

Saggi

Il Concilio *Niceno II* e Hans Urs von Balthasar:
da una filosofia delle icone a una estetica teologica

ANDREA CALVI*

* *Ricercatore indipendente*
e-mail: calviandrea@hotmail.it

Abstracts

Il saggio si propone di tracciare un percorso storico-filosofico intorno alla discussione sul ruolo dell'icona nel Cristianesimo a partire dall'età tardo antica sino al XX secolo: riferimenti centrali e centranti sono il Concilio ecumenico tenuto a Nicea nel 787 (Nicea II) e l'elaborazione sistematica e compiuta del teologo svizzero Hans Urs von Balthasar. Il mondo sensibile viene riabilitato agli occhi della teologia per proporre un ampliamento metodologico e gnoseologico che non si limiti e fermi alle barriere poste dalla razionalità. L'icona, rievocazione e comunicazione di Dio in una relazione affettiva e di offerta, è quel λόγος divenuto σάρξ nell'evento fondante e fondamentale dell'Incarnazione.

This paper aims at describing an historical and philosophical journey through the discussion about the role of Icons in Christianity from Late Antiquity to the 20th century: the main points of reference are the II Council of Nicaea (787) and the theological aesthetics proposed by Hans Urs von Balthasar. The sensitive world is rehabilitated in the eyes of theology, offering a methodological and gnoseological expansion which does not limit and stop itself at the boundaries posed by the rationality. The Icon, reenactment and communication of God in an affective and offering relationship, is that λόγος which has become σάρξ in the founding and fundamental event of the Incarnation.

Keywords

Concilio di Nicea II – Hans U. von Balthasar – Estetica – Icona – Estetica teologica – Ortodossia

Il Cristianesimo, nella centralità del suo evento fondante, si pone con una peculiarità, rispetto alle altre religioni, che lo determina e lo definisce nella sua natura: con questo ci si riferisce, ovviamente, all'Incarnazione, il momento in cui il Dio invisibile, unico ed eterno si immerge nella materialità, visibile e temporale della carne, nella figura e nella persona del Gesù storico, consacrandolo come il Cristo, l'atteso Messia. L'Incarnazione di Dio è dunque, in una dimensione eziologica, il nodo fondamentale della questione della raffigurabilità e rappresentabilità di Dio stesso, attraverso un ampio apparato iconografico e simbolico: sarà questo il soggetto e l'oggetto che verrà affrontato nelle prossime righe di questo articolo. L'icona (e la simbologia che ad essa fa riferimento) dunque è una questione che permea e centra l'elaborazione teologica del primo cristianesimo e si sviluppa nel corso dei secoli sino a tornare luogo di interesse in un confronto, sempre nuovo e rinnovante nella contemporaneità. Le prime icone nascono nella loro accezione simbolica, declinata nella sfera della determinazione di una identità nascente, quella della comunità ecclesiale cristiana. Come tale, nel plasmare la forma, il simbolo cristiano è contemporaneamente riempimento di contenuto, ermeneuticamente sostanziale e ontologicamente strutturante, ed è proprio a questo contenuto che rinvia e rimanda ad un *altro* e ad un *oltre*, superando la sua immediatezza. Altro ed Oltre: è in queste dimensioni che si cercherà capire come, sin dalle origini, l'arte sacra non sia stata solo una forma frivola di espressione o un passatempo, ma indagine interiore, intima e profonda, nei valori identitari che hanno formato, e

nei quali si è formato, l'uomo. La simbologia è ritrovamento e trasmissione del senso ultimo e originario, presentificato e sempre attuale, è (ri)evocazione: parafrasando una citazione di Roland Barthes riferita alla fotografia, l'arte è ricordo che non riproduce ciò che è stato abolito dal tempo e dalla distanza, ma che attesta e conferma che ciò che vedo è effettivamente stato, è effettivamente esistito, che ciò che vedo si è effettivamente incarnato. La simbologia è una forma estetica e artistica di annuncio non verbale, ma figurativo, del κήρυγμα tanto da divenirne un segno di riconoscimento: con questo allusione, rimandiamo la mente ai cristogrammi protocristiani della croce e del pesce. La croce è infatti centrale sia per il suo richiamo alla Passione, evento chiave nell'annuncio del κήρυγμα dei primi cristiani, ma è anche l'iniziale greca del nome stesso di Cristo: la lettera chi (X) di Χριστός. Sappiamo inoltre che la croce ha poi la sua massima diffusione come simbolo ufficiale del cristianesimo nel IV secolo, sotto l'impero di Costantino (regno 306–337) per due ragioni. Eusebio di Cesarea racconta nella sua *Vita Constantini* che l'imperatore stava affrontando la fase finale della guerra civile condotta contro Massenzio a Roma quando gli appare in cielo una croce con le parole ἐν τούτῳ νίκα (meglio conosciute nella versione latina *in hoc signo vinces*: con questo segno vincerai). La notte seguente all'imperatore Costantino compare in sogno Cristo che ordina di adottare come vessillo il simbolo avuto in visione il giorno precedente: Costantino dà disposizione ai soldati, allora, di incidere sulle armi il *labarum* (o chi-ro, chiamato così perché composto dalle due lettere greche χ e ρ, iniziali di Cristo). La battaglia si conclude poi con l'effettiva vittoria di Costantino su Massenzio presso Ponte Milvio. La seconda ragione è direttamente consequenziale alla prima: dopo la battaglia vittoriosa di Ponte Milvio, l'imperatore Costantino non solo si converte al

cristianesimo¹ ma nel 313 firma, insieme a Licinio, l'Editto di Milano con cui si conferma nella sostanza e si amplia il precedente documento di tolleranza di Galerio del 311: viene concesso così al culto cristiano l'eguale dignità a tutte le altre religioni dell'impero² e si pone fine al periodo delle grandi persecuzioni. I cristiani possono professare liberamente e alla luce del sole la loro religione, in tutto quello che questo comporta: dal senso di appartenenza alla comunità espresso attraverso l'adozione di croci come simboli identitari alla celebrazione pubblica di liturgie. Si dovrà però aspettare il 380 per vedere emanato l'Editto di Tessalonica (chiamato anche *Cunctos populos*) con cui i tre firmatari (gli imperatori Graziano, Teodosio I e Valentiniano III) decretano che il cristianesimo professato secondo i canoni del Credo niceno sia la religione ufficiale dell'impero e le sedi episcopali di Roma e Alessandria d'Egitto detengano il primato in materia di teologia: questo però aprirà ampi contrasti e produrrà forti ripercussioni contro i culti pagani. Tornando alla simbologia della croce, dunque, questa si afferma con tutta la forza possibile nel IV secolo, supportata anche dalla nuova linea politica imperiale. Per quanto invece concerne il secondo simbolo, il pesce, occorre abbandonare la linea politica per abbracciare una interpretazione legata più alla parola in sé e al suo valore nell'esegesi delle Sacre Scritture. Pesce,

¹ La conversione di Costantino al cristianesimo è ancora un problema non risolto che gli storici si trovano ad affrontare, senza però riuscire –ad oggi– a formulare una risposta univoca vista la diversità e pluralità delle fonti. Si pensi solamente all'esempio del racconto della visione fornito da Eusebio di Cesarea nella sua *Vita Costantini* e invece alla narrazione proposta da Lattanzio in *De mortibus persecutorum*. Per maggiori informazioni si rimanda al capitolo ottavo, *La «conversione di Costantino»* (pag. 288–316) in M. SIMON - A. BENOÎT, *Giudaismo e cristianesimo. Una storia antica*, trad. it. di A. Gardina, Laterza, Bari 2005

² Cf. EUSEBIO DI CESAREA, *Storia Ecclesiastica* 10,5,2–14; cf. LATTANZIO, *De mortibus persecutorum*, 48,2–12

in greco, infatti è reso con la parola Ἰχθύς: le singole lettere di questo termine compongono la frase Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, ossia «Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore». Questo simbolo è, probabilmente, in uso nelle prime comunità cristiane come segno di riconoscimento, specialmente durante il periodo delle persecuzioni³; il pesce viene inoltre usato come simbolo di Pietro stesso in riferimento al passo evangelico di Lc 5,10 quando Cristo chiama l'apostolo con l'espressione «pescatore di uomini», conferendogli così esplicitamente l'incarico missionario. Non da ultimo, i cristiani stessi si identifica proprio nell'immagine del pesce perché, come racconta lo scrittore e apologeta latino Tertulliano, si rinasce alla vita eterna solo grazie al battesimo: da qui, il fonte battesimale era chiamato *piscina* (dal latino *piscis*, pesce) e i credenti *pisciculi* (pesciolini). Quando si affronta il tema della nascita dell'iconografia cristiana è anzitutto necessario porre una distinzione fondamentale tra quella che è la datazione dei più antichi documenti iconografici cristiani che ci sono pervenuti (risalenti, secondo la tradizione, tra il II e il III secolo) e invece la nascita vera e propria di una iconografia cristiana *stricto sensu*. Abbiamo già accennato a come i primi simboli cristiani, ossia la croce e il pesce, venissero usati dai proseliti di questa nuova confessione di fede come chiave di riconoscimento reciproco e inizio di un rapporto di mutua fedeltà, soprattutto nel periodo delle grandi persecuzioni durante le quali dirsi cristiano era pretesto

³ Il pesce viene stilizzato con l'intersezione di due archi che hanno comune punto d'origine a sinistra (la testa), s'intersecano a tre quarti e terminano poi con due stremità (la coda). La tradizione riporta che quando un cristiano incontrava uno sconosciuto, tracciava nella sabbia uno degli archi che compongono l'Ἰχθύς. Se l'altro completava il segno con il secondo arco, i due si riconoscevano come cristiani e si prestavano reciproca lealtà. Testimonia e conferma l'uso dell'acronimo anche Agostino d'Ippona in *De Civitate Dei* XVIII, 23.

sufficiente per una pubblica denuncia e una condanna a morte: l'identità dei singoli appartenenti alla comunità cristiana non poteva, e non doveva, venir dunque resa pubblica. Il significato di questi segni allora racchiudeva il senso identitario di appartenenza ad una precisa comunità: era simbolo, nel suo significato vero e nella sua intenzione propria. La croce e il pesce erano simboli nel senso etimologico: σύμβολον “accostamento”, “segno di riconoscimento”; συμβάλλω “mettere insieme, far coincidere”. La tradizione *sim-bolica* non è però una invenzione cristiana: le sue radici culturali affondano nella Grecia antica. Il simbolo infatti è una sorta di tessera che due famiglie o due città, nel momento in cui si giurano reciproca fedeltà, spezzano e ognuna delle quali tiene una singola metà come segno di riconoscimento e testimonianza dell'accordo (o alleanza) avvenuto nel perfetto combaciare delle due parti. Il simbolo dunque nasce come strumento di riconoscimento: è con questo scopo e questa finalità che viene impiegato dai cristiani. Il riconoscimento è preludio di un ricongiungimento alla comunità cristiana, nel senso più ampio che si possa intendere, del singolo individuo: il fedele seguace di Cristo è colui che abiterà, dopo il giorno del giudizio universale, la Gerusalemme celeste. La precisazione appena proposta risulta di fondamentale importanza se si considera l'elaborazione teologica che Agostino d'Ipbona proporrà nel V secolo in due opere: *De Civitate Dei* ed *Enarrationes in Psalmos*. Secondo il Padre della Chiesa, infatti, gli uomini vivono secondo due principi primi: «Due amori fanno queste due città: l'amore di Dio fa Gerusalemme, l'amore del mondo fa Babilonia. Perciò ognuno si chieda che cosa ama, e capirà a quale città appartiene»⁴. La divisione della cittadinanza, però, non è definita nello scorrere della storia perché sarà chiara

⁴ AGOSTINO, *Sul salmo 64 II*, 2 in *Commento ai Salmi*.

solo alla fine dei tempi⁵: nel mentre, il cristiano vivrà sulla terra nella condizione di *viator*, pellegrino, nell'attesa di godere della sua piena cittadinanza. Nella confusione e nell'unione indistinta delle due città, il riconoscersi come cristiano e appartenente ad una comunità identificata e identificabile nella sua struttura, nella sua entità, nella sua storicità e funzionalità attraverso un simbolo non è questione che può passare in secondo piano. Il simbolo (della croce o del pesce) è il riconoscimento visivo e visibile, certo e tangibile, sensibile ed empatico proprio dell'appartenenza alla Gerusalemme celeste. Non è forse un caso che, sempre nel *Commento al Salmo 64* Agostino riconduca il significato del nome Babilonia a "confusione" e invece Gerusalemme a "Visione di pace". Visione. Gerusalemme è una visione *sim-bolica*: di riconoscimento, di ricongiungimento all'originario, di appartenenza e di identità. Il simbolo dunque è quella manifestazione visibile di una dimensione comunitaria che trae il suo significato a cominciare da un terreno esperienziale, una struttura valoriale e una impostazione culturale unitaria che per identificarsi non può, per definizione, essere autoreferenziale: è una dinamica di rinvio a ciò che eccede la presenza, rimanda all'assenza di quella realtà non necessariamente e *hic et nunc* visibile. Il simbolo è un sostituto di presenza che si configura nella ricomposizione delle parti ognuna delle quali è inserita nel tutto. Il simbolo, si può affermare, trae il suo senso d'essere in una concezione olistica proprio perché è un sistema (e non a caso si adopera questo termine: proprio come "simbolo", "sistema" condivide il prefisso *σύν*, "insieme") le cui componenti non possono spiegarsi da sé, ma derivano il loro senso dalla sommatoria funzionale sempre maggiore delle parti stesse prese singolarmente.

⁵ AGOSTINO, *De Civitate Dei* I, 35: «Queste due città sono certamente confuse e unite insieme in questo modo, finché no le separi l'ultimo giudizio»

Si può dunque affermare che l'iconografia cristiana sia nata subito e prioritariamente nella sua dimensione simbolica, i cui elementi caratterizzanti sono il carattere di visibilità, dato dall'essere immagine; la funzione di riconoscimento; l'affermazione di una identità; il ricongiungimento ad una appartenenza, comune ed empatica (*Einführung*); una struttura di rinvio all'assenza e sostitutiva della presenza; la comprensione olistica del significato del simbolo. Possiamo così risolvere la prima questione posta: ossia la determinazione della genesi dell'iconografia, oggetto del nostro studio, nel suo senso più proprio a prescindere dai primi documenti che ne testimoniano l'uso. I primi simboli cristiani sorgono dunque contemporaneamente alla diffusione del messaggio di Cristo, prima nelle terre di Israele e poi via via sino al cuore dell'Europa e con esso, Roma. Abbiamo appena ricordato come le immagini della croce e del pesce siano entrate in uso presso le comunità cristiane come simboli di identificazione e di appartenenza ad una comunità, ma anche, e soprattutto, come (in)tensione e rimando alla sfera dell'Oltre: ad una dimensione religiosa in cui la professione di una fede e l'adesione ad una Verità sono criteri necessari e inscindibili per la comprensione del simbolo stesso. Definiamo allora in questo senso la croce e il pesce come una proto-iconografia cristiana: un simbolo delle origini. L'elaborazione di una vera e propria teologia e filosofia, di una ermeneutica del simbolo ed estetica della religione, nei primi secoli, non è ancora stata proposta (sappiamo infatti che il cristianesimo si sviluppa, per poi distaccarsene, in seno alla tradizione giudaica: le categorie filosofiche e la sistematizzazione razionale di un pensiero erano elementi esterni a questa cultura). Dovremmo aspettare il contributo e l'influenza dell'ellenismo nel pensiero cristiano. In poche parole i cristiani dei primi secoli non fanno altro che riprendere le figure presso i culti pagani e convertirle, battezzarle,

alla liturgia cristiana instaurando così una circolarità tra l'immagine simbolica, le Sacre Scritture e la funzione liturgica propriamente detta: si produce così un codice visuale (che non sia più solamente e limitatamente linguistico) al quale ricorrere nell'esegesi; si pongono poi le basi per una relazione stretta tra simbolo e Parola, ponendoli su uno stesso piano, e infine nella liturgia l'impiego di immagini conferisce a quest'ultime un carattere di sacertà e autorità. Si può identificare il cardine di questo circolo in quella che è l'ermeneutica biblica: la liturgia cristiana si concentra infatti intorno alle Sacre Scritture che vengono, e devono essere, interpretate (non a caso, tra i maggiori generi della letteratura cristiana antica si sviluppa l'omiletica). Da una ermeneutica linguistica, una oratoria esegetica, una interpretazione verbale si passa, affiancando ma non sostituendo, ad una ermeneutica codificata, una oratoria visibile e una interpretazione simbolica. Sull'icona come mezzo e strumento materiale adoperato dalla Verità-Dio per comunicare e farsi comunicare, come «porta regale» dirà poi Pavel A. Florenskij, come rappresentazione simbolica, visiva e sensibile nella presenza di un'assenza "Oltre" a cui tendere per poterla contemplare, si aprirà nell'VIII secolo un ampio dibattito tra i sostenitori dell'icona (iconoduli) e i suoi avversari (iconoclasti). Mentre i primi portano come giustificazione della loro posizione la tesi secondo la quale Dio attraverso l'incarnazione abbia deciso di farsi, e offrirsi come, immagine⁶, motivo per cui ogni icona è testimonianza dell'in-

⁶ Si pensi come nelle Sacre Scritture, soprattutto nella sezione veterotestamentaria, Dio non si sia mai mostrato attraverso un'immagine di sé (es. Es 3,1-4,17: Dio parla a Mosè attraverso un rovetto ardente) né si sia mai definito con un nome (es. 1Re 19,11-13: Dio si manifesta ad Elia nel silenzio; o ancora in Es 3,14: Dio si presenta nella celeberrima formula אֲנִי אֲהִיָּה אֲשֶׁר אֲהִיָּה *'ehyeh 'ašer 'ehyeh*, tradotta poi in greco con ἐγώ εἰμι ὁ ὢν: «io sono colui che sono»). La prima volta che Dio è visibile agli uomini è nell'incarnazione di Cristo.

carnazione stessa, in conformità anche con quanto precedentemente sostenuto⁷; gli iconoclasti invece ritengono che l'unica forma di espressione di Dio rivolta agli uomini, l'unica testimonianza delle sue volontà, la modalità comunicativa prediletta ed eletta siano le Sacre Scritture ed esse soltanto: in poche parole, il Libro. La Parola di Dio è tale che non necessita di ulteriori mediazioni, ha la sua potenza poiché ispirata nell'uomo dallo Spirito Santo, è l'unica rappresentazione possibile⁸. Possiamo dire che queste due correnti di pensiero e approcci all'icona (iconodulia e iconoclastia) abbiano caratterizzato la visione del cristianesimo in Occidente ed in Oriente. Il fondamento dell'iconoclastia, secondo la visione iconodula, è una interpretazione faziosa ed esiziale che si risolverà solamente con la convocazioni di importanti concili (il maggiore dei quali fu quello di Nicea nel 787 d.C.) che proporranno l'accettazione di quelle icone che, proprio in quell'Oriente che le aveva rifiutate, vivranno il loro apogeo. Nascerà un Oriente della teologia visiva e dell'iconosofia. Questa interpretazione faziosa dell'icona, proposta dagli iconoclasti, venne ratificata nel concilio di Hieria del 754 convocato dal *basileus* Costantino V, il quale scrisse un'opera intitolata Πεῦσεις (*Questioni*)⁹, una sorta di dialogo il cui scopo sia di-

⁷ «L'arte è ricordo che non riproduce ciò che è stato abolito dal tempo e dalla distanza, ma che attesta e conferma che ciò che vedo è effettivamente stato, è effettivamente esistito, che ciò che vedo si è effettivamente incarnato». (v. pag. 3)

⁸ Coerentemente con l'irrappresentabilità tipica del Primo Testamento, il nome di Dio stesso non poteva essere detto, pronunciato e definito con un termine. La tradizione ebraica indicava infatti Dio attraverso il tetragramma יהוה, traslitterato all'occidentale in YHWH, che – all'atto della lettura – veniva taciuto sostituendolo con una breve pausa di silenzio.

⁹ Quest'opera ci è pervenuta in modo parziale, per di più solamente attraverso le citazioni riportate – perché venissero contestate – da Niceforo di Costantinopoli (758–828), patriarca dal 806 al 815.

mostrare l'impossibilità teologica di raffigurare il Cristo senza opporsi al dogma calcedoniano del 451 che affermava l'unione della natura umana e della natura divina in Cristo, in maniera perfetta e inseparabile. Questo porta Costantino V a concludere che l'icona sia una rappresentazione umana di Cristo che non tiene conto della sua natura divina, mentre la vera ed unica icona di Cristo è l'Eucarestia poiché consustanziale al suo modello. È così che il concilio di Hieria dichiara l'iconoclastia dottrina ufficiale ecclesiastica della chiesa orientale; la sua teologia verteva intorno a due principali riflessioni: l'essenziale inconcepibilità e irrepresentabilità di Dio stesso; la fondamentale impossibilità di rappresentazione di Cristo stesso perché nell'immagine si dovrebbe separare la natura umana dalla natura divina, la quale o verrebbe esclusa per la sua incapacità di essere raffigurata oppure verrebbe compressa nella materialità. Questa considerazione, agli occhi degli iconoclasti, renderebbe dunque la fazione iconodula vicina all'eresia nestoriana: se la rappresentazione delle icone ritraesse Cristo, questi sarebbe rappresentato solo nella sua carnalità umana perché la sua scintilla divina non potrebbe venir contenuta nella materialità. Implicitamente, dunque, sarebbe come se si affermasse solo una natura del *Logos*.

La decisione del concilio di Hieria non portò inizialmente a persecuzioni, molte immagini pubbliche (non private) vennero però distrutte o imbiancate e la teologia iconodula o iconofila venne dichiarata eretica. Il gorgo dell'iconoclastia subisce un primo alto e perentorio arresto (sappiamo infatti che nel IX secolo, tra l'813 e l'843 Bisanzio vivrà una seconda fase iconoclasta) con la morte di Costantino V e l'ascesa al trono del figlio Leone IV, che regna dal 775 al 780. Quando costui eredita la carica imperiale dal padre aveva solo dieci anni: la madre vedova Irene la Cazara assume dunque la reggenza. La basilissa si mostra da subito una donna energica

e di esplicite simpatie iconodule. Per porre fine all'iconoclastica ratificata dal concilio di Hieria, Irene la Cazars risponde convocando un altro concilio, nell'agosto del 786 nella chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, alla presenza dei rappresentanti delle cinque sedi patriarcali di allora (Roma, Costantinopoli, Alessandria, Antiochia e Gerusalemme). Il concilio era a tutti gli effetti ecumenico. Il 4 settembre 787 comincia la prima seduta del concilio, inaugurata dal discorso del patriarca Tarasio che assume così la presidenza dell'assemblea e la conduzione dei lavori: il concilio di Nicea si vedrà articolato in ben otto sessioni. La discussione sulla questione delle immagini inizia con la quarta sessione, aperta il 1 ottobre: il dibattito è però già ideologicamente (ed idealmente) chiuso prima di iniziare: nessuno osa più, dopo ormai la metà dei lavori, mettere in discussione la liceità delle immagini sacre e delle icone come elementi fondamentali del cristianesimo. In questa sessione, un aspetto importante che viene precisato è la distinzione tra προσκύνησις (venerazione) e λατρεία (adorazione):

Parve opportuno precisare che alle icone spetta una prosternazione d'onore (τιμητική προσκύνησις), ma non la vera adorazione (ἀληθινὴ λατρεία) che spetta alla sola natura divina; l'onore reso all'immagine, infatti, passa al "prototipo", ovvero a colui che essa rappresenta, così come gli altri atti della pietà popolare (come l'uso diffuso di baciare le icone) erano da intendere come tributati alla persona raffigurata¹⁰.

Questa distinzione tra venerazione e adorazione, che potrebbe apparire un puro cavillo formale, introduce però la nuova concezione delle immagini sacre e delle icone, che si stava facendo strada negli anni precedenti, che tro-

¹⁰ M. RE, *Il secondo Concilio di Nicea e la controversia iconoclastica* in L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999, 179.

verà validità nell'elaborazione teologica e porterà all'accettazione dell'iconofilia come dottrina ufficiale della chiesa. Mentre l'adorazione è il culto che, nella Chiesa cristiana, può essere reso solo a Dio (e con esso, alle persone della Trinità, al sacramento dell'eucarestia poiché transubstanziazione e al Sacro Cuore di Gesù), la venerazione è una particolare forma di riverenza devozionale rivolta ad una immagine ma non per l'immagine o dell'immagine stessa. L'immagine sacra e l'icona sono infatti rappresentazioni simboliche e di conseguenza strutture di rinvio: rimando all'archetipo originale, Dio. Ma nell'icona non vi è Dio; l'icona non è Dio. L'icona riporta all'origine del senso, rappresentandolo, ma non racchiudendolo, in un rapporto mimetico, definito attraverso una relazione ontologica negativa: l'icona è ontologicamente inferiore al suo archetipo ispiratore perché di esso è rappresentazione dell'ipostasi (direbbe Plotino), del *Logos-Cristo*. Il volto di Cristo stesso è l'icona per antonomasia e per eccellenza: è la realtà visibile di una invisibilità che nella carne non può essere contenuta, ma che attraverso la carne diventa manifestazione, fenomeno e *sim-bolo*: è Colui che rinvia ad una connessione con il prototipo e l'archetipo (Dio Padre). Secondo l'*horos* (ὄρος, «definizione di fede») del Niceno secondo ha ben presente l'articolazione e distinzione tra "natura" e "ipostasi": la cultura platonica e neoplatonica erano ben presenti nel contesto conciliare e costantinopolitano in generale.

Costoro, che non rapidissimi nel pronunciare calunnie, dicono che l'icona ed il suo modello sono la stessa cosa. Ed è per questo che imputano confusioni e divisioni a coloro che dipingono il racconto evangelico. La deviazione dalla verità, infatti, degli Eutichiani, di coloro, cioè che affermano l'esistenza di un'unica natura nell'unione ipostatica di Cristo ed arguiscono da questo la confusione, in loro non consiste in altro se non nel fatto che definiscono ipostasi e natura come una medesima cosa. Noi, invece, allievi della Chiesa universale, sappiamo che sono due cose distinte: chiamiamo infatti "ipostasi" una sostanza con le sue proprietà, a parte il sussistere, e "natura", invece, qualcosa

che esiste per sé, che non ha bisogno di niente per essere costituita, a parte la generazione. In questo modo, inoltre, costoro affermano che l'icona di Cristo e Cristo stesso non differiscono in niente quanto alla sostanza, poiché, se avessero conosciuto la differenza, non avrebbero tirato fuori, così affrettatamente, queste parole vuote. È infatti chiaro per tutti che una cosa è l'icona ed un'altra il modello: questo è animato, quella è inanimata; e poiché hanno Cianciato che nell'icona si trova circoscritta la divina natura, devianti dal giusto modo di ragionare, «sono stati abbandonati in balia di un'intelligenza depravata (Rm 1,28)»¹¹.

Secondo la seguente considerazione, l'errore di coloro che sono stati «devianti dal giusto modo di ragionare» sono caduti nell'iconoclastia perché non hanno colto il valore e la funzione dell'icona partendo dall'errata intuizione dell'identificare ipostasi e natura, simbolo e archetipo. È quella confusione tanto temuta e tanto aborrita da Giovanni Damasceno, descritta nel *De Fide Orthodoxa*. Il simbolo è una visione sensibile che della bellezza, o si dovrebbe dire del Bello, non fa il fine del suo essere rappresentazione, ma il suo mezzo: in quanto sensibilità, in una sorta di *scala amoris* platonica, attira il soggetto venerante, lo immerge nel mistero trinitario, lo introduce nella contemplazione dell'archetipo e lo eleva di modo tale che il visibile manifestante l'invisibile sia trasceso nell'esperienza estetica¹².

¹¹ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, 87.

¹² Kant, nel 1790, formulerà una esperienza simile per quanto riguarda l'ipotiposi (simbolica), esibizione sensibile di una idea della ragione che non può essere contenuta in un oggetto ma al quale rimanda per mezzo di una analogia, che si serva anche di intuizioni empiriche. «L'ipotiposi (esibizione, *subiectio sub adspectum*), in quanto è qualcosa di sensibile, è duplice; schematica, quando l'intuizione corrispondente ad un concetto dell'intelletto è data *a priori*; simbolica, quando ad un concetto che può essere pensato solo dalla ragione, e a cui non può essere adeguata alcuna intuizione sensibile, viene sottoposta un'intuizione, nei cui confronti il procedimento del Giudizio è soltanto analogo a quello dello schematismo; vale a dire, che si accorda con questo soltanto secondo la regola del procedimento, non secondo l'intuizione stessa, e quindi soltanto secondo la forma della riflessione e non secondo il

È solo con la VI sessione del concilio niceno (apertasi il 6 ottobre) che si pone radicalmente una cesura con l'iconoclastia, dichiarando invalido il concilio di Hieria. Gregorio di Neocesarea, soprannominato «il Taumaturgo», commenta e confuta punto per punto l'*horos* di Hieria del 754 (essendo scomparsi purtroppo gli atti ufficiali del sinodo, è grazie ai documenti di questa sessione del Niceno secondo che possiamo ricostruire l'*horos* iconoclasta). Il precedente concilio viene spogliato del titolo di "ecumenico", in quanto non vi parteciparono né il papa né i patriarchi orientali. Il problema di maggior rilevanza che viene discusso durante la seduta fu la rappresentabilità di Cristo: tornano gli echi del pensiero del Damasceno perché «a Nicea fu obiettato che l'immagini di Cristo è in rapporto con la persona secondo il nome, e non secondo la sostanza: l'icona non è il Cristo, ma lo rappresenta sulla base della verità storica dell'Incarnazione»¹³. Il farsi carne del *Logos* diventa dunque il dogma su cui si basa la teologia dell'icona e, contemporaneamente, la sua condizione di possibilità di sussistenza. Come annota il cardinale arcivescovo di Vienna Christoph Schönborn nel suo saggio *L'icona di Cristo (Die Christus-Ikone)*: «Chi rifiuta le icone, rifiuta l'incarnazione: questa è la persuasione di tutti i difensori delle immagini»¹⁴. La teologia iconofila si connota, a partire dall'*horos* conciliare, in una chiave eminentemente cristologica e cristocentrica, lente di lettura e di impostazione di tutta la teologia e filosofia iconogra-

contenuto. [...] Tutte le intuizioni che sono sottoposte a concetti *a priori*, sono o schemi o simboli: le prime contengono esibizioni dirette del concetto, le seconde esibizioni indirette. Le prime procedono dimostrativamente, le seconde per mezzo di una analogia (per la quale ci serviamo anche di intuizioni empiriche)». I. KANT, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Laterza, Bari 2010, 381-383.

¹³ Ivi, 181.

¹⁴ C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, trad. it. di M. C. Bartolomei, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988, 160.

fica che ne deriverà. Cristo, la dimensione sensibile e materiale di Dio datasi nella carne e nella umanità più concreta come *Logos* visibile, diventa per la teologia delle icone la culla esperienziale in cui si apre la “porta regale” florenskiana di Dio: l'icona è un rimando ad Altro, ma è essa stessa un riferimento. L'immagine sacra è una materialità di riferimento grazie al cui sensibile manifestarsi, possiamo cogliere il senso di ciò che ci trascende: se vogliamo, si può leggere in questo un altro sottotesto ereditato dalla classicità (oltre al già citato Plotino e, di rimando, Platone). È il *De Anima* di Aristotele, opera nella quale il filosofo descrive il processo della percezione che comincia proprio nel momento in cui un soggetto viene “colpito” da un oggetto poiché prima della percezione stessa, prima che i sensi vengano sollecitati, nulla è nell'intelletto. La dimensione sensibile è centrale e fondamentale: per Aristotele, da Aristotele sino ai padri conciliari iconoduli. Vi è un rapporto di necessità tra pensiero e immagine: questi non sussistono disgiuntamente. In un certo qual senso, la venerazione delle icone è tale ed efficace proprio nel suo valore psicologico, da intendersi ben ampiamente. La fede stringe un legame intrinseco e stretto con la visione delle immagini sacre. Giovanni Damasceno racconta nella sua *Oratio Demonstrativa de Sacris et Venerandis Imaginibus* (PG 326) un possibile incontro tra un cristiano e un pagano. Quest'ultimo chiede al credente di mostrargli la sua fede affinché anche lui possa credere. Giovanni Damasceno esorta allora il cristiano a non rispondere a parole, ma di portarlo in una chiesa affinché ammirando la bellezza e contemplando le icone sacre, gli si riveli la vera fede. Dio, nell'immagine di Cristo iconizzato, riflette il mistero della sua trascendenza. Cristo è il Dio, nella trinità; Cristo è *per* Dio, nelle icone. Si legge in Colossesi 1,15: «Egli è immagine del Dio invisibile, generato prima di ogni creatura». L'arte è la bellezza che trasfigura Dio e che ce lo comunica. In una *lectio magistralis*

tenuta presso la cattedrale di Arezzo il 01 giugno 2011, il cardinal Gianfranco Ravasi non erroneamente definisce l'arte come una feritoia: «L'arte, come la fede, è una feritoia sull'Assoluto, sul Trascendente, sul Mistero. Ecco l'invito, allora, proprio di cercare di vedere dove si aprono queste feritoie per riuscire a scoprire un mistero, qualcosa che ci supera, che ci trascende, ciò che appunto deve fare la vera arte e la grande fede, la fede autentica.» Quasi a distanza di milletrecento anni, il messaggio del secondo concilio di Nicea è ancora attuale nel rapporto che lega fede e arte nella chiesa contemporanea che negli ultimi decenni sta ritrovando, riscoprendo e riponendo al centro di un ampio dibattito il valore, radicale e atavico, della sensibilità, ἡ αἴσθησις. È proprio a metà del Novecento che vede la luce una nuova disciplina, l'Estetica teologica, fondata da Hans Urs von Balthasar¹⁵, un importante teologo svizzero. Prima di lui si è sempre e

¹⁵ Hans Urs von Balthasar nasce a Lucerna il 12 agosto 1905. Inizia a frequentare il ginnasio a Engelberg (Svizzera) per concluderlo a Feldkirch (Austria). Nel 1923 si iscrive alla Facoltà di Lettere presso l'Università di Vienna; si trasferisce a Berlino per continuare gli studi e li conosce Romano Guardini, importante teologo italiano naturalizzato tedesco, che segnerà le tappe importanti della vita accademica e personal-spirituale di Balthasar. Nel 1928, Balthasar discute la sua tesi a Zurigo in cui affronta il problema escatologico nella letteratura tedesca (*Apocalypse der deutschen Seele*). Viene ordinato presbitero a Monaco nel 1936 ed entra nella compagnia di Gesù, lasciata poi nel 1950 per dedicarsi alla fondazione della comunità di san Giovanni insieme ad Adrienne von Speyr. Nel 1988, papa Giovanni Paolo II nomina Balthasar cardinale per i suoi meriti teologici ma questi non farà mai in tempo a ricevere la berretta, morendo il 26 giugno dello stesso anno, due giorni prima del concistoro. Viene sepolto nella Hofkirche di Lucerna. Una delle opere principali di H. U. von Balthasar è *Gloria*, diviso in 7 volumi. Per le note bibliografiche seguiremo le seguenti abbreviazioni: Gloria I: *Gloria. Una estetica teologica. La percezione della forma*, trad. it. di G. Ruggieri, Jaca Book, Milano 1975; Gloria II: *Gloria. Una estetica teologica. Stili ecclesiaci. Ireneo, Agostino, Dionigi Anselmo, Bonaventura*, trad. it. di M. Fiorillo, Jaca Book, Milano 1978; Gloria III: *Gloria. Una estetica teologica. Sili laicali. Dante, Giovanni della Croce, Pascal, Hamann, Solov'ëv, Hopkins, Péguy*, trad.

solo parlato di “Teologia estetica”, ossia una riflessione condotta sull’arte e le sue opere portata avanti in termini assolutamente teologici. Il teologo svizzero propone un rovesciamento di prospettiva e introduce così l’“Estetica teologica”: da lui, via via nei secoli precedenti la teologia ha avuto la possibilità di leggere l’arte attraverso le lenti del suo sistema, del suo lessico e delle sue categorie; è però anche possibile che la teologia venga ora esplorata, venga formulata, venga conosciuta attraverso la sensibilità. Da strumento d’indagine diventa oggetto indagato: viene rivitalizzata, riabilitata, rinnovata. La teologia viene ampliata a partire dal suo nuovo carattere di sensibilità: non è più solamente esercizio mentale–accademico; diventa una disciplina corporea–affettiva, reale. In altri termini, l’estetica teologica non si propone di spiegare l’icona e i suoi corollari attraverso il mondo della teologia; al contrario: la sensibilità che permette la contemplazione dell’icona, la sua fruizione e la sua comprensione, è la facoltà che rende possibile una nuova conoscenza di Dio. Hans Urs von Balthasar attira da subito l’attenzione dello studioso italiano P. Sequeri che intuisce immediatamente quale sia l’importanza del pensiero del teologo svizzero soprattutto nelle linee tracciate per la fondazione di una nuova corrente; scrive infatti Sequeri nel suo ultimo saggio *Il sensibile e l’inatteso*:

Il progetto di Balthasar, di per sé, mirava all’obiettivo di disincagliare risolutivamente l’impostazione teologico–fondamentale (la teoria

it. di G. Sommovilla, Jaca Book, Milano 1976; Gloria IV: *Gloria. Una estetica teologica. Nello spazio della metafisica. L’antichità*, trad. it. di G. Sommovilla, Jaca Book, Milano 1977; Gloria V: *Gloria. Una estetica teologica. Nello spazio della metafisica. L’epoca moderna*, trad. it. di G. Sommovilla, Jaca Book, Milano 1978; Gloria VI: *Gloria. Una estetica teologica. Antico patto*, trad. it. di M. Fiorillo, Ursicin e C. Derungs, Jaca Book, Milano 1980; Gloria VII: *Gloria. Una estetica teologica. Nuovo patto*, trad. it. di G. Manicardi e G. Sommovilla, Jaca Book, Milano 1977

della rivelazione e della sua umana credibilità), dall'estrinsecismo del modello apologetico-razionalistico, che leggeva l'intero volume degli eventi connessi con la manifestazione di Dio, come "segni" dimostrativi di un agire divino, più che come la "forma" significante della verità rivelata. Nello stesso tempo, l'adozione di un modello "estetico" della rivelazione, perseguiva l'intento di una produttiva *Aufhebung* (riassorbimento e oltrepassamento) dei grandi modelli di intellegibilità e persuasività dell'antico e, rispettivamente, del moderno [...]¹⁶.

Prosegue dopo poche righe:

Lo slittamento del dispositivo della credibilità umana, da semplice presupposto di *ricevibilità* della rivelazione divina a misura inderogabile di *ammissibilità* dei suoi contenuti, è stato –storicamente– un rischio più che ipotetico. In ragione di ciò, von Balthasar individua nel modello dell'esperienza estetica una permeabilità migliore per l'intellegibilità del modo in cui la rivelazione esibisce la persuasività del suo nucleo centrale (la verità dell'amore di Dio, che si offre nel Figlio), senza doversi previamente accreditare di fronte all'a priori di un ordine stabilito estrinsecamente rispetto alla sua offerta. L'estetico infatti è orizzonte dell'esperienza perfettamente compatibile con la novità, originalità, la sorpresa, la creatività della manifestazione: lungi dal trarne motivo di *sospetto*, se *l'aspetta*¹⁷.

Il nucleo della nuova estetica teologica sta dunque in una parola: "offerta". L'estetica non fa più riferimento ad una metafisica che pensa l'essere come fondamento, ma è un nuovo pensiero che concepisce l'essere stesso come dono che si offre in quel che è, nella storia, per venire accolto e incontrato. L'estetica è una relazione, una affezione. L'estetica è la fruizione di una manifestazione disvelante che rivela la verità e bontà assoluta nella bellezza, liberandola dal mero utile e dallo sterile utilitarismo. La bellezza è una qualità trascendentale inserita in una gerarchia ontologica nella quale opera una sintesi tra il *verum*

¹⁶ P. SEQUERI, *Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica*, Queriniana, Brescia 2016, 55-56.

¹⁷ Ivi, 56.

e il *bonum*. Il *pulchrum* diventa un nuovo riferimento per la metafisica nel momento in cui conquista la sua indipendenza: non è più accidente dell'essere, ma il bello è esso stesso essere e come tale diventa oggetto di speculazione e di indagine. La bellezza non è un carattere accessorio dell'essere, ma è espressione del vero e del bene che lo costituiscono. Il bello riveste la sua importanza nella contemplazione che si affaccia alla sua manifestazione: il soggetto contemplante è l'uomo e nell'uomo che contempla Balthasar innesta la radice della sua estetica teologica, ben altro discorso rispetto alla teologia estetica in cui il punto di partenza della riflessione è Dio, non l'uomo. La teologia non l'estetica. L'invisibile, non il visibile. È il bello che appare all'uomo e poiché appare può essere percepito e nella percezione avviene la comprensione della profondità del mistero che il bello stesso contiene, che il bello stesso è. La percezione (*Wahrnehmung*) è la prima cifra fondamentale nell'estetica teologica di Balthasar, cifra attorno alla quale viene elaborata una relativa dottrina (*Erblickungslehre*) che riflette sulla modalità della relazione e comunicazione tra Dio e l'uomo nell'ottica di una azione salvifica. La percezione, nel significato più interiore e spirituale che si possa pensare, necessita pur sempre di occhi capaci affinché possano cogliere la bellezza che ne manifesta il senso primo e fondamento, comunicato dalla pura luminosità del vero e del bene nella bellezza. La percezione apre, spalanca, svela, squarcia il "velo di Maya" per introdurre nella contemplazione estatica del bello dove la semplicità dello sguardo permette la percezione del vero. È un cammino, uno sviluppo e un progresso: una scala che si compie gradino per gradino. L'estasi (*Entrückung*) è lo stadio più alto a cui lo spirito umano possa arrivare poiché la sua percezione viene educata (nel senso latino di *ex ducere*) a cominciare dal cogliere la bellezza naturale per giungere, in una sorta di *scala pulchritudinis*, alla bellezza cristiana: «è il passaggio

dal confine della filosofia al campo dominato dalla teologia, da quello dominato dalla natura a quello della grazia; è l'elevarsi continuo della creatura, verso la contemplazione del Creatore»¹⁸, come annota M. Boni nel suo saggio *Splendore e percezione della forma nell'Estetica Teologica di von Balthasar*. L'estasi o rapimento è apparizione dell'Essere che si manifesta e, nel suo manifestarsi, è nascosto e velato: è il mistero, inteso in senso florenskijano. L'estasi dunque è un unico momento costitutivo, ma costituito da due dinamiche: quella dell'autopresentazione di Dio e il contemporaneo rapimento dello spirito umano, che supera la sua finitezza per potersi aprire all'infinitezza di Dio che già *in nuce* conteneva nel suo essere creatura proprio di quel Dio. In un solo termine: entusiasmo, ἐν θεός. Custodire Dio al proprio interno e nella propria interiorità in una relazione di affettività e affezione, non idealistica ma reale. L'entusiasmo non è quindi una reazione psicologica ma è un momento teologico che completa la rivelazione divina all'uomo: è un essere–abitati–da, è un Dio–in. Ritornano le parole dell'inno latino: «*Veni Creator Spiritus, mentes tourum visita, impleme suprema gratia, quae tu creasti pectora.*» L'arte dunque, nel senso più lato con cui Balthasar usa il termine, viene a iscriversi nello spazio di vita cristiano degli eletti (altrimenti detti “geni”) tracciando la parabola della loro esistenza nelle fila del loro essere “profeti”, svuotando se stessi affinché l'agire divino disponga di loro a proprio piacimento. Non a caso, Nicea II aveva stabilito che la forma artistica delle icone, la διάταξις, venisse predisposta da coloro che avessero contemplato la Verità archetipa mentre ai pittori spettasse solamente la

¹⁸ M. BUONI, *Splendore e percezione della forma nell'Estetica teologica di von Balthasar*, manoscritto consultabile su http://webdiocesi.chiesacattolica.it/cce_new/documenti_diocesi/71/2005-06/22-111/Splendore%20e%20percezione.pdf, 11.

realizzazione tecnica a materiale. Hans U. von Balthasar fa notare come sia facile incorrere in un grande pericolo: quello dell'abuso:

«L'abuso consiste nel fatto di sottomettere e subordinare semplicemente alle leggi della metafisica e dell'etica (privata, sociale o sociologica), o anche dell'estetica intramondana, le forme della rivelazione divina, invece di rispettare la sovranità chiaramente manifesta dell'opera di Dio»¹⁹.

L'abuso, in altri termini, è quello di non riconoscere l'opera divina nella rivelazione che si manifesta e con essa il *pulchrum*: l'uomo incorre così nella cattiva abitudine di identificare come bello ciò che a lui pare come tale. L'estetica teologica non vuole però fondarsi su principi soggettivi, ma anzi: nel recupero e valorizzazione del soggetto, si propone di creare canoni universali, cattolici nel senso etimologico del termine (καθολικός): occorre impedire che la bellezza trascendentale della rivelazioni scivoli e si riduca nella dimensione naturale e intramondana del bello. Bisogna dunque stimolare la coscienza affinché acquisisca una capacità estetica di leggere l'azione drammatica; è necessario precisare una estetica teologica fuori e lontana dalla banalizzazione: è l'estetica che comunica e manifesta il Bello, che rende presente Dio, la teologia. Non è la teologia che legge l'arte e il bello in chiave estetica: la prospettiva è diversa. E in questa diversità sta la nota fondamentale. La dimensione poetica della scrittura non è decorativismo per un testo da rendere bello, è il Bello che si manifesta nella sua essenza e come tale deve essere percepito. Il canone estetico è un metodo di comunicazione e non delle regole di adeguazione: il canone estetico è espressione di quella Verità e di quel Bello assoluto che, perché tale, si manifesta e si rivela nella bellezza intramondana, nel suo farsi fenomeno. La bellezza si inserisce dunque, prendendo a prestito una espressione di Sequeri, in una «tradizione memoriale–testi-

¹⁹ Gloria I, 27.

moniale dell'evento» che riabilita la «metodologia dell'approccio estetico». Il *pulchrum* è l'autopresentarsi di Dio-verità nella carne di un uomo con cui l'umanità intera entra in un rapporto dialogico e affettivo: la sensibilità è perciò un potenziamento e non limitazione della teologia. È una via inesplorata e nascosta, ma grazie ai nuovi varchi aperti, ora è diventata praticabile. È questo rendere pronunciabile che rende il Dio dei cristiani non un concetto metafisico, ma un ente concreto; è il senso affettivo della verità che diventa tangibile nella sensibilità e la configura come ἀγάπη, amore gratuito che si dona e abbandona, discesa della divinità *in figura Christi*²⁰. La bellezza e l'esistenza di un canone estetico giustificano allora la fede nella sua sostanza e nella sua struttura: ne sono condizione necessaria, la ragion d'essere accessibile e sensibile, non (solo) razionale perché la sensibilità (*Einfühlung*) è «la capacità di avvertire, per via di sentimento, ciò che per via di pensiero non si riuscirebbe a capire e ad esprimere»²¹: così parlava Paolo VI che aveva ben conosciuto il teologo svizzero e ne stimava i lavori. Balthasar dedica il secondo capitolo della seconda sezione della sua opera, intitolata proprio *Vidimus Gloriam eius*, a «Il contenuto della gloria»; in particolare troviamo un paragrafo di nostro interesse per questo lavoro: «Apparizione ed immagine»²². Il teologo di Basilea presta anzitutto attenzione a come il concetto di immagine, sin dal periodo delle dottrine platoniche, sia rappresentato «corpalmente in immagini chiare e lumi-

²⁰ Balthasar affronta la discussione sul significato (salvifico) dell'Incarnazione di Dio nel suo figlio secondo una dialettica d'amore intradivina nell'ultimo capitolo (*Peso della Croce*) della I sezione (*Verbum caro factum*) del settimo ed ultimo volume di *Gloria. Una estetica teologica*. Cf. *Kenosi* in *Gloria VII*, 193-207.

²¹ PAOLO VI, Omelia nella solennità dell'Ascensione per la «Messa degli artisti» (Cappella Sistina, 07 maggio 1974).

²² *Gloria VII*, 248-267.

nose»²³, con una diretta relazione agli elementi di splendore e luce posti in primo piano. «Il termine “epifania”, con sinonimi e affini (φάσις: il sorgere degli astri, φαντασία, φάντασμα, apparizione, φανερόν, visibile, φανερώω ecc.) appartiene alla radice indogermanica *bha*: brillare, risplendere»²⁴. Dall’epifania, «atto dell’entrata in apparizione», il teologo svizzero passa poi a concentrarsi intorno all’immagine, che dell’epifania ne è il risultato. La chiave di comprensione di questa nuova immagine sta nella soteriologia e nella concezione di una «fede amorosa», come la definisce nel suo scritto lo stesso Balthasar, nel rapporto Padre–Figlio. Nel Cristo in cui Dio si incarna infatti non si può semplicemente vedere una ipostasi filosofica: «il Figlio infatti non rappresenta né una copia tecnica, né un’emanazione fisica, né un’icona statica del Padre, ma l’amore sconfinato del Padre «appare» nella sconfinata obbedienza del Figlio»²⁵. Il riferimento scritturistico che accompagna Balthasar è perciò Gv 14,9: «Filippo, chi vede me vede il Padre». Cristo non è ombra del padre, è immagine vera: in questo significato preciso e questo contesto teologico, allora potremmo definire Cristo come icona del Padre, una finestra diretta sulla divinità. È un’apparenza reale e veritiera che nulla ha a che fare con l’apparenza mistificante e fallace di Maya, schopenhaueriana. Cristo è εικὼν e δόξα, immagine e gloria: *Herrlichkeit*. Nel testo del Nuovo Testamento, tutta la dinamica dell’apparire e manifestarsi (nel senso epifanico precedentemente affrontato) è descritto con il campo semantico della luce, metafora dell’amore divino partecipato che nel Figlio, colto dentro la sua dimensione ontica, trasmette il messaggio etico nel suo essere e manifestarsi estetico attraverso la luce, di cui è messaggero e

²³ Ivi, 249.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, 256.

della quale è essenza. Balthasar riprende in pratica il messaggio del simbolo niceno-costantinopolitano del 381: φῶς ἐκ φωτός, / Θεὸν ἀληθινὸν ἐκ Θεοῦ ἀληθινοῦ, / γεννηθέντα οὐ ποιηθέντα, / ὁμοούσιον τῷ Πατρὶ, / δι' οὗ τὰ πάντα ἐγένετο. Sono queste «che sanciscono e definiscono canonicamente il credo cristiano nella figura di Cristo e nell'uomo Gesù: colui che venne generato e non creato della stessa sostanza (ὁμοούσιον) del Padre, colui che è Dio da Dio, Luce da Luce. Questa riflessione proposta da Balthasar su Cristo come immagine e luce della Gloria divina risente dei suoi studi patristici e medievali: importante e non di poco conto l'influenza della cosiddetta "metafisica della luce" (espressione coniata nel 1916 da Clemens Baeumker, storico della filosofia). Anche nella teologia dell'icona propriamente detta, la Luce è il centro e luogo della fede, essenza di Dio e sua energia spirituale: è luogo, possibilità e accadimento del vedere. Balthasar si occupa già del "vedere" nell'ultima parte del primo libro di *Gloria*, intitolato *La percezione della forma*, anche se solo in via introduttiva. Qui Balthasar descrive la visione come una azione dell'uomo contemplante su ciò che Dio è a partire da ciò che Dio fa. La divinità infatti è una forma presente nel mondo che in-forma, che dà forma a ciò che non è: la visione non può essere data essenzialmente in maniera anteriore all'atto e nell'atto si manifesta. La forma è dunque contenuto del vedere e testimonianza del Creatore. L'immagine epifanica acquista, nell'atto del vedere, il suo valore come testimonianza presente dell'Archetipo: in altri termini, la forma è una declinazione della rivelazione (non a caso, il pensiero balthasariano viene definito dai critici come una estetica della forma. Il "vedere" riassume in un solo termine tre aspetti differenti che necessitano di una considerazione non di poco conto. Il primo di cui si vuole trattare declina il vedere, nella sua essen-

za e nelle sue dimensioni come “rendersi visibile”. La visione manifestata di una testimonianza (in questo caso Dio in Cristo, Gesù uomo) comporta una relazione affettiva d’incontro e disposizione che introduce nella comprensione del messaggio, di cui la testimonianza è foriera, grazie ad una «preintelligenza interumana», condizione necessaria di intellesione dell’invisibile che diventa visibile. Balthasar è ben conscio anche della possibilità di vedere esteriormente Gesù senza riconoscere chi egli realmente, simbolicamente, sia ma proprio per questo precisa la sua affermazione. Il secondo significato che analizza Balthasar legato al vedere è il rapimento, implicito nella rivelazione, di colui che è immerso nella contemplazione; rapimento con-templante che richiede un soggetto con-partecipante. La vista, nella libertà di cogliere ciò che si manifesta, è libera di riconoscere la fede e di comparteciparne; libera in una fede relazionale ed affettiva, d’amore donato e donatore: contemplato e compreso «soltanto previa libera decisione», come scrive Balthasar, ad un sì credente rispetto ad un no incredulo. La visione di Cristo come immagine, concreta e carnale, la comprensione della sua essenza e del suo messaggio diventano via, verità e vita per il credente: egli, in quanto manifestato e poi compartecipato nella relazione d’amore puro, è «trasparenza dinamica verso il Padre» e un «perfetto venire a inabitare in noi insieme con il Padre (12,23)»²⁶. La manifestazione estetica acquista dunque un valore ecclesiale ed ecclesiologico, cattolico nel senso etimologico del termine. Nella terza ed ultima accezione del verbo presa in considerazione da Balthasar avviene una sorta di “rivoluzione copernicana”: l’oggetto della contemplazione resosi visibile e manifestato nella sua forza tanto da comportare un rapimento estatico-estetico, diventa soggetto dell’azione e il precedente soggetto diventa

²⁶ Gloria VII, 263-264.

oggetto dell'azione di quel "che cosa" mistico e divino. Come ben infatti spiega nelle prime righe il teologo svizzero, «l'Oggetto contemplato (la Parola–Immagine–Luce del Padre) [...] non è soltanto ciò che penetra con la sua luce, ma è anche ciò che dona forma, ciò che trasforma assimilando a sé»²⁷: imprime nel soggetto divenuto oggetto la sua immagine in noi poiché possiede la massima forza formatrice (μεταμόρφωσις). La reciprocità estatica tra soggetto ed oggetto è la chiave di lettura (e di apertura) della dimensione dialogica di entrambi nella realtà dell'amore divino comunicabile e (tras)formante. È in questa direzione che avviene, si compie il vedere cristiano: è il formarsi in Cristo, è il cogliere in maniera completa un'esperienza di fede che si interiorizza. *Vidimus gloriam eius*: è il vedere epifanico la parola incarnata che dà senso al Nuovo Testamento, al Nuovo Patto (titolo appunto del VII volume di *Gloria*) che trasforma e rinnova la dimensione veterotestamentaria dell'ascolto della stessa Parola, l'Antico Patto. Cristo diventa, nell'estetica balthasariana, il punto di connessione di nuovi principi gnoseologici e ontologici, è il Nuovo Patto. La nuova icona che non è più e soltanto mediazione, ma presentificazione nella duplice accezione che presenta, manifesta, rende visibile ma anche che si colloca nel presente, in una azione dinamica e sempre attuale, dialogica e progressiva. Nell'incarnazione di Cristo in Gesù, uomo, si segna indelebilmente il destino dell'invisibile che viene a tradursi compiutamente nel visibile: porta a compimento una epifania progressiva, un *climax* della visione. Gli studi di Balthasar sono stati influenzati grandemente della filosofia patristica, come già detto, ma anche dalla filosofia antica. Nella trattazione del rapimento come tappa del progresso di manifestazione di Dio a cui il soggetto partecipa in una dinamica che lo coinvolge gno-

²⁷ *Ibidem*.

seologicamente con l'oggetto della contemplazione stessa, il riferimento "classico" viene sicuramente ritrovato nell'*eros* platonico: analogamente infatti, il soggetto riconoscendo la bellezza postagli dinanzi, riconosce la sua attrattiva sino alla decisione di aderirvi completamente, riconoscendone la sovranità. Si potrebbe essere indotti nella considerazione allora della passività del soggetto, ma sarebbe una mistificazione: una riduzione del contemplatore alla sola partecipazione. Ma così non è: è grazie alla sua attività, al suo sguardo capace di cogliere la forma bella che il soggetto può partecipare a questa *scala amoris*. Richiamando alla mente un altro grande pensatore classico, quello che qui descrive Balthasar è lo stupore aristotelico (θαῦμα), condizione necessaria alla conoscenza²⁸. È nel rapimento infatti che la forma attira il soggetto nella dimensione dello *splendor* e lo eleva all'incanto della contemplazione ultraterrena. Meglio ancora, Balthasar utilizza il termine χάρις ossia "incanto" ma al contempo "grazia": il riferimento è ad una trascendenza visibile che entra nell'umano e nell'umano vi si imprime come immagine. È un rapimento estetico che comporta necessariamente una interrogazione etica: sul bene che si manifesta e sul bello che si comunica. Balthasar propone un ripensamento in chiave teoretica della nozione di bellezza e una definizione della forma in cui il bello si manifesta. In *La percezione della forma* vengono proposte due alternative: continuare a percorrere la via tracciata dal pensiero contemporaneo secondo il quale il bello è una modalità dei rapporti intramondani, immanenti, tra materia e forma in cui l'indagine filosofica è ridotta alla questione delle facoltà sensibili che percepiscono queste manifestazioni oppure «considerare il bello come una delle proprietà trascendentali dell'essere in quanto tale per attribuirgli la medesima estensione e la stes-

²⁸ Cf. ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 2, 982b.

sa forma intrinsecamente analoga dell'uno, del vero e del bene?»²⁹. Forte è l'eco della Scolastica e del pensiero dei grandi Padri della Chiesa (abbiamo già accennato a come Balthasar abbia dedicato a queste grandi figure un intero volume, il secondo: *Stili ecclesiastici*), fondatori della teologia del bello in cui la contemplazione estetica dell'Incarnazione (realtà visibile del Dio invisibile) ma anche della natura creata³⁰ e della dimensione liturgico-sacramentale. Balthasar recupera dunque la concezione del bello come uno dei trascendentali. Il ritorno alla pensiero cristiano delle origini era un costante e coerente riferimento negli intenti del teologo svizzero. Lo annota anche E. Guerriero nella sua monografia: «lo scopo che diveniva progressivamente chiaro era quello di un ritorno alle fonti capace di elaborare una nuova teologia in grado di realizzare, utilizzando gli apporti del pensiero moderno, un rinnovato incontro fra la rivelazione e la cultura contemporanea»³¹. Il bello richiama nel suo equivalente latino, *formosus*, alla questione della forma, da intendersi nel suo significato ereditato dalla tradizione platonica, ossia di principio costitutivo di gonfi ente, che rende l'ente tale, particolare ed identitario. La forma dunque è il luogo in cui il bello si manifesta, ma non né è causa sufficiente: occorre qualcosa che lo

²⁹ Gloria I, 29.

³⁰ Nella filosofia patristica è affermato il tema della Natura creata come libro parallelo al libro delle Sacre Scritture: la natura infatti è originata nel verbo, parola pronunciata da Dio. Il tema non manca di tornare nell'attualità della teologia contemporanea. Ricorda infatti il Ratzinger teologo: «Il primo segno visibile di questa carità divina è da cercare nel creato. Poi sarà di scena la storia. Lo sguardo, colmo di ammirazione e di stupore, si sofferma innanzitutto sulla creazione: i cieli, la terra, le acque, il sole, la luna e le stelle. Prima ancora di scoprire il Dio che si rivela nella storia di un popolo, c'è una rivelazione cosmica, aperta a tutti, offerta all'intera umanità dall'unico Creatore, Dio degli dei e Signore dei signori» (Udienza generale, 09 novembre 2005)

³¹ E. GUERRIERO, *Hans Urs von Balthasar*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1991, 47.

renda tale, è lo *splendor*: la luce di Dio, in-formante. La bellezza esiste, ma non esiste per sé: sussiste in una forma, fenomenica, che la possa esprimere e manifestare. Si presti attenzione a non cadere però in un dualismo che contrapponga e distingua forma e bellezza: la loro sussistenza è resa possibile e necessitata dalla reciproca e rispettiva unione e unitarietà, strutturale e sostanziale (come unitario e unito vuole presentarsi il sistema di pensiero dello stesso Balthasar, in Cristo e nell'atto di Fede. In questo possiamo riscontrare un grande parallelismo con la volontà di rifondare una nuova cultura, unita e centrata in Cristo e nei valori di cui è immagine, profetizzata da Florenskij). La bellezza è così una struttura ontologica della realtà che manifesta il suo splendore in quanto creatura e creata da Dio: non è un carattere accessorio del mondo, ma è ciò che lo costituisce. La Bellezza è Verità (*Wahrheit*). La Bellezza è un luogo coestentivo all'essere che ricomponne le parti nella totalità, le unisce e conferisce loro significato, un senso etico nella corrispondenza instaurata tra Bello e Bene. Il Bello è la ragione per cui il Bene è preferibile al male, deforme. Nell'attrazione del Bello l'uomo, sinolo di materia e spirito, anima e corpo, viene formato e plasmato eticamente nella spirale del bene che eleva la propria natura, dando luce (*splendor*) alla sua profondità spirituale. Il rapimento estetico è così un rapimento etico; nell'essere rapito l'uomo rinnova la sua forma nell'essere riplasmato dall'immagine stessa di Dio arrivando a conoscere gli strati più intimi e mistici della natura e della sua struttura. Il rapimento etico-estetico diventa gnoseologico-ontologico. Ecco che allora questa dinamicità non è una tensione lineare, ma piuttosto spiraleggiante: si ripiega sempre su se stessa, sempre negli stessi punti, sempre volta all'unico centro, ma sempre più immersa nella profondità. È una spirality progressiva, in ogni sua declinazione ed accezione.

La forma viene descritta e concepita da Balthasar, come risulta ormai evidente, nel suo essere totalità e complessità di una molteplicità di enti diversi a cui conferisce, a tutti e a ciascuno, il significato del loro esistere a partire da se stessa. In altri termini, identificando questa forma informante con Dio, essa è la causa e la ragione del manifestarsi delle singolarità; è la condizione di possibilità di conferimento di senso e contemporaneamente è il senso stesso che si esprime. Diventando manifesta, esprimendosi, rendendosi visibile la forma mostra la verità: è l'epifania del vero, è il progressivo emergere del senso conferendo identità e personalità a ciò che crea. Direbbe Platone, la forma è l'incarnarsi dell'idea; direbbe Giovanni evangelista, è quell'ἐγένετο (Gv 1,14) contenuto nel prologo del suo testo. È una «delimitata totalità» per usare le parole dello stesso Balthasar: già a livello terminologico si nota e si coglie una contraddizione, ma che non deve essere risolta perché è solo apparente. Più che contraddittoria, allora potremmo definire questa situazione sincretica e sintetica: nella formulazione di una nuova metafisica, sull'orizzonte della teologia cattolica del Novecento, Balthasar compie quella grande azione di avvicinare l'estetica, attraverso la quale il soggetto-uomo intuisce la totalità dell'oggetto-Dio contemplato, ad una razionalità imperante che delimita, analizza, seziona e prescrive i limiti del *principium individuationis* del quale è ormai vittima da lungo corso. Il ritrovamento di un senso nuovo ed originale, ma nella sua essenza originario, in cui l'individualità del soggetto è riunito alla totalità dell'oggetto apre le porte all'affermazione progressiva e rivoluzionaria dell'estetica teologica, ponendo le basi per nuovi rapporti e nuove relazioni. L'estetica diventa il luogo di comprensione della realtà che appare, non più solo mondanità ma totalità. Trascendenza e immanenza sono il nuovo orizzonte, definito ma aperto: superato e in continuo superamento. Non si

può più parlare di *gnoseologia inferior*: i sensi sono la porta che apre al coglimento della luce, il *lumen Dei*, ossia della Gloria, di Dio stesso, dell'archetipo originario. In questo percorso non si riscontra più una opposizione, ma si coglie una composizione: dell'individuo nella totalità, dell'uomo con Dio, dell'essenza con l'esistenza. Il coglimento di questa *perfectio mundi* è, nel pieno della libertà, l'atto di fede (tema caro a Balthasar) che spalanca gli occhi del cristiano sulla struttura del mondo: è un dinamismo che il soggetto coglie nel suo concepirsi come tale, nel venire ad autocoscienza, nel definirsi come creatura unica in una natura unitaria. La nuova *perfectio mundi* si manifesta nella bellezza, dove questa non è una proprietà dell'oggetto ma una sensibilità del soggetto che coglie e che da questa bellezza viene rapito, ex-stasiato. Nel definirsi e identificarsi in sé, il soggetto coglie il suo senso fuori da sé per riunirlo con sé. Nell'evidenza del soggetto si coglie l'evidenza dell'oggetto, che svelandosi per quel che ontologicamente è (Essere), si palesa per come è (Bello) e agisce secondo il principio che lo costituisce (Bene e Vero). Nella novità del messaggio visibile, questa invisibilità prende corpo, si incarna, si manifesta nella figura di Cristo: icona del Dio invisibile, ma proprio perché icona e manifestazione del Dio invisibile, Egli stesso è Dio visibile: è una mediazione immediata, sincretica e non paradossale. È il Dio-creatore che si riunisce con la natura-creatura, nella metamorfosi della rivelazione, nell'*unicum* del senso etico ed estetico. Sostanzialmente, la rivelazione di Dio (la sua ἀποκάλυψις) è il suo mantenersi all'interno di una tensione permanente di una natura che realizza se stessa e con sé il suo significato, identitario ma totale, d'esistenza: la manifestazione del bello come tensione verso il bene, per la sua realizzazione pratica nell'atto di fede. L'estetica teologica fondata da Balthasar diventa quindi una novità non solo sul piano filosofico, etico, gnoseologico, teore-

tico e metafisico in cui può essere declinata: è una nuova opera pastorale in cui risuona il grido dostoevskijano de «la bellezza salverà il mondo». È una proposta sociale e politica, nel senso greco del termine: per i πολῖται, gli uomini cittadini del mondo. In un'epoca non molto lontana dalle affermazioni del positivismo e segnata da conflitti mondiali, Balthasar guarda alla bellezza come una manifestazione dell'opera di Dio a cui tendere e in cui operare: in cui ritrovare il senso dell'esistenza, vera e profonda. Non quella bellezza superficiale e accessoria, ma quel bello etico e ontologico: profondo e strutturato. Strutturale ed essenziale. È una bellezza che non deve venir più letta con gli occhi della teologia perché si fa essa stessa teologia: discorso su Dio, discorso di Dio. Nella rivoluzione di prospettive è l'estetica che si fa teologica: l'arte è rappresentazione della manifestazione visibile di Dio, per come è e per come si dà all'uomo. Balthasar inaugura una *via pulchritudinis* in cui invita a compiere il passaggio dal fenomeno al fondamento, o meglio: dove il fenomeno è il fondamento, dove la *via pulchritudinis* diventa *via veritatis*. Questo, per lo stesso Balthasar, è il punto di forza della nuova estetica che scavalca ogni irrazionalismo (artistico e non) proponendo una nuova integrale unitarietà tra rivelazione dell'essere archetipo e il suo movimento espressivo, tra verità e bellezza. La nuova estetica teologica permette di pensare teologicamente l'arte ed esteticamente la fede.

Bibliografia

AGOSTINO, *La città di Dio*, a cura di L. Alici, Bompiani, Milano 2001.

AGOSTINO, *Commento ai salmi*, a cura di M. Simonetti, Mondadori, Milano 1998.

M. BUONI, *Splendore e percezione della forma nell'Estetica teologica di von Balthasar*, manoscritto consultabile su http://webdiocesi.chiesacattolica.it/ccl_new/documenti_diocesi/71/2005-06/22-111/Splendore%20e%20percezione.pdf.

EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica*, vol. 1, trad. it. di S. Borzì-F. Migliore, a cura di F. Migliore, Città Nuova, Roma 2001.

E. GUERRIERO, *Hans Urs von Balthasar*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1991.

I. KANT, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiuolo, Laterza, Bari 2010.

LATTANZIO, *Come muoiono i persecutori*, trad. it. di M. Spinelli, Città Nuova, Roma 2005.

L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999.

C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, trad. it. di M. C. Bartolomei, Edizioni paoline, Cinisello Balsamo 1988.

P. SEQUERI, *Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica*, Queriniana, Brescia 2016.

M. SIMON - A. BENOÎT, *Giudaismo e cristianesimo. Una storia antica*, trad. it. di A. Giardina, Laterza, Bari 2005.