e dunque singolari, sono un sentire e uno sguardo che non agiscono nel modo della duplicazione anastatica di tali forme, bensì producendosi in un'esperienza ogni volta, per quanto poco, inedita e unica – sino all'inedito e all'unico del capolavoro – quale simultaneo effetto dell'incontro tra la sorprendente eccedenza della realtà, mai del tutto adeguabile dallo sguardo dell'artista, e la singolarità del *suo* sguardo stesso. Colmato per eccesso dall'esuberanza della bellezza del reale⁴⁹ che gli viene incontro e parla, lo sguardo del pittore ne è toccato e attraversato senza che la possa trattenere, bensì, lasciando su di essa le proprie "impronte" con la sua opera, ne riesca solo ad attestare il tocco, il passaggio, in favore di chi ne divenga spettatore. A propria volta, per parte sua, incessantemente convocato a «creare daccapo ciò che l'artista ha creato per primo» (R.M. Rilke),

⁴⁷ La rappresentazione «non presenta mai qualcosa senza esporne il valore o il senso – se non altro il senso o il valore minimo dell'essere-là, davanti al soggetto» (NANCY, *La rappresentazione interdotta*, cit., 68).

⁴⁸ J.-L. CHRÉTIEN, *L'effroi du beau*, Cerf, Paris 2008², 87-88.

⁴⁹ O dall'orrore del reale: NANCY, *La rappresentazione interdotta*, cit., 85-89.

esponendovisi ancora e ancora, mai appagato dal di più di senso che il ripetersi della visione gli dona e insieme gli promette come a venire.

Non diversamente dalle altre, le innumerevoli immagini di Cristo e di Dio dipinte nel corso della storia dell'arte cristiana denunciano il carattere potenzialmente sempre indeducibile di ciò che accade nell'incontro tra la realtà che si dà a vedere e lo sguardo che si volge a essa co-rispondendole. Lo confermano, nel modo che è loro, per rapporto all'inesauribile ricchezza del mistero di Cristo, al quale con il loro indefinito moltiplicarsi rendono testimonianza traducendolo nel linguaggio delle loro risposte pittoriche.

Lo scarto, che già qualifica per difetto ogni tipo di risposta possibile nei confronti dell'eccesso di senso del darsi del reale, cresce a dismisura quando si riferisca all'evento di Gesù Cristo, e non può dunque che qualificare ciascuna delle sue rese figurative. È proprio questo fatto però – che a suo modo tradisce in genere la precedenza dell'appello su ogni possibile risposta, spoglia della quale comunque la chiamata non si farebbe manifesta, non accadrebbe – a svelare come sia l'esuberanza dell'appello stesso a creare lo spazio per l'invenzione di sempre nuove forme di significazione anche pittorica, quali risposte ogni volta parziali allo stupefacente dono compiutosi nella vita, morte e risurrezione di Gesù Cristo.

SERGIO DE MARCHI
docente di Teologia sistematica
Facoltà teologica del Triveneto