

L'arte cristiana e la sua fede nella prospettiva teologico-spirituale di Tomáš Špidlík

Antonino Pileri Bruno

Sommario

L'arte cristiana è capace di inscrivere l'uomo in una comunione di grazia in cui la bellezza si offre per il credente come il riflesso primordiale della creazione. Il rapporto tra arte e fede nella teologia di Tomáš Špidlík emerge, così, come un'ermeneutica sinfonica, cioè a dire operata nella tradizione ecclesiale indivisa dell'oriente e dell'occidente.

Parole-chiave: Arte, fede, bellezza, uomo, creato.

Summary

Christian art is capable to place man in a communion of grace where beauty offers itself to the believer as the primeval reflection of creation. This is how the relation between art and faith emerges in Tomáš Špidlík's theology, as an hermeneutical symphony, that is operated in the undivided ecclesial tradition of both West and East.

Keywords: Art, faith, beauty, man, creation.

«Sappiate che l'umanità può fare a meno degli Inglesi, che può fare a meno della Germania, che niente è più facile per lei che fare a meno dei Russi, che per vivere non ha bisogno né di scienza né di pane, ma che soltanto la bellezza le è indispensabile, perché senza la bellezza non ci sarà più niente da fare in questo mondo! Qui è tutto il segreto, tutta la storia è qui». Dostoevskij, *I Demoni*

Soltanto una cosa è veramente indispensabile all'uomo, più del pane che invociamo come dono quotidiano a Dio, secondo Dostoevskij questa cosa è la bellezza «qui è tutto il segreto, tutta la storia è qui». Altrove Dostoevskij fa affermare ad un suo protagonista che «solo la bellezza salverà il mondo».¹

La bellezza apre il cuore dell'uomo alla nostalgia di Dio, al desiderio di contemplare il volto di Dio così come era possibile all'uomo prima della caduta adamitica. In questa prospettiva possiamo rileggere i versi di Alda Merini «La bellezza non è che il disvelamento di una tenebra caduta e della luce che ne è venuta fuori».² In un suo celebre aforisma Oscar Wilde affer-

¹ F.M. Dostoevskij, *L'idiota*, III, V, Sansoni, Firenze 1961.

² A. Merini, *Corpo d'Amore*, in *Mistica d'Amore*, Edizioni Frassinelli, Segrate 2008, 39.

ma che «la bellezza non può essere interrogata: regna per diritto divino». Eppure da quanto abbiamo ascoltato emerge una domanda insopprimibile: Quale rapporto lega la bellezza a Dio?

L'arte visiva e trasmissione della fede

Nella riflessione ecclesiale cattolico-latina la bellezza è considerata una categoria ontologica che inerisce all'essere insieme all'unità, verità e bontà; attributi che il linguaggio filosofico chiama trascendentali.³ La bellezza per il cristiano non rappresenta mai una possibile fuga dalla realtà, non pone l'uomo in una *turris eburnea* in cui l'unico fine della sua vita coincide con l'estetismo.⁴ Al contrario l'uomo può incontrare la bellezza solo se la ricerca nel creato:

Interroga la bellezza della terra, del mare, dell'aria rarefatta e dovunque espansa; interroga la bellezza del cielo e l'ordine delle stelle; interroga il sole che col suo splendore illumina il giorno e la luna che con la sua luce attenua l'oscurità della notte che al giorno tien dietro; interroga gli animali che si muovono nell'acqua, che popolano la terra o svolazzano nel cielo: han celata l'anima mentre il corpo è visibile; è visibile ciò che ha bisogno d'esser retto, è invisibile ciò che lo regge. Interroga tutte queste cose. Esse ti risponderanno: Guardaci pure e osserva come siamo belle. La loro bellezza è come un loro inno di lode.

³ Solitamente si presentano i trascendentali come aspetti fondamentali dell'essere. E indubbiamente lo sono. Ma la loro funzione non è semplicemente quella di svelarci la complessa realtà dell'ente. Infatti non sono soltanto oggetti di contemplazione ma anche principi d'azione. I trascendentali sono fondativi di tutto l'agire umano. Infatti l'essere è altamente dinamico e trascina verso l'azione tutti gli enti, e fa questo attraverso le sue proprietà trascendentali: l'unità, la verità, la bontà, la bellezza, il valore. Mediante l'unità li sospinge all'ordine e all'armonia, con la verità alla conoscenza e alla scienza, con la bontà al desiderio, alla scelta e all'agire morale, con la bellezza all'ammirazione e all'attività estetica, con il valore all'apprezzamento, alla stima, all'uso e all'assimilazione»: B. Mondin, *Ontologia e Metafisica*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2007, 238. Ci appare molto interessante P. Gilbert, *La pazienza d'essere. Metafisica. L'analoga e i trascendentali*, Pontificio Istituto Biblico – Gregorian & Biblical Press, Roma 2015, 361-372.

⁴ A tal proposito è opportuno riportare quanto Maria Antonietta Spinosa afferma in merito al rapporto tra il bello ed il divino nella tradizione del *pulchrum*: «La bellezza è l'evento del tutto nel frammento che, in virtù della propria esistenza, di quel contenuto che è esistente come la propria esistenza, di quel contenuto che è esistente come la propria stessa forma, nel tutto si dispone. Perciò la bellezza genera gioia, letizia talvolta commista a malinconia e anche nostalgia. *Pulchrum* addita la prerogativa di quanto può cogliersi a partire dai sensi, divenendo capace di consolare e inquietare al tempo stesso, di assurgere a segno di contraddizione: perché produce il senso "panico", un sentimento pervasivo e totalizzante che è di meraviglia in riferimento al tutto (come tanto era rimarcato una volta) e, analogamente, anche dell'angoscia rispetto a ogni cosa (come oggi così spesso tematizzato). Esperienza del limite, la bellezza ci avverte anche del limite di ogni esperienza. La bellezza sta a significare la precarietà – che ci determina ma anche ci libera – del nostro dimorare da uomini»: M.A. Spinosa, *Per viam pulchritudinis. La contemplazione, opera della bellezza*, Città Nuova, Roma 2017, 55.

Ora, queste creature, così belle ma pur mutevoli, chi le ha fatte se non uno che è bello in modo immutabile?⁵

Tutta la ricerca di Agostino si muove dalla ricerca di Dio a partire dalla bellezza che si offre ai sensi. È proprio questa bellezza, coinvolgendo l'udito, la vista, l'olfatto, il gusto, il tatto, a muovere il giovane Agostino a conversione. Solo i sensi permettono all'uomo di percepire il mondo che lo circonda e che costituisce il suo *habitat*. Dio stesso nella sua epifania si palesa entro queste coordinate sensoriali superando la difficoltà per cui la sensibilità (αἰσθητός) non può percepire nulla di quanto è spirituale. «Quando Agostino vuole dire che cosa egli ama quando ama Dio, non può fare a meno di esprimersi in analogia con ciò che è sensibilmente bello e dolce».⁶

Tardi ti amai, bellezza così antica e così nuova, tardi ti amai. Sì, perché tu eri dentro di me e io fuori. Lì ti cercavo. Deforme, mi gettavo sulle belle forme delle tue creature. Eri con me, e non ero con te. Mi tenevano lontano da te le tue creature, inesistenti se non esistessero in te. Mi chiamasti, e il tuo grido sfondò la mia sordità; balenasti, e il tuo splendore dissipò la mia cecità; diffondesti la tua fragranza, e respirai e anelo verso di te, gustai e ho fame e sete di te; mi toccasti, e arsi di desiderio della tua pace.⁷

In che senso l'arte è capace di donare ai sensi la possibilità di percepire l'espressione della comunicazione della fede fin a radicare la coscienza-identità religiosa di un popolo in forme di espressione architettoniche, pittoriche, scultoree che storicizzano l'esperienza di fede celebrata, vissuta e trasmessa da un popolo? Se la fede sorge *ex auditu*, tramandarla-narrarla significa raccontare non solo ciò che si è ascoltato, ma comunicare il contenuto della rivelazione in tutta la sua portata umano-sensoriale.⁸

Ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita (poiché la vita si è fatta visibile, noi l'abbiamo veduta e di ciò rendiamo testimonianza e vi annunziamo la vita eterna, che era presso il Padre e si è resa visibile a noi), quello che abbiamo

⁵ Sant'Agostino, *Sermo* 241, 2.

⁶ A.P. Viola, *Desiderio e pensiero. Per una filosofia fondata sulla differenza*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2001, 68.

⁷ Agostino, *Confessioni*, 10, 27, 38.

⁸ «[...] l'arte è tra gli strumenti didattici più antichi che la Chiesa conosce, e non solo nel senso di una *Biblia pauperum* o «Bibbia illustrata per analfabeti». Attraverso i secoli, l'arte è stata associata all'insegnamento della fede perché essa in qualche modo ricrea l'esperienza dei primi seguaci di Gesù: T. Verdon, *L'arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2010, 7.

veduto e udito, noi lo annunziamo anche a voi, perché anche voi siate in comunione con noi. La nostra comunione è col Padre e col Figlio suo Gesù Cristo.⁹

La stessa testimonianza di Cristo si fonda su ciò che egli ha visto ed udito: «Egli attesta ciò che ha visto e udito, eppure nessuno accetta la sua testimonianza».¹⁰ Tra i titoli cristologici non si possono non menzionare quelli di *Lógos* (Λόγος) ed *Eíkon* (Εἰκών). Contemplare la fede nel suo tradirsi (consegnarsi) artistico significa coniugare strettamente il linguaggio artistico con la tradizione ecclesiale.

Quanto detto fin qui sembra affermare un connubio costante e costruttivo tra arti visive e trasmissione della fede; invece dobbiamo tristemente constatare che diverse vicende storiche travagliarono questo rapporto fin dai primi secoli della cristianità.¹¹ Le prime comunità cristiane erano circondate dal paganesimo e per questo percepivano il pericolo costante e concreto di esporsi all'idolatria. Nell'ottavo secolo andò prendendo forma sempre più definita una corrente avversa alla possibilità di riprodurre l'immagine di Dio, questa corrente prese il nome di "iconoclasmo" (dal greco εἰκών "immagine" e κλάω "spezzo"). Questo movimento inasprì le proprie posizioni con Leone III Isaurico dividendo l'impero tra iconoduli (quanti erano favore delle immagini) e iconoclasti (quanti erano contro l'uso delle immagini). L'imperatore emanò due decreti imperiali iconoclasti nel 726 e 730 a cui seguirono rivolte popolari in cui non vennero risparmiate le vite di alcuni funzionari del re. Le prese di posizione a favore delle immagini da parte del papa di Roma Gregorio III e del patriarca Germano non valsero a nulla. Una violenta persecuzione si scatenò sotto il successore di Leone III, Costantino V (741 - 775).¹² La controversia iconoclasta si chiarirà solo

⁹ 1 Gv 1, 1-3.

¹⁰ Gv 3, 32.

¹¹ «Non esiste testimonianza di un'arte di contenuto cristiano prima del 200. Con ogni probabilità questo non è dovuto solamente a perdita di materiale. I monumenti dell'arte pittorica cristiana attribuibili alla prima metà del III secolo portano i segni di un effettivo inizio. Inoltre, si possono trovare nella letteratura cristiana di questo periodo i riflessi di un diverso atteggiamento nei confronti delle immagini e del loro ruolo nella vita religiosa. Prima di questo periodo, tale atteggiamento era stato indubbiamente negativo. La causa principale non fu, come era stato spesso affermato, la proibizione veterotestamentaria degli idoli, ma piuttosto un atteggiamento intellettuale che equiparava la produzione di immagini alle pratiche del culto pagano e a tutto il modo di vita pagano. Alla stessa stregua l'insorgenza nel III secolo, in un contesto cristiano, di immagini dotate di implicazioni religiose, era parte di un processo più ampio: quello di un tentativo di accordo con quel modo di vita. Naturalmente i cristiani adottarono le forme artistiche correnti nella società in cui vivevano»: E. Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Jaca Book, Milano 2010, 23.

¹² Cf. M. Bettentini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Bari 2006; M. Della Valle, *Costantinopoli e il suo impero. Arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino*, Jaca Book, Milano 2007, 77-84; A. Besançon, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Marietti, Torino 2009.

nel 787 con la celebrazione del VII Concilio Ecumenico che proprio a tale vicenda sarà dedicato. Negli atti di questo Concilio possiamo leggere:

Procedendo sulla via regia, seguendo la dottrina divinamente ispirata dei nostri santi padri e la tradizione della Chiesa cattolica - riconosciamo, infatti, che lo Spirito Santo abita in essa - noi definiamo con ogni rigore e cura che, come la raffigurazione della croce preziosa e vivificante, così le venerate e sante immagini, sia dipinte che in mosaico o in qualsiasi altro materiale adatto, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sulle vesti sacre, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie; siano esse l'immagine del Signore Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo, o quella della purissima nostra signora, la santa Madre di Dio, dei santi angeli, di tutti i santi e i giusti. Infatti, quanto più frequentemente queste immagini sono contemplate, tanto più quelli che le contemplano sono innalzati al ricordo e al desiderio dei modelli originari e a tributare loro, baciandole, rispetto e venerazione. Non si tratta certo di un'adorazione, che la nostra fede tributa solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende all'immagine della croce preziosa e vivificante, ai santi evangelisti e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi secondo il pio uso degli antichi. L'onore reso all'immagine, in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine, venera la realtà di chi in essa è raffigurato.¹³

L'insegnamento che emerge è chiaro: rappresentando Cristo, non se ne vuole rappresentare esclusivamente la natura divina o esclusivamente la natura umana, ma la seconda persona della santissima Trinità che unisce queste due nature senza confusione, immutabili, indivise, inseparabili.¹⁴ Il testo del VII Concilio Ecumenico sarà tradotto in forma orante nel *Kondakion* del *Trionfo dell'ortodossia* (Ὁ θρίαμβος τῆς Ὀρθοδοξίας): «Il Verbo indescrivibile del Padre si è reso descrivibile incarnandosi in te, Madre di Dio, e avendo ristabilito l'immagine (divina) macchiata dalla sua antica dignità, Egli la unisce alla bellezza divina; confessando la bellezza, noi esprimiamo tutto ciò attraverso l'azione e la parola».¹⁵

Rapporto tra inculturazione evangelica ed iconografia

La novità cristiana nuove i suoi primi passi tra due culture che se da un lato rappresentano il contesto vitale in cui le prime comunità cristiane cre-

¹³ H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, a cura di P. Hünermann, Dehoniane, Bologna 1995, Concilio di Nicea II, 600 - 601.

¹⁴ «ἀσυγκρίτως, ἀπρέπτως, ἀδιαρέτως, ἀχωρίστως»: H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum...*, Concilio di Calcedonia, 302.

¹⁵ L. Uspenskij - V. Losskij, *Il senso delle icone*, Jaca Book, Milano 2017, 29.

scono, si distinguono e si identificano, dall'altro rappresentano i due versanti dell'impegno evangelizzatore della Chiesa nascente che diversificherà l'annuncio kerigmatico su due direzioni. «Mentre [...], rivolto ai giudei, il kerigma aveva come unico scopo di suscitare la fede in Cristo, rivolto ai pagani doveva pure provocare la rinuncia all'idolatria».¹⁶

Fin dalle origini l'arte cristiana fu profondamente simbolica. Il cristianesimo trae dal mondo pagano¹⁷ tutto ciò che era coerente con la trasmissione della fede cristiana.¹⁸ Celebre a questo riguardo l'adozione del modello dell'imperatore come "buon pastore";¹⁹ questa metafora era così diffusa nell'impero romano che Svetonio poteva affermare, senza paura di essere frainteso, che «il buon pastore deve tosare le pecore, non scorticarle».²⁰

Ancora più di frequente veniva rappresentato come un pastore con il suo gregge; benché questo tema traesse ovviamente ispirazione dai testi dei Vangeli, per raffigurarlo si seguivano modelli classici. Durante il IV secolo le rappresentazioni di un Cristo giovanile ed idilliaco iniziarono ad essere sostituite dal tipo con la barba, più austero e maestoso, ma l'ispirazione, ancora una volta, venne

¹⁶ J. Daniélou, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Società editrice il Mulino, Bologna 1975, 13.

¹⁷ «Fu durante il III e il IV secolo che i cristiani iniziarono ad adattare l'arte classica ai loro scopi. [...] Se non ci si poteva aspettare che il pagano medio convertito rinunciaste agli oggetti gradevoli e belli dei quali si circondava nella vita di tutti i giorni, tanto meno si poteva pretendere che escludesse le arti dalla sua pratica religiosa: abituato a una schiera di statue di marmo che rappresentavano gli dei che venerava, sarebbe stato difficile attirarlo verso una religione che non aveva da offrirgli un oggetto di venerazione più tangibile della parola scritta. Tutta l'essenza dell'arte paleocristiana tradisce questa origine. Le prime opere d'arte cristiana furono prodotte in un ambiente totalmente pagano; nel III e nel IV secolo probabilmente esistevano pittori e scultori che lavoravano sia per la committenza cristiana, sia per quella pagana, e c'è poco da meravigliarsi se l'arte cristiana prese a prestito dalla contemporanea arte pagana lo stile, e qualche volta, anche il soggetto. Esistono molti esempi di figure classiche che sono state adottate senza cambiamenti dagli artisti cristiani. Nelle decorazioni parietali delle catacombe romane di quel periodo troviamo Eroti, personificazioni delle stagioni e altri soggetti allegorici pagani; sui sarcofagi cristiani venivano spesso rappresentati Tritoni e Nereidi. Tutte queste figure erano ritenute conciliabili con la nuova religione; erano simboli generici dell'aldilà e della felicità eterna, temi di non minore importanza per il cristiano che per il pagano»: E. Kitzinger, *Arte altomedievale*, Einaudi, Torino 2005, 5.

¹⁸ «Almeno agli inizi, dunque, i cristiani non idearono immagini proprie – esattamente come avvenne per le lingue in ambito letterario –, ma raccolsero alcuni codici simbolici già circolanti risemantizzandoli, caricandoli cioè di un nuovo significato grazie al quale poterli impiegare senza ambiguità»: G. Pelizzari, *Vedere la parola celebrare l'attesa. Scritture, iconografia e culto nel cristianesimo delle origini*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2013, 21.

¹⁹ «L'iconografia cristiana di segni allusi si servì con grande astuzia di un numero assai limitato di figure, il che la preservò dalla confusione. Tuttavia è sorprendente – se pensiamo agli usi pagani dell'epoca e all'arte funeraria medioevale – constatare quanto sia piccolo il posto dedicato nell'arte primitiva a Cristo o ai simboli rappresentanti Cristo. Ciò vale per l'arte paleocristiana prima degli editti di tolleranza. In quell'epoca primitiva il Salvatore appariva soltanto sotto la forma di varie immagini allegoriche che presentano pochissimi tratti individuali. C'era soprattutto il Buon Pastore che porta l'agnello, e ciò significava che il pastore, allegoria di Gesù, salva l'agnello, allegoria dell'anima cristiana»: A. Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Jaca Book, Milano 2015, 15.

²⁰ Gaio Svetonio Tranquillo, *De Vita Caesarum*, III 32: «*Boni pastoris est tondere pecus, non de-glubere*».

dall'arte pagana, poiché si presero a modello le divinità olimpiche più anziane, come Zeus o Asclepio, o i ritratti dei grandi filosofi che simboleggiavano la saggezza assoluta. Gli angeli furono facilmente fatti derivare dalle Vittorie, così frequenti nell'arte greca e romana, mentre le insegne del potere imperiale e i trionfi militari divennero i simboli della Chiesa vittoriosa.²¹

Altre immagini saranno acquisite dal Cristianesimo a piene braccia, possiamo citare come esempio l'immagine della colomba, della nave, dell'orante, del filosofo.²² Hugo Rahner ha associato il culto della croce con il cielo stellato in cui ruotano Helion e Selene.

Lo sguardo, illuminato dalla fede, del *mystes* cristiano, dalla Croce su cui è morto il Creatore del mondo e Logos, risale al cielo stellato, in cui roteano Helion e Selene, si addentra nelle strutture più intime della creazione dell'intero universo, penetra nel nesso delle leggi che reggono la compagine corporea dell'uomo, fin nelle forme delle cose quotidiane che sono al suo servizio, e vede dovunque la sagoma della croce stampata su tutte le cose. La Croce del suo Signore gli ha in certo qual modo incantato il mondo intero. Per lui la forma della Croce è anzitutto la forma fondamentale impressa nel cosmo da Dio (che fin dai primordi più segreti ha guardato sempre nella futura Croce del Figlio suo), è la legge in base a cui è costruito il mondo. I due grandi cerchi del cielo, l'equatore e l'ellittica, che s'intersecano in forma d'un χ orizzontale e intorno ai quali volteggia con ritmo meraviglioso l'intero arco del cielo stellato, diventano allo sguardo cristiano una croce celeste. Quel che Platone, attingendo dall'antica sapienza pitagorica, scrisse nel *Timeo* sull'anima del mondo che si palesa nel χ celeste, il cristiano antico ora lo legge come un'allusione, anticipata ai pagani, al Logos costruttore dell'universo, al Logos che, appeso alla Croce, ricapitola il cosmo e lo fa vibrare attorno al mistero della sua Croce.²³

Ernst Kitzinger poteva affermare in tal senso che «fin dal III secolo si tentò di fornire alle raffigurazioni tradizionali un nuovo e specifico significato cristiano. Troviamo rappresentazioni di Cristo per le quali sono state prese a modello figure di Apollo, di Helios o di altri giovani dei ed eroi».²⁴

[...] il cristianesimo, nella misura in cui s'è sviluppato nello stesso quadro della cultura mediterranea, ha preso posizione riguardo al culto solare dei popoli

²¹ E. Kitzinger, *Arte altomedievale*, Einaudi, Torino 2005, 7.

²² «[...] consideriamo un'altra figura allegorica di Cristo, che apparve altrettanto presto del Buon Pastore e che lo rappresenta con i tratti di un filosofo. Contrariamente al Buon Pastore, questa allegoria in seguito fu dimenticata; e perciò a noi resta più difficile riconoscere Cristo coi tratti del filosofo allegorico»: A. Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana*, 16.

²³ H. Rahner, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1980, 67.

²⁴ E. Kitzinger, *Arte altomedievale*, 6.

verso i quali si sentiva chiamato. O per usare una immagine dell'antichità cristiana, la cui bellezza subito ci affascinerà, vorrei mostrare come i raggi dell'antico Helios si rompono sul disco di Selene, questa τροπικώτερον λεγομένη Σελήνη, come Origene una volta chiamò la Chiesa. «Certo, Helios ha raggi che dardeggiavano vivamente, ma Selene è di una luminosità dolce e ricca di grazia come disse già Empedocle: Ἐλιος ὄξυβελῆς ἢ δ' ἰλάειρα Σελήνη». E Filone parla, in una mistica stoica della natura, della luce della luna come di qualcosa di femminile, di rugiadoso: *Luna debiles mamque et magis femineos emittens splendor necnon serenos et rore praeditos optime lactat enutriendo*. L'antica teologia cristiana applica il testo in modo simbolico alla Chiesa nutrice e maternamente rischiarante.²⁵

L'arte cristiana può avvalersi di figure iconografiche del mondo classico senza timore che ciò infici la sua stessa missione evangelizzatrice in quanto è capace di salvare, dal mondo pagano che eredita, tutto ciò che di buono e bello questa cultura ha prodotto e che per questo può intendersi prodromico a Cristo. In questo senso può leggersi la dottrina dei *Semina Verbi* di Giustino.²⁶ «[...] Cristo è [...] il Logos, di cui tutto il genere umano fu partecipe. Ma quelli che vissero secondo il Logos sono cristiani se anche passarono per atei, come, tra i Greci, Socrate, Eraclio e altri simili».²⁷

L'arte cristiana elabora, proprio a partire dalla tradizione iconografica greca, un nuovo codice visuale in cui l'immagine strettamente connessa alla Scrittura²⁸ si pone come sua stessa ermeneutica. «Un'arte veramente "cristiana" nell'iconografia e nello stile prenderà forma solo nel IV-V se-

²⁵ H. Rahner, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, 107-108.

²⁶ Cf. G. Girgenti, *Giustino Martire. Il primo cristiano platonico*, Vita e Pensiero, Milano 1995; G. Mucci, *I semi del Verbo. Gli elementi di verità nelle religioni non cristiane*, in «La Civiltà Cattolica» 155 (2004) 47-53.

²⁷ H. Rahner, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, 6.

²⁸ «[...] la Chiesa vede nell'icona non solo un'illustrazione della Sacra Scrittura, ma un'arte che corrisponde perfettamente a quest'ultima; essa attribuisce dunque all'icona lo stesso significato dogmatico, liturgico e pedagogico assegnato alla Sacra Scrittura. Se la parola è un'immagine, l'icona è anche una parola». «Ciò che la parola comunica attraverso l'udito, la pittura lo mostra silenziosamente, per mezzo della rappresentazione», dice san Basilio il Grande. E «attraverso questi due mezzi che mutuamente si accompagnano [...] noi riceviamo la conoscenza della medesima realtà». In altri termini, l'icona contiene e annuncia la medesima verità del Vangelo; essa è di conseguenza, come il Vangelo, fondata su dati concreti e precisi e in nessun caso sull'invenzione umana; diversamente essa non potrebbe corrispondere al Vangelo, né manifestarlo. L'icona è così assimilata alla Sacra Scrittura e alla croce, diventando una delle forme assunte dalla Rivelazione e dalla conoscenza di Dio da parte dell'uomo; forma dunque nella quale si uniscono la volontà e l'azione divina e umana. L'una e l'altra, oltre al loro significato diretto, sono un riflesso del mondo celeste, simbolo dello Spirito che lo abita. Così il contenuto della parola e dell'immagine è lo stesso, e pari sono la loro portata e il loro ruolo. Come la liturgia, l'immagine è un veicolo delle decisioni dogmatiche e l'espressione della vita stessa della Tradizione santa nella Chiesa attraverso la grazia. Per mezzo della liturgia e dell'immagine la Rivelazione penetra nel popolo dei fedeli, diventando per esso uno scopo di vita. Per questo l'arte sacra assume fin dalle origini una forma che corrisponde a ciò che essa esprime»: L. Uspenskij - V. Losskij, *Il senso delle icone*, 27-28.

colo, cioè nello stesso periodo in cui si articola il Simbolo, si elaborano le definizioni cristologiche e si perfeziona la prassi liturgica». ²⁹

Hugo Rahner è arrivato ad affermare che la Chiesa si è appropriata dell'eredità ellenica. «La Chiesa ha preso possesso della migliore eredità ellenica, espurgandone con ferma amorevolezza gli errori e salvandone dalle macerie fatiscanti del tempio i beni imperituri, a pro di noi che vogliamo essere, per così dire, i tardi discendenti dei Cristiani e degli Elleni». ³⁰

Con il passare del tempo la Chiesa elabora un'arte inedita. Quest'arte si sviluppa parallelamente alla liturgia e, come quest'ultima, esprime la dottrina della Chiesa, in maniera corrispondente alla parola della Sacra Scrittura; tra le figure che spiccheranno in questo periodo ricordiamo Davide nella fossa dei leoni e Giona.

A poco a poco la Chiesa crea così un'arte nuova nel contenuto e nella forma; un'arte che traduce, nelle immagini e nelle forme del mondo materiale, la rivelazione del mondo divino, che lo rende accessibile alla contemplazione e alla partecipazione. Quest'arte si sviluppa parallelamente alla liturgia e, come quest'ultima, esprime la dottrina della Chiesa, in maniera corrispondente alla parola della Sacra Scrittura. ³¹

Il fine della rappresentazione iconografica non è quello di suscitare emozioni, ma di comporre in unità tutte le potenze dell'uomo (intelligenza, volontà, desiderio, sentimento, emotività) per trasfigurarle. La spiritualità dell'oriente cristiano riscontra molti punti in comune tra il lavoro dell'iconografo e l'azione di culto di colui che celebra la liturgia.

La funzione dell'iconografia assomiglia dunque a quella del sacerdote. Così leggiamo in un *Podlinnik* russo (un manuale di istruzione per i pittori): «Il ministero sacro della rappresentazione iconografica comincia già presso gli apostoli [...] Il sacerdote nei servizi liturgici ci presenta il Corpo del Signore per mezzo della forza delle parole [...] Il pittore lo fa per mezzo delle immagini [...]». ³²

La bellezza appare agli occhi del credente riflesso dell'armonia primordiale della creazione. La bellezza ci parla della sublimità della creazione di cui l'uomo (immagine e somiglianza di Dio) è il metro/misura. ³³ *L'imgo*

²⁹ T. Verdon, *Breve storia dell'arte sacra cristiana*, Queriniana, Brescia 2012, 26.

³⁰ H. Rahner, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, 12.

³¹ L. Uspenskij - V. Losskij, *Il senso delle icone*, 27.

³² T. Špidlík et al., *Lezioni sulla Divinumanità*, Lipa, Roma 1995, 102.

³³ «La bellezza appare, certamente, allo sguardo della fede, nel segno di una verità della creazione che precede l'avvilimento dell'umano. E resiste, indomabile, alla sua nichilistica deriva. Non allude semplicemente al suo originario legame con la *bontà* dell'opera di Dio, che si compiace della propria invenzione. La bellezza evoca il riflesso di una *giustizia originaria* della creazione che lascia balena-

Dei è il *Logos* che nella *sarx* del Figlio prende forma umana. L'umanità di Dio nel Figlio trascende il divieto veterotestamentario della raffigurazione di Dio.³⁴

Contemplazione orante e purificazione del cosmo come missione sacerdotale dell'uomo

La via di accesso alla relazione tra l'uomo e il cosmo è significativamente mediata dai sensi, è proprio attraverso questi che l'uomo riesce a comporre una relazione personale con il mondo.³⁵ È questa relazione frontale che gli dà possibilità di diventare sacerdote del creato, somma guida dell'azione orante. La missione dell'uomo è portare la natura all'unione perfetta con Dio.

La pace è il mezzo per addivenire all'unione perfetta con Dio; nella contemplazione orante dell'uomo si attua la purificazione del cosmo, inquinato dalle potenze maligne. Il termine contemplazione indica nel suo etimo la dimensione del vedere, a questa stessa azione rimanda il termine teoria. In questa prospettiva la *traditio fidei*, nella sua tensione di distinzione-identificazione con l'atto del credere, comporta la dimensione del vedere, cioè il momento in cui l'atto soggettivo-personale del credere assume

re il sentimento di una *felice corrispondenza* della sua destinazione. Nel fascino che ne promana, la bellezza prefigura la restituzione della creazione al suo senso. E rende amabile l'intenzione di Dio che volle destinare l'uomo alla dignità di un'esistenza propria: a immagine e somiglianza di lui. Il sentimento della bellezza trafigge ogni volta l'acerba contraddizione del mondo abitato con l'immemorabile bagliore della Parola creatrice. La perdurante risonanza di quell'impulso può essere oscurata, ma non estinta. Le potenze ostili, evocate dall'incredulità dell'uomo, possono congiunturalmente ridurla al silenzio: non mai privarla della sua risurrezione»: P. Sequeri, *La via pulchritudinis: limiti e stimoli di una spiritualità estetica*, in «Credere Oggi» 20 (2000) 69-70.

³⁴ «Il principio di un'icona realistica del *Logos*, che è la carne del Figlio – *forma hominis* concepita in grembo di donna e forza dello Spirito –, si insedia così nel pensiero stesso dell'*imago Dei*. Non nega il sacrosanto divieto della sua raffigurazione sostitutiva e del suo adattamento idolatrico. Piuttosto lo trascende, inverandolo, nella sacra rappresentazione cristologica dell'umanità di Dio: che forma il *canone nel canone* di ogni umana rappresentazione sacra. L'umanità di Dio nel Figlio Gesù non è condiscendenza accessoria: è pleroma autentico. È l'*originale di ogni icona*, la quale vi riflette la sua pallida evocazione dell'unica configurazione e trasfigurazione legittima dell'invisibile *abbà* – Dio. Il legame con il doloroso concepimento della nuova creazione, conforme e trasformata a immagine del Figlio, di cui parla la splendida invenzione paolina dell'estetica teologale – dalla dottrina del vetro oscuro a quella dei sensi spirituali, dall'inno della *kenosis* (Fil 2) al poema della *kainé ktisis* (Rm 8) – salda compiutamente la teologia *cristiana* della bellezza *spirituale* con l'antica rivelazione biblica della creazione di Dio e della promessa che la riguarda. Rivelazione ancorata storicamente a quella stessa fede, mai abrogata. Promessa escatologica di cui rimane in vigore la speranza di una nuova terra, mai revocata», P. Sequeri, *La via pulchritudinis: limiti e stimoli di una spiritualità estetica*, 73-74.

³⁵ Interessanti appaiono le osservazioni di Špidlík in merito alla funzione sacerdotale del pittore, cf. T. Špidlík, *Miscellanea I. Alle fonti dell'Europa*, Lipa, Roma 2004, 98-100. Cf. anche P. Sequeri, *Sensibili allo spirito. Umanesimo religioso e ordine degli affetti*, Glossa, Milano 2001; in questo saggio Sequeri presenta la dottrina dei sensi spirituali come una estetica fondamentale.

carattere oggettivo. È in questo momento, in cui la contemplazione diventa teoria, atto intellettuale, che l'atto di fede pur rimanendo tale diventa fatto culturale. I popoli slavi, fa notare Špidlík, usano il termine *sozertsanie* che predilige alla visione la dimensione del *sentire*. In effetti la dimensione del sentire permette di focalizzare meglio l'aspetto della ricettività nei confronti del creato. Questa caratterizzazione del pensiero russo rispetto al pensiero greco porterà i popoli slavi, secondo Špidlík, a prediligere l'espressione *sentire nel cuore*.³⁶

Il vedere come il sentire³⁷ danno accesso a un'esperienza che giustifica la plausibilità di conoscere in maniera piena e cosciente.³⁸ La pari dignità del vedere e dell'ascoltare, nell'atto come nella testimonianza della fede, è provata nel Nuovo testamento; anche Gesù è presentato come colui che, ha "visto e udito" il Padre suo cui rende testimonianza.³⁹ La contemplazione è la conoscenza religiosa che riesce a scorgere il *lógos theótelés*,⁴⁰ la finalità che sottende il senso ultimo delle cose, ciò per cui esse sono state fatte. Due sono le condizioni indispensabili di questa contemplazione: l'illuminazione divina e la purezza morale.

La capacità di aprirsi in relazione con il creato da parte dell'uomo è per lui fonte di benedizione divina. Dare il nome alle cose e agli animali, con tutta la portata anche metafisica che ha il comando di mangiare dei frutti della terra, sono espressione chiara di quanto la relazione sana dell'uomo rispetto alla terra offra una santa beatitudine all'uomo. La relazione dell'uomo con il creato è prima di tutto una relazione spirituale.⁴¹ Per i padri spirituali, annota il Nostro, la mancanza di sensibilità spirituale, che essi esprimevano con il termine *anaesthesia*, è da considerarsi come una

³⁶ «La contemplazione, *theoria* (letteralmente: visione) è una "intuizione". Il termine slavo per la contemplazione *sozertsanie* rende perfettamente questa sfumatura. [...] È senza dubbio tipico che fra i cinque sensi del corpo la tradizione ellenica, di natura "visiva", abbia sempre creduto che il contatto più sicuro e intimo con la realtà si realizzi soltanto per mezzo della "vista". Gli slavi, sembra, si fidino un po' meno degli occhi, specialmente quando si tratti di persone. Il loro vero valore non si "vede", ma piuttosto si "sente". Dobbiamo quindi meravigliarci che gli autori spirituali si esprimano analogicamente in questa linea? Sono meno attirati dalla "visione di Dio", ma desiderano ardentemente "sentire" la sua presenza. Dato che è ovvio che il "vedere" spirituale si colloca nella mente - "occhio spirituale" - così è ugualmente spontaneo che l'organo del "sentire" sia il cuore. Se presso i Padri greci il termine "mente" ha sostituito il "cuore", i russi ritornano volentieri alla parola antica "del sentimento", presso i greci e i bizantini»: T. Špidlík, *Il cuore nella spiritualità russa*, 70. Per questa tematica cf. I. Hausherr, *Les grands courants de la spiritualité orientale*, in «Orientalia Christiana Periodica» 1-2 (1935) 114-138.

³⁷ Non per nulla Olivier Clément fa ruotare intorno al Nome e al Viso un suo articolo sulla conoscenza di Dio, cf. O. Clément, *Le Nome et le Visage*, in «Contacts» 186 (1999) 101-108.

³⁸ Cf. T. Špidlík, *La spiritualité de l'Orient chrétien. II. La Prière*, in «Orientalia Christiana Analecta» 230 (1988) 162-164.

³⁹ Cf. *Gv* 3, 32.

⁴⁰ Cf. T. Špidlík, *La spiritualité de l'Orient chrétien. Manuel systématique*, in «Orientalia Christiana Analecta» 206 (1978) 315-316.

⁴¹ Per il peccato come falsificazione della relazione cf. M. Tenace, *Dire l'uomo. Dall'immagine di Dio alla somiglianza. La salvezza come divinizzazione*, vol. 2, Lipa, Roma 2005, 52-53.

specie di malattia che deve essere necessariamente superata per progredire spiritualmente.⁴²

Come è possibile discernere l'autenticità dei nostri sentimenti, in altri termini, come comprendere se ciò che sentiamo nel cuore sia conforme al vero o meno? Solo se il cuore è puro ci si può fidare dei sentimenti. Il cuore puro, dice Špidlík, è come una fontana che riflette il cielo.⁴³ Questa espressione nella sua semplicità esprime bene come nella teologia orientale non vi sia una distinzione netta e risolutiva tra natura e sovrannatura.⁴⁴

La responsabilità dell'uomo nei confronti del creato, puntualizza Špidlík, è una responsabilità che impegna tutte le sue energie, sia quelle fisiche che quelle spirituali. L'esito del lavoro creativo dell'uomo deve convergere nel purificare il cosmo.⁴⁵ Se a causa del peccato dell'uomo il cosmo è maledetto, è compito dell'uomo purificare il creato.⁴⁶ Il senso spirituale è raggiunto con il cuore e solo un cuore puro può lambirne il mistero. Il cuore si purifica con la penitenza e con le pratiche delle virtù cristiane, in particolare della carità. La contemplazione, agli uomini che hanno un cuore purificato, offre una visione autentica della natura, della storia umana, della verità di fede. A essi è data la capacità di osservare la realtà così come è agli occhi di Dio.⁴⁷

La dimensione soteriologica della bellezza

San Basilio, presentato da Špidlík come indiscusso e indimenticabile legislatore della vita monastica, rimane ammirato dalla bellezza armoniosa del cosmo. Essa è uno strumento a cui egli riconosce la forza di ricondurre l'uomo all'amorevole provvidenza di Dio.⁴⁸ Per il cappadoce il bello è armonia, è l'ordine delle proporzioni; in questo non sembra scostarsi molto dalle posizioni degli stoici, ma in realtà la chiave ermeneutica poggia su ben altre considerazioni. Dio ha creato il mondo come *bello*, cioè come

⁴² Cf. T. Špidlík, *La preghiera del cuore. Un confronto fra l'Oriente e l'Occidente*, in Y. Spiteris - B. Giancesin (edd.), *Vedere Dio. Incontro tra Oriente e Occidente*, Dehoniane, Bologna 1994, 72.

⁴³ Cf. Id., *Oriente cristiano*, in M. Piantelli (ed.), *La spiritualità delle grandi religioni*. Convegni di S. Spirito, Firenze, Edizioni Augustinus, Palermo 1989, 79.

⁴⁴ Cf. Id., *Oriente cristiano*, in S. De Fiores - T. Goffi (edd.), *Nuovo Dizionario di spiritualità*, Paoline, Roma 1979, 1093.

⁴⁵ Cf. Id., *La spiritualité de l'Orient chrétien. Manuel systématique*, 141; Id., *L'idée russe. Une autre vision de l'homme*, Fates, Troyes 1994, 202-203.

⁴⁶ Cf. T. Špidlík - M.I. Rupnik, *Teologia pastorale. A partire dalla bellezza*, Lipa, Roma 2005, 212-213.

⁴⁷ Cf. T. Špidlík, *Contemplazione*, in L. Boriello - M.R. Del Genio - T. Špidlík (edd.), *La mistica parola per parola*, Ancora, Milano 2007, 111.

⁴⁸ Cf. Basile de Césarée, *Homélie sur l'Hexaéméron*. Texte grec, introduction et traduction de Giet S., Cerf, Paris 1949, 327-331.

ordine pacifico, questa pace non è turbata da nessun movimento caotico o tensione entropica. Il peccato viene definito come *thórybos*,⁴⁹ disturbo caotico dell'armonia che è presente nel cosmo, la disobbedienza dell'uomo turba l'ordine del cosmo, ne incrina la bellezza.

La *vera gnosi* dei cristiani non è una contemplazione estetica. Gli asceti non hanno mai mirato a sviluppare il senso della bellezza delle forme sensibili in sé e per sé; ben lungi da questa posizione la contemplazione cristiana è la conoscenza religiosa che scopre il *lógos theótelés*, il *senso finale* delle cose, ciò per cui esse sono state fatte, la Provvidenza che si esprime negli eventi del mondo, il *senso spirituale* nascosto sotto la *lettera* della Sacra Scrittura.⁵⁰

Agli occhi dei greci, che avevano il senso dell'armonia e identificavano la bellezza con l'ordine del cosmo, il peccato si presenta come disfunzione, dissipazione. Superare il peccato è, secondo Špidlík, ritornare alla natura autentica dell'uomo e quindi unificare sé stessi.⁵¹ L'arte iconografica corrisponde per il nostro autore alla vocazione cosmica del cristiano. Egli è chiamato a condurre il mondo alla sua perfezione.⁵² Di conseguenza è chiaro che l'arte cristiana non è al servizio dell'idea ispiratrice, ma dell'incarnazione operata dallo Spirito. Così, se la peculiarità dell'artista è la capacità di avere una visione e di incarnarla in simboli, l'arte sacra ha il compito di comunicare il mistero dell'incarnazione di Dio:

Per mezzo dell'incarnazione di Cristo, Dio comunica la sua immagine al corpo di Cristo e il frutto della redenzione è la divinizzazione, la trasparenza di tutta la creazione. Ma l'incarnazione è il perfezionamento della prima creazione. Dall'inizio il cosmo visibile è destinato ad essere "scuola delle anime" [...] per condurci alla conoscenza del Dio invisibile. In questo senso, come scrive Origene, i campi sono già bianchi per la mietitura [...], si può raccogliere il frutto spirituale dal simbolo materiale.⁵³

⁴⁹ Cf. T. Špidlík - M. Tenace - R. Čemus, *Questions monastiques en Orient*, in «Orientalia Christiana Analecta» 259 (1999) 72; 161.

⁵⁰ Cf. T. Špidlík, *L'escicismo come metodo per acquistare la pace*, in F. Biffi (ed.), *La pace: sfida all'Università Cattolica*. Atti del simposio fra le università ecclesiastiche e gli istituti di studi superiori di Roma nell'anno internazionale della pace, Roma 3-6 dicembre 1986, Edizioni Herder-FIUC, Roma 1988, 550.

⁵¹ Cf. Id., *La vita monastica secondo la tradizione dei Padri*, in *Trasfiguration in the Lord*. Materials from the Sobor for Religious of the Ukrainian Greek-Catholic Church, held in Lviv, Ukraine 8-11 September 2004, Svičado, Lviv 2005, 23. Cf. anche M. Tenace, *Dire l'uomo*, 108-111.

⁵² Cf. T. Špidlík, *La bellezza salverà il mondo*, in N. Boçşan et al. (edd.), *Universitate și Cultură*. Volum dedicat Profesorului Andrei Marga cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani, Presa Universitară Clujeană, Cluj 2006, 191.

⁵³ Id., *Sentire e gustare le cose internamente. Letture per gli esercizi*, Lipa, Roma 2006, 334.

Alcuni vedono una contrapposizione tra estetica e mistica quando affermano che l'arte introduce a gustare la bellezza del mondo, mentre certi mistici predicano l'ascetismo e la rinuncia radicale ai sensi.⁵⁴ Come passare dall'umano al divino? Per mezzo di una *intuizione spirituale*, annota Špidlík.⁵⁵ Con questo termine può intendersi la partecipazione, per grazia, a un'energia che viene da Dio e che svolge un'attività graziosa di illuminazione. Questo passaggio esodale dall'umano al divino nel caso del pittore si attua per mezzo di una visione. Al pittore che vive nella grazia di Dio, questi si comunica nelle forme privilegiate per la sensibilità del pittore alle forme visive. L'opera artistica si iscrive in una comunione di grazia, non a caso, al fedele che contempla visivamente l'icona, opera tratteggiata dall'artista, ma ideata e realizzata insieme a una grazia che lo trascende, è dato di operare questo passaggio dall'umano al divino di quanto è rappresentato nell'immagine. Il fine dell'iconografo sacro è quello di metterci in contatto con le persone che vivono nel mondo divino: i santi, gli angeli, la Madre di Dio, il Salvatore.⁵⁶

«Tutti noi che abbiamo l'uso della vista», scrive Clemente d'Alessandria, «contempliamo (*theoroúmen*) ciò che si offre ad essa». La parola *theoría* esprime un ideale, riflette una mentalità. Il legame di questa parola con il «vedere» non può sfuggire a nessuno.⁵⁷ In questo senso Špidlík afferma: «[...] presso i maestri spirituali dell'Oriente cristiano, il significato di *theoría* si è ben presto cristallizzato in una definizione che segue tuttavia una falsa etimologia: θεωρία vuol dire Θεὸν ὁρᾶν, vedere Dio in tutto»;⁵⁸ eppure Špidlík sa bene che il compiacimento delle e nelle visioni è visto con sospetto dai padri spirituali. Queste possono ingannare con facilità allorché si cominci a ricercare la soddisfazione interna che dà l'immagine più che la persona che sta dietro questa immagine.⁵⁹

La liturgia è per Špidlík un luogo particolare della grazia in cui il bello diventa veicolo privilegiato dell'incontro con Dio; basterebbe menzionare l'esperienza dei messi di Vladimiro riportati nella *Cronaca di Nestor*. Nello stesso tempo a più riprese i Padri mettono in guardia dallo sfarzo delle liturgie; si noti bene a tal riguardo che Dio si comunica nella bellezza, ma Egli non è identificabile in maniera piatta con la bellezza, in un rapporto di uguaglianza vicendevole. Dio è sempre infinitamente altro.⁶⁰

⁵⁴ Cf. Id., *Miscellanea II. Alle fonti dell'Europa. In principio era l'arte*, Lipa, Roma 2006, 92.

⁵⁵ Cf. Id., 113.

⁵⁶ Cf. T. Špidlík et al., *Lezioni sulla Divinumanità*, 112.

⁵⁷ Id., *Sentire e gustare le cose internamente*, 43.

⁵⁸ Id., *La spiritualité de l'Orient chrétien. II. La Prière*, 168.

⁵⁹ Cf. Id., *Sentire e gustare le cose internamente*, 172.

⁶⁰ Cf. Id., *La spiritualité de l'Orient chrétien. II. La Prière*, 111-113.

L'arte come realizzazione profetica della cristificazione del cosmo

La tecnica con cui si dipingono le icone può servire, a detta di Špidlík, per comprendere in che maniera la creatività e la tradizione dialoghino tra loro. Nella poiesi artistica chi si accinge a scrivere un'icona, per prima cosa ricalca le linee delle *strutture canoniche*; soltanto in un secondo momento il pittore elabora la sua arte personale, ma non potrà mai prescindere o fare a meno delle linee strutturali accreditate dalla tradizione. Questo modo di procedere va inteso come chiave interpretativa della stessa vita monastica.⁶¹

I padri spirituali devono introdurre i propri discepoli alla lettura spirituale del testo sacro. Soltanto questo tipo di lettura offre la possibilità di mettere in comunione il lettore, da un lato con la fonte primigenia dell'ispirazione del testo, e dall'altro con la tradizione che in maniera ecclesiale, ininterrotta e autorevole, ha offerto l'umile servizio del suo annuncio alla buona novella. «La scrittura non va soggetta a privata interpretazione»,⁶² tale compito è sempre demandato al magistero ecclesiale. Va rimarcato come questa condizione garantisca che, sia colui che ha scritto come colui che interpreta, siano accomunati da un'unica prassi orante ininterrotta: *ut legem credendi lex statuat supplicandi*.⁶³ È proprio la *prassi* la prima preparazione alla lettura spirituale.⁶⁴ L'arte cristiana non è al servizio dell'idea ispiratrice, ma dell'incarnazione operata dallo Spirito.

Tutta la spiritualità slava è piena della spiritualità delle sue stesse icone.⁶⁵ Queste, pur conservando la fedeltà alla canonicità degli *schemi fissi*, si mantengono uniche nell'originalità creativa del loro essere opera d'arte, cosicché nessuna è uguale all'altra. È la luce a rendere unica e originale un'icona; è proprio la luce che rivela l'atteggiamento orante con cui l'artista ha scritto la sua opera.⁶⁶ La conoscenza del cosmo per i cristiani è sempre mediata da una persona viva e operante, Cristo. Solo Egli è capace di donare parole di vita, di condurci al Padre e di distruggere gli idoli morti. In

⁶¹ Cf. Id., *Ritmi e antinomie spirituali*, in C. Valenziano (ed.), *Spiritualità cristiana orientale*, Edizioni O. R., Milano 1986, 75.

⁶² 2 Pt 1, 20.

⁶³ H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum...*, n. 246.

⁶⁴ Cf. T. Špidlík, *Bibbia, vita e testimonianza nel monachesimo antico*, in «Servizio della Parola» 87/181 (1986) 44.

⁶⁵ Cf. G. Benningsen, *Les Icônes dans l'Église russe*, in «Irénikon» 3-4 (1928) 130-134; Id., *Les Icônes dans l'Église russe*, in «Irénikon» 5-6 (1928) 244-251. Cf. anche R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e Cosmo nell'arte della filosofia*, Rosenberg-Sellier, Torino 1992.

⁶⁶ Cf. T. Špidlík, *Russia altri modi di vivere nello spirito*, in «Presbyteri» 23/5 (1989) 341.

questa prospettiva è facile comprendere come la teologia orientale porti in sé una tensione alla filosofia personalista.⁶⁷

La fede rappresentata nelle immagini è uguale a quella professata nelle parole, proprio per questo nella tradizione orientale la predicazione della fede per mezzo delle immagini è equiparata per efficacia e qualità a quella operata per mezzo delle parole.⁶⁸ La creatività umana investe principalmente la persona umana e la sua crescita. La crescita spirituale dell'uomo implica la crescita dello spazio in cui l'uomo vive; in altri termini lo stesso spazio è visto come un prolungamento del suo corpo. Il cosmo è partecipe della maledizione a cui la malvagità dell'uomo l'ha condannato, proprio per questo l'uomo ha la possibilità di purificare la terra.⁶⁹

L'artista secondo Špidlík ha un ruolo sacerdotale, il pittore-iconografo presenta il corpo del Signore attraverso l'immagine. Origene declinando la differenza tra i testi poetici di Omero e i salmi, si sofferma sulla peculiare forza creatrice del testo salmodico, egli infatti ritiene che i salmi riescano a operare ciò che dicono. Il rapporto esistente tra l'iconografo e il pittore è declinato in maniera efficace da Simeone di Tessalonica (†1429):

Insegna con le parole, scrivi con le lettere, dipingi con i colori, in conformità con la tradizione; la pittura è vera come ciò che è scritto nei libri: la grazia di Dio vi è presente perché ciò che vi è rappresentato è santo". Ancora più palese è un manuale per pittori (*Podlínnik*): "Il sacerdote ci presenta il corpo del Signore con servizi liturgici, con la forza delle parole. Il pittore lo fa per mezzo dell'immagine."⁷⁰

L'uomo, a detta del nostro teologo, non è solo il capolavoro della creazione, ma addirittura vi è connesso in maniera fattiva, collaborativa. Proprio nella sua capacità co-creatrice poggia la grandezza della sua dignità: *essere immagine e somiglianza di Dio*. La collaborazione tra Dio e l'uomo è palese nella nascita dei bambini, che dipende dalla provvidenza divina e dall'opera dei nostri genitori. Questa collaborazione si prolunga nell'educazione delle persone, a cui partecipa tutta la società.⁷¹

⁶⁷ Cf. O. Clément, *Le personalisme chrétien dans la pensée russe*, in «Contacts» 143 (1988) 206-225; G. Grandi, *L'idea di persona nel pensiero orientale*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2003.

⁶⁸ Cf. T. Špidlík, *La bellezza salverà il mondo*, in Bocșan N. et al. (edd.), *Universitate și Cultură*. Volum dedicat Profesorului Andrei Marga cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani, Presa Universitară Clujeană, Cluj 2006, 191.

⁶⁹ Cf. Id., *Nel tempo, nell'eternità*, in «Il Regno» 51/1003 (2006) 790.

⁷⁰ Id., *L'arte della contemplazione*, in «Parola e Tempo. Percorsi di vita ecclesiale tra memoria e profezia» 7/7 (2008) 14. Per questo argomento cf. Id., *L'icône, manifestation du monde spirituel*, in «Gregorianum» 61/3 (1980) 541-542; T. Špidlík et al., *Lezioni sulla Divinumanità*, 102; T. Špidlík, *Miscellanea II. Alle fonti dell'Europa*, 99.

⁷¹ Cf. T. Špidlík - M.I. Rupnik, *Teologia pastorale*, 208; T. Špidlík, *Miscellanea II. Alle fonti dell'Europa*, 46-49.

Nell'uomo, sottolinea il teologo ceco, crescono in maniera proporzionale la sua anima e lo spazio in cui egli vive, prolungamento del suo corpo. Questa visione offre un'ermeneutica antropologica inedita rispetto allo spazio, il quale diventa luogo privilegiato della realizzazione dell'uomo.⁷² Nella teologia orientale il peccato dell'uomo si riversa sul cosmo pregnando della sua maledizione la terra, la quale geme come nelle doglie del parto. Questo lega l'uomo alla responsabilità di dover lavorare per redimere il cosmo stesso. Se il peccato dell'uomo ha valenza cosmica così anche la redenzione ha questa portata, anche questa è cosmica.⁷³

Il cosmo riceve il suo spazio temporale con il tempo, questo segna il *vulnus* della sua incompiutezza. Sono i profeti e i suoi *buoni operai* a porsi come cooperatori privilegiati dell'agire divino e dell'agire umano fino al giorno della venuta gloriosa di Cristo. Mentre i padri antichi prediligevano i termini *purificare e santificare il mondo*,⁷⁴ i russi privilegiano i termini *cristificare e vivificare il mondo*.⁷⁵ La santificazione è l'aspetto positivo della purificazione, questa asceti tende all'elevazione verso un livello superiore della vita trasfigurata, *teofanica*. Questo mistero è iconicamente rappresentato nell'immagine della pentecoste dalla figura del *Re Cosmo*, che in prigione gioisce per la venuta dello Spirito Santo sugli apostoli.⁷⁶

Nella cosmogonia dei Padri l'aspetto cristologico sviluppa la realtà di Cristo come *Lógos-Parola*, legge universale di tutte le creature. Solov'ëv, annota Špidlík, attualizza la riflessione dei Padri armonizzandola con l'evoluzionismo moderno, egli arriva a mostrare come tutto il processo cosmico, tutta l'evoluzione della natura, tutto, tenda verso il Dio-Uomo, verso il Cristo cosmico. La rivelazione scritturistica ci assicura che alla fine il Padre darà al Verbo incarnato ogni potenza e dominio sulle creature: «Dio sarà tutto in tutti» (*1 Cor 15, 28*), quando questa profezia si realizzerà l'unione *antropocosmica* sarà piena e definitiva.⁷⁷

La riflessione di Frank, tanto cara al nostro cardinale, muove da semplici considerazioni:

La rappresentazione dell'uomo come creatura è completata dal fatto che noi sappiamo che egli, in qualità di spirito, è “nato da Dio”, “dallo Spirito”, “dall'alto”. Questa dottrina paradossale che aveva tanto turbato Nicodemo (“un maestro d'Israele”), e secondo la quale l'uomo, oltre che nato “dalla carne” nel seno della madre, ha ancora un'altra origine, “dall'alto” “dallo spirito”, non è del

⁷² Cf. T. Špidlík - M.I. Rupnik, *Teologia pastorale*, 210.

⁷³ Cf. T. Špidlík, *La spiritualité de l'Orient chrétien. Manuel systématique*, 141.

⁷⁴ Cf. Id., *L'idée russe*, 202-204; Id., *Sentire e gustare le cose internamente*, 167.

⁷⁵ Cf. Id., *L'idée russe*, 206-208; T. Špidlík - M.I. Rupnik, *Teologia pastorale*, 212.

⁷⁶ Cf. Id., *Miscellanea II. Alle fonti dell'Europa*, 139.

⁷⁷ Cf. Id., *L'idée russe*, 207-208.

tutto esaurita (come spesso si pensa), secondo questa idea l'uomo è capace di vivere una trasformazione spirituale, una "conversione" e, in senso simbolico, di cominciare una nuova vita, più alta. Una tale "rigenerazione" sarebbe impossibile se Dio, dall'inizio, non "ci donasse lo Spirito Santo", se l'uomo, per sua natura, non fosse "Spirito nato dallo Spirito". Questa rivelazione decisiva è in fin dei conti direttamente contenuta nel dogma centrale della fede cristiana nel Dio come "Padre". Il "Padre" non è solamente un essere amante, sotto la cui protezione possiamo contare; è padre, cioè un essere dal quale proveniamo, al quale siamo apparentati, alla "casa" del quale apparteniamo e il cui "regno" ci è preparato da sempre.⁷⁸

L'artista non è schiavo di un demone ispiratore, non identifica la propria identità con l'arte che produce. Il nostro teologo vede in Frank un autore che ha ben compreso l'*unicum* dell'ispirazione artistica: l'opera d'arte inizia con l'ascolto della parola di Dio e si conclude con il dare a questa parola divina una forma umana.⁷⁹

Con il Concilio Niceno II, annota Špidlík, si sistematizza la teologia dell'immagine. Questo Concilio celebra la vittoria del culto delle immagini contro l'iconoclasmo. La pittura delle icone comincia a essere equiparata alla Sacra Scrittura.⁸⁰ Con il Concilio Niceno II la vittoria sull'iconoclasmo viene considerata come la *vittoria dell'ortodossia*. Con questo termine si celebra nel rito bizantino la prima domenica di quaresima. Questa vittoria fa approdare i Padri a una riflessione ulteriore: il carattere divino umano della salvezza cristiana deve penetrare in tutta la creazione perché questa divenga immagine di Dio, questa penetrazione avviene mediante la collaborazione dei cristiani, i quali, a detta di Origene continuano la maternità di Dio. Simeone di Tessalonica e un *Podlinnik*, sottolineano la continuità tra l'azione liturgica e l'azione sacerdotale; Špidlík comprende come queste affermazioni possano gettare nello sconforto il teologo dogmatico per cui chiarisce che per comprendere quanto detto bisogna rifarsi al linguaggio di Origene per il quale è *sacerdote* ogni cristiano perfetto perché comunica ai fratelli i misteri che contempla. Si noti che la contemplazione va intesa come visione spirituale della realtà divina, è una intuizione, frutto dell'illuminazione dello Spirito e non una riflessione astratta. Gli uomini spirituali hanno un'anima veggente.⁸¹

Il problema che sottende la polemica sull'iconoclastia si incentra, secondo il nostro autore, su una semplice questione: quale sia il rapporto tra

⁷⁸ S.L. Frank, *Dieu est avec nous. Trois méditations*, Aubier-Montaigne, Paris 1955, 145-146. Traduzione italiana mia.

⁷⁹ Cf. T. Špidlík - M.I. Rupnik, *Teologia pastorale*, 218-221.

⁸⁰ Cf. T. Špidlík, *Miscellanea II. Alle Fonti dell'Europa*, 115.

⁸¹ Cf. *Ib.*, 127-129.

materia ed eternità. I Padri rispondono che il materiale può essere simbolo di eternità. Combattendo l'iconoclasmo, i veneratori delle immagini hanno esteso alle immagini e alle icone la funzione che i Padri attribuivano all'umanità di Cristo.⁸² L'artista vive la sana tensione a esprimere all'esterno la verità spirituale che ha lambito.⁸³

Conclusioni

La creatività artistica ed il suo rapporto con la fede nell'opera di Špidlík è un tema particolarmente sentito: quando il cardinale deve focalizzare la posizione di Frank sul tema, usa come chiave ermeneutica la sua opera *La realtà dell'uomo. Metafisica dell'essere umano*.⁸⁴ Nella genesi dell'opera creativa l'artista, secondo Frank, non mette al primo posto sé stesso, ma un'ispirazione che gli è donata da una forza esterna, *da una musa*. Questa voce non è qualcosa che si ascolta passivamente, ma chiama le potenze creative a una collaborazione feconda. La falsa arte è invece una possessione diabolica che disgrega l'uomo; nella misura in cui l'uomo si identifica con essa, egli dissolve la propria identità. Si attua ciò che dice Dostoevskij in merito alla bellezza: «Qui il diavolo lotta con Dio, e il campo di battaglia è il cuore degli uomini».⁸⁵

Nel pensiero teologico di Špidlík è fondamentale mettere a fuoco l'importanza di comporre il sapere in unità, proprio da questa tensione nacquero le università, luoghi ritenuti sacri dalla scienza europea; nella tempeste culturale odierna le università hanno lasciato il posto ai politecnici, la diversificazione dei saperi in rivoli specialistici distinti nelle loro peculiarità, quanto divisi da una possibile capacità di fondare un sapere unico.⁸⁶

Špidlík soffermandosi sul valore di un'opera d'arte riconosce come esso possa essere declinato sotto tre punti peculiari: α) secondo l'altezza del significato al quale l'artista ci conduce, β) secondo la comprensibilità dei suoi simboli, γ) secondo la ricchezza dei significati che il simbolo stesso offre. Secondo il cardinale la visione simbolica del mondo è necessariamente personale. Nella loro arte gli artisti desiderano creare un ponte di relazioni autentiche tra le persone; questo è inevitabilmente un compito sacerdotale. La bellezza artistica risponde a due vocazioni peculiari: la vocazione

⁸² Cf. T. Špidlík et al., *Lezioni sulla Divinumanità*, 99-100.

⁸³ Cf. *Ib.*, 105.

⁸⁴ Cf. S.L. Frank, *Real'nost i Čelovek*, Ymca-Press, Paris 1956.

⁸⁵ T. Špidlík, *Sentire e gustare le cose internamente*, 315.

⁸⁶ Cf. G. Ferretti, *La frammentazione della teologia all'interno dell'attuale situazione di frammentazione del sapere*, in G. Lorzio - S. Muratore (edd.), *La frammentazione del sapere teologico*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, 15-51.

culturale e quella religiosa; nella realizzazione piena di sé l'opera artistica è opera teologica. Il grande Basilio è consapevole di quanto la *bellezza del mondo* riesca a elevare lo spirito verso Dio, l'esperienza estetica nella sua dimensione spirituale è sempre esperienza teologica.⁸⁷

⁸⁷ Cf. T. Špidlík, *Sentire e gustare le cose internamente*, 333-305.