

PATH

VOL. 4 - PONTIFICIA ACADEMIA THEOLOGICA - 2005/2

Il cielo sulla terra

La via della bellezza luogo d'incontro tra cristianesimo e culture

- 311-314 Indirizzo di saluto
di S.E.R. Card. *Paul Poupard*
- 315-317 Discorso alla IX Seduta pubblica delle Pontificie Accademie
di Sua Santità *Giovanni Paolo II*
- 319-322 La bellezza come cammino di evangelizzazione e di formazione umana
Mario Luzi
- 323-335 La bellezza della creazione nell'Antico Testamento
Gianfranco Ravasi
- 337-346 Lo splendore della gloria celeste. Estetica teologica
Prosper Grech
- 347-376 La "via pulchritudinis" nella riflessione di Agostino d'Ipbona
Vittorino Grossi
- 377-394 Il *pulchrum* nell'orizzonte dei trascendentali dell'essere in S.
Tommaso d'Aquino
Mauro Mantovani
- 395-412 La via della bellezza nell'estetica di Hans Urs von Balthasar
Giovanni Marchesi
- 413-428 L'idea di bellezza nel pensiero religioso russo tra '800 e '900
Luigi Razzano
- 429-440 Bellezza e decoro nella celebrazione dei Santi Misteri
Manlio Sodi
- 441-450 La bellezza nella liturgia delle Chiese ortodosse
Stefano Parenti
- 451-479 La bellezza di Cristo nell'arte, dall'Antichità al Rinascimento
Pasquale Iacobone

- 481-495 La via della bellezza nell'arte contemporanea
Marko Ivan Rupnik
- 497-515 Chiesa ed arte. Paolo VI e Giovanni Paolo II: la "tradizione"
nella novità
Carlo Chenis
- 517-530 Tra trasfigurazione e divinizzazione: il cammino del cristiano verso
la *visio Dei*
Basilio Petrà
- 531-559 Dalla *tota pulchra* alla *via pulchritudinis* in mariologia
Stefano De Fiores
- 561-606 La via della bellezza: rassegna bibliografica
Tiziana Di Blasio

VITA ACADEMIAE

- 1) Cronaca dell'Accademia, pp. 607-609
 - * Relazione del Presidente, Mons. Marcello Bordini, alla riunione annuale del Consiglio di Coordinamento delle Pontificie Accademie, p. 607
 - * Partecipazione del Prelato Segretario, Mons. Piero Coda, al Convegno Internazionale su "La sfida di un nuovo dialogo culturale nel contesto della globalizzazione", p. 607
 - * Sessione di lavoro sull'attività dell'Accademia, pp. 608-609
- 2) X Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie, pp. 609-610

INDEX TOTIUS VOLUMINIS, pp. 611-612

**INDIRIZZO DI SALUTO
DI S.E.R. IL CARDINALE PAUL POUPARD
PRESIDENTE DEL PONTIFICIO CONSIGLIO DELLA CULTURA**

PATH 4 (2005) 311-314

La IX Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie, tenutasi in Vaticano il 9 novembre 2004, aveva come titolo *La "Via pulchritudinis", cammino di evangelizzazione e di formazione umana*.

In quella occasione il Santo Padre Giovanni Paolo II, di venerata memoria, ha indirizzato ai partecipanti alla Seduta un significativo messaggio, nel quale si afferma ancora una volta la valenza evangelizzatrice e formativa della *Via pulchritudinis*, contesto in cui si manifesta in maniera quanto mai eloquente "la sintonia tra fede e arte, tra creatività umana e opera di Dio, autore di ogni autentica bellezza".

Sempre in quella stessa circostanza abbiamo ascoltato un prezioso e suggestivo testo inviato dal poeta Mario Luzi, anch'egli scomparso nel frattempo.

È bello ritrovare ora entrambi i testi in questo fascicolo monografico della Rivista della Pontificia Accademia di Teologia "PATH" dedicato proprio ad una riflessione approfondita ed articolata sulla *Via pulchritudinis*.

Ringrazio, perciò, vivamente il Presidente dell'Accademia, Mons. Marcello Bordoni, il Prelato Segretario, Mons. Piero Coda, gli Accademici e gli Autori dei saggi qui raccolti, per questa iniziativa editoriale quanto mai opportuna.

Questa pubblicazione appare, poi, estremamente utile e preziosa per il Pontificio Consiglio della Cultura, e per tutti i suoi illustri Membri e Consultori, giacché la prossima Assemblea Plenaria del Dicastero verterà anch'essa sulla *Via pulchritudinis*, sulla via della bellezza quale percorso privilegiato di annuncio del Vangelo, di trasmissione della fede e di formazione delle persone.

Punto di riferimento ineludibile per il tema è la *Lettera agli Artisti* di Giovanni Paolo II, che ho avuto la grande gioia e l'onore di presentare in Sala Stampa Vaticana il 23 aprile del 1999.

La *Lettera* è divenuta un caposaldo nella riflessione sulla bellezza ed un vero e proprio manifesto del rinnovato dialogo della Chiesa con gli artisti, come con tutti coloro «che con appassionata dedizione cercano nuove “epifanie” della bellezza».

Nel n. 3 della *Lettera* Egli ricorda che il tema della bellezza è antico quanto il mondo, giacché Dio, creando, fece le cose non solo buone ma anche belle, come è scritto nel *Libro della Genesi*, traducendo correttamente il termine ebraico *tôb*.

Giovanni Paolo II, riflettendo su quanto afferma la rivelazione biblica, così scrive: «La bellezza è in un certo senso *l'espressione visibile del bene*, come il bene è *la condizione metafisica della bellezza*».

Ciò nonostante, negli ultimi decenni si è riscontrata una crescente lontananza, a volte addirittura una opposizione, tra il mondo dell'arte e quello della fede.

Pur consapevole di ciò, Giovanni Paolo II afferma che «l'arte, anche al di là delle sue espressioni più tipicamente religiose, quando è autentica, ha un'intima affinità con il mondo della fede, sicché, persino nelle condizioni di maggior distacco della cultura dalla Chiesa, proprio l'arte continua a costituire una sorta di ponte gettato verso l'esperienza religiosa. In quanto ricerca del bello, frutto di un'immaginazione che va al di là del quotidiano, essa è, per sua natura, una sorta di appello al Mistero» (n. 10).

Proprio l'immagine del ponte, cioè della bellezza come ponte, come elemento di congiunzione e di avvicinamento tra cultura e fede, è emersa durante l'Assemblea Plenaria del Pontificio Consiglio della Cultura svoltasi nel 2004, suggerendoci così una interessante pista di riflessione per approfondire il ricco tema della *Via pulchritudinis*, una via che vogliamo percorrere con entusiasmo e creatività, per costruire nuovi ponti, nuove occasioni di dialogo con quanti sono alla ricerca della bellezza autentica, come della verità e della bontà.

Vorrei ricordare, a proposito, una bella e significativa immagine usata dal grande scrittore russo Aleksandr I. Solženicyn, il quale, nel discorso per il ricevimento del Premio Nobel, ben consapevole dei grandi cambia-

menti che interessano soprattutto la cultura occidentale, afferma: «Questa antica triunità della Verità, del Bene e della Bellezza non è semplicemente una caduca formula da parata, come ci era sembrato ai tempi della nostra presuntuosa giovinezza materialistica. Se, come dicevano i sapienti, le cime di questi tre alberi si riuniscono, mentre i germogli della Verità e del Bene, troppo precoci ed indifesi, vengono schiacciati, strappati e non giungono a maturazione, forse strani, imprevisi, inattesi saranno i germogli della Bellezza a spuntare e crescere nello stesso posto e saranno loro in tal modo a compiere il lavoro per tutti e tre» (*Lezione per il Premio Nobel, in Opere*, t. IX, YMCA Press, Vermont-Paris 1981, p. 9).

Se questo è vero non solo per l'Occidente ma per il mondo moderno, è altrettanto vero per la vita e la missione della Chiesa, che deve saper sapientemente cogliere questa opportunità, percorrere intelligentemente questa via, comunicare il Vangelo, come pure i suoi tesori di umanità e di cultura, per promuovere un nuovo umanesimo cristiano per il terzo millennio.

Anche Benedetto XVI, già nei suoi primi mesi di Pontificato, si è più volte espresso sulla tematica, incoraggiandoci così a proseguire sul solco appena tracciato.

Nell'Omelia della Celebrazione Eucaristica per l'inizio del Ministero Petrinò, ad esempio, ha più volte sottolineato la bellezza dell'amicizia di Cristo come pure la bellezza e la gioia che ogni cristiano può provare nel trasmettere e comunicare la bella notizia del Vangelo.

Ma vorrei riportare soprattutto quanto il Santo Padre ha affermato il 28 giugno scorso, presentando il *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*: «Nel testo sono anche inserite delle immagini... immagine e parola s'illuminano così a vicenda. L'arte "parla" sempre, almeno implicitamente, del divino, della bellezza infinita di Dio, riflessa nell'Icona per eccellenza: Cristo Signore, immagine del Dio invisibile. Le immagini sacre, con la loro bellezza, sono anch'esse annuncio evangelico ed esprimono lo splendore della verità cattolica, mostrando la suprema armonia tra il buono e il bello, tra la *via veritatis* e la *via pulchritudinis*».

Proprio tale armonia può, e deve, diventare oggetto non secondario od occasionale, ma essenziale e costante della riflessione teologica, affinché essa non sia parziale o riduttiva.

Auspico vivamente, pertanto, che questo “bel” numero della Rivista “PATH” favorisca tale approfondimento e susciti tra gli Studiosi e Docenti di Teologia, come anche tra i loro studenti, un nuovo interesse ed una rinnovata capacità di percorrere la via della bellezza, per dar conto, con dolcezza e rispetto, anche ai nostri contemporanei, della speranza che risplende sul volto di Cristo e che illumina il nostro quotidiano cammino di fede e di carità.

**DISCORSO DI SUA SANTITÀ
GIOVANNI PAOLO II
ALLA IX SEDUTA PUBBLICA
DELLE PONTIFICIE ACCADEMIE**

PATH 4 (2005) 315-317

Signori Cardinali,
Venerati Fratelli nell'Episcopato e nel Sacerdozio,
Illustri Ambasciatori,
Carissimi Fratelli e Sorelle!

1. Sono lieto di farvi pervenire uno speciale saluto in occasione della nona Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie, momento culminante delle molteplici attività promosse nel corso di quest'anno.

Saluto, in particolare, il Cardinale Paul Poupard, Presidente del Consiglio di Coordinamento fra Accademie Pontificie, e lo ringrazio per la dedizione con cui attende a questo compito. Estendo il mio saluto ai Signori Cardinali, ai Vescovi, agli Ambasciatori, ai sacerdoti e ai rappresentanti delle Pontificie Accademie qui presenti, come pure a coloro che non hanno voluto mancare a questo incontro.

2. L'odierna Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie tocca un tema quanto mai significativo: la *Via pulchritudinis* come itinerario privilegiato per l'incontro tra la fede cristiana e le culture del nostro tempo, e come strumento prezioso per la formazione delle giovani generazioni.

In duemila anni di storia, la Chiesa ha percorso in tanti modi la via della bellezza attraverso opere d'arte sacra, che hanno accompagnato la preghiera, la liturgia, la vita delle famiglie e delle comunità cristiane. Splendidi capolavori architettonici, dipinti, sculture e miniature, opere musicali, letterarie e teatrali, insieme ad altre opere d'arte a torto considerate "minori", costituiscono autentici tesori, che ci fanno comprendere,

attraverso il linguaggio della bellezza e dei simboli, la profonda sintonia che esiste tra fede e arte, tra creatività umana e opera di Dio, autore di ogni autentica bellezza.

3. Potrebbe l'umanità di oggi godere di un così vasto patrimonio artistico se la comunità cristiana non avesse incoraggiato e sorretto la creatività di numerosi artisti proponendo loro, come modello e fonte di ispirazione, la bellezza di Cristo, splendore del Padre?

Perché tuttavia la bellezza rifulga nel suo pieno splendore, deve essere unita alla bontà e alla santità di vita; occorre cioè far risplendere nel mondo, attraverso la santità dei suoi figli, il volto luminoso di Dio buono, mirabile e giusto.

È quanto chiede Gesù ai suoi discepoli nel Discorso della Montagna: «Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini, perché vedano le vostre opere buone e rendano gloria al Padre vostro che è nei cieli» (Mt 5,16). La testimonianza dei cristiani, se vuole incidere anche nell'odierna società, non può non nutrirsi di bellezza per diventare eloquente trasparenza della bellezza dell'amore di Dio.

4. Mi rivolgo particolarmente a voi, cari Accademici ed Artisti! È proprio questo il vostro compito: alimentare l'amore per tutto ciò che è autentica espressione del genio umano, nonché riflesso della bellezza divina.

Nella *Lettera agli Artisti* ho avuto modo di sottolineare che dalla vostra collaborazione «la Chiesa si augura una rinnovata "epifania" di bellezza per il nostro tempo e adeguate risposte alle esigenze proprie della comunità cristiana» (n. 10). Siate sempre consapevoli di questa vostra missione e il Signore vi aiuti a portarla a compimento in modo efficace.

A tutti gli Accademici, e specialmente ai Membri della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon, esprimo il grato apprezzamento per l'attività svolta ed auspico che, con l'apporto di tutti, venga promosso un nuovo umanesimo cristiano, capace di percorrere la via dell'autentica bellezza, ed additarla a tutti come itinerario di dialogo e di pace tra i popoli.

5. Sono ora lieto, su proposta del Consiglio di Coordinamento fra Accademie Pontificie, di attribuire il Premio annuale delle Pontificie

Accademie all'Abbazia Benedettina di Keur Moussa, in Senegal, dove i Benedettini provenienti dall'Abbazia madre di Solesmes si sono messi in ascolto delle tradizioni dell'Africa, conservando fedelmente, allo stesso tempo, il patrimonio liturgico ricevuto dalla tradizione della Chiesa.

Desidero, inoltre, offrire una Medaglia del Pontificato alla Scuola di Cinematografia "Ipotesi Cinema", fondata e diretta dal Maestro Ermanno Olmi, per la sua pedagogia fondata sull'autentico umanesimo, come pure al Coro Interuniversitario di Roma, diretto dal Maestro Don Massimo Palombella, per il servizio reso al culto divino e alla cultura musicale.

Affido ciascuno di voi e le varie Istituzioni a cui appartenete alla materna protezione della Vergine Maria, che invochiamo come *Tota Pulchra*, la "Tutta Bella". Vi assicuro un ricordo nella preghiera e di cuore impartisco a tutti la Benedizione Apostolica.



LA BELLEZZA COME CAMMINO DI EVANGELIZZAZIONE E DI FORMAZIONE UMANA

MARIO LUZI¹

PATH 4 (2005) 319-322

Fede e bellezza, oltre a essere un'endiadi di memorabile significato programmatico nell'opera letteraria di Niccolò Tommaseo, costituisce un'associazione concettuale più o meno assuefatta e assimilata per tradizioni inconse. La bellezza che noi cerchiamo e desideriamo è nella nostra atavica cultura occidentale difficilmente separabile dalla pietà e dalle sue immagini. Abbiamo, la più gran parte di noi, ricevuto insieme l'aspetto del bello, del sacro e del santo, e coltivato di conserva quella acritica, certo, ma possente identità.

Riesce enormemente difficile, a questo punto, distinguere come essa si sia formata, quali siano i processi che hanno collegato così strettamente l'idea di bellezza e quella di esemplarità venerabile e culturale: una connessione non solo nostra, presente forse in molte se non in tutte le civiltà, che la nostra ha tuttavia esaltato a tal punto che l'educazione ce l'ha inculcata come sottinteso paradigmatico. Il platonismo lavorò sul seminato, è da credere; e statui un criterio, chissà quanto remoto riguardo all'origine che nel mondo mediterraneo trovò la proposta e la risposta del senso e dell'immaginazione.

Rimane in ogni caso da domandarsi da dove ci viene l'idea di bellezza che inconsapevolmente coltiviamo come nostra anche prima che noi vi

¹ Accademico della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Il testo riproduce la relazione alla IX Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie, Città del Vaticano, 9 novembre 2004. Con la presente occasione, la Pontificia Accademia di Teologia si associa all'universale cordoglio per la dipartita del grande poeta e ne celebra con stima e gratitudine la memoria.

folgoriamo qualsiasi intento sublimatorio. Possiamo risalire, scalare a ritroso una deduzione culturale e antropologica, non mi pare possiamo attingere un *primum*, una scaturigine definibili. Questo rimane un enigma perduto nell'inesplicabile del creato o, per dirla più correttamente, negato alla nostra intelligenza. Le immagini plastiche o grafiche di certe popolazioni lontane che a noi appaiono mostruose devono pur aver significato un ideale intrinseco alla loro condizione. La bellezza non può essere che relativa e, tuttavia, propone e rappresenta una polarità dell'umano comune a tutte le genti del pianeta.

La bellezza ha espresso sempre virtù estetica ed etica simultaneamente: non è pensabile un grande uomo che sia d'aspetto sgradevole, né dall'altra parte è concepibile una figura sublimata nella forma che sia perfida o corrotta. Il tipo di dignità formale che assumono l'esemplare, il venerabile, è relativo, appunto, alla cultura, alla civiltà e all'antropologia.

È innegabile, per quanto sarebbe assurdo stabilire gerarchie in questo campo, che le civiltà in cui l'esigenza dell'armonia si manifesta come primaria – e specialmente l'esigenza della proporzione e del rapporto d'insieme – producono un tipo di fisionomia in cui si riconoscono più cordialmente o beatamente o estaticamente. Di fatto la civiltà greca ha addirittura fondato un canone e quella romana un canone differente. Noi etnicamente, nella nostra naturale facoltà ideativa, ci adeguiamo a quel canone e alle sue possibili variazioni. Perfino il volto del Padre glorifica nella sua divina somiglianza l'uomo visto nella bellezza e proporzione canonica.

Via pulchritudinis. Pulchritudo non è una metafora. L'enorme lavoro della filosofia e della patristica ha tolto ogni convenzionale astrazione e esteriorità oggettiva al vocabolo senza privarlo della profonda connessione con il senso, con il corporeo. Gli stilemi bizantini traducevano un'idea di potenza e di maestà nella quale è leggibile anche la glorificazione estetica del soggetto. Tuttavia, non è, lo sentiamo, l'accordo di cui abbiamo bisogno.

Non so nascondere nè tenere a bada l'emozione di fronte alla pittura di Giotto che introduce nel discorso cristiano la carità dei corpi, il pathos dei sentimenti, l'ardore della fede, scritti in quel linguaggio corporeo, significati in quel limpido eloquio della condizione della creatura umana.

Lo spirito pervade la materia, e avviene una suprema congiunzione. "Dacci oggi il nostro pane quotidiano" si spiega in tutta la sua giustezza dopo l'estremo "Venga il tuo regno, sia fatta la tua volontà"; c'è anche il

limite della carne, il quale però è testimonianza aperta e chiara di devozione.

Ma a questo apice dell'armonia come si è arrivati? Un'esposizione che si è tenuta recentemente dei reperti sotterranei del Duomo di Siena ci fa assistere a un momento cruciale della vita religiosa artistica della nostra terra italiana e della terra universa.

Sono al lavoro simultaneamente in quegli ipogei, che allora non erano tali, Cimabue, Cavallini, Duccio, Giotto. È l'officina della grande civiltà pittorica che nasce e si sviluppa in Italia, ed esprime nelle sue forme il momento di altrettanto grande armonia dell'anima e della vita. Quelle che l'accostamento delle opere, incluse le vetrate smontate per il restauro e la ripulitura, elargivano di conserva, pur nella singolarità dello stile di ciascuno di quei maestri, è una pienezza di *umiltà*, nel senso di persuasa presenza nel mondo in accordo con il divino, con il soprannaturale.

Può essere sbocciata e fiorita nell'epoca splendida di cui abbiamo appena parlato l'idea, incubata fino dalle origini della spiritualità cristiana, della bellezza come desiderio e termine di perfezione, come cammino alla salvezza, alternativo, ma non solo a quello della vita. È proprio nella sapienza di San Bonaventura o Anselmo d'Aosta, che pensarono tra i primi alla validità di questo bene cercato come tale, come bene in sé, dall'anima, che afferma le sue basi una cultura nascente e operante. E forse non è da trascurare il fatto che quella inclinazione spirituale si pronuncia specialmente in uomini di religione studiosi e devoti di Maria – e anche oggi la *via pulchritudinis* sembra concernere soprattutto la mariologia. In Maria sembra attuarsi sommamente la connessione verità-bellezza, cessare anzi di essere un binomio per divenire unità inscindibile. La perfezione della creatura umana gratificata da splendore e armonia come *gradus* al divino. Su questo interiore convincimento procede un illimitato e copiosissimo dialogo tra il sacro e il profano, potremmo dire senza esagerare tutto il grande episodio medievale e rinascimentale della fede e delle sue immagini. Tutto ciò che è autenticamente cristiano vive da allora la doppia forma della conoscenza: quella teologica e razionale e quella contemplativa, la quale s'incontra inevitabilmente con la bellezza.

La *via pulchritudinis* è dunque inerente alla spiritualità cristiana indipendentemente dal suo riconoscimento ad opera di San Bonaventura o dei grandi mistici come Santa Teresa e San Giovanni della Croce.

Si dà un valore emblematico al fatto che i Servi di Maria riscattarono dalla prigionia, dopo la rotta di Montaperti, Coppo di Marcovaldo, pittore fiorentino, il quale ricambiò questo beneficio con il dono di un suo dipinto della Madonna in maestà. Il tragico della storia riscattato dalla bellezza, di fatto.

La *via pulcritudinis* non è certo estetismo nella mente dei Padri, ma è un'appropriazione della sintesi di bello e vero, a cui non è estranea una commozione del senso, una richiesta naturale e umana di perfezione nell'oggetto del proprio amore. Il cammino che permette di fare la *via pulchritudinis* nella penetrazione dei misteri cristiani è enorme: e l'esperienza dello spirito che la percorre è proficua in tutti i modi e in tutti i campi di conoscenza, ed elargisce un affinamento dell'anima e dell'intelligenza non secondario per nulla a nessun altro.

Mi viene in mente – e può essere significativo nella sua alta invenzione poetica – che Giovanni Paolo II nell'ultima opera pubblicata chiama la bellezza gloriosa della pittura di Michelangelo nella Sistina ad attestare il miracolo della Creazione che si guarda e si vede. Non c'è compiacimento dell'arte ma cooperazione celeste e umana in quella tesi, un sommo coinvolgimento della bellezza nella rivelazione del creato al suo stesso Fattore.

Va dunque a fondo la *via pulchritudinis* e non è periferica ma intrinseca. Seguirla, essere attratti dalle sue meraviglie, incuriositi dalle sue sorprese, arricchisce lo spirito e tesaurozza ogni risorsa che la fede ha trovato per arrivare a noi e proiettarsi nel futuro che aspettiamo divenga presente, attuale, intemporale.

LA BELLEZZA DELLA CREAZIONE NELL'ANTICO TESTAMENTO

GIANFRANCO RAVASI

PATH 4 (2005) 323-335

«In confronto col pensiero greco colpisce anzitutto la scarsa importanza che il concetto del bello ha nell'Antico Testamento... Complessivamente questo problema non riscuote l'interesse del pensiero biblico»¹.

Questa lapidaria dichiarazione di W. Grundmann costituisce un asserto quasi codificato, condiviso da molti esegeti per i quali la questione estetica – soprattutto per quanto concerne il creato – non risulta particolarmente appassionante per gli autori sacri, dai quali è assente qualsiasi atteggiamento “romantico” nei confronti dell’immensità degli orizzonti cosmici o del fascino esercitato dalla natura.

Estetica o teologia?

Indubbiamente questa concezione ha un’anima di verità che può essere dimostrata con ampiezza attraverso una lunga sequenza di rimandi testuali. Noi ora vorremmo solo evocare qualche esempio distribuito in un arco storico-letterario molto vasto e vario. Così, quando il Salmista «contempla il tuo cielo, opera delle tue dita, la luna e gli astri che tu hai fissato», apparentemente abbandonandosi alla scoperta della bellezza impo-

¹ W. GRUNDMANN, *kalós*, in G. KITTEL - G. FRIEDRICH (edd.), *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. V, Paideia, Brescia 1969, 28. Rare sono le voci, nei dizionari biblici, dedicate al tema dell'estetica: vedi, ad esempio, A. SISTI, *Bellezza*, in P. ROSSANO - G. RAVASI - A. GIRLANDA (edd.), *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988, 161-168. Significativo è anche il fascicolo monografico *La bellezza*, in “Parole Spirito Vita”, 44 (2001).

nente degli spazi siderali, la domanda che egli fa sbocciare è, invece, di taglio teologico-esistenziale: «Che cos'è mai l'uomo perché te ne ricordi, l'essere umano perché te ne curi?» (Sal 8, 4-5). Similmente Sion è un'«altura stupenda (*jafeb*), gioia di tutta la terra» (Sal 48, 3) e l'aggettivo usato è quello “estetico” tanto caro al Cantico² per designare il fascino dei due protagonisti, Lui e Lei, termine ripreso dal Sal 50, 2: «Sion, bellezza stupenda (*jofi*)». È significativo che Lam 2, 15 citi, associandoli, i due Salmi per rimpiangere lo sfiorire di tale splendore: «È mai questa la città che dicevano bellezza stupenda, gioia di tutta la terra?».

Tuttavia è indubbio che l'esaltazione estetica di Sion sia vincolata non tanto al suo paesaggio mirabile quanto piuttosto al fatto che essa è «la città del nostro Dio, monte santo, capitale del gran Re» (48, 2-3) e che in essa «Dio rifulge» (50, 2). Anche Geremia, che pure è da alcuni considerato il poeta più attento alla bellezza della natura e ai suoi ritmi, quando si sofferma ad ammirare, ad esempio, un «ulivo verde, maestoso» (11, 16) o «un tamerisco nella steppa..., in luoghi aridi e desertici e in una terra di salsedine» (17, 6), lo fa con atteggiamento “etico”, pronto a cavarne subito una morale per Israele (Cf. Ez 31, 3.7-9). Similmente la straordinaria e potente evocazione della natura, presente nelle 16 interrogazioni rivolte da Dio a Giobbe nel primo dei due discorsi divini (cc. 38-39), non ha lo scopo di dipingere un meraviglioso arazzo di scene cosmiche a colori, bensì di rivelare a Giobbe l'esistenza di una '*esab*, un “progetto” (38, 2) trascendente insito al creato, e di affermarne la legittimità metarazionale.

In questa linea si colloca anche l'affermazione di Qohelet secondo cui «tutte le sue [di Dio] opere sono stupende nel loro tempo» (3, 11). L'aggettivo è ancora *jafeb*, vocabolo di indubbia caratura estetica; ma l'armonia che si vuole celebrare è in realtà di taglio “funzionale”. Non è in causa l'ammirazione stupita della bellezza cosmica ma la consapevolezza che i “tempi”, in pratica i ritmi naturali e le stagioni (si noti il contesto dei 28 “tempi” e “momenti” di 3, 1-8), hanno una loro coerenza e compattezza voluta da Dio, anche se indecifrabile per l'uomo, come si dichiara

² Il vocabolo ricorre in Ct 1, 8.15 (bis).16; 2, 10.13; 4, 1 (bis).7.10; 5, 9; 6, 1.4.10; 7, 2.7, ed è da associare a *na'wab*, “incantevole, affascinante”, presente in 1, 5.10.16; 2, 14; 4, 3; 6, 4; 7, 7. Vedi H. RINGGREN, *jāfēb...*, in G.J. BOTTERWECK - H. RINGRENN (edd.), *Grande Lessico dell'Antico Testamento*, vol. III, Paideia, Brescia 2003, 919-922.

nel prosieguo del versetto, pur nella sua ardua complessità legata al valore semantico mutevole del termine *'ôlam*:

«Nel cuore dell'uomo [Dio] ha posto il senso dell'*'ôlam* [insieme del mondo? Eternità? Essere intero?] senza però che l'uomo riesca ad afferrare l'inizio e la fine della creazione divina».

Decisamente più ottimista è la visione del libro della Sapienza, il cui autore respira ormai in pienezza l'atmosfera culturale ellenistica, forse alessandrina. Egli non esita a confessare che *kalà tà blepómèna*, «belle sono le realtà che si vedono» (13, 7), ma poche righe prima svela – in un assioma divenuto celebre nel dibattito sulla conoscenza “naturale” di Dio (Cf. Rm 1, 19-20) – la vera finalità di questa contemplazione:

«Dalla grandezza e dalla bellezza (*kallonès*) delle creature per analogia (*analogôs*) si contempla il loro artefice» (13, 5).

La visione del creato suppone, allora, un percorso “analogico” che conduce al Creatore. Era ciò che appariva in una pagina poetica di straordinaria efficacia che stava alle spalle dell'autore della Sapienza, il Sal 19. Lo sfolgorare del sole, comparato a uno sposo che esce all'alba dalla stanza nuziale o a un eroe atletico che si scatena nella corsa lungo la sua orbita (19, 6), è in realtà l'epifania di una sorta di Torah cosmica:

«I cieli narrano la gloria di Dio, il firmamento annunzia l'opera delle sue mani. Il giorno al giorno affida il messaggio e la notte alla notte ne trasmette la conoscenza» (19, 2-3).

Il creato è, quindi, il tramite di una rivelazione, implicita («senza discorsi e senza parole, senza che si oda alcun suono» 19, 4) eppure efficace e universale («la loro voce si espande per tutta la terra, ai confini del mondo la loro parola» 19, 5). Non per nulla, nella seconda parte del Salmo (19, 8-15) di scena sarà la Torah donata a Israele, rivelazione esplicita e suprema.

In sintesi, possiamo dunque riconoscere il fremito dell'uomo biblico di fronte al creato in tutto il suo dispiegarsi di meraviglie, ma è altrettanto necessario riconoscere che la dimensione estetica è funzionale e finalizzata a un'esperienza di indole superiore, teologica ed etica. La colossale

coreografia cosmica che il Sal 148 suppone è – per concludere con un testo di forte impatto simbolico – non una sfilata di 22 (o 23) creature, tante quante sono le lettere dell’alfabeto ebraico, da ammirare con stupore; è, invece, un coro alleluiatico che si leva a Dio in una sorta di cattedrale cosmica.

«L’uomo li accoglie, dando loro posto nel linguaggio e così disposti li conduce alla celebrazione liturgica. L’uomo “pastore dell’essere” o liturgo della creazione? Il linguaggio, casa dell’essere o tempio della lode?»³.

«Quanto sei affascinante...!»

A questo punto ci pare, tuttavia, possibile fare un passo avanti e, senza perdere di vista l’aggancio teologico, che rimane sempre fondamentale nei testi biblici, è da riconoscere l’esistenza di una diretta percezione e meditazione della bellezza della creazione in sé considerata. Anche in questo caso si potrebbe allestire una sequenza testuale. Pensiamo, ad esempio, al Sal 104, un superbo cantico del Creatore e delle creature in cui la teofania non mortifica né marginalizza l’insita capacità attrattiva del cosmo con lo sfolgorare dei suoi cieli, l’irrompere delle sue acque, il verdeggiare della vegetazione, il fluire dei ritmi circadiani e stagionali, l’affollarsi di un bestiario popolato di cicogne, camosci, iraci, leoni, pesci e persino di un ormai bonario Leviatan, ridotto a cetaceo (104, 26; cf. invece Gb 40, 25 - 41, 26). Su queste creature, certo, campeggia l’uomo, ma soprattutto è il Creatore a reggere le fila di questo «schizzo del mondo..., terra e cielo, dipinto in pochi tratti», come definiva il Salmo il naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), padre della moderna climatologia e oceanografia, nella sua opera *Cosmos*. Infatti, si confessa che è il Creatore a «mandare il suo spirito» per crearli e per «rinnovare la terra». Ed è ancora Lui a farli «venir meno se toglie loro lo spirito», così da portarli a «spirare e ritornare nella polvere» (104, 29-30).

Particolarmente suggestivo rimane, comunque, il Cantico dei cantici che ha al centro un vero e proprio “giardino chiuso”, anzi, un *pardes*, un “paradiso” vegetale (4, 13), che spesso si trasforma in vigna lussureggian-

³ L. ALONSO SCHÖKEL, *Trenta Salmi: poesia e preghiera*, Dehoniane, Bologna 1982, 499.

te con le viti in fiore o patate (2, 12-13; cf. 1, 2.4.6.14; 2, 4.5.13.15; 5, 1; 6, 11; 7, 3.9.10.13; 8, 2.11-12). Nelle pagine di questo poemetto si apre un vero e proprio "erbario" dominato dal giglio rosso palestinese (o forse l'anemone), cantato in 2, 1.2.16; 4, 5; 5, 13; 6, 2-3; 7, 3, e accompagnato dal narciso (2, 1), mentre folto è il bosco dell'amore con cedri, ginepri, meli, melograni, palme, alberi odorosi, fichi, mandragore, rovi, alberi selvatici, noci e così via. Monti, colline, rupi, valli, deserti, campi, sorgenti, fiumi, acque, laghi, fiamme, scintille si stendono davanti al lettore. Su questa terra, avvolta in una dolce primavera (2, 8-17), vola la colomba, l'uccello-simbolo per eccellenza, emblema di amore, tenerezza, bellezza e fedeltà (1, 15; 2, 14; 4, 1; 5, 2.12; 6, 9; cf. 2, 12), corrono gazzelle e cerbiatti; altrettanto rilevanti a livello simbolico (2, 7.9.17; 3, 5; 4, 5; 7, 4; 8, 14) appaiono i greggi, i cavalli, i leoni, i leopardi, le volpi, i corvi, mentre latte e miele (4, 11; 5, 1.12) rimandano a vacche e api.

Ma è soprattutto il corpo umano, femminile e maschile, dipinto in tavole colme di eros (4, 1 - 5, 1; 5, 10-16; 6, 4 - 7, 10), a costituire il vertice della bellezza creata, come è attestato dall'esclamazione stupita e reiterata:

«Quanto sei affascinante (*jafab*), compagna mia, quanto sei affascinante!... Quanto sei affascinante, mio amato, quanto sei incantevole (*na'im*)!» (1, 15-16; cf. 4, 1).

«Tutta affascinante (*jafab*) sei, compagna mia, difetto non c'è in te!» (4, 7). La stessa natura è descritta nella sua bellezza attraverso una sorta di sinestesia o transfert: il paesaggio, infatti, si trasforma in uno specchio dell'anima e delle sue sensazioni di felicità, di armonia, di pienezza. Similmente, la dimensione somatica non è mai meramente fisiologica, ma è il punto di partenza e d'arrivo di un reticolo di relazioni interpersonali, di sensazioni interiori, di esperienze psicologiche e spirituali.

La nostra esemplificazione potrebbe allargarsi anche a molte pagine sapienziali, che dipingono scenette di vita naturale con gusto, pur nella consapevolezza che all'armonia cosmica è sotteso un disegno trascendente, espressione della stessa sapienza divina che «danza in ogni istante; danzando sul globo terrestre, ponendo la sua delizia tra i figli dell'uomo» (Pr 8, 30-31). All'interno del cosmo c'è, poi, anche un'altra presenza che contribuisce quasi a rendere esplicita quella bellezza e quell'armonia, l'uomo. Egli lo fa sia "coltivando e custodendo" il creato (Gn 2, 15), sia dando il

nome, ossia un'identità e un significato, agli animali (Gn 2, 19-20). Illuminante al riguardo è quella sorta di interludio che è l'inno alla Sapienza incastonato nel libro di Giobbe al capitolo 28⁴.

Pagina di struttura rigorosa, ritmata da un'"antifona" – ritornello tematica (28, 12.20.28), il canto esalta la grandezza dell'*homo faber* nell'orizzonte anche segreto della creazione (28, 1-12), grandezza non riducibile al profilo dell'*homo oeconomicus* (28, 13-20), grandezza trasfigurata nell'*homo sapiens*, cioè dotato del dono divino della sapienza che riesce a svelare il senso ultimo e segreto dell'essere (28, 21-28). Il registro cosmologico diventa, così, il punto d'accesso per decifrare il registro metafisico e supremo dell'essere creato, frutto della sapienza divina. Ma questo accesso è ottenuto per fede e per grazia (quel "temere Dio" che suggella l'inno in 28, 28). La contemplazione del creato e delle sue meraviglie ci riconduce, quindi, anche in questi casi ove più nitida è la percezione delle "meraviglie", a una "meraviglia" di indole teologica.

«Dio vide che era *tôv*»

Vorremo, però, procedere ulteriormente lungo questa traiettoria scegliendo in modo diretto due testi emblematici. Il primo è obbligato, non solo perché posto *in capite* alla Bibbia e alla stessa creazione, ma anche perché presenta una sorta di giudizio "estetico-etico" sull'essere creato. Si tratta di Gn 1, 1 - 2, 4a, il primo racconto della creazione riferito solitamente alla cosiddetta Tradizione Sacerdotale. La nostra attenzione punta su un settenario di asserzioni, identiche nella loro tipologia, definite da C. Westermann⁵ come "formule di approvazione", una specie di giudizio sull'atto creativo divino, colto nella sua positività, perfezione e gradimento: *wajjar' 'elohîm kî-tôv*, «Dio vide che era *tôv*» ogni componente dell'azione creatrice divina (Gn 1, 4.10.12.18.21.25.31). La formula è in crescendo perché il giudizio finale globale sulla creazione compiuta, ormai segnata

⁴ Per una sintesi delle questioni connesse all'inno di Gb 28 vedi G. BORGONOVO, *La notte e il suo sole*, Pontificio Istituto Biblico, Roma 1995, 255-284.

⁵ C. WESTERMANN, *Genesis 1-11*, Augsburg, Minneapolis 1987², 113.123.166-167. Si vedano anche W.F. ALBRIGHT, *The Refrain "And God Saw kî tób" in Genesis*, in AA.VV., *Melanges Bibliques rédigés en l'honneur de André Robert*, Bloud & Gay, Paris 1955, 22-26, e G. RAVASI, "Dio vide che era *tôv*" (Gen 1), in "Parole Spirito Vita", 44 (2001), 11-20.

dalla presenza dell'uomo, è infatti *tôv m'od*, in una forma di superlativo (1, 31). L'elemento decisivo per il nostro discorso rimane, comunque, l'aggettivo *tôv* che suggella ogni atto creativo dell'esamerone⁶.

Lo spettro semantico del termine è molto fluido (“buono, bello, piacevole, gradevole, vero, pratico, utile, gustoso, soave, soddisfacente, giusto, onesto, proporzionato, dolce, profumato, clemente, benevolo, valoroso, appropriato...”). Questa iridescenza di significati può essere ricondotta a tre traiettorie fondamentali: morale, pratica, estetica. Traiettorie ricalcabili sulle stesse tre rese dei LXX (anche se non sempre con rigore applicativo): *agathós*, “buono”, *chrêstós*, “utile”, *kalós*, “bello”. Nella prima direttrice è da collocare l'attribuzione divina di *tôv* (Sal 25, 8; 34, 9⁷; 73, 1; 86, 5; 100, 5; 106, 1; 107, 1; 118, 1.29; 119, 68; 135, 3; 136, 1; 145, 9)⁸, a cui si associa quella antropologica dell'uomo “buono-giusto” (1 Sam 15, 28; 1 Re 2, 32; Mi 6, 8; 7, 4; Is 1, 17; 2 Cr 21, 13), spesso opposto a *ra'*, “cattivo”, nella coppia antitetica cara alla letteratura sapienziale. La seconda direttrice di taglio “pratico” esalta, invece, la positività funzionale di una determinata realtà, la sua idoneità a uno scopo (Es 14, 12; Nm 14, 3; 1 Sam 27, 1; 2 Sam 14, 32; anche l'albero della conoscenza del bene e del male in Gn 3, 6 è visto come «*tôv* da mangiarsi»).

Il passaggio all'accezione che a noi interessa, quella estetica, può essere preparato da un'osservazione sulla contaminazione tra diversi significati che ha l'uso di *tôv* quando è applicato a *'eres*, “terra”. Certo, l'idea primaria è quella di utilità pratica quando si parla di terreni fertili (Es 3, 8; Nm 13, 19; 14, 7; 18, 9, etc.). Diverso, però, è il caso della “terra” promessa che attira su di sé valori ulteriori di stampo simbolico. Così, se è vero che essa è *tôvab* perché è ricca

«di torrenti, di fonti, di acque sotterranee che scaturiscono nella pianura e nella montagna, terra di frumento, di orzo, di olio e di miele...» (Dt 8, 7-8; cf. anche Dt 1, 35; 3, 25; 4, 21; 6, 18; 8, 10; 9, 6; 11, 17;...),

⁶ Vedi H.J. STOEBE, *tôb*, *buono*, in E. JENNI, - C. WESTERMANN (edd.), *Dizionario Teologico dell'Antico Testamento*, vol. I, Marietti, Torino 1978, 565-576.

⁷ Qui, però, si rimanda anche a una metafora gustativa e, quindi, di diverso livello semantico rispetto alla bontà morale: «Assaporate e gustate quanto *tôv* è il Signore».

⁸ Da menzionare è anche la formula «*tôv* davanti agli occhi del Signore/ davanti al Signore» (Ml 2, 17; Dt 6, 18; 12, 28; Pr 3, 4).

è altrettanto vero che essa è tale perché è dono divino. La stessa realtà piuttosto aspra del panorama palestinese fa comprendere che l'essere *tôvab* della "terra" di Israele ha un altro valore che partecipa sia della dimensione estetica sia di quella morale e religiosa (vedi, in particolare, Dt 4, 21-2; 8, 10; 9, 67, ove è netta l'idea di dono e di grazia).

Giungiamo così alla terza traiettoria semantica, quella estetica. Essa appare quando si scopre la bellezza del corpo umano e il fascino che esso emana. Pensiamo alla bellezza delle «figlie degli uomini» (Gn 6, 2), di Rebecca (Gn 24, 16), di Sara (Gn 26, 7), del piccolo Mosè (Es 2, 2), della sorella minore della moglie filisteo di Sansone (Gdc 15, 2), di Davide (1 Sam 16, 12), di Betsabea (2 Sam 11, 2), di Adonia (1 Re 1, 6), della regina Vasti (Est 1, 11), di Ester (Est 2, 2.3.7), dei giovani ebrei scelti dal re di Babilonia (Dn 1, 4.15), bellezza espressa sempre con l'aggettivo *tôv*. A questo punto il nostro itinerario giunge al cuore del tema, cioè a quel settenario di formule che celebrano l'approvazione divina del creato come una realtà che merita l'aggettivo *tôv*. Dal punto di vista immediato si può immaginare che l'autore sacro pensi a un artigiano o a un artista che si ferma a guardare la sua opera e ne esprime non solo l'assenso soddisfatto, ma anche il compiacimento. Le varie traduzioni oscillano sostanzialmente tra queste formule per Gn 1, 4.10.12.18.21.25.31:

Dio vide che era cosa buona...

Dio vide quanto aveva fatto, ed ecco, era cosa molto buona (CEI)

Dio vide che era bello...

Dio vide quanto aveva fatto, ed ecco, era cosa molto bella.

Dio vide: era bello!...

Dio vide quanto aveva fatto: ecco, era molto bello!

Dio vide: come andava bene!...

Dio vide quanto aveva fatto ed ecco, andava molto bene! (J.A. Soggin)

And God saw, how good it was...

And God saw... that is was very good (W.F. Albright)

Notiamo a margine alcuni particolari secondari. Ovviamente *tôv* è detto solo della luce in Gn 1, 4; non lo sono le tenebre che pure fanno parte dell'atto creativo "separatorio", perché queste ultime sono segno

negativo del caos e del nulla. Incuriosisce l'assenza della formula in 1, 8, dopo la creazione del firmamento che costituisce l'opera della seconda giornata della settimana cosmica. Forse si tratta di un'assenza giustificabile col fatto che «la disposizione dello spazio non era ancora conclusa»⁹. Essa, infatti, avrà il suo vertice con la determinazione della terra e delle acque marine (1, 10), e là apparirà appunto la formula di approvazione. Tra l'altro, attraverso questa semplificazione si può conservare intatto il settenario delle formule.

Ma ritorniamo al valore di *tôv* applicato alle opere create. È indubbio che, proprio per la metafora dell'artista e per l'atto del "vedere", la prima accezione è di taglio estetico: è la sottolineatura della bellezza. C'è persino chi ha colto in questa formula «un riflesso del concetto greco di bellezza», al di là però di considerazioni cronologiche e di contatti problematici¹⁰. La qualità estetica nel nostro brano è vista indubbiamente come costitutiva e strutturale rispetto alla realtà creata, «non è qualcosa di aggiunto dopo la sua creazione ma appartiene allo statuto stesso della creazione»¹¹. Il vertice è raggiunto in 1, 31, quando la creazione approda alla sua pienezza e al suo stadio terminale di perfezione: là il superlativo (*tôv m'e'od*) sembra incarnare un atto contemplativo supremo che ingloba

«tutta la creazione nel suo insieme e non solo nelle sue componenti... Non c'è negatività ma solo bellezza nel mondo che Dio ha creato»¹².

Commentava Giovanni Calvino:

«Ogni giorno della creazione ha una semplice approvazione; ma ora che l'opera del mondo è compiuta in tutte le sue parti e che Dio vi ha messo l'ultima mano per rifinirla e connetterla, egli dichiara che è perfettamente buona, perché comprendiamo che nella proporzione e nel rapporto reciproco delle opere di Dio c'è una perfezione somma alla quale nulla può essere aggiunto»¹³.

⁹ C. WESTERMANN, *Genesis 1-11*, cit., 123.

¹⁰ W. GRUNDMANN, *kalós*, cit., 29.

¹¹ C. WESTERMANN, *Genesis 1-11*, cit., 166.

¹² R.J. CLIFFORD, *Genesis*, in R.E. BROWN - J.A. FITZMYER - R.E. MURPHY (edd.), *Nuovo Grande Commentario Biblico*, Queriniana, Brescia 1997, 13.

¹³ E. REUSS (ed.), *In primum Mosis librum, qui Genesi vulgo dicitur, commentarius*, in *Calvini Opera Omnia*, vol. XXIII, Schwetschke, Brunsvigae 1879, 40.

Si ha, dunque, un apprezzamento estetico piuttosto complesso, che non si esaurisce in una contemplazione fine a se stessa, ma che comprende anche l'esaltazione della funzionalità, dell'utilità e della preziosità del creato nei confronti della sua finalità, soprattutto riguardo alla creatura umana, destinata a

«dominare sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra » (Gn 1, 26; cf. Sal 8, 6-9),

e destinata anche a cibarsi dei frutti della natura in compagnia degli altri viventi (1, 29-30). È noto, infatti, che la prospettiva cosmologica biblica è antropocentrica.

«Ogni opera supera la bellezza dell'altra»

Il secondo testo che vorremmo proporre è una pagina innica di fine qualità letteraria, incastonata nella sezione finale del Siracide ove, alla celebrazione dell'epifania di Dio nella storia della salvezza (cc. 44-50), si premette un'esaltazione della sua teofania nel cosmo (42, 15 - 43, 33)¹⁴, così da incrociare tempo e spazio, secondo una prospettiva cara all'autore per il quale c'è armonia perfetta tra la legge naturale della creazione e la legge rivelata a Israele al Sinai, entrambe espressione della sapienza divina (cf. c. 24). Molti sono gli spunti che il Siracide desume dal creato che egli concepisce basato su un regime "polare"¹⁵:

«Contempla tutte le opere dell'Altissimo: due a due, una di fronte all'altra... Tutte sono a coppia una di fronte all'altra»¹⁶ (33, 15; 42, 24).

¹⁴ Rimandiamo per un'analisi, oltre che ai commentari, a N. CALDUCH-BENAGES, *L'inno al creato in Ben Sira (Sir 42, 15 - 43, 33)*, in "Parola Spirito Vita", 44 (2001), 51-66. Per il tema della creazione in Ben Sira si veda L.G. PERDUE, *Wisdom and Creation. The Theology of Wisdom Literature*, Abingdon, Nashville 1994, 248-283.

¹⁵ Vedi P.C. BEENTJES, *Theodicy in Wisdom of Ben Sira*, in A. LAATO - J.C. DE MOOR (edd.), *Theodicy in the World of the Bible*, Brill, Leiden - Boston 2003, 509-524; G.L. PRATO, *Il problema della teodicea in Ben Sira. Composizione dei contrari e richiamo alle origini*, Pontificio Istituto Biblico, Roma 1975, 13-61.

¹⁶ Il testo ebraico scoperto a Masada ha invece: «Tutte sono differenti l'una dall'altra e non ne ha fatto alcuna inutile».

Ma questo contrappunto, che talora può essere anche dialettico (bene-male, vita-morte, giusti-peccatori), non incrina l'armonia di fondo del creato, sorretta appunto da questa ambivalenza: «Le opere del Signore sono buone e provvedono a ogni necessità a suo tempo» (39, 33).

Ma rivolgiamo ora la nostra analisi, molto essenziale, all'inno al creato (42, 15 - 43, 33) dalla netta impostazione strutturale tripartita (42, 15-25; 43, 1-26; 43, 27-33). Nella composizione si intrecciano due movimenti ideali: da un lato, fiorisce in modo nitido la contemplazione lirica della bellezza del creato (aspetto, come si è visto, piuttosto raro nella letteratura biblica); d'altro lato, si sviluppa la tradizionale lettura teologica della creazione. Lirica e teologia si muovono in sintonia, estetica poetica e pedagogia sapienziale si illuminano reciprocamente. L'aspetto più propriamente teologico è sottolineato nella prima e nella terza parte del cantico, ove Dio incombe sull'universo come Creatore attraverso l'efficacia della sua parola (42, 15), l'epifania della sua gloria (42, 16), la sua onniscienza (42, 18-21) capace di perlustrare anche ciò che è invalicabile alla conoscenza umana, la sua trascendenza suprema (43, 28-29.31-32). Ancora una volta emerge in modo netto che la natura per la Bibbia è sempre "creato", è un "cosmo" ordinato che risponde a un progetto e a un disegno che riflette il suo autore:

«Come il sole che sorge illumina tutto il creato, così della gloria del Signore è piena la sua opera» (42, 16).

Per questo, di fronte all'architettura cosmica, l'uomo non può che esclamare: «Egli è tutto!» (43, 27; cf. 36, 1)¹⁷.

Ben Sira, però, rivela in modo più esplicito rispetto alla precedente tradizione un atteggiamento lirico. Egli s'affaccia con stupore sulle meraviglie dell'universo e le fa sfilare davanti ai suoi occhi abbacinati da tanta bellezza. È questo il contenuto della parte centrale, vero cuore poetico dell'inno. Questa sequenza, che è quasi pittorica o filmica, parte dal firmamento limpido e luminoso, nel quale irrompe innanzitutto il

¹⁷ H. DUESBERG, *Il est Tout: Siracide 43, 27-33*, in "Bible et Vie Chrétienne", 54 (1963), 29-32.

sole a cui è riservato un bozzetto che sembra evocare il Sal 19, 6-7 e che marca l'incandescenza del suo irraggiarsi (43, 1-5). Subentra naturalmente il quadretto dedicato alla luna, celebrata soprattutto nella sua funzione "cronologica", essendo la matrice del calendario lunare liturgico e civile (43, 6-8). Ad essa si associano le stelle, concepite come sentinelle che vegliano nella notte (43, 9-10; cf. Bar 3, 33-35). Ecco, subito dopo, irrompere maestoso l'arcobaleno, tracciato nel cielo dalla stessa mano divina (43, 11-12; cf. 50, 7 e Gn 9, 13; Ez 1, 28). La serie successiva, pur connettendosi alla volta celeste, ha una sua autonomia: entra, infatti, in scena la meteorologia col suo apparato di fulmini, dotati di «raggi giustizieri», delle nubi che «volano come uccelli da preda», dei chicchi di grandine simili a polvere, del tuono che fa sobbalzare la terra, dei venti impetuosi (43, 13-17).

Sempre lungo il filo dei fenomeni meteorologici, una sorta di deliziosa miniatura è dedicata alla neve la cui caduta lieve è comparata al volo degli uccelli e degli stormi di cavallette: «il suo candore abbaglia gli occhi e, al vederla fioccare, il cuore rimane estasiato» (43, 18). Ad essa è associata la brina, simile a grani di sale che rendono brillanti come cristalli i rami su cui essi si posano (43, 19). Queste immagini invernali trascinano con sé l'evocazione della gelida tramontana che fa ghiacciare le superfici delle acque, rivestendole quasi di una corazza (43, 20). Paradossalmente la scena del gelo ha effetti analoghi a quelli estivi, perché anch'esso brucia la vegetazione come accade quando domina l'arsura (43, 21): in tal modo il poeta riesce a trasferire il lettore nell'estate infuocata, ove è attesa la rugiada che feconda la terra riarsa (43, 22). L'ultima sequenza di immagini ci sposta sul mare, ove sono "piantate" come oasi o fiori le isole. Del suo mistero fatto di abissi, di tempeste imponenti, di mostri e terrori, ben noti alla cosmologia biblica, restano le testimonianze dei naviganti che possono solo affidarsi alla parola divina che salva (43, 23-26; cf. Gb 38, 8-11; Sal 104, 25-26; 107, 23-27).

La contemplazione comprende certamente l'ammirazione lirica: «Ogni opera supera la bellezza dell'altra: chi può stancarsi di contemplare il loro splendore?» (42, 25). Ma permane sempre la consapevolezza che queste opere mirabili e affascinanti sono frutto di un disegno trascendente che è avvolto nel mistero della sapienza divina; di questo progetto mirabile riusciamo solo a cogliere "una scintilla" (42, 22).

«Così, ci troviamo di fronte a una visione del mondo le cui creature sono belle da contemplare e allo stesso tempo hanno un compito da svolgere e uno scopo da raggiungere (Cf. 39, 33-34)»¹⁸.

Concludendo si può, perciò, concepire il *tôv* proprio del creato non solo come segno della sua qualità di dono e di realtà creata da Dio, ma anche come un indizio della sua appartenenza strutturale all'essere, come sorgente di gioia e di ammirazione, come fonte di contemplazione e di stupore. Certo, esso è sempre un rimando al Creatore e alla sua bontà, e un'occasione di lode e di ringraziamento, ma è anche espressione della bellezza e della preziosità della realtà creata. Una bellezza che può essere contemplata e considerata come "via estetica" per ascendere al Creatore.

¹⁸ N. CALDUCH-BENAGES, *L'inno al creato in Ben Sira (Sir 42, 15 - 43, 33)*, cit., 58.



LO SPLENDORE DELLA GLORIA CELESTE ESTETICA TEOLOGICA

PROSPER GRECH

PATH 4 (2005) 337-346

«Conosco un uomo in Cristo che quattordici anni fa – se con il corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito fino al terzo cielo. E so che quest'uomo – se con il corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare» (2 Cor 12, 2-4).

Tale è l'ineffabilità del terzo cielo al quale fu rapito Paolo; figuriamoci che sarebbe accaduto se fosse arrivato fino al settimo! Differente è il caso dell'autore dell'Apocalisse, invitato ad attraversare le porte del palazzo celeste per essere testimone della liturgia salvifica divina, descritta nei capitoli 4 e 5, e inoltre a contemplare la discesa dal cielo della Gerusalemme celeste che Giovanni ci presenta nel capitolo 21 del suo libro. Le rappresentazioni del visionario sono descritte con parole e categorie umane, perché destinate ad essere lette nella liturgia terrena, ma non sono altro che una pallida traduzione ed ermeneutica dell'ineffabile, così come attestano le immagini adoperate, che difficilmente possono essere visualizzate insieme, anche dal pittore più fantasioso.

In questo saggio, il quale, benché frutto di uno studio esegetico, non è però un commentario dei suddetti capitoli, tenteremo di indicare alcuni tratti estetici in essi presenti per ottenere un'idea, per quanto debole, della bellezza dell'aldilà. Non sarà uno studio esegetico, ma descrittivo; si cercherà di ordinare le immagini giovanee in un'estetica teologica.

Benché l'Apocalisse sia scritta in greco, il modo di pensare e di descrivere dell'autore è ebraico e il senso semitico del bello è assai differente da quello greco. Scrive Thorleif Boman in un libro del 1954 intitolato *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen*:

«La distinzione tra ciò che l'israelita trova bello e ciò che è bello per un greco è caratteristica. L'israelita trova il bello in tutto ciò che vive e si muove con eccitazione e ritmo nell'affascinante e nel grazioso, ma particolarmente in tutto ciò che è rivestito di potenza e autorità. Non è la forma né la figura che media l'esperienza della bellezza, come tra i greci, ma la sensazione di luce, colore, voce, suoni, toni, odore e sapore, come vedemmo sopra nel Cantico di Salomone. Quando noi altri chiamiamo secondarie queste impressioni sensoriali è ovvio che implicitamente esprimiamo un certo giudizio di spregevolezza connesso con il fatto che, per noi, esse apparterebbero ad un livello secondario. Per gli israeliti, però, le impressioni secondarie dei sensi sono fondamentali e decisive, e per questa ragione dovrebbero essere chiamate primarie. Se ci familiarizziamo con questa idea, non ci sembrerà strano che la divinità fiuta con piacere l'odore dei sacrifici...» (p. 88).

ATTO PRIMO: LA LITURGIA CELESTE

Partendo da questa premessa, possiamo adesso volgerci allo studio dei capitoli 4 e 5 dell'Apocalisse. Lo faremo, però, come se stessimo descrivendo una rappresentazione teatrale, un dramma, che rappresenta il mistero del giudizio salvifico di Dio. Perciò, seguendo l'invito, entreremo anche noi con Giovanni nella sfera celeste e contempleremo la scenografia, le luci e i colori, gli attori, la musica e i canti, i profumi, lo svolgimento degli avvenimenti, fino ad arrivare all'entrata solenne dell'Eroe, con tutto il simbolismo teologico che tali sensazioni ci vogliono mediare.

L'invito e l'ingresso

Guardiamo in su e vediamo spalancarsi una porta in cielo. Una «voce come di una tromba» c'invita a salire ed entrarvi (v. 1). La voce non è nuova: è quella del Cristo Risorto, simile a figlio di uomo, descritto dettagliatamente in 1, 13-18. Ciò che vedremo lassù sarà una rivelazione «delle cose che devono accadere in seguito», cioè dello svolgersi del piano divino nella nuova era inaugurata da Cristo. La magnifica scenografia nel capitolo 4 ci prepara per la solenne entrata dell'Eroe. Da lui invitati, varchiamo il cancello celeste per essere immediatamente abbagliati da un'inondazione d'indicibile luce e splendore.

La scenografia

Le cose celesti sorpassano ogni immaginazione e non si lasciano ordinare logicamente nello spazio e nel tempo. Tuttavia, prendendo spunto dalla descrizione che ne fa l'autore, possiamo cominciare da un trono su cui è seduto "uno" che non ci viene descritto se non per mezzo di paragoni con pietre preziose. Da questo trono escono lampi, voci e tuoni. Ventiquattro anziani si siedono attorno al trono, davanti al quale ardono sette fiaccole e, sempre davanti a questo trono, ma dietro le fiaccole, un mare come di cristallo. Quattro esseri viventi, con occhi davanti e dietro, si vedono «in mezzo al trono e intorno»: uno simile ad un leone, un altro ad un vitello, un terzo di forma umana e un quarto come aquila volante, forse portatori del trono. Però più tardi ci accorgiamo di un'innumerabile schiera di angeli. È opinione di tutti gli esegeti che Giovanni rielabori le visioni di Ezechiele (capitolo 1), di Isaia 6 e Daniele 7 per indicare la maestà divina. Dio, però, non ci viene descritto, in quanto è trascendente e indicibile.

Luci e colori

La forma di colui che siede sul trono di Dio non viene descritta in termini di disegno; una somiglianza del suo aspetto viene soltanto espressa in simboli di luce e colore: diaspro e cornalina (4, 3). A parte il fatto che le pietre preziose dell'antichità non sempre corrispondono con i dati della mineralogia moderna, i due gioielli cui rassomiglia l'aspetto di Dio hanno, prima di tutto, poca trasparenza. Il diaspro può variare tra tutti i colori, mentre la cornalina è rossastra. La poca trasparenza e la mancanza di forma esprimono la trascendenza e l'inconoscibilità di Dio, in parole paoline, la nostra conoscenza «in uno specchio, in maniera confusa» (1 Cor 13, 12). Anche il veggente dell'Apocalisse ancora non contempla Dio "faccia a faccia", ma percepisce solo il forte scintillio rossastro dell'Invisibile, con la connotazione di un Dio giudice della storia. Lo sfondo invece è verde: è l'arcobaleno o la gloria (come traduce la TOB) che circonda il trono. Un arcobaleno è variopinto, perché dunque si sottolinea il verde? Nella Bibbia questo colore è connesso con la vegetazione e denota vitalità e abbondanza. Evidentemente questi colori vengono riflessi dal «mare trasparente simile a cristallo» (v. 6) davanti al trono. Il mare in tem-

pesta spesso simboleggia gli sconvolgimenti della storia, che non esistono in cielo, dove regna la calma e la trasparenza.

Gli altri due colori che troviamo in questo capitolo sono il bianco della veste dei vegliardi e l'oro delle loro corone. Il bianco della tunica richiama la purità che il Levitico richiede per il culto, mentre le corone d'oro sulle loro teste significano la partecipazione alla regalità di Dio (Apoc 5, 10; 11, 15ss.). Anche l'oro riprende e riflette lo scintillio della cornalina che emana dal trono, nonché dalle sette fiaccole. Bagliori di luce fortissima provengono inoltre dai lampi nel v. 5. Non si poteva esprimere meglio l'ineffabilità Dio, la sua potenza e la sua gloria abbagliante.

Dramatis personae

Gli attori che abbiamo finora incontrato sono, prima di tutto, Dio seduto sul trono, di cui apparirà soltanto una mano che porge all'Agnello immolato un libro sigillato in 5, 1.7, poi i ventiquattro vegliardi, di cui gli esegeti hanno dato molte spiegazioni sia del numero sia delle persone. La spiegazione più probabile è che questi sono i rappresentanti della Chiesa celeste ed escatologica che comprende tutto Israele, quello antico e quello nuovo, cioè le dodici tribù, enumerate in 7, 58 come "salvati", e i dodici apostoli dell'Agnello, menzionati insieme alle dodici tribù in Apoc 21, 14, come basamenti della Gerusalemme celeste. L'Apocalisse non distingue mai tra l'antico Israele e il nuovo. Gli ebrei non credenti sono semplicemente «la sinagoga di Satana» (3, 9), ma la Chiesa non è altro che la continuazione e trasformazione del vero Israele, come appare nella «Donna vestita di sole» del capitolo 12.

Chi sono gli "esseri viventi" dentro il trono, coperti di occhi davanti e dietro? Anche in questo caso varie sono le opinioni degli esegeti. Che la visione sia ispirata da quella nel primo capitolo di Ezechiele, con tratti della visione di Isaia 6, non viene messo in dubbio. La logistica dei quattro esseri fa un po' di difficoltà; il detto: «in mezzo al trono e intorno al trono» (4, 6) suggerisce che essi stessi costituiscano il trono. Il numero quattro indicherebbe la loro presenza universale nei quattro poli del mondo, mentre gli occhi che li coprono significherebbero l'onniveggenza a servizio del Creatore. In Ezech 10 e 20 si identificano con i *karubu* (più tardi i cherubini) che custodivano l'ingresso dei palazzi e templi babilone-

si. I loro aspetti rappresentano la forza del leone, la mobilità dell'aquila, l'intelligenza umana e la laboriosità degli animali del campo. Ma essenzialmente il trono di Dio è tutto il mondo creato.

In 5, 11 si menziona una moltitudine di angeli che proclamano la lode dell'Agnello. Ma chi sono le sette torce davanti al trono in 4, 5? Alcuni esegeti parlano di arcangeli, ma, collegandoci sia con la visione di Ezechiele (1, 1 e Zacc 4, 2) sia col prologo dell'Apocalisse, le fiaccole, «simbolo dei sette spiriti di Dio», esprimerebbero meglio i sette doni dello Spirito di Is 11, 1. Essi riposerebbero sul Messia; quindi, in versione trinitaria, rappresentano lo Spirito Santo, che si associa con Dio Padre e Cristo in 1, 4ss. per impartire la benedizione alle chiese a cui Giovanni si rivolge.

Quanto al vestiario, a prescindere dalle tuniche bianche e dalle corone d'oro dei vegliardi, in questi capitoli dell'Apocalisse non se ne parla, benché altrove questo libro sia molto attento alle tinte degli abiti, ora terreni ora celesti.

Musica e inni

L'aspetto acustico dei capitoli 4-5 non è molto sviluppato. La parola "cantare" ricorre solo una volta in 5, 9, dove si annunzia un cantico nuovo. Però, la voce come di una tromba dell'invito a entrare in cielo di 4, 1 è musicale. Inoltre, benché gli altri cantici sono introdotti con "dicevano", non con "cantavano", poiché la liturgia celeste riprende quella terrestre, si deve supporre che anche questi inni fossero cantati, non solo proclamati; difatti, non sono composti in prosa ma nel modo di salmi cristiani. Ciò viene confermato dalla menzione dell'arpa che accompagnava i salmi di Davide in 5, 8. Non dobbiamo immaginarci un concerto bachiano polifonico con orchestra (la musica ebraica non arrivava a tanto); il canto è però celeste e sorpassa ogni gusto terreno. In 4, 5 emanano dal trono tuoni e voci che richiamano, insieme ai lampi, quelli del Sinai nell'Esodo. Cinque degli inni magnificano il Creatore, mentre gli ultimi due sono indirizzati all'Agnello, al quale si attribuiscono prerogative e lodi divine.

I profumi

In 5, 8 vengono menzionati, insieme all'arpa, anche profumi, probabilmente d'incenso, che salgono dalla liturgia terrestre, interpretati come

le “preghiere dei santi”, cioè dei credenti cristiani. Nel Salmo 141, 2 si prega affinché la preghiera del salmista salga a Dio come incenso. I profumi sono contenuti in coppe d'oro, incensieri, e non è improbabile che la nube d'incenso avvolga l'Agnello e completi la scenografia.

Entra l'Eroe

Benché la figura primaria rimanga sempre Colui che siede in trono, l'attore principale fa il suo ingresso solo nel capitolo 5, dopo che l'intera scena è stata dipinta in tutti i suoi particolari. Il suo aspetto non è facilmente immaginabile. In 5, 6 si parla di: 1) un Agnello, 2) come immolato, 3) ma ritto in piedi, 4) con sette corna e 5) sette occhi, 6) che sta in mezzo al trono circondato dagli esseri viventi e dai vegliardi. Certamente la figura non entra nelle categorie della nostra estetica occidentale. La combinazione irrealistica dei vari elementi può compiersi soltanto se cerchiamo la logica dei valori simbolici, che non è difficile. È evidente che qui si tratta del Cristo risorto, «L'Agnello di Dio» indicato dal Battista in Giov 1, 29.36, immolato sulla croce, ma ancora vivo, poiché sta ritto in piedi. Le corna nella Bibbia indicano potenza e autorità, sette corna sono la pienezza di tale potenza, mentre i sette occhi, che lo scrittore interpreta come i sette spiriti di Dio inviati su tutta la terra, richiamandoci Zacc 4, 7 donde viene l'immagine, sono un segno dell'onniscienza divina. Se vi si aggiungono i sette spiriti di Dio, emerge che questi non sono altro che i sette doni dello Spirito ricevuti dal Messia in Is 11, 2 e inviati adesso su tutta l'umanità. Il fatto che l'Agnello si trovi in mezzo al trono significa che egli appartiene alla sfera della divinità di Dio; difatti il cantico nuovo indirizzatogli in 5, 9 e 11 gli attribuisce lodi divine. È per questa ragione che il cantico è nuovo, perché parla di un atto salvifico nuovo da parte di Dio per mezzo del suo Messia, associato a Lui stesso nella divinità.

Lo svolgimento del dramma

Dopo l'adorazione dei vegliardi nel capitolo 4, nel capitolo 5 ha inizio l'azione vera e propria. Non consiste altro che nella consegna di un libro sigillato, da parte di Colui che siede sul trono, all'Agnello immolato, ritto in piedi, che gli sta innanzi. Questo atto così semplice si presen-

ta in realtà ricco di avvenimenti. Nel v. 1 appare un rotolo scritto dentro e fuori, sigillato con sette sigilli, forse a modo di un testamento. Di solito bastava la scrittura interna del documento, ma questa volta il contenuto è così denso che non basta l'interno del rotolo. Si tratta dei misteriosi progetti di Dio per il giudizio e la salvezza del mondo. Perché il libro venga letto è necessario che prima siano aperti i sigilli e, nel versetto seguente, un angelo proclama ad alta voce: «Chi è degno di aprire il libro e scioglierne i sigilli?». Non chiede chi è capace di fare ciò, ma chi ne è degno; però né in cielo né sulla terra si trova la persona adatta, e ciò provoca il pianto amaro del veggente che viene subito consolato da uno dei vegliardi, con l'assicurazione che c'è uno che ne è degno: il Leone di Giuda (Gen 49, 9), il Germoglio di David (Is 11, 1), cioè il Messia predetto dai profeti, ucciso in sacrificio, ma risuscitato dai morti (v. 5). Allora entra solennemente in scena l'Agnello immolato, l'Eroe di tutto il dramma, descritto nel paragrafo precedente, il quale procede verso la mano tesa dell'Invisibile e ne riceve il rotolo. La consegna provoca un canto accompagnato da suoni d'arpa e odori di profumo e dall'atto di *proskynesis* da parte dei vegliardi, tutto a lode dell'Agnello (v. 9). Il canto ringrazia l'Agnello poiché Egli ha riscattato «per Dio con il suo sangue uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione e li hai costituiti per il nostro Dio un regno di sacerdoti e regneranno sopra la terra» (cf. Es 19, 6; Is 61, 6). Il nuovo popolo di Dio si assocerà all'atto sacerdotale e sacrificale dell'Agnello, ma anche alla sua glorificazione e all'esercizio della sua regalità. È paradossale che l'Apocalisse, indirizzata ad una comunità disprezzata e perseguitata dall'Impero romano e dai giudei, assicuri che non sarà l'imperatore Domiziano ad avere l'ultima parola, perché in realtà è la comunità che regge (preferisco la lettura del presente a quella del futuro) le sorti della storia. Un'ultima lode nel v. 13, indirizzata questa volta sia a Dio sia all'Agnello, accomunati nella loro divinità, riprende un motivo dell'inno in Fil 2, 5-11, dove tutti gli abitanti del cosmo proclamano la gloria del Cristo risorto.

Qui finisce il primo atto del dramma. Seguiranno altri atti tra cielo e terra, mentre si esplica il mistero contenuto nel libro. Passiamo adesso all'ultimo atto e alla conclusione del mistero salvifico nel capitolo 21 dell'Apocalisse.

L'ULTIMO ATTO: LA GERUSALEMME CELESTE

Se teniamo in mente la distinzione di Boman, citata all'inizio di questo saggio, tra la valutazione estetica ebraica e greca, l'aspetto della nuova Gerusalemme descritto nel capitolo 21 dell'Apocalisse è per noi semplicemente grottesco. Una città di forma cubica i cui lati misurano più o meno 2300 km, cinta d un muro alto circa 70 metri! È solo la logica del simbolismo, espresso nella descrizione dei materiali con i quali la città è costruita, a rivelarci una bellezza abbagliante, indescrivibile con un linguaggio consueto. Contrariamente al dramma dei capitoli 4 e 5, qui lavora soltanto l'immaginazione visiva: niente voci, suoni, gesti o profumi. La descrizione giovannea è un mosaico di allusioni a precedenti descrizioni della nuova Gerusalemme particolarmente in Isaia, Ezechiele, Zaccaria e negli apocrifi giudaici. Essa sorpassa di gran lunga la menzione della Gerusalemme celeste che troviamo in Gal 4, 26 e Ebr 12, 22.

Tentiamo di seguire la raffigurazione di questa città in Apoc 21, 9 - 22, 4. Prima di tutto essa scende dal cielo, risplendente della gloria di Dio (21, 10): cioè di quello splendore abbagliante che emana dall'essenza di Dio. Solo una gemma preziosissima, diaspro cristallino, cioè un grande diamante, può dare un'idea di questo splendore, però in questo caso la luce non è quella esterna riflessa dal diamante ma emana direttamente dal suo interno. La città è cinta da mura di un'altezza di circa 70 metri con tre porte ad ogni lato, quindi dodici cancelli, che si appoggiano su altrettante fondamenta e sono sorvegliati da dodici angeli (vv. 12-14). Si spiega che le dodici porte simboleggiano le dodici tribù d'Israele, mentre i basamenti sono i dodici apostoli dell'Agnello. Ciò vuol dire che si accede alla città attraverso quell'Israele che comprende l'Antica e la Nuova Alleanza. Queste mura sono fatte di diaspro, mentre la città che esse circondano è di oro puro trasparente e scintillante come cristallo (v. 18). Ma anche i suoi basamenti sono di gemme preziose: diaspro, zaffiro, calcedonio, smeraldo, sardonica, cornalina, crisolito, berillo, topazio, giacinto, crisopazio e ametista. Inoltre, le dodici porte sono delle immense perle, continuamente aperte. Tale splendore sorpassa ogni immaginazione umana. In mezzo alla città c'è una piazza di puro oro trasparente come cristallo (v. 21). In uno dei lati c'è il trono di Dio e dell'Agnello, da cui scaturisce un fiume d'acqua viva e limpidissima che attraversa la piazza; in mezzo a questo fiume c'è l'albero della vita, le cui fronde coprono ambedue i lati del

fiume con foglie che possono guarire le nazioni (22, 2). È il giardino dell'Eden descritto in Genesi trasformato in oro, diamanti e cristallo: una protologia sorpassata di gran lunga dall'escatologia.

Ecco la descrizione "materiale" di questa *civitas*, ma, nonostante tutto il suo folgorante splendore, essa dà la sensazione di una città gelida. Tale impressione scompare quando vediamo da chi è popolata. In essa, difatti, manca un tempio, perché l'Onnipotente medesimo e il suo Agnello (21, 22) la riempiono. E, poiché da questo Agnello proviene ogni illuminazione, non ha bisogno né di sole né di luce notturna perché la notte non esiste affatto. Come Gesù era stato la luce del mondo (Giov 8, 12) con il suo annuncio, il Cristo risorto è la sorgente della luce escatologica. Attraverso le dodici porte ora vediamo entrare in processione i cortei di tutti i re della terra e dei giusti provenienti da ogni nazione, che portano doni e si dirigono verso la piazza dove si trova il trono davanti al quale si prosterranno. Essi contempleranno Dio faccia a faccia (21, 25ss.; 22, 4); perciò nessun impuro, iniquo o falso potrà mai varcare quelle porte, ma solo quelli il cui nome è scritto nel libro dell'Agnello (21, 27).

Ma che cosa è, o meglio, chi è questa città? Dobbiamo ritornare all'inizio del capitolo 21 per conoscerla meglio. Esso si apre con la visione di un nuovo cielo e una nuova terra, perché quelli antichi e, particolarmente, il mare, sempre simbolo del caos, non erano più: un evidente richiamo a Is 65, 17 e 66, 22. Segue l'apparizione della nuova Gerusalemme, che discende dal cielo pronta come una sposa per il suo sposo, che è l'Agnello, immagine questa abbastanza bizzarra: una città che sposa un agnello! Nell'Antico Testamento Israele viene spesso chiamata sposa di *Yahweh* (ricordiamoci solo di Is 61, 10; Ezech 18 e Osea), mentre nel Nuovo viene menzionato lo spotalizio di Cristo con la sua Chiesa (Efes 5, 28-32). Il nuovo ordine proclamato da Isaia ed Ezechiele si riferiva primariamente alla fine dell'esilio, alla restaurazione di un nuovo mondo e alla ricostruzione di Gerusalemme, ma esso si proietta anche in un futuro escatologico. L'unione sponsale si sintetizza nel nome di *Immanu-el*, Dio con noi, simbolo dell'Alleanza eterna (21, 3), egli abolirà ogni lacrima, morte e lutto (21, 4 = Is 25, 8).

La discesa della Gerusalemme celeste si ripete più dettagliatamente in 21, 10. La visione avviene su un'alta montagna, luogo delle teofanie bibliche. Ma non è questa montagna a condurre in cielo, come nell'ambizioso

progetto della torre di Babele. È il cielo che scende sulla terra come dono di Dio. Anche il Regno dei cieli è dono di Dio: ambedue hanno il loro inizio con la risurrezione di Cristo e si consumano in cielo. La Gerusalemme celeste, però, rappresenta la Chiesa ideale, preesistente nella mente di Dio che diventerà realtà nell'aldilà. Giovanni era molto consapevole dei difetti della Chiesa storica del suo tempo, come consta dalle lettere alle sette chiese nei capitoli 2 e 3, ma non rinuncia a guardare in alto verso la realizzazione di una chiesa perfetta in cielo: tempo ed eternità si compenetrano. *L'eschaton*, l'ultimo periodo della storia della salvezza, ha inizio quaggiù, ma tende verso la sua completezza nel cielo.

L'avversaria della Gerusalemme celeste è Babilonia, la prostituta del capitolo 19: la *civitas diaboli* opposta alla *civitas Dei*. La lotta tra le due donne si svolge nella storia, spesso con il timore che Babilonia ottenga il sopravvento; ma l'ultima vittoria sarà della città di Dio, quando la Donna rivestita di sole schiaccerà definitivamente il capo dell'antico serpente (Apoc 12, 9).

Concludiamo che il brivido estetico risultante dalla lettura e dalla meditazione del libro dell'Apocalisse non è identico a quello dell'ammirazione di un magnifico quadro in un museo d'arte o del godimento di un bel concerto. L'immaginazione bizzarra del visionario apocalittico ha bisogno di essere tradotta, non dico in categorie logiche, ma in simboli equivalenti del nostro linguaggio: il simbolo è polivalente, e dice molto di più di un concetto. Tuttavia, poiché abbiamo riletto alcuni capitoli come uno spettacolo, ricordiamo che il godimento estetico non risulta dall'ammirazione della scenografia, della musica e della bravura degli attori nella nostra qualità di spettatori: la voce dell'angelo convoca anche noi a salire sul palco e prendere parte al dramma come attori, per essere applauditi o disapprovati dal Sommo Spettatore e Attore che siede sul trono.

Nota

Oltre ai numerosi commenti sull'Apocalisse il lettore che vuole approfondire l'argomento troverà molto utili le seguenti monografie:

J.J. COLLINS, *The Apocalyptic Imagination*, New York 1984.

G. GLOMER, *Zur Bildsprache des Johannes von Patmos*, Münster 1999.

P. SÖLLNER, *Jerusalem, die hochgebaute Stadt*, Tübingen 1998.

**LA “VIA PULCHRITUDINIS”
NELLA RIFLESSIONE DI AGOSTINO D’IPPONA**

VITTORINO GROSSI

PATH 4 (2005) 347-376

Dopo una premessa generale di contesto sul formarsi della *via pulchritudinis* nel cristianesimo antico, esamineremo più da vicino il problema della bellezza quale emerge negli scritti di Agostino d’Ippona.

Premessa

La bellezza era un tema dominante nella cultura greca¹. Agostino gravitò soprattutto entro l’ambito di tradizione platonica veicolata dall’allora neoplatonismo.

Per Platone il mondo sensibile era l’opera del demiurgo, che alla materia caotica aveva dato un cosmo (ordine bello) secondo un paradigma o modello invisibile, quello del mondo delle idee (*Timeo* 28-30). Il cosmo perciò è immagine di quel mondo, che si rende visibile nella simmetria dei corpi e delle anime (*Timeo* 87c).

La bellezza, d’altra parte, non era per Platone qualcosa a sé stante in quanto è sempre anamnesi o riflesso della bellezza dell’idea eterna (*Fedro* 72e-78b). Essa tuttavia è l’unica tra le idee che si rende percepibile attraverso il sensibile, perché le altre idee come la giustizia, la sapienza ecc., essendo senza figura né colore, sono mediabili solo con l’intelletto (*Simposio* 247c-250de).

Un altro elemento connesso sempre con la bellezza era per l’antichità classica l’*eros*, l’*appetitus* cioè di contemplare il bene, il vero e il bello,

¹ Cf. ad esempio G. LOMBARDO, *L’estetica antica*, ed. Il Mulino, Bologna 2002.

anche se l'amore si appoggia sulla bellezza sensibile. Platone descrisse tale ascensione del *nous* come segue:

«Il modo corretto di procedere verso le cose dell'amore è il seguente: Cominciare da queste bellezze particolari e, anelando al bello in sé, salire sempre più come lungo una serie di gradini [...] arrivando al traguardo di quella conoscenza che di null'altro è conoscenza se non del bello stesso, apprendendo finalmente che cosa sia il bello in sé» (*Simposio* 211cd).

Agostino d'Ippona seguì, soprattutto negli scritti precedenti l'anno 390, quali i *Soliloqui* (1, 6,12) e il *De quantitate animae* (1, 25), tale modello di cammino ascensionale della bellezza.

Plotino dal canto suo, nella *Prima Enneade* (1, 6,2), si occupò della bellezza parlando dell'Assoluto che si dispiega in tre ipostasi: l'Uno che, essendo principio del tutto, possiede la bellezza allo stato puro (*aneidetica*); il *Noûs*, che possiede le forme del tutto, e quindi anche quella della bellezza intelligibile (*eidetica*); l'*anima mundi*, che possiede le anime degli uomini e le forme belle naturali. Al di fuori di tale triade c'è la sola materia che, essendo carente di forma, è priva di bellezza. Per tale motivo essa, nella visione platonica, equivale al male o a ciò che è brutto.

Plotino tuttavia contestò la definizione classica della bellezza come anamnesi e simmetria delle parti, la vide piuttosto come armonia parentale (*syngunes*) tra l'anima e la forma bella originata dal *Noûs*. Per lui non si trattava di un'anamnesi della bellezza eterna ma di una *similitudo* armonica coscientizzata, esistente tra l'anima e la bellezza originata dal *Noûs*. L'anima perciò, quando, liberandosi dal corpo, si purifica, ritrova se stessa e la sua bellezza (*Enneade* 1, 6,9), sino a poter giungere alla visione dell'Uno (*Enneade* 6, 7,34). Tale bellezza si può contemplare solo con il *noûs*, ovvero la parte più alta dell'anima, che è partecipazione del *Noûs* divino.

Al di là della specifica visione della Bellezza per Platone e per Plotino, al vertice della scala c'era per Platone la presenza visibile dell'Idea, punto di appoggio dell'anima per tornare a quel cielo da dove era caduta nel corporeo (*Fedone*). Quell'Idea rifletteva per i greci la Bellezza suprema, la cui forma si trasmette emanazionisticamente dagli esseri più potenti a quelli più umili. L'anima ad esempio dona al corpo umano la dovuta proporzione che lo rende bello. A sua volta l'anima,

dotata di sette gradi di attività, in ognuno di essi coglie una specifica bellezza².

La corrente d’ispirazione platonica, in conclusione, faceva leva sulla bellezza di ciò che non si corrompe e quindi sull’elemento spirituale, che tuttavia si esprime come immagine anche nell’elemento sensibile ovvero nel corporeo.

Dato poi il rapporto di *similitudo* esistente tra Dio e l’elemento “spirito” (ciò che è divino), il bello percepito dall’animo umano, ovvero il bello estetico, dice riferimento a Dio come alla sua fonte e, di conseguenza, è anche via di accesso alla divinità, comunemente indicata come la *via pulchritudinis*.

Aristotele legava invece la Bellezza alla verità, il cui splendore genera nell’anima quel fascino che le dona momenti di pace gioiosa. L’animo umano pertanto non sa privarsi della Bellezza, così come avviene per la sete di felicità che l’essere spirituale si porta dentro.

Sul piano del filosofare popolare la greicità legava poi il bello al bene, come sua manifestazione, applicando tale categoria all’agire morale. L’anima cioè possiede in Dio il suo bene supremo³, dal quale riceve la forma che trasmette al corpo, determinando quell’azione moralmente buona che è anche bella perché manifestazione del bene. In tale contesto un medesimo termine *kalòs* esprimeva l’uno e l’altro concetto: l’ideale del *kalòs kai agathòs*.

In tale ottica sul piano artistico, si arguiva che ad un corpo bello corrisponde un’anima bella, la quale è ricettiva della forma dell’Idea divina dell’uomo. Per tale motivo, presso i greci non si sopportava che le statue venissero coperte, si lasciavano infatti nude perché altrimenti – essi arguivano – si sarebbe offuscata con vestiti umani la visibilità del divino.

Allo stesso modo un corpo brutto come un’azione immorale era espressione di un’animo segnato da bruttura, anche se, in ultima analisi, la stessa bruttura veniva rapportata alla giusta bellezza del tutto.

² Agostino ripete tali concetti nel *De quantitate animae* 78.

³ Agostino trattando dell’anima la dice creata capace del Sommo Bene, in *De libero arbitrio* 3, 22,65: «*Creator vero eius ubique laudatur, vel quod eam ab ipsis exordiis ad summi boni capacitatem inchoaverit*».

Quanto all'arte figurativa, questa, imitazione della natura, poteva essere presso i greci solo un'imitazione dell'Idea, vale a dire copia della copia. Un concetto già dequalificativo per Platone che venne seguito anche dai cristiani greci di Alessandria. Clemente Alessandrino fece infatti nel *Protrettico* (cap. 4, 46-63) una puntuale verifica e in negativo dell'arte statuaria e pittorica greca, che anzi identificava con la menzogna perché essa, assolutizzata, distrae la creatura dal suo fattore.

Il cristianesimo tuttavia, nonostante le riserve sulla moralità dell'arte classica, non si privò dell'arte figurativa. Questa infatti, ispirata dalla parola di Dio (le Sacre Scritture), decodifica la stessa Parola in immagine. Spiegava al riguardo Gregorio Magno al vescovo di Marsiglia Sereno (*Ep. XI*): l'immagine rimanda sempre a ciò che si deve adorare, come avviene per coloro che sanno leggere i segni della scrittura⁴. L'arte che s'ispira alla fede cristiana rimanda pertanto a contenuti che dicono riferimento a Dio. Perciò essa è sempre simbolica, mentre quella romana era realistica (esprimeva cioè la realtà di personaggi ed ambienti) e quella greca si configurava come rappresentazione dell'Idea.

Il mondo cristiano, gravitando in ambedue gli ambiti, coltivò la cultura greca del bello naturale in quanto creato dal Logos, e dai romani, quanto ad arte figurativa, assimilò quel realismo che per il cristianesimo si concretizzava nella fede di Dio creatore del tutto e nella realtà dell'incarnazione del Verbo.

Nell'ambito del cristianesimo di contesto greco si svilupparono pertanto due filoni principali: uno di tradizione alessandrina e l'altro di tradizione asiatica.

Il filone alessandrino vedeva la creazione quale opera del *Logos*, creata e quindi modellata secondo la sua immagine, indicandola come "cosmo", cioè un tutto ordinato e bello (*Protrettico* 5-10). Esso ne diede una visione suprema e altamente estetica nella famosa danza dell'universo, guidata dal *Logos* e, nel medesimo contesto, nello stretto rapporto che pose tra il bello e il buono, cioè sul piano etico, nel retto agire del cristiano teso a creare in sé la somiglianza del *Logos*. Una deduzione che consentì al

⁴ I tre filoni antichi di lettura delle sacre Scritture (letterale, tipologica, allegorica) si fissarono poi nei quattro livelli medievali, espressi da Agostino di Danimarca (sec. XIII) come segue: «*Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quid speres anagogia*».

mondo cristiano di superare i parametri greci della bellezza, legati principalmente all’ordine armonico, nella proposta di un mondo bello perché eticamente retto e sublime.

L’altro filone, quello di tradizione asiatica, grazie alla fede nella creazione e soprattutto nell’incarnazione del Verbo, ricuperò per il pensiero cristiano la *bonitas* del sensibile, e con esso anche la sua *pulchritudo*. Tale pensiero si affermò nella tradizione latina prima con Tertulliano e quindi con l’Agostino disincantato del platonismo/neoplatonismo (dal tempo del *De vera religione*, opera del 390).

Con quest’ultima operazione culturale il cristianesimo non si occupò di spogliare “platonicamente” l’uomo della sua mortalità sensibile, imparò invece a vedere nella creazione l’opera del *Logos* e nella sua incarnazione una rivelazione dell’amore di Dio per l’uomo. Si ebbe in altri termini il superamento platonico della contrapposizione creaturale dell’uomo carnale e spirituale, vista dai cristiani nell’ottica di due condizioni di carattere etico: l’uomo con Dio (l’uomo spirituale) o senza Dio (l’uomo carnale).

1. La bellezza nella riflessione di Agostino

La ricerca sulla bellezza nel pensiero di Agostino costituisce uno dei temi inesauribili dei suoi scritti, pervasi apertamente o in filigrana da tale presenza. Si tratta d’individuare quel particolare processo ascensionale verso Dio, indicato come la *via pulchritudinis*. Gli studiosi mirano per lo più ad un’impostazione della ricerca su tale tema che eviti, nella lettura degli scritti agostiniani, sia un’eccessiva razionalizzazione che una sua disincarnazione⁵, a meno che non si disinteressino del tutto data la complessità della ricerca in questione⁶. Sappiamo dalle *Confessioni* (3, 1,1) che

⁵ Per tali aspetti Cf. R. DODARO, *Beauty and Revelation*, in “Augustinian Studies” 26 (1995), 135-141. Egli prende in considerazione gli studi di C. HARRISON, *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine*, Oxford 1992; R.J. O’CONNEL, *Art and the Christian Intelligence in St. Augustine*, Cambridge/Mass. 1978; K. SVOBODA, *L’Esthétique de s. Augustin et ses sources*, Paris 1933.

⁶ La scelta fatta praticamente da Umberto Eco nel suo scritto *Storia della bellezza* (ed. Bompiani, 2004). Il volume, utile per la raccolta dei testi ai fini di incrementare un dibattito, si limita ad una documentazione diacronica che proviene dal mondo dell’arte. Agostino è del tutto disatteso, benché nel testo a pag. 147 si faccia riferimento alla *Città di*

Agostino aveva scritto in gioventù, all'età dei 26-27 anni, un opuscolo intitolato *De pulchro et apto*, andato perduto. Dal titolo si evince che in esso veniva sviluppata la connotazione retorica del bello, che può essere solo e sempre *aptus*, perché altrimenti non sarebbe bello. L'*aptus* era il *decor* di ogni cosa o discorso, vale a dire una categoria che si poteva applicare ad un'azione, ad un discorso ecc. In tale scritto egli aveva acquisito la distinzione tra il bello in sé e il bello che deriva dall'essere in armonia con altre cose: il primo è il *pulchrum*, il secondo è il *pulchrum aptum*⁷, dato dall'armonia che convoglia in unità la molteplicità⁸.

La forza attrattiva di tale *decor* Agostino la vede nell'amore che è sempre legato al bello, anche nelle azioni che non sono mosse da amore ordinato⁹, per cui noi «amiamo solo ciò che è bello»¹⁰.

Di tale problematica diamo un quadro d'insieme, riassumibile in due periodi degli scritti agostiniani, prima e dopo l'anno 390.

Gli studiosi di Agostino tentano infatti d'individuare negli scritti dei due periodi una duplice maturazione nell'accezione di bellezza: prima del

Dio. Forse a conclusione del volume sarebbe potuto essere di una qualche utilità utilizzarlo almeno come sintesi sulle domande sul bello, per favorire la ricerca di qualche chiave di lettura su tale problematica. Conveniamo che la richiesta di tale desiderio chiederebbe all'autore, di matrice culturale medievista, un impegno forse eccessivo.

⁷ Per studi in merito, cf. nota precedente; inoltre *Conf.* 4, 15,24: «*Et pulchrum, quod per se ipsum, aptum autem, quod ad aliquid adcomodatum deceret, definiebam*».

⁸ Agostino ne parla nel *De musica* 6, 11,30. Cf. anche gli studi di J. TSCHOLL, *Dio e il Bello in Sant'Agostino*, ed. Ares, Milano 1967; M. BETTETINI, *Aurelio Agostino, Ordine Musica Bellezza*, ed. Rusconi, Milano 1992; ID., *La misura delle cose*, ed. Rusconi, Milano 1994.

⁹ Egli dice, a proposito del furto delle pere ricordato nelle *Confessioni*: «*Pulchra erant poma illa, quae furati sumus, quoniam creatura tua erant, pulcherrime omnium*» (*Conf.* 2, 6,12).

L'attaccamento per le bellezze inferiori a discapito di quelle superiori Agostino lo chiama amore fuorviato. Nel *De vera religione* (34, 63) egli invita a non fermarsi sulle bellezze infime come se fossero supreme e, nelle *Confessioni* (4, 13,20), scrive precisando: «innamorato delle bellezze terrene [...] dicevo ai miei amici: "noi non amiamo che il bello (*Num amamus aliquid nisi pulchrum?*). Che cos'è il bello? E cosa è la bellezza? Cosa ci attrae e ci avvince agli oggetti del nostro amore? La convenienza e la grazia, perché se ne fossero privi non ci attirerebbero affatto". Avvertivo poi che nei corpi una cosa è la bellezza "complessiva", altra la convenienza ossia l'armonia con altri corpi [...] per cui scrissi alcuni libri sulla bellezza e la convenienza». In *Conf.* 4, 14,23-15,26 deplora l'impostazione manichea della bellezza.

¹⁰ *Conf.* 4, 13,20: «*Num amamus aliquid, nisi pulchrum?*», ripetuto nel *De musica* 6, 13,38: «*Non possumus amare nisi pulchra?*».

390, d’ispirazione cristiana quanto alla dottrina della creazione, ma neoplatonica quanto a categorie di pensiero (la sua opera *De vera religione* del 390 segna il suo disincanto dal platonismo); dopo il 390, d’ispirazione più propriamente cristiana in riferimento a Dio trino e al Verbo incarnato, creatore in quanto Verbo e insieme Salvatore dell’uomo, secondo l’indicazione lasciataci nelle *Confessioni*: «Non mi ero ancora accorto del significato dell’espressione “E il verbo si è fatto carne” (*Gv* 1, 14)» (*Conf.* 7, 19,24).

1.1 Prima del 390: la bellezza congenita ad ogni creatura perché creata da Dio

In questa prima fase del suo pensiero (iniziata nel 386, anno della sua conversione al cristianesimo della Chiesa cattolica) Agostino acquisisce la convinzione che le realtà materiali e spirituali sono belle perché creature di Dio, suprema Bellezza e, in quanto tali, hanno un ordine, esprimono cioè l’insieme di unità-misura-armonia propria di ogni cosa creata da Dio. Questa idea sviluppata nei *Dialoghi*¹¹, la conserverà sempre. Più tardi nella *Città di Dio* scriverà ancora nella stessa linea:

«ogni misura (*modus*), ogni forma (*species*), ogni ordine (*ordo*) senza dei quali non può esistere o essere pensato alcun essere (*sine quibus nihil rerum inveniri vel cogitari potest*)» (*Civ. Dei* 11, 13,15).

Il principio primo delle tre componenti del bello Agostino lo poneva come gli altri nel “numero”. È esso che presiede all’ordine e quindi alla bellezza del creato, essendo il numero il fondamento intelligibile della ragione, vale a dire della *species* o *forma* di ogni cosa, la quale consente di conoscere gli enti, di distinguerli e quindi di amarli¹². Dal numero, principio creatore che dà esistenza al tutto e quindi ordine e bellezza, nascono così tutte le forme (*Lib. arb.* 2, 16,42).

¹¹ Agostino sviluppò nei *Dialoghi*, soprattutto nel *De Ordine*, il suo concetto fondamentale circa l’ordine che ripete ad esempio nel *De libero arbitrio*: 2, 20,54: «*Omnem rem, ubi mensuram et numerum et ordinem videris, Deo artificii tribuere ne cuncteris*».

¹² *De genesi ad litteram* 4, 4,8: «*Numerus sine numero est, quo formantur omnia, nec formatur ipse*».

Agostino, facendo suo il testo di *Sapienza* 11, 21 («*omnia in mensura, numero et pondere disposuisti*») dove il *pondus* è il tendere dell'animo verso il suo luogo naturale che è la bellezza, scriveva nel *De vera religione* (39, 72):

«Così la Sapienza di Dio pervade il creato da un confine all'altro e per essa il sommo artefice ha tessuto tutte le sue opere ordinate all'unico fine che è il suo decoro (la bellezza)»¹³,

Il male stesso rientra in qualche modo in tale ordine creato (*De natura boni* 3), dato che Dio con la creazione pone la bellezza dove prima c'era il caos o il nulla (*In genesim adv. manicheos*; *Trin.* 4, 3), per cui «nessuna deformità può macchiare il creato nel suo insieme» (*De vera relig.* 41, 78). Il famoso testo delle *Confessioni* sulla ricerca di Dio (10, 6,9-10 «interrogai la terra e mi rispose: “non sono io” ecc.») sintetizza l'intera questione. Il male, in altri termini, non essendo sostanza come volevano i manichei, è solo privazione «della misura, della bellezza, dell'ordine naturale» (*De natura boni* 4), privazioni che dipendono dall'essersi allontanati da Dio.

La bellezza delle creature è indicata da Agostino nel quadro della cultura greca, letta ormai nella visione cristiana del Logos creatore e incarnato. Le cose che Dio crea sono perciò belle e, come tali, hanno una forza di attrazione per cui le amiamo¹⁴.

Lo strumento di ricezione del bello in una cosa creata è dato dalla percezione da parte dell'animo umano di un qualcosa che si lascia conoscere come un insieme di «misura, numero e ordine»¹⁵, che anzi quest'ultimo è il primo nella percezione¹⁶. L'*ordo* è dato poi dal numero che dà a ciascuna cosa la forma specifica¹⁷.

¹³ Sul testo della *Sapienza* 11, 21 in Agostino, Cf. W. BEIERWALTES, *Augustins Interpretation von Sapientia 11, 21*, in “Revue des Etudes Augustiniennes” 15 (1969), 51-61.

¹⁴ Scrive Agostino nelle *Confessioni*: «*Omnia cara sunt, quia omnia pulchra sunt*» (*Conf.* 2, 5,11); *De vera religione* 32, 59: «*ideo delectare quia pulchra sunt*» e l'uomo rimane il giudice che coglie tale nesso (*Ivi*); cf. anche *En. Ps.* 79, 14; *Ser.* 19, 5.

¹⁵ *De libero arbitrio* 2, 20,54: «*Omnem rem, ubi mensuram et numerum et ordinem videris, Deo artificii tribuere ne cuncteris*».

¹⁶ *De ordine* 1, 6,15: «*Nilil autem esse praeter ordinem video*».

¹⁷ *De genesi ad litteram* 4, 3,7: «*numerus omni rei speciem praebet*».

Nel *De natura boni* egli sintetizza:

«Noi cristiani cattolici veneriamo un solo Dio ad opera del quale sono tutti i beni, sia grandi sia piccoli, ad opera del quale è ogni misura [...] ogni forma [...] ogni ordine [...] . Pertanto queste tre cose: misura, forma e ordine, sono come dei beni generali nelle cose che sono state fatte da Dio, sia nello spirito che nel corpo»¹⁸.

In tale percezione Agostino distingue tra il sentire (*sensus*) e ciò che si sente. A questo secondo aspetto dice riferimento il bello, che può cogliere solo lo spirito¹⁹. Agostino precisa l’ascensione del processo che nell’uomo opera il passaggio dalla bellezza delle cose create a quella invisibile tramite i sette gradi dell’attività dell’anima, particolarmente negli scritti *De immortalitate animae* (1, 24-25) e *De quantitate animae* (70; 73; 78-80)²⁰.

Tale idea egli, come narra nelle *Confessioni*, l’aveva assimilata dai neoplatonici, per i quali il bello naturale rimanda sempre all’Idea di cui è immagine:

«Dopo la lettura delle opere dei filosofi platonici – egli nota –, e averne accolto l’invito a cercare una verità incorporea, vidi e compresi attraverso le cose create ciò che in te è invisibile » (*Conf.* 7, 20,26).

Le cose create pertanto attraggono non solo perché sono belle, ma perché la loro bellezza rimanda alla Bellezza che le ha create.

Quindi Agostino tenta di capire quel peso di gravità che trascina l’uomo verso di loro, individuandolo nell’amore²¹.

¹⁸ *De natura boni* 3, ne diamo il testo latino: «*Nos enim catholici christiani Deum colimus a quo omnia bona sunt, seu magna, seu parva; a quo est omnis modus [...] omnis species [...] omnis ordo [...] Haec itaque tria, modus, species et ordo [...] tanquam generalia bona sunt in rebus a Deo factis, sive in spiritu sive in corpore*»; cf. anche *De ordine* 2, 11, 33-34.

¹⁹ *De ordine* 2, 11,34: «*per sensum autem animum solum pulchra in motu significatio*».

²⁰ Scrive Agostino nel *De quantitate animae* 35,79, dove evidenzia i sette gradi dell’anima tesa a giungere alla contemplazione della bellezza: «*Primus actus [...] animatio; secundus, sensus; tertius, ars; quartus, virtus; quintus, tranquillitas; sextus, ingressio; septimus, contemplatio [...] Possunt et sic: pulchre de alio; pulchre per aliud; pulchre circa aliud; pulchre ad pulchrum; pulchre in pulchro; pulchre ad pulchritudinem; pulchre apud pulchritudinem*».

²¹ *De musica* 6, 11,29: «*Delectatio quippe quasi pondus est animae. Delectatio ergo ordinat animam*».

In tale contesto l'Ipponate pone anche l'arte figurativa. La funzione delle arti, liberali e di imitazione, consiste pertanto nella visione agostiniana di gradini di ascensione alla bellezza. Esse, discernendo la bellezza artistica dalla sua fonte²², esercitano l'animo ad applicarsi a realtà in cui mondo sensibile e intelligibile sono mescolati (ad es. la musica, *l'ars bene modulandi*, *De musica* 1, 2,2; 6, 11,29). Tale esercizio porta l'animo al godimento estetico, cioè alla legge di gravitazione dell'anima, che la muove al suo fine (*Musica* 6, 11,29). L'aspetto estetico non riguarda quindi l'utilità di qualcosa, ma rientra nell'ascensione e contemplazione del bello, come più tardi si esprimerà nel *De civitate Dei* (22, 24,4):

«Alcune cose del corpo appartengono solo al suo ornamento non al loro uso (*Sunt vero quaedam ita posita in corpore, ut tantummodo decorem habeant, non et usum*).

Egli scrive a proposito del bello relazionato al suo fine, in un testo sintesi delle *Confessioni*:

«La bellezza che, attraverso l'anima, si trasmette alle mani dell'artista, proviene da quella bellezza (Dio) che sovrasta le anime, cui l'anima sospira giorno e notte» (*Conf.* 10, 35,53).

Agostino non evita tuttavia il problema del perché il creato non parli a tutti della bellezza che porta a Dio. Egli si domanda espressamente: «Non appare forse a tutti questa bellezza (*species*) e allora perché non parla a tutti egualmente?» (*Conf.* 10, 6,10).

Per lui, tale domanda conserva la sua validità, tuttavia Dio viene trovato anche nel sensibile del cosmo, il libro aperto dell'universo (*Ser.* 68, 6; *En. Ps.* 144, 13), fatto di belle forme e di limpidi colori (*Conf.* 10, 34,51), in cui eccelle l'uomo, unità di anima-corpo²³. Il creato è il ponte per trovare

²² *Conf.* 10, 34,53: «*Pulcra (dell'arte) ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est [...] Sed pulchritudinem exteriorum operatores et sectatores inde trahunt adprobandi modum, non autem inde trahunt utendi modum*».

²³ Cf. *De vera religione* 11, 21; 18, 35; *Conf.* 10, 6,10: «*Et respondi "homo". Et ecce corpus et anima in me mihi praesto sunt, unum exterius et alterum interius*»; *Ep.* 137, 3,11: «*Ergo persona hominis, mixtura est animae et corporis*»; cf. anche *De civ. Dei* 13, 24,2. L'uomo, come anche Dio (*Trin.* 10, 10,13), appartiene all'ordine del *frui* e non dell'*uti* o dell'ordine dei mezzi. Sulla categoria dell'*uti-frui*, cf. il recente contributo di J.-M. FONTANIER, *Sur l'analogie agostinienne honestum/utile/frui/uti*, in "Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques" 84 (2000), 635-642.

Dio, per chi sa leggere e per chi non sa leggere. Dio si rende in qualche modo presente nell’uomo: nella sua anima che ricorda il passato (*memoria*), nello spirito dell’anima (*intellectus*), nell’amore dell’anima (*dilectio*). Il passaggio dal sensibile al mondo spirituale di Dio non è tuttavia automatico. Agostino stesso, come narra nelle *Confessioni* (10, 27,38), all’età di 43-47 anni operò un primo passaggio per giungere a Dio: Lui è dentro l’uomo, bisogna pertanto cercarlo lì e non più nelle cose esterne, perché seguendo le l’uomo rischia di fermarsi ad esse e quindi di deformarsi:

«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 (*Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova! Sero te amavi! Et ecce intus eras, et ego foris, et ibi te quaerebam; et in ista formosa quae fecisti, deformis irruerem*)» (*Conf.* 10, 27,38).

In altre parole, dall’amore per la bellezza corporale si passa a quella spirituale e da questa a Dio, il fine dell’uomo.

In tale visione del creato, connessa con la concezione del fine, cioè il giungere a Dio, cui tende il godimento estetico, s’inserisce l’intera teoria agostiniana della Bellezza.

Il fine è Dio che, per la fede cristiana, è Dio Trino e il Verbo incarnato, dando tuttavia una diversa accentuazione del bello quando lo si considera in riferimento a Dio Trino Creatore o a Cristo Redentore (l’accentuazione propria dei suoi scritti episcopali, in particolare di quelli legati alla polemica pelagiana dal 411 in poi).

1.2 Dopo il 390: la bellezza “cristiana”

Man mano che Agostino approfondì la sua riflessione cristiana in merito alla Bellezza, la coniugò – dicevamo – con il Dio Trino e con il Verbo incarnato e, di riflesso, con quanto produce nell’uomo tale relazionalità. Ciò che infatti è della Trinità diventa in qualche modo partecipato all’uomo, ciò che è del Verbo incarnato diventa del suo discepolo. In tale ottica viene a confluire nel concetto di bellezza lo stesso concetto del diventare cristiani.

In tale ampio contesto il vescovo Agostino sviluppò nelle sue opere il tema della bellezza un po’ dappertutto, così, ad esempio, nel passo di *Sap.*

11, 21: «tutto è fatto secondo numero, forma e specie», che per i greci erano idee del *Noûs*, egli vi legge il Verbo stesso²⁴.

Il filo unificante del tema della bellezza, sparso nelle sue opere dopo l'anno 390, è tuttavia la carità diffusa dallo Spirito santo nel cuore dell'uomo. Possiamo canalizzare in qualche modo l'esame della tematica in quattro campi peculiari: 1. la Trinità quale fonte e contemplazione della bellezza; 2. il Verbo incarnato, in particolare il crocifisso; 3. le cose create, in particolare l'uomo; 4. il cristiano, in particolare il martire.

1.2.1 La Trinità fonte e contemplazione della bellezza

La Trinità, in riferimento alla bellezza, è per Agostino la fonte e al medesimo tempo il fine cui arrivare, cioè la contemplazione stessa della bellezza.

Lui scrive nel *De Trinitate*: «nella Trinità si ha l'origine suprema di ogni cosa, la bellezza la più perfetta come il diletto il più beato»²⁵.

L'uomo può attingere tale traguardo essendo creato ad immagine di Dio Trino in quell'unità intercambiabile di *memoria-intelligentia-voluntas, mens-notitia-amor* (*Trin.* 10, 11,18), nell'intelletto, nella mente e nell'uomo interiore²⁶. Nella bellezza Agostino unisce pertanto la comunione intratrinitaria e la sua contemplazione da parte dell'uomo.

Se dal Padre si riceve l'essere creature, l'essere belli ovvero la forma ci è dato dal Figlio, Lui l'immagine-forma perfetta di Dio.

Nello Spirito santo, nel quale si ha l'attuazione dell'amore tra il Padre e il Figlio, si ha invece il godimento della bellezza (Dio) grazie al dono della carità da Lui diffuso nel cuore degli uomini, costituendo per esso il vincolo che unisce l'uomo a Dio. Circa lo Spirito santo, si ha in Agostino

²⁴ Per un esame più ampio, cf. W. BEIERWALTES, *Augustins Interpretation von Sapientia* 11, 21, in "Revue des études augustiniennes" 15 (1969), 51-61; C. HARRISON, *Measure, Number and Weight in St. Augustine's Aesthetics*, in "Augustinianum" 28 (1988), 591-602. Un testo sintesi agostiniano su *mensura, numerus, pondus* si può vedere in *De genesi ad litteram* 4, 4,8.

²⁵ *De Trinitate* 6, 10: «*In illa enim Trinitate summa origo est rerum omnium et perfectissima pulchritudo et beatissima delectatio*».

²⁶ *In Io. ep.* 8, 6: «*Ubi autem factus est ad imaginem Dei? In intellectu, in mente, in interiore homine; in eo quod intellegit veritatem, diiudicat iustitiam et iniustitiam, novit a quo factus est, potest intellegere creatorem suum, laudare creatorem suum*».

il passaggio dal concetto di dono, già enucleato da Ilario in area latina, a quello di amore (*caritas*) il quale, perché tale, diffonde amore anche in noi (*Rom* 5, 5). Nelle scritture *caritas* e *donum* sono per l'Ipponate nomi propri dello Spirito che, rapportati all'uomo, sfociano nella contemplazione di Dio bellezza, perché nella sua visione l'amore è inseparabile dal bello, connotazione di Dio. L'amore e il bello non sono infatti solo plotiniana-mente possibili dentro una fuori-uscita da sé (l'estasi platonica), perché essi sono anche contemplazione dell'armonia dell'amato. In tale inscindibile rapporto tra l'amore e il bello si ha la *via pulchritudinis* di Agostino per giungere a Dio, diversa da quella platonica che poggiava sulla nozione dell'amore inquieto perché, al medesimo tempo, esso è *eros* e *poros*. L'amore legato allo Spirito è invece *quies*, ché anzi lo stesso Spirito si riposa nell'uomo (*Conf.* 13). Agostino, nel suo approfondimento dello Spirito santo, dono e amore, elaborò la nuova visione cristiana della Bellezza.

Il riannodare l'amore, sempre correlato al bello, allo Spirito santo, dono e amore, costituì in Agostino il primo grande passaggio della sua teologia della bellezza dopo l'anno 390, in particolare nello stendere il suo *De Trinitate*²⁷. La *via pulchritudinis* agostiniana si concretizza nella partecipazione della comunione intratrinitaria e nel mistero dell'incarnazione di Cristo, che porta l'animo del credente alla contemplazione dell'amore trinitario, e quindi della suprema bellezza. L'amore che rende simili all'amato, nel caso a Dio, consolida la stessa struttura trinitaria dell'essere umano, tesa alla contemplazione del Dio trino²⁸.

²⁷ Il *De Trinitate* venne scritto negli anni: libri 1-12 a.399-412; 13-15 a.420 c.; dopo l'anno 390 scrisse il *De fide et symbolo* (a.393), opera di rilievo per lo sviluppo della dottrina agostiniana sullo Spirito santo.

²⁸ Sta in ciò il nesso e la comprensione agostiniana della triade divina ontologica (Padre-Figlio-Spirito) e di quella umana psicologica *se nosse, se cogitare, se meminisse* (*memoria-intelligentia-voluntas, mens-notitia-amor*), cf. G. O'DALY, *Augustine's Philosophy of Mind*, London 1987; J. BRACHTENDORF, *Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus. Selbstreflexion und Erkenntnis Gottes in 'De trinitate'*, Hamburg 2000. Sul ruolo speciale della memoria in connessione con la bellezza, Cf. J. KREUZER, *Pulchritudo. Vom Erkennen Gottes bei Augustin*, München 1995. Sul IX libro del *De trinitate* circa la comprensione di Agostino di *notitia* e *amor* se siano da considerare atti della *mens* oppure sue potenzialità, cf. P. AGAËSSE, in *BA* 16 (Paris 1997), *nota complementare* 18, 591-593.

La rivelazione dell'amore del Padre che nello Spirito santo dona il Figlio, e del Figlio che muore sulla croce costituirà in Agostino il *proprium* della riflessione cristiana sulla bellezza, che porrà i suoi parametri non più nell'armonia delle forme ma nell'amore che si dona.

1.2.2 La bellezza del Verbo incarnato, in particolare crocifisso

Il cristiano Agostino pose nel Dio Trinità sia il punto dell'origine creativa della Bellezza che quello di arrivo nella sua contemplazione, innescando una ricerca di pensiero senza confini che, via via, in seguito alla polemica pelagiana, si precisò nella bellezza del Cristo redentore e del Cristo crocifisso come del cristiano, in particolare del martire. In tale passaggio, dalla Trinità al Cristo crocifisso e al cristiano, si venne operando una nuova elaborazione dei parametri della bellezza.

Nelle Confessioni, all'età di 43-47 anni, egli aveva operato il passaggio dalla ricerca della bellezza dalle cose esteriori a quelle interiori e, propriamente, dentro l'uomo, dove abita Dio e dove pertanto va cercato. Il fermarsi alla bellezza delle cose sensibili esterne espone al pericolo di deformare l'uomo creato per Iddio, che può essere percepito solo spiritualmente²⁹. In altre parole, Agostino traccia la via della bellezza che, dall'amore per la bellezza corporale, passa a quella spirituale e da questa a Dio Trino da dove deriva.

«È nella Trinità – scrisse nell'anno 413 – che si trova la fonte suprema di tutte le cose, la bellezza perfetta, il gaudio completo (*origo rerum omnium et perfectissima pulchritudo et beatissima delectatio*», *Trin.* 6, 10,12).

Quindi Agostino approfondì il legame che intercorre tra la Bellezza e Cristo, il figlio di Dio incarnato, che trasforma nella vera bellezza le stesse deformità umane.

In questa seconda fase della sua riflessione, incentrata sul Verbo incarnato, Agostino ha come principio assiomatico la bellezza del Verbo il

²⁹ La tesi sviluppata da Agostino in particolare nello scritto *De fide rerum inuisibilium* (a.399); *Conf.* 10, 27,38: «*Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova! Sero te amavi! Et ecce intus eras, et ego foris, et ibi te quaerebam; et in ista formosa quae fecisti, deformis irrueram*».

quale, in quanto natura divina, non può mai perderla³⁰. In tale prospettiva Agostino riferisce al Verbo la creazione di ogni cosa e al Verbo incarnato la redenzione umana. Ambedue le componenti (il Verbo fonte della creazione e dell’incarnazione, le legge poi e le fonde in un’unica nuova categoria: la libera donazione di amore del Padre e del Verbo. Su questa nuova angolazione (l’amore) Agostino rielabora i parametri della bellezza e li applica alla vicenda di Cristo e, in Lui, al cristiano.

Quanto all’aspetto creativo di ogni cosa, egli sintetizza che nel Verbo, fonte o sapienza da cui viene formata ogni altra bellezza (*Contra Faustum manichaeum* 21, 6), si ha la *forma omnium formatorum* (*Ser.* 117, 2,3), perché Lui è la *forma infabricata* (*Ser.* 117, 2,3)³¹. Le cose create sono pertanto la scala di conoscenza di ciò che è invisibile nel Verbo (*En. Ps.* 103, D.5), Lui, il fascinoso maestro di bellezza³². Agostino, relazionando il creato al Verbo, ipotizza dal canto suo la bellezza dell’universo come accoglienza del Verbo incarnato (*En. Ps.* 44, 4), da cui deriva che l’uomo – lo sappia o non lo sappia – cerca sempre Dio nel suo desiderare. Le cose tutte sono così attratte dal Verbo e, per quella via, possono ritornare al Padre³³.

Scrivendo Agostino:

«Godremo di una visione [...] che supera tutte le bellezze della terra [...] poiché è da essa che tutte le cose traggono la loro bellezza» (*In Io. Ep.* 4,5).

Nel Verbo c’è il luogo dell’identità della Bellezza, come esplicherà più tardi s. Tommaso (*Summa Theologica* I, q.39, a. 8).

Un approfondimento della questione si svilupperà circa la differenza che intercorre tra l’immagine per natura, propria del Figlio di Dio, e quella delle creature, immagine dell’immagine. Tale distinzione del Figlio di Dio dalle creature farà poi esplodere la questione iconoclasta circa l’iden-

³⁰ *En. Ps.* 103, D.6: «*Ut numquam defecerit a pulchritudine quae est in forma Dei*».

³¹ Questo concetto era già presente nel *De libero arbitrio* (2, 16, 44) dell’anno 388.

³² In tal senso Agostino legge il maestro “buono” della domanda del giovane sul come acquistarsi la vita eterna, riferita da Mt 19, 16; Mc 10, 17 e Lc 18, 18 (*En. Ps.* 44, 4).

³³ *De vera religione* 55, 113: «*quae ab uno facta sunt, et ad unum nituntur. Unde apparet spiritualibus animis, per hanc formam esse facta omnia, quae sola implet quod appetunt omnia*».

tità dell'immagine in rapporto a ciò che viene effigiato, per cui l'essere ad immagine di Dio non si riduce al *carakter* dell'immagine riprodotta sulle monete³⁴.

1.2.2/1 La bellezza di Cristo crocifisso

La questione circa la bellezza di Gesù sulla croce ha le sue radici nel Verbo incarnato che, facendosi uomo, prende su di sé anche la bruttezza della morte, perché l'uomo possa ritornare al Padre. Egli, facendosi mortale, si riduce alla nostra bruttezza e spinge l'uomo a cercare la bellezza interiore del Cristo, costituita dal suo amore³⁵. Tale amore spirituale, suscitato nel credente, si rivolge a sua volta all'amore di Cristo la cui percezione mostra Cristo, benché in apparenza deforme, incomparabilmente bello.

«Lo abbiamo veduto che non aveva né apparenza né bellezza. Tale apparve sulla croce, tale si mostrò coronato di spine, deforme e senza bellezza [...] Quale – si domanda Agostino – sarebbe l'attrattiva per cui sarebbe amato se non fosse bello?» (*Ser.* 138, 5,6).

Cristo, per ottenere la bellezza interiore della sposa (la Chiesa), paga il prezzo di assumere sulla croce la sua bruttezza esteriore (*Ritr.* 1, 19,9). Nel commento agostiniano al verso del salmo 103: «Di maestà e di splendore ti sei rivestito», si ha il testo più esplicito sul rapporto che intercorre tra incarnazione e la bellezza:

«La confessione della maestà – scrive Agostino – è messa prima dello splendore, e questo consiste nella bellezza. Cerchi la bellezza [...] ma perché la cerchi? Per essere amata dal tuo sposo [...] come specchio egli ti ha messo davanti la sua scrittura [...] Accusando la tua bruttezza comincia a confessare, e con la confessione, comincia a farti bella. E chi ti farà più bella se non Colui che è magnifico d'aspetto tra i figli degli uomini?» (*En. Ps.* 103, D.1,4).

³⁴ Cf. J. PELIKAN, *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, Princeton N.J. 1990.

³⁵ *In Io. Ep.* 9, 9: «*carnem suscepit, quasi foeditatem tuam suscepit, id est, mortalitatem tuam, ut aptaret se tibi et congrueret tibi, et exscitaret te ad amandum intus pulchritudinem*».

Il Figlio di Dio, nella sua uguaglianza con il Padre e nella sua somiglianza con noi, esprime il massimo della proporzione armoniosa propria della bellezza (*Trin.* 6, 10,11). Il divino è tuttavia velato dall’umanità assunta, ma la stessa kenosi del Verbo rivela, nella sua ultima espressione della croce, il suo amore di Figlio di Dio per l’umanità. È in tale rivelazione che risplende la suprema bellezza del Figlio di Dio.

La bellezza greca delle proporzioni è qui sovrastata dal parametro dell’amore, che porta il Figlio di Dio ad incarnarsi e a dare la sua vita per salvare l’umanità. Agostino vede perciò espressioni della bellezza in tutta la vita di Gesù:

«Il Verbo si è fatto carne, grande bellezza [...] Bello Dio, il Verbo presso Dio; bello nell’utero verginale [...] bello nato bambino [...] bello quindi nel cielo, bello sulla terra: bello nell’utero, bello nelle mani dei genitori, bello nei miracoli, bello nei flagelli, bello quando invitava alla vita, bello quando non era incurante della morte, bello quando deponeva la sua anima, bello quando la riprendeva, bello sul legno della croce, bello nel sepolcro, bello in cielo [...] l’infermità della carne non distolga i vostri occhi dallo splendore della bellezza. O somma e vera bellezza»³⁶.

La passione di Cristo ci permette pertanto di avvicinare, più che i suoi miracoli, la gloria di Dio, vale a dire il suo amore infinito e l’ininterrotta comunione con il Padre e gli uomini. La morte in croce lo rivela:

«contemplate – invitava Agostino le vergini consacrate – quanto sia bello in lui (*quam pulcrum sit*) anche quello che i superbi scherniscono. Con occhi interiori mirate le piaghe del crocifisso, le cicatrici del Risorto, il sangue del morente, il prezzo versato per il credente, lo scambio effettuato dal redentore» (*De sancta virginitate* 54, 55).

L’amore del Cristo, resosi evidente nella sua umiltà che dona santità al credente, risplende oltremodo nella croce, anzi ivi risplende lo stesso amore del Dio Trino. Agostino raccorda due testi all’apparenza dissimili:

³⁶ Riportiamo il bel testo latino, *En. Ps.* 44, 3: «*Verbum caro factum est, magna pulchritudo est [...] Pulcher Deus, Verbum apud Deum; pulcher in utero virginis [...] pulcher natus infans [...] Pulcher ergo in coelo, pulcher in terra; pulcher in utero; pulcher in manibus parentum; pulcher in miraculis, pulcher in flagellis; pulcher invitans ad vitam, pulcher non curans mortem; pulcher deponens animam; pulcher recipiens; pulcher in ligno, pulcher in sepulcro, pulcher in coelo [...] neque oculos vestros a splendore pulchritudinis illius avertat carnis infirmitas. Summa et vera pulchritudo*».

Sal. 44, 3 (il più bello tra i figli dell'uomo) e *Isaia* 53, 2 (Egli non aveva né bellezza né decoro) con il testo di *Filippesi* 2, 5-13 nel commentare la prima lettera di Giovanni:

«queste affermazioni della sacra Scrittura – egli spiega – sono come due trombe dello Spirito [...] esse non discordano che nel suono [...] cerca di capirle [...] suoni la prima tromba: bello più dei figli degli uomini ed essendo nella forma di Dio non credette che fosse una preda l'essere eguale a Dio. Ecco in che cosa Egli sorpassa in bellezza i figli degli uomini. Suoni anche la seconda tromba: lo abbiamo visto e non aveva bellezza, né decoro: questo perché Egli annichilì se stesso, prendendo la forma di servo» (*In Io. ep.* 9, 9).

Sulla croce il Signore in quanto Verbo non subì alterazione, ma si consegnò alla morte per vincerla a favore di tutti gli uomini. Quel suo amore lo rese bello anche crocifisso e ora trafigge il cuore dell'uomo. «Mi hai ferito il cuore (*vulnerasti cor meum*)», dice Agostino di se stesso (*Conf.* 10).

Il Cristo che rivela l'amore di Dio era stato già una conquista dal tempo del *De catechizandis rudibus* (anno 400):

«La venuta del Signore era di rivelare l'amore che Dio ci porta» (*adventus Domini [...] ut ostenderet Deus dilectionem suam in nobis, Cat. rudibus* 4, 7).

Tale amore è quello di Dio Trino comunicato agli uomini nello Spirito santo (*Trin.* 8, 10, 14), con il quale Dio trasforma gli uomini da deformati in belli.

«In che modo – si domanda Agostino – saremo belli? Amando Lui che è sempre bello. Quanto in te cresce l'amore, altrettanto cresce la bellezza; la carità è appunto la bellezza dell'animo» (*In Io. ep.* 9, 9)³⁷.

Il Cristo crocifisso spiega anche per Agostino l'origine della bellezza della Chiesa³⁸.

³⁷ Il testo latino suona così: «*Quomodo erimus pulchri? Amando eum qui semper est pulcher. Quantum in te crescit amor, tantum crescit pulchritudo; quia ipsa caritas est animae pulchritudo*» (*In Io. ep.* 9, 9).

³⁸ Sul rapporto Chiesa-croce, proprio del cristianesimo asiatico, e poi ripreso da Sant'Agostino, cf. V. GROSSI, *La Pasqua quattordicesima ed il significato della croce nel II secolo*, in "Augustinianum" 16 (1976), 557-571.

«Da dove una così grande bellezza? – si chiede ancora l’Ipponate – [...] andiamo a cercare la radice. Fu coperto di sputi, umiliato, flagellato, crocifisso, ferito, disprezzato. Qui è vero non c’è bellezza ma nella Chiesa rifulge la gloria della radice» (*Ser.* 44, 2).

Il tema Chiesa-Cristo crocifisso Agostino lo sviluppò abbondantemente anche nelle immagini dello sposo-sposa (vedi ad es. *En. Ps.* 44, 3), approdando alla concezione del *Christus totus* (Cristo-Chiesa)³⁹.

Alla domanda del perché la manifestazione della bellezza di Dio sul legno di una croce, egli è senza risposta e si rimette a quanto dice l’apostolo Paolo:

«Perché anche sulla croce aveva bellezza (*et in cruce habuit decorem*)? Perché la follia di Dio è più sapiente degli uomini. La debolezza di Dio più forte degli uomini» (*En. Ps.* 44, 3).

1.2.3 La bellezza delle cose create, in particolare dell’uomo

L’attenzione particolare riservata all’uomo nelle riflessioni di Agostino deriva dal fatto che, mentre nell’universo Dio ha lasciato le sue vestigia, nell’uomo Egli ha impresso la sua immagine (nella sua anima, anzi nella sua parte più alta, l’intelletto), che lo mette nella possibilità di essere in comunione con Lui, suprema Bellezza.

Agostino fu tuttavia debitore, prima dello scritto *De vera religione* dell’anno 390, alla concezione negativa del corpo anche per il composto umano. Gli scritti agostiniani del periodo 386-390, relativamente alla concezione del corpo, furono principalmente due: i *Soliloquia* e il *De vera religione*.

La tesi porfiriana della fuga dal corpo (*omne corpus est fugiendum*) fu anche agostiniana nel periodo susseguente alla sua conversione dell’anno

³⁹ Il tema è abituale soprattutto nel commento ai salmi, cf. ad es. *En. Ps.* 85; il *Ser.* 47, 19. Il principio cercato da Agostino era quello dell’unità; scriveva infatti nell’anno 390 nel *De vera religione* 41, 77: «*Omnis unius principium non esse, nisi unum solum a quo sit omne unum*», che nel *De Trinitate* identifica nel Verbo: «*Quia igitur unum Verbum Dei est, per quod facta sunt omnia*» (*Trin.* 4, 1,3). Sull’unità di ogni cosa esistente scrive «*Omne quod esse dicimus, in quantum manet dicamus, et in quantum unum est*» (*Ep.* 18, 2), e sulla sua convenienza/armonia con il resto (cf. *De ordine* 2, 18, 48).

386. Scriveva infatti Agostino nei *Soliloqui*: «Tutto il sensibile è da fuggire», e nel *De quantitate animae*: «il corporeo è da disprezzare, a questo mondo bisogna rinunciare»⁴⁰.

Il *De vera religione* dell'anno 390 (lo scritto più vicino ai neoplatonici) rappresenta l'opera agostiniana più significativa sulla concezione del corpo prima della sua elezione presbiterale (391) ed episcopale (396). La sua antropologia si attesta sull'anima quale parte principale o essenziale dell'uomo e sul corpo, quale suo possesso, non quindi suo costitutivo, e pertanto anche lui si augurava più di perderlo che di conservarlo o ammirarlo. «I corpi – egli scrive in tale opera – non sono quello che noi siamo»⁴¹.

L'uomo, caduto nel temporale dopo la cacciata dal paradiso, si ritrova un corpo che vincola l'anima a «carnali consuetudini», alle quali essa deve resistere perché «tra tutte le cose che si hanno in questa vita, il corpo è per l'uomo il suo vincolo più pesante»⁴².

Il periodo dopo il 390, il più intenso di Agostino in tutta la sua vita di pastore e di scrittore, è contrassegnato da un suo progressivo distacco da molte tesi neoplatoniche e, conseguentemente, da un suo recupero a livello ontologico dei valori del sensibile e quindi del corpo. Tra gli scritti che segnalano tale passaggio è sufficiente fermarsi al *De doctrina christiana*, perché i primi due libri vennero composti negli anni 396/397 (il terzo e il quarto li scrisse nel 427). Nel primo libro del *De doctrina christiana* si

⁴⁰ *Soliloquia* 1, 14,24: «*Penitus esse ista sensibilia fugienda*»; *De quantitate animae* 3, 4: «*Ideoque bene praecipitur etiam in mysteriis, ut omnia corporea contemnat, universo huic mundo renuntiet*».

⁴¹ *De vera religione* 46,89: «*corpora vero non sunt quod nos sumus*».

⁴² *De moribus eccl. cath.* 22, 40: «*Sed inter omnia quae in hac vita possidentur, corpus homini gravissimum vinculum est*»; *De vera religione* 20, 38 (la caduta nel temporale); 46, 88 (le carnali consuetudini). Tale concezione antropologica di stampo neoplatonico portò Agostino a delimitare anche l'estensione del secondo comandamento del Signore («ama il prossimo tuo») all'amore dell'anima escludendo i corpi (*De vera religione* 46, 86-89). Egli ridusse a siffatta comprensione anche il testo di Paolo di *Eph* 5, 28 e 33: «Chi ama la sua moglie ama se stesso [...] ciascuno ami la sua sposa come la propria carne cioè se stesso». Agostino interpretò «moglie» per la parte dell'anima che obbedisce alla mente (*De genesi contra manichaeos* 2, 12,17, del 389). A questo periodo di forte influenza neoplatonica appartengono i testi di Agostino dei *Soliloqui* (1, 10,17) sulla donna e la moglie, e del *De Sermone Domini in monte* (1, 4,11) sulla «dolcezza pestifera del corpo», benché già col *De quantitate animae* del 388 egli avesse superato la tesi di Porfirio della non risurrezione del corpo.

ha anzitutto il recupero di una concezione del corpo quale costitutivo dell'uomo⁴³, rispetto all'idea di possesso (il corpo sarebbe uno dei beni che l'uomo possiede, la tesi del *De vera religione*) che lo portava a dire: «i corpi non sono ciò che noi veramente siamo» (*Vera rel.* 46, 89).

Di rilevante, in questa diversa prospettiva, c'è il fatto che Agostino, nel riferire il pensiero di Paolo riguardo alla carne, cioè al corpo da «nutrire e curare come Cristo fa con la Chiesa» (*Ef.* 5, 29), ne giustificò l'atteggiamento appellandosi alla legge naturale («*inconcussa naturae lege*», *Doctr. chr.* 1, 26,27). Una posizione che, nella storia del cristianesimo latino, decretava, almeno dal punto di vista teorico, il definitivo superamento dell'antropologia platonica, la quale considerava il corpo non un elemento facente parte dell'uomo ma solo un vincolo da cui liberarsi. Si aprivano così nuovi orizzonti di comprensione non solo per l'ascetica cristiana (la *Regula ad servos Dei* ne costituisce un esempio), ma per la valutazione della somaticità in genere e della sessualità umana in particolare, sia quindi per l'amore coniugale che per la castità⁴⁴.

Un altro elemento importante che Agostino acquisì in questo periodo fu la concezione circa la natura concreta, cioè storicamente esistente, dell'uomo, il cui corpo non si identifica col sensibile "platonico", (posizione da lui sostenuta nei *Soliloqui*), bensì col sensibile "corruttibile", subentrato nell'essere umano con il peccato dei progenitori. Con tale distinzione egli recuperava la bontà del corporeo in quanto tale, sia per un'impostazione positiva dell'etica riguardo al corpo, sia per il corporeo quale via di ascensione a Dio, sia infine per una fondazione critica riguardo alla possibilità della risurrezione della carne. Con tale recupero critico Agostino poté andare, circa la fede cristiana nella risurrezione della carne, oltre il contesto di un argomento consolatorio e superare anche la tesi della tota-

⁴³ *De doctrina chr.* 1, 26,27: «*Homo enim ex animo constat et corpore*». Cf. anche i noti passi del *De continentia* 12, 26; *De mor. eccl. cath.* 1, 4. L'ammirazione per il composto umano appartiene al *De civ. Dei* 21, 10: «La loro unione è una grande meraviglia, incomprendibile all'uomo: è l'uomo».

⁴⁴ V. GROSSI, *Ascetica e antropologia nella Regula ad servos Dei (cc. 3-5) di S. Agostino, Memorial J. Gribomont* (SEA 27), Roma 1988, 315-330; ID., *A proposito della sessualità umana nella tradizione patristica. Il pensiero e l'influenza di Agostino*, Universidad di Pamplona 1989, in *Masculinidad y Feminidad en la Patristica* (ed. D. Ramos-Lisson, P.J. Viladrich, J. Escrivá; Ivars), Pamplona 1989, 170-191.

le spiritualizzazione del corpo risorto, che allora veniva addebitata ad Origene.

Quanto alla bellezza, l'uomo deve la sua bellezza e la sua percezione del bello al fatto di essere creato ad "immagine e somiglianza" di Dio. La dialettica cristiana di tradizione filoniana sull'interpretazione di *Gn* 1, 26 e 2, 7 (due uomini, uno celeste e un altro terrestre), oppure su due racconti che narrano di un unico uomo (la tradizione ireneana), influì naturalmente anche sul concreto tema della bellezza. Alcuni (ad es. i manichei) legavano l'immagine di Dio al solo corpo, altri al solo spirito⁴⁵. Con Sant'Agostino si raggiunse la convinzione della convergenza nell'uomo di un essere unico dotato di anima e di corpo (*Trin.* 15, 7,11; *Civ. Dei* 13, 24,2 e 15, 22), che anzi l'uomo è il microcosmo dell'universo⁴⁶. Tuttavia, anche in Agostino il corpo conserva lo status di *bonum infimum*, mentre l'anima risplende della bellezza dell'immagine di Dio. Egli si esprime così:

«La bellezza del corpo è fatta da Dio, ma di natura temporale, carnale, bene infimo (*Sic enim corporis pulchritudo, a Deo quidem factum, sed temporale, carnale, infimum bonum, Civ. Dei* 15, 22); l'uomo non è stato fatto ad immagine di Dio secondo il corpo [...] ma secondo la mente razionale dove può esservi la conoscenza di Dio. L'uomo è fatto ad immagine del suo creatore (*Non secundum formam corporis homo factus est ad imaginem Dei [...] sed secundum rationalem mentem, ubi potest esse agnitio Dei, hominem factum ad imaginem eius qui creavit eum*», *Trin.* 12, 7).

1.2.4. La bellezza del cristiano, in particolare del martire

Agostino, sviluppando la sua teoria della sensazione, che fa da tramite al piacere estetico come il canto nel donare diletto all'udito ecc. (*Conf.* 10, 33,49), la vista che «si diletta di fronte a edifici [...] costruiti con eleganza e magnificenza» (*Ser.* 15, 1) ecc., parla del cristiano rilevandone la bellezza. Egli usa l'immagine dell'edificio per sottolineare come i cristiani siano quel bell'edificio che è il tempio di Dio secondo l'apostolo Paolo (*1Cor* 3, 17), reso bello dal cemento della carità. Nell'indicare nella carità l'elemento costitutivo della bellezza cristiana, Agostino fa un'altra applicazione della sua teologia dello Spirito santo. Egli si esprime così:

⁴⁵ Cf. V. GROSSI, *Lineamenti di antropologia patristica*, ed. Borla, Roma 1985.

⁴⁶ *Contra priscillianistas et origenistas* 8, 11.

«Quando pietre vive, ossia i cuori dei fedeli, sono cementate con il vincolo della carità, si ha la bellezza della casa di Dio [...] . Chi ama la bellezza della casa di Dio senza alcun dubbio ama la Chiesa [...] intesa come uomini fedeli, santi, che amano Dio con tutto il cuore, con tutta l’anima e con tutta la loro mente, e il prossimo come se stessi» (*Ser.* 15, 1).

L’elemento nuovo che egli inserisce in questo ragionare sulla bellezza è posto infatti nell’amore donato al cuore umano dallo Spirito santo. La teologia dello Spirito santo rappresenta nella teologia di Agostino sviluppi non ancora del tutto esplicitati dai suoi lettori. Riguardo al tema della Bellezza interessa soprattutto la comprensione della categoria dell’amore, entro cui gravita la comprensione dello Spirito santo, strettamente legato alla bellezza. In questo ambito, il cristiano Agostino operò una nuova riflessione teologica sull’amore e, di riflesso, sulla Bellezza. L’amore, l’asse centrale del cuore umano, è per l’Ipponate un movimento che spinge l’anima ad unirsi alla cosa conosciuta:

«Cosa è l’amore – egli scrive nel *De Trinitate* – se non una vita che unisce o che tende a far unire due esseri, cioè colui che ama e ciò che è amato? (*Quid est ergo amor, nisi quaedam vita duo aliqua copulans, vel copulari appetens, amantem scilicet, et quod amatur?*», *Trin.* 8, 9,14).

La sede dell’amore è lo spirito-cuore, il medesimo luogo sede della verità («*in interiore homine habitat veritas*», *De vera religione* 39, 72). Nel cuore l’uomo vive l’attrazione dell’essere, ed è lì che lo Spirito santo diffonde l’amore. Quando Agostino invita ad amare («*Ama et quod vis fac*», *In Io. ep.* 7, 8) egli indica il cuore, perché lì l’uomo tende al *summum bonum*, a quella *aeternitas* o *perfecta beatitudo* che è la *fruitio Dei*, di cui godrà quando dalla condizione umana di *libertas minor* (lo scegliere tra il bene e il male) si giungerà a quella di *libertas maior* in cui l’uomo venne creato (la libertà per il Bene). Nel tempo attuale l’*amor* per le *res temporales* cede, grazie alla *caritas* dello Spirito, all’*amor* per le *res aeternae* (*caritas*).

L’amore è un *pondus*, a guisa del peso di gravità e delle masse in genere, che risiede nella volontà la quale si muove a secondo dell’amore cui viene attratta. Nel battezzato tale amore/*pondus* è lo Spirito che, dando ordine al peso dell’amore della volontà, la orienta verso la bellezza come al luogo che gli è proprio.

Scrive nelle *Confessioni*:

«Il mio peso è il mio amore; esso mi porta dovunque mi porto (*Pondus meum amor meus; eo feror, quocumque feror*) [...] . Là ci solleva l'amore [...] nella buona volontà è la nostra pace. Ogni corpo, a motivo del suo peso, tende al luogo che gli è proprio. Un peso non trascina solo in basso, ma al luogo che gli è proprio. Così il fuoco tende verso l'alto, la pietra verso il basso, spinti entrambi dal loro peso a cercare il loro luogo [...] . Fuori dall'ordine regna l'inquietudine, nell'ordine la quiete («*Corpus pondere suo nititur ad locum suum*», *Conf.* 13, 9,10).

Il *pondus* dell'amore nell'uomo è tuttavia diverso da quello delle altre creature; esso infatti va dove c'è la sua *delectatio* che, nell'essere spirituale, può essere totale solo in Dio. Ciononostante, l'uomo può tendere, nel tempo della storia, anche alla bellezza corporea delle creature che, come viene spiegato nel *De civitate Dei*, si traduce o in amore di Dio o in amore di se stessi, vale a dire o in amore che ti solleva a Dio o ti precipita in basso nelle creature.

«Ogni amore – spiega Agostino – o sale o scende, dipende dal desiderio: se è buono c'innalziamo a Dio, se è cattivo precipitiamo nell'abisso (*Omnis amor aut adscendit aut descendit. Desiderio enim bono levamur ad Deum, et desiderio malo ad ima praecipitamus*», *En. Ps.* 122, 1).

L'assenza di amore è tanto grave che equivale a morte (*IGv* 3, 14: «chi non ama è nella morte») ed essa, a motivo del disordine morale, si traduce in amore inquinato e conseguentemente in assenza di percezione della bellezza. Agostino spinge perciò l'essere umano a vigilare sul suo desiderare⁴⁷, a purificare sempre il suo amore.

«Purifica dunque il tuo amore [...] – egli incita accoratamente – passa dall'amore del mondo all'amore dell'Artefice del mondo (*Purga ergo amorem tuum [...] quales impetus ad mundum, tales ad Artificem mundi*», *En. Ps.* 31, 11,5).

La carità/amore di cui parla Agostino è quella che nasce da Dio, donata al cuore umano dallo Spirito che, appoggiata sulla fede e sulla speranza, diviene per l'uomo il percorso e il termometro di crescita nella bel-

⁴⁷ *Conf.* 10, 31, 46: «Io non temo l'impurità delle vivande, temo l'impurità del desiderio (*immunditiam cupiditatis*)».

lezza, sino a giungere nel riposo di Dio, Lui il *pondus sine pondere* che è l’unità di misura di ogni peso (*In genesim ad litteram* 4, 3,8). Egli scrive a proposito della bellezza del cristiano e della sua crescita in essa:

«Di quanto cresce in te l’amore, di tanto cresce anche la bellezza: la carità è la bellezza dell’anima (*quantum in te crescit amor, tantum crescit pulchritudo; quia ipsa caritas est animae pulchritudo*», *In Io. ep.* 9, 9).

Tale carità è un odore spirituale che ci viene dal Signore e, simile all’odore dell’olfatto che seduce, si diffonde nel cristiano e nel servo di Dio, amanti della bellezza spirituale, come fragranza del buon odore di Cristo⁴⁸. Una peculiare rilevanza di tale bellezza si ha nel martire.

1.2.4/1 La bellezza del martire

I martiri, imitatori di Gesù Cristo, il principe dei martiri (*Ser.* 284, 2), lottarono per la bellezza della giustizia («*pulchritudo iustitiae*», *En. Ps.* 64, 8). Agostino spiega nel commento al salmo 32:

«Vi è infatti una certa bellezza della giustizia [...] essa che chiede di essere contemplata, infiamma i suoi amanti. Per essa i martiri versarono il loro sangue. Che cosa amavano [...] non erano essi innamorati? [...] Si ami quella bellezza cercata dagli occhi del cuore»⁴⁹.

Essi, sopportarono i loro crudeli tormenti perché sostenuti dalla bellezza e dalla fermezza della fede⁵⁰. Il martire fa sua quella bellezza che viene amata dai cristiani; essi infatti sono in grado di percepire chi è un «martire che amano totalmente bello nella sua invisibilità» (*Ser.* 277, 1,1).

⁴⁸ *En. Ps.* 140, 5: «*Nil est delectabilius odore Domini: sic oleant omnes qui credunt*»; *Ep.* 211, 6: «*spiritalis pulchritudinis amatores [...] bono Christo odore fragrant*».

⁴⁹ *En. Ps.* 32, 2 D.6: «*Est enim quaedam pulchritudo iustitiae [...] Ametur, sed illa pulchritudo quae cordis oculos quaerit. Ametur, sed illa pulchritudo quae laudata iustitia incendit animos*». Gli occhi del cuore che contemplano la bellezza spirituale (che cioè nasce dallo Spirito) è una condizione epistemologica per Agostino. Egli scrive infatti: «Nell’intimo c’è un occhio capace di vedere la bellezza della giustizia. Se la giustizia non avesse alcuna bellezza, perché si amerebbe un vecchio giusto? [...] Esiste dunque una bellezza della giustizia che noi riusciamo a vedere con l’occhio del cuore» (*En. Ps.* 64, 8; cf. anche *In Io. ev.* 3, 21 ecc.).

⁵⁰ *De Trin.* 9, 6,11: «*pro fidei pulchritudine et firmitate acriora tormenta tolerasse*».

Ciò che rende tali i martiri è la carità, che sola dà sostanza al loro patire. Questo infatti da solo non fa un martire. Scriveva Agostino: «si giunge anche a dare il corpo alle fiamme ma a nulla giova perché manca la carità» (*Ser.* 138, 2,4).

Da tale acquisizione scaturì la sentenza agostiniana «*martyrem non facit poena sed causa*»⁵¹, maturata nella polemica con i donatisti per i quali il patire in quanto tale costituiva il martire.

Conclusioni

Le indicazioni che emergono dalla raccolta dei testi agostiniani sulla bellezza sono fondamentalmente quattro: il costitutivo della bellezza per ogni creatura (l'aspetto esterno), la bellezza interiore, l'origine della bellezza, la manifestazione della bellezza.

1. Il costitutivo della bellezza per ogni creatura (l'aspetto esterno)

Agostino si pone spesso la domanda cosa sia il bello («*Quid est ergo pulchrum?*», *Conf.* 4, 13,20) e lo pone in un equilibrio armonico unitario, sia interno all'essere che in relazione al suo esterno. L'insieme riflette un'unità creatrice nata dal Verbo di Dio. La percezione estetica coglie perciò sempre la totalità di un equilibrio, anche in bellezze particolari come le creature le quali, perché create, non possono esprimere il tutto⁵². Nonostante tale percezione della totalità, la condizione dell'uomo vive la difficoltà di potersi perdere nelle cose create perdendo la connessione che esse hanno con il loro Creatore. Egli parla così delle "bellezze infime" disgiunte dalla totalità (*Vera religione* 23, 44; 40, 76).

⁵¹ La sentenza si ha nel *Contra Cresconium* 3, 47,51; nelle lettere relative alla polemica donatista, ad es. *Ep.* 89, 2; 108, 5,14; 185, 2,9; 204, 4; quasi passim nei *sermone de sanctis*; in Ottato, *De schismate donatistarum*, app. 9 (CSEL 26, 213); *Optatus* 3, 8. Sulla teologia del martirio in Agostino, cf. M. PELLEGRINO, *Chiesa e martirio in Sant'Agostino*, in "Rivista di Storia e Letteratura Religiosa" (RSLR) 1 (1965); ID., *Cristo e il martire nel pensiero di Sant'Agostino*, in "Rivista di Storia e Letteratura Religiosa" (RSLR) 2 (1966), 427-460; ultimamente W. LAZEWSKI, *La sentenza agostiniana «Martyrem non facit poena sed causa»*, Inst. Patr. Augustinianum, Roma 1987 (tesi di laurea).

⁵² *Conf.* 4, 13,20: «vedevo nelle stesse realtà corporali [...] quasi un tutto che perciò percepivo come bello».

L'aspetto di proporzione, indicato dalla retorica come *congruentia*, veniva riferito abitualmente al visibile; mentre la *convenientia* veniva riferita per lo più ai suoni (*De ordine* 2, 11,33) e alle altre percezioni sensitive (*Conf.* 10, 32,48-33,49-53). La bellezza corporale si definisce pertanto in Agostino come «proporzione delle parti dotate di color soave (*congruentia partium cum quadam coloris suavitate*», *Ep.* 3, 4).

Tale risultato nasce dalla somiglianza delle parti che si coagulano in un'unica percepibile *convenientia* (*Vera religione* 32, 59 e 30, 55-56), che ha in Dio la sua fonte. Per tale motivo il discepolo Licenzio nella ricerca della verità può invocare l'estetica invece della virtù (*Contra Academicos* 2, 2,6).

2. La bellezza interiore

Il passaggio dalla bellezza esteriore a quella interiore si ebbe in Agostino molto presto, anche se in un primo momento non la percepì come bellezza spirituale. Fu forse l'amicizia, a cui era molto sensibile, a fargli fare tale passaggio; scrive infatti:

«la bellezza esteriore del corpo ti pone in movimento, ma dentro si cerca la vicenda dell'amore (*movet quidem corporis pulchritudo, sed intus quaeritur amoris vicissitudo*», *Ser.* 34, 4).

La vicenda dell'amore, tanto mutevole in ambito umano, spinse Agostino a cercare un amore fedele ed eterno che trovò in Dio (*Conf.* 3, 4,7). Si trattava ancora di un amore nell'ambito del materiale, così come glielo suggeriva la visione manichea, non quindi spirituale. Fu l'amore della verità, già proprio del platonismo, a portare Agostino nell'ambito della realtà spirituale. Egli associa la verità al desiderio della felicità che si ha nel godimento della verità che, insieme, sfociano in Dio. L'anima costituisce il ponte di tale ascesa. Egli scrive nelle *Confessioni*:

«Mi dice la Verità: "Il tuo Dio non è la terra, né il cielo, né alcun altro corpo" [...] Che amo dunque quando amo il mio Dio? Chi è costui che sta sopra la mia anima? Proprio con l'aiuto della mia anima salirò fino a Lui (*Conf.* 10, 7,10-11) [...] Tutti rispondono di preferire la verità con la stessa risolutezza con cui affermano di voler essere felici. Già la felicità della vita è il godimento della verità, cioè il godimento di te, che sei la verità» (*Conf.* 10, 23,33).

Tale cammino lo portò a porre in Dio la radice di ogni virtù e la stessa origine della bellezza spirituale.

3. L'origine della bellezza

La considerazione della bellezza interiore – vale a dire su ciò che trascende il sensibile – portò Agostino a vedere in Dio l'origine non solo delle creature in quanto tali ma anche del mondo interiore o, più semplicemente, delle aspirazioni dell'uomo e delle virtù.

Dio, d'altra parte, nella visione di Agostino, è sommo *ordo* e somma *unitas*, le due componenti della bellezza, ed è perciò Lui l'unica radice o fonte di ogni bellezza che l'uomo intravede (*Musica* 6, 12, 34-36).

Agostino esplicitò tale indicazione nelle virtù, quelle cardinali e, in particolare, la giustizia, per cui Dio "giusto" è somma virtù (*Ordine* 1, 7,19). La giustizia appartiene infatti al fondamento della bellezza divina e di quella umana⁵³, che imita quella divina per conformarsi alla sua immagine (*Trin.* 8, 9,13). La stessa grazia è distribuita secondo giustizia (*Ep.* 95, 6).

La verità dal canto suo può essere solo completa e immutabile in Dio. Essendo poi spirituale la possono godere tutti. La bruttezza viene infatti da una conoscenza parziale della verità. La sapienza dal canto suo è conoscere Dio che muove la volontà a compiere il bene, il che avviene nella percezione interiore della legge da seguire (*Liberio arbitrio* 2, 8,24). Mentre però nella legge noi ci adattiamo ad essa, nell'incarnazione del Verbo essa si è adattata al Figlio di Dio. Per tale motivo Cristo, in quanto sapienza e verità incarnata, è immagine perfetta del Padre e perciò modello originario della bellezza da seguire (*Ep.* 11, 4).

La strada concreta per rapportarsi alla Bellezza è data all'uomo dall'amore, il *pondus* che suscita l'attrazione verso la bellezza di Dio e nella cui unione trova riposo (*Conf.* 1, 1,1). Tale amore non è solo *eros* o desiderio ma *agape* o risposta di comunione, per tale motivo l'amore che spinge all'unione ha la sua qualifica morale dall'oggetto cui tende (*En. Ps.* 122, 1), e solo se tende a Dio è virtuoso (*In Io. ep.* 9, 9). Delimitare l'amore alle sole cose "infime" può essere perciò soltanto un'offesa all'amore il cui traguardo può essere solo Dio (*Musica* 6, 11,29). Di particolare in tale passaggio, che operò il capovolgimento del tema della bellezza, ispirata al mondo classico, a quello cristiano, fu l'aver compreso che essa non è solo

⁵³ *Ep.* 120, 4,20: «*iustitia enim ad omnes partes animae pertinet, quia ipsa ordo et aequitas animae est, qua sibi ista tria concorditer copulantur; prima, prudentia; secunda, fortitudo; tertia, temperantia; et in ista copulatione atque ordinatione iustitia*».

tensione verso il bello, perché si arricchisce della discesa del divino nell'umano, il che dischiude gli orizzonti della bellezza interiore come amore del Cristo per gli uomini.

4. La manifestazione della bellezza

Il tema della manifestazione della bellezza sintetizza la *via pulchritudinis* di Agostino per rapportarsi a Dio. Essa ha il suo splendore in ogni cosa creata, tema caro all'estetica platonica, ma nell'Agostino cristiano si opera il passaggio alla bellezza interiore che si manifesta nella virtù. Tale passaggio consentì all'Ipponate un'elaborazione cristiana del concetto di bellezza. Egli la riannodò a Dio trino, al Verbo incarnato, all'amore dono dello Spirito santo.

Il primo scalino di tale elaborazione cristiana fu la bellezza interiore che ha il suo alveo nella virtù, vale a dire in un equilibrio vitale che si trascina dietro il consenso della *ratio*⁵⁴. Egli ne fa ad esempio l'applicazione alla giustizia la quale, per Agostino, è un vivere rettamente e sapientemente, il che coincide con la bellezza dell'uomo interiore⁵⁵.

Spostando tale categoria su Cristo, il problema non riguarda il suo essere Verbo, il quale, come Dio, è somma bellezza. Con l'incarnazione poi Lui, essendo «il più bello tra i figli degli uomini» (*Sal.* 44, 3), non perde tale bellezza, e neppure con il divenire esternamente simile agli uomini. L'incarnazione si colloca in una realtà di ordine interiore (*Ser.* 301): l'amore che lo fece diventare uomo. Egli assunse infatti la nostra bruttezza ricevuta in Adamo per darle la capacità della bellezza interiore (*In Io. ep.* 9, 9). Tale amore Cristo lo manifestò soprattutto sulla croce, perciò Lui sempre bello, rimane bello anche sulla croce.

I parametri cristiani della bellezza, in conclusione, permangono quelli della tradizione platonica di Dio creatore del cosmo, ma emergono non tanto nella percezione estetica legata al visibile, quanto nella percezione dell'amore: di Dio Trino, del Verbo incarnato, di ogni uomo sulla terra. L'uomo infatti ha un occhio interiore capace di percepire una bellezza,

⁵⁴ *De quantitate animae* 16, 27: «*virtus aequalitas quaedam esse vitae, rationi undique consentientis*».

⁵⁵ *Ep.* 120, 4,20: «*quaelibet virtus qua recte sapienterque vivitur, quam interioris hominis pulchritudo*».

quella dell'amore, che traspare nella stessa disarmonia fisica, non capace quest'ultima di offrire nessun elemento di attrattiva, come avviene in un corpo segnato dagli anni o da violenze⁵⁶.

Un'ultima considerazione riguarda la bellezza come "bene comune", vale a dire essa è donata ad ogni essere, il quale perché creato da Dio è di natura buona; inoltre l'anima umana è creata con la capacità di tendere verso il Bene supremo. Essa vi tende dal suo esistere e quel Bene supremo ha l'attrattiva del bello proprio di Dio, suprema bellezza⁵⁷. Essa perciò l'hanno tutti, è un bene comune e non di pochi, ce l'hanno i buoni e i cattivi⁵⁸. Se la natura può essere deformata dal peccato, l'universo tuttavia resta bello perché creato finalizzato a Dio. Egli scrive nel *De Genesi ad litteram* (3, 24,37) riguardo alle creature umane:

«Dio infatti ottimo creatore delle nature è sommamente giusto ordinatore di quelle che peccano, ma anche se alcune diventano deformi a causa del peccato, ciò nondimeno l'universo che le include resta anche con esse sempre bello»⁵⁹.

La *via pulchritudinis* per arrivare a Dio non potrà perciò mai essere soppressa o annullata in nessuna creatura, coincidendo la sua tensione verso Dio con il suo fine, e da nessuna criminalità; risulta poi la via più fascinosa perché riguarda Dio stesso, somma bellezza e perciò somma attrazione.

⁵⁶ Agostino porta l'esempio di una persona giusta ma invecchiata, o del martire dilaniato nelle sue membra dalle fiere del circo (*En. Ps.* 64, 8).

⁵⁷ Cf. sopra nota 3, Agostino trattando dell'anima la dice creata capace del Sommo Bene (*De libero arbitrio* 3, 22,65).

⁵⁸ *De civitate Dei* 15, 22.

⁵⁹ Il testo latino suona così: «*Deus enim naturarum optimus conditor, peccantium vero iustissimus ordinator, ut etiam, si qua singillatim fiunt delinquendo deformia, semper tamen cum eis universitas pulchra sit*».

IL *PULCHRUM* NELL'ORIZZONTE DEI TRASCENDENTALI DELL'ESSERE IN S. TOMMASO D'AQUINO

MAURO MANTOVANI

PATH 4 (2005) 377-394

Il tema del *pulchrum* ha sempre accompagnato la storia del pensiero filosofico e teologico, perlomeno da quando Platone nel *Convito* e nel *Fedro* aveva elevato la bellezza al vertice delle cose, e la tradizione neoplatonica, Sant'Agostino e lo Pseudo-Dionigi ne avevano poi raccolto l'eredità¹:

«nella bellezza – scrive B. Mondin – c'è qualcosa di prodigioso, straordinario, sublime, soprannaturale che non può procedere dalla materia. Per questo motivo filosofi, teologi e poeti hanno visto nella bellezza una perfezione divina»².

Tommaso d'Aquino, proprio nel suo commentario *Super librum Dionysii De divinis nominibus* poté così non solo elogiare la bellezza di Dio, ma indicare nell'Assoluto la *stessa bellezza sussistente*.

¹ Cf. tra l'altro, E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, P.F. Collier, New York 1909-1914; M.D. PHILIPPE, *Détermination philosophique de la notion du beau*, Basel 1955; H.U. VON BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1961-1969; S. AUROUX - P. MATHIAS, "Beau", in S. AUROUX (ed.), *Encyclopédie Philosophique Universelle II. Les notions philosophiques*, vol. I, PUF, Paris 1990, 226-227; AA. VV., "Schöne", in J. RITTER - K. GRÜNDER, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. VIII, Schwabe, Basel 1992, 1343-1385; J.H. BROWN, "Beauty", in E. CRAIG (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. I, Routledge, London - New York 1998, 680-684; M. FERRARIS, "Bello", in N. ABBAGNANO - G. FORNERO (edd.), *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino 1998, 120-121.

² B. MONDIN, *Il problema di Dio*, ESD, Bologna 1999, 188. Cf. a proposito, F. RIVETTI BARBÒ, *Dio Amore vivente. Lineamenti di teologia filosofica*, Jaca Book, Milano 1997, 154-158; C. CHENIS, *Dal bello sensibile al Sommo-Bello. Conoscenza e fruizione dell'ineffabile divino nella mens della Chiesa*, in L. CONGIUNTI (ed.), *Laudacia della ragione. Riflessioni sulla teologia filosofica di Francesca Rivetti Barbò*, Hortus Conclusus, Roma 2000, 35-74.

«Dio non è bello soltanto secondo una parte oppure per un determinato tempo o luogo; infatti ciò che appartiene a qualcuno per se stesso e primariamente, gli appartiene totalmente, sempre e dovunque. Pertanto Dio è bello in se stesso e non sotto un particolare aspetto, e quindi non si può dire che è bello rispetto a qualcosa e non bello rispetto ad un'altra cosa, né che è bello per alcuni e non bello per altri, ma è bello sempre e uniformemente, escludendo qualsiasi difetto di bellezza, a partire dalla mutabilità che è il primo difetto»³.

In questo nostro scritto intendiamo considerare, senza pretese di esaustività né di un confronto più largo con l'intera storia dell'estetica medievale⁴, i principali aspetti della concezione tommasiana della bellezza⁵, facendo riferimento soprattutto ai testi nei quali l'Aquinate tratta di questo tema.

1. Brevi considerazioni previe sulla dottrina tomista dei trascendentali dell'essere

È noto che il trattato metafisico dei trascendentali si andò sviluppando nella prima metà del XIII secolo, e che deve la sua prima sistemazione a Filippo il Cancelliere⁶. Tommaso non ha lasciato una trattazione organi-

³ Cf. THOMAS AQUINAS, *Commentaria in librum Beati Dionysii De divinis nominibus*, cap. IV, lect. V, in ID., *Opera Omnia*, vol. XV, P. Fiaccadori, Parmae 1864, 306b.

⁴ Cf. tra l'altro, H. POUILLON, *La Beauté, propriété transcendente chez les Scholastiques (1220-1270)*, in "Archives historique doctrinale litteraire du Moyen Âge" 21 (1946), 263-329; R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963; W. TATARKIEWICZ, *Geschichte der Ästhetik II: Die Ästhetik des Mittelalters*, Basel - Stuttgart 1980; U. ECO, *Art and beauty in the Middle Age*, Yale University Press, New Haven - London 1986; J.A. AERTSEN, *Beauty in the Middle Age: a forgotten transcendental*, in "Medieval Philosophy and Theology" 1 (1991), 68-97.

⁵ Cf. tra l'altro, F.J. KOVACH, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin. Eine genetische und systematische Analyse*, De Gruyter, Berlin 1961; ID., *The Transcendentality of Beauty in Thomas Aquinas*, in AA. VV., *Die Metaphysik im Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung. Vorträge des II. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie*, Berlin 1963, 386-392; W. CZAPIEWSKI, *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Freiburg 1964; G. PÖLTNER, *Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin*, Herder, Wien 1978; U. ECO, *The aesthetics of Thomas Aquinas*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1988.

⁶ Cf. H. POUILLON, *Le premier traité des propriétés transcendentales, la Summa de bono du chancelier Philippe*, in "Revue Néoscholastique de Philosophie" 42 (1939), 40-77.

ca specificamente dedicata a questo argomento, tuttavia il suo pensiero in proposito può essere attinto ricorrendo a varie opere.

Nelle *Quaestiones disputatae de Potentia Dei* (q. IX, art. VII, ad6m) il Dottore Angelico, rifacendosi al Commento alla Metafisica di Avicenna, afferma che all'essere in quanto tale è possibile attribuire tutte quelle proprietà che si possono “convertire” con esso, poiché – pur non condividendone la stessa connotazione – hanno la stessa estensione dell'essere stesso: esse sono l'unità, la verità e la bontà.

«Tre modalità aggiungono all'essere qualche cosa senza peraltro imporre delle restrizioni al suo contenuto; infatti se imponessero delle restrizioni al suo contenuto non sarebbero proprietà universali dell'ente. Perciò non può trattarsi che di aggiunte di ordine logico (*secundum rationem*), cioè delle connotazioni: l'uno aggiunge all'ente la connotazione della negazione (in quanto dice che è indiviso) mentre la verità e la bontà aggiungono la connotazione di una relazione: relazione con l'intelletto nel caso della verità; relazione con la volontà nel caso della bontà»⁷.

Anche nel *Commento alle Sentenze*⁸ e nell'art. I della q. XXI del *De Veritate*⁹ l'Aquiniate enumera queste tre principali proprietà trascendentali dell'essere. Se vi sono poi altri luoghi della sua opera, come il *Commento alla Metafisica* di Aristotele¹⁰, in cui Tommaso indica *ens*, *unum* e *res* come proprietà trascendentali dell'essere, è effettivamente nel *De Veritate* che incontriamo il quadro più completo del suo pensiero sui trascendentali, proprio perché ci troviamo di fronte all'unico testo che si sofferma più diffusamente su questo tema. Nell'art. I della q. I del *De Veritate*, il Dottore Angelico non enumera infatti come proprietà trascendentali dell'essere solo l'unità, la verità e la bontà, ma inserisce anche la *res* e l'*aliquid*.

⁷ Cf. THOMAS AQUINAS, *Quaestiones disputatae De potentia*, q. IX, art. VII (*Utrum termini numerales praedicentur de divinis personis*), ad6m, in ID., *Opera Omnia*, vol. VIII, cit., 192a.

⁸ Cf. THOMAS AQUINAS, *Commentum in quatuor libros Sententiarum*, d. VIII, q. I, art. III (*Utrum hoc nomen Qui est sit primum inter nomina divina*), in ID., *Opera Omnia*, vol. VI, cit., 68b-69a.

⁹ Cf. THOMAS AQUINAS, *Quaestiones disputatae De veritate*, q. XXI, art. I (*Utrum bonum aliquid supra ens addat*), in ID., *Opera Omnia*, vol. IX, cit., 304a-b.

¹⁰ Cf. THOMAS AQUINAS, *Commentaria in XII libros Metaphysicorum*, l. IV, lect. II, in ID., *Opera Omnia*, vol. XX, 344-346.

«Ciò che innanzitutto l'intelletto concepisce come la cosa più nota di tutte e in cui si risolvono tutti i concetti è l'ente (*ens*), come dice Avicenna al principio della sua *Metafisica*; per cui è necessario che tutti gli altri concetti dell'intelletto siano ottenuti per aggiunta all'ente [...]. Quando il modo espresso è un modo generale che consegue ad ogni ente, [...] questo modo può essere duplice: o in quanto segue ogni ente in sé, o in quanto segue un ente in ordine a un altro ente. Nel primo caso qualcosa viene espresso nell'ente o affermativamente o negativamente; ma non si trova qualcosa che sia detto affermativamente in modo assoluto a riguardo di ogni ente all'infuori della sua essenza, secondo la quale si dice che esso è, e così viene imposto il nome "cosa" (*res*), il quale differisce da "ente", secondo Avicenna, per il fatto che "ente" viene preso dall'atto di essere mentre "cosa" esprime la quiddità o l'essenza dell'ente; la negazione poi che consegue all'ente in modo assoluto è l'indivisione, la quale viene espressa dal nome "uno" (*unum*): infatti l'uno non è altro che l'ente indiviso. Se invece il modo dell'ente è preso per ordine ad altro, allora o si ha la divisione di una cosa dall'altra e ciò è espresso dal nome "qualcosa" (*aliquid*): si dice infatti *aliquid* nel senso di *aliud quid*, cioè di "un altro qualcosa", per cui l'ente si dice "uno" in quanto è indiviso in sé, così si dice "qualcosa" in quanto è diviso dagli altri; oppure si ha la convenienza di un ente con un altro, e ciò non può aversi se non si prende qualcosa che per natura sua conviene con ogni ente: e ciò è l'anima la quale "in certo qual modo è tutte le cose", come è detto nel *De anima*; ma nell'anima vi è la potenza conoscitiva e quella appetitiva: e così la convenienza dell'ente con l'appetito è espressa dalla parola "buono" (*bonum*), per cui al principio dell'*Etica* è detto che "il bene è ciò che tutte le cose appetiscono", mentre la convenienza dell'ente con l'intelletto viene espressa dal nome "vero" (*verum*)»¹¹.

Questa stessa enumerazione è presente anche nel cap. II (*De transcendentibus*) dell'opuscolo *De natura generis*, che è stato accreditato come opera di un fedele ed intelligente discepolo di Tommaso¹². La formulazione è assai sintetica ma completa:

*«sunt autem sex transcendentia: videlicet: ens, res, aliquid, unum, verum, bonum: quae re idem sunt, sed ratione distinguuntur»*¹³.

Secondo la dottrina tommasiana del *De Veritate*, l'essere, assunto nel suo significato di ente (*id quod est*) e considerato da punti di vista molteplici e complementari, mostra i suoi cinque modi fondamentali:

¹¹ THOMAS AQUINAS, *Quaestiones disputatae De veritate*, cit., 6a-b.

¹² Cf. "Bulletin Thomiste" 10 (1957-1959), 88-90. Cf. anche J.P. TORRELL, *Tommaso d'Aquino. L'uomo e il teologo*, Piemme, Casale Monferrato 1994, 402-403.

¹³ THOMAS AQUINAS, *De natura generis*, in ID., *Opera Omnia*, vol. XVII, cit., 8b.

«*res, unum, aliquid, verum e bonum*. Cinque proprietà che, trascendendo (abbracciandoli) tutti gli ambiti in cui l'essere si articola, vengono opportunamente chiamate (non direttamente da S. Tommaso, ma dagli scolastici) *trascendentalis*»¹⁴.

A proposito di questa enumerazione da parte del Dottore Angelico, lo studioso G. Ventimiglia nota che:

«da un punto di vista storico-esegetico, il carattere originale del trattato tomista sui trascendentali consiste nel fatto che per la prima ed unica volta nella storia di questi concetti si trovano insieme nello stesso tempo tre diverse tradizioni di pensiero: la tradizione dei trattati sulle proprietà trascendentali o *nomina communissima* (*ens, unum, verum, bonum*) iniziata da Filippo il Cancelliere; la tradizione che chiameremo dei *nomina infinita* (*ens, unum, res, aliquid*) tipica della cosiddetta *Logica Modernorum* e di ascendenza araba; la tradizione dell'*aliud* o *diversum* che “*dividatur secundum decem praedicamenta, sicut ens et unum*” di origine aristotelica»¹⁵.

In ogni caso, per sapere che cosa sono i trascendentali non basta approfondire il concetto di ente, ma occorre soprattutto conoscere che cos'è l'*ipsum esse*, perché, prima che degli enti, i trascendentali sono proprietà dell'essere stesso: per comprendere il valore di questa prospettiva bisogna dunque cogliere ed approfondire l'originalità del concetto tommasiano di essere (e, di conseguenza, anche dell'*ipsum esse subsistens*), e non si può prescindere da esso.

2. La bellezza come proprietà trascendentale dell'essere

Circa il tema della bellezza, all'interno del “panorama” tommasiano dei trascendentali dell'essere – pur avendo notato che in ogni caso il *pulchrum* non viene indicato nell'enumerazione esposta nella q. I del *De Veritate* e negli altri testi – possiamo senz'altro affermare che tuttavia non

¹⁴ A. ALESSI, *Sui sentieri dell'essere. Introduzione alla metafisica*, LAS, Roma 2004, 224-225.

¹⁵ G. VENTIMIGLIA, *Differenza e contraddizione. Il problema dell'essere in Tommaso d'Aquino*: esse, diversum, contradictio, Vita e Pensiero, Milano 1997, 207. Secondo l'interpretazione fornita dall'autore «le novità di san Tommaso in tale questione consistono nell'inserimento dei trascendentali *res* e *aliquid* all'interno dello schema consolidato (che prevedeva solo *ens, unum, verum* e *bonum*), e nella traduzione di *aliquid* in termini di “*aliud quid*” che permette all'Aquinato l'inserimento del *diversum* nel numero dei trascendentali». *Ibidem*.

mancano, specie nella *Summa Theologiae* (cui ci dedicheremo qui principalmente) interessanti indicazioni dell'Aquinate circa il tema della bellezza dal punto di vista metafisico, particolarmente nella q. V della I Pars e nell'art. I (ad3m) della q. XXVII della I-IIae.

2.1. Il rapporto tra bellezza e bontà (ST I, q. V)

Nella q. V, art. IV, troviamo un importante esempio della posizione di Tommaso a proposito del *pulchrum*, e particolarmente del suo rapporto con il trascendentale del *bonum*: secondo l'Aquinate «*pulchrum et bonum in subiecto sunt idem, sed ratione differunt*»¹⁶. L'intera *quaestio* ha per oggetto *De bono in communi*: dopo aver affermato che il *bonum* non differisce realmente dall'ente (art. I), che l'*ens* concettualmente è prima del *bonum* (art. II) e che ogni ente, in quanto è ente, è buono (art. III), il Dottore Angelico tratta nell'art. IV *Utrum bonum habeat rationem causae finalis*. Risponde in proposito che, poiché bene si dice di quanto è comunque desiderato, e ciò implica l'idea di fine, è evidente che il bene presenta il carattere di causa finale, così come l'idea di bene presuppone l'idea di causa efficiente e di causa formale¹⁷.

La questione è assai interessante per noi, poiché nell'esposizione del primo argomento, secondo il quale si potrebbe pensare che il bene più che di causa finale rivesta invece il carattere di altre cause, Tommaso fa riferimento allo Pseudo-Dionigi e alla sua affermazione del cap. IV del *De Divinis nominibus* (lect. V), secondo la quale il bene è lodato come bellezza («*bonum laudatur ut pulchrum*»): poiché il bello appartiene alla causa formale («*pulchrum importat rationem causae formalis*»), allora anche il bene dovrebbe inerire ad essa, e non alla causa finale. Nella soluzione a questa difficoltà l'Aquinate afferma proprio che il bello ed il buono effettivamente si identificano nel soggetto in cui esistono, perché fondati tutti e due sulla medesima cosa, cioè sulla forma: è questo il motivo per cui il

¹⁶ Cf. THOMAS AQUINAS, *Summa Theologica* I, q. V, art. IV, in ID., *Opera Omnia*, voll. 1-2, cit., 19b.

¹⁷ «*Respondeo dicendum quod, cum bonum sit quod omnia appetunt, hoc autem habet rationem finis: manifestum est quod bonum rationem finis importat. Sed tamen ratio boni praesupponit rationem causae efficientis, et rationem causae formalis*». *Ibidem*.

bene viene lodato come bellezza. Tuttavia, afferma il Dottore Angelico, in chiara corrispondenza con la più generale dottrina dei trascendentali:

«nel loro concetto proprio differiscono. Il bene riguarda la facoltà appetitiva, essendo il bene ciò che ogni ente appetisce, e quindi ha il carattere di fine, poiché l'appetire è come un muoversi verso una cosa. Il bello, invece, riguarda la facoltà conoscitiva; belle infatti sono dette quelle cose che viste destano piacere. Per cui il bello consiste nella debita proporzione (*pulchrum in debita proportione consistit*); poiché i nostri sensi si diletano nelle cose ben proporzionate, come in qualche cosa di simile a loro; il senso infatti, come ogni altra facoltà conoscitiva, è una specie di proporzione (*sensus ratio quaedam est*)»¹⁸.

Come mette in luce M. Daffara nelle *Note* relative alla q. V, il significato più adeguato del termine *ratio*, qui utilizzato da Tommaso, pare essere proprio quello di *proportio* (come avviene anche nel Commento dell'Aquinate al III libro del *De anima*, cap. II, lect. II, in cui si dice che «*eo quod sensus est proportio quaedam*») ¹⁹, di *relatio*:

«*Proportio* qui equivale a *relatio*. Le facoltà conoscitive hanno vitale relazione con le cose esistenti, poiché tendono di loro natura ad assimilarsi ad esse. L'essere intrinseco delle facoltà conoscitive non si limita a costituirle in se stesse, ma le orienta nello stesso tempo e le porta all'assimilazione conoscitiva delle cose. Il loro essere è *intenzionale*, tende alle cose; e le cose in un ordine superiore d'immaterialità improntano di sé le facoltà conoscitive, come un'immagine luminosa colora di sé un limpido cristallo. Nell'atto di conoscere conoscente e conosciuto si identificano. Quando le cose conoscibili, essendo sensibilmente o lucidamente proporzionate e armonizzate nella molteplicità delle loro parti, si prestano alla facile percezione delle facoltà conoscitive, cagionano il diletto, che costituisce essenzialmente il bello: belle sono le cose "*quae visa placent*". Piacciono perché simili alle facoltà conoscitive stesse: molteplicità armonica, unità, ricca semplicità»²⁰.

Il Dottore Angelico concluderà affermando che il bello propriamente si ricollega all'idea di causa formale, proprio perché la conoscenza si fa per assimilazione («*cognitio fit per assimilationem*») e la somiglianza, d'altra parte, riguarda la forma («*similitudo respicit formam*»).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cf. THOMAS AQUINAS, *Commentaria in Aristotelis Stagiritae De Anima*, l. III, cap. II, lect. II, in ID., *Opera Omnia*, vol. XX, cit., 104b.

²⁰ M. DAFARA, *Note a: TOMMASO D'AQUINO, La Somma Teologica I*, EDS, Bologna 1984, 144-145.

2.2. Ancora sul rapporto tra bellezza e bontà (ST I-IIae, q. XXVII)

Un ulteriore prezioso riferimento circa il nostro tema si trova anche nella q. XXVII della I-IIae della *Summa*. Tommaso, dopo aver cominciato a trattare *De amore* nella q. XXVI, pone nella *quaestio* successiva quattro quesiti: – se l'unica causa dell'amore sia il bene (art. I); – se la conoscenza sia causa dell'amore (art. II); – se lo sia la somiglianza (art. III); – se l'amore possa essere causato da un'altra passione (art. IV). Nel primo articolo, *Utrum bonum sit sola causa amoris*, l'Aquinate afferma chiaramente che il bene è la causa propria, esclusiva, dell'amore («unde relinquitur quod bonum sit propria causa amoris»). Tra le difficoltà in proposito è di nuovo assai significativa l'affermazione dello Pseudo-Dionigi (*De Divinis Nominibus*, cap. IV, lect. IX) che il Dottore Angelico pone come terzo argomento: «non solum “bonum”, sed etiam “pulchrum est omnibus amabile”». Non soltanto il bene, ma anche il bello, dunque, sembrerebbe amabile a tutti.

Nella risposta all'argomento Tommaso può così offrire un'altra interessante precisazione sul fondamento ontologico dell'esperienza estetica, affermando che:

«il bello si identifica con il bene, salvo una semplice differenza di ragione. Infatti mentre il bene è “ciò che tutti gli esseri bramano”, e implica l'acquietarsi in esso dell'appetito; il bello implica invece l'acquietarsi dell'appetito alla sola presenza, o conoscenza. Difatti riguardano il bello quei sensi che sono maggiormente conoscitivi, cioè la vista e l'udito a servizio della ragione: e così parliamo di cose belle a vedersi, o a udirsi. Invece per l'oggetto degli altri sensi non si usa parlare di bellezza: infatti non diciamo che son belli i sapori o gli odori. È perciò evidente che il bello aggiunge al bene una relazione con la facoltà conoscitiva: cosicché si chiama bene quello che è gradevole all'appetito; bello invece ciò che è gradevole per la sua stessa conoscenza»²¹.

Per questo la bellezza partecipa delle proprietà trascendentali di unità, verità e bontà, evidenziando in forma manifesta il principio proprio di intelligibilità, ossia la chiarezza della *res*, in cui la *claritas* «est de ratione pulchritudinis» e il «pulchrum addit supra bonum, quondam ordinem ad vim cognoscitivam»²².

²¹ Cf. THOMAS AQUINAS, *Summa Theologica* I-IIae, q. XXVI, art I, ad3m, cit., 101b.

²² *Ibidem*.

3. La bellezza presenta una certa somiglianza con le proprietà della persona del Figlio (ST I, q. XXXIX)

Il tema della bellezza viene trattato dall'Aquinate nella I *Pars* della *Summa* anche nel corso dello studio di Dio in sé, considerato secondo la Trinità delle persone. Dopo aver parlato delle persone divine in se stesse, in generale e in particolare (qq. XXIX-XXXVIII), Tommaso si interessa delle persone divine prima in riferimento all'essenza (q. XXXIX) e poi alle loro relazioni. La q. XXXIX, *De personis ad essentiam relatis*, è suddivisa in 8 articoli, di cui l'ultimo tratta *Utrum convenienter a sacris doctoribus sint essentialia personis attributa*, ossia se gli attributi essenziali siano stati convenientemente appropriati alle varie persone divine dai santi dottori, ed adeguatamente utilizzati dai teologi. Il tema non è di poco conto, dato che le appropriazioni sono effettivamente ciò che si ha a disposizione per cercare di approfondire la meditazione del mistero trinitario: è questo il metodo usato dagli autori ispirati e dai Santi Padri.

Il Dottore Angelico, nel suo testo, richiama anzitutto vari significativi esempi di attribuzioni, e per prima cita quella di Sant'Ilario nel *De Trinitate* II, I («*Aeternitas est in Patre, species in Imagine, usus in Munere*»), passando subito dopo ad un'appropriazione di Sant'Agostino, nel *De doctrina christiana* I, IV («*In Patre est unitas, in Filio aequalitas, in Spiritu Sancto unitatis aequalitatisque concordia*»). L'Aquinate costruisce la sua risposta riprendendo e sistematizzando queste attribuzioni secondo un ingegnoso schema che riesce a collocarle entrambe, e che prende avvio dal fatto che il nostro intelletto, che dalle creature è condotto “come per mano” fino alla conoscenza di Dio, deve usare necessariamente, in questo procedimento conoscitivo, le stesse modalità che gli sono familiari nella conoscenza delle creature²³.

Commentando l'appropriazione di Sant'Ilario – ed è questo che qui particolarmente ci interessa – Tommaso afferma che la *pulchritudo* presenta una certa analogia con le particolarità personali del Figlio («*habet similitudinem cum propriis Filiis*»). Svolgendo, subito dopo, questa affer-

²³ «*Respondeo dicendum quod intellectus noster, qui ex creaturis in Dei cognitionem manuducitur, oportet quod Deum consideret secundum modum quem ex creaturis assumit*». THOMAS AQUINAS, *Summa Theologiae* I, q. XXXIX, art. VIII, cit., 161a.

mazione, il Dottore Angelico afferma che per la bellezza si richiedono tre caratteristiche («*ad pulchritudinem tria requiruntur*»): – *integrità o perfezione*, poiché le cose incomplete, proprio in quanto tali, sono deformi; – *debita proporzione o armonia* tra le parti; – *chiarezza o splendore*, poiché diciamo belle le cose dai colori nitidi e splendenti²⁴. L'Aquinata può così affermare, richiamando Sant'Agostino, che tutte e tre queste doti sono attribuibili specialmente alla proprietà personale del Figlio, proprio perché Egli ha in sé la natura del Padre *vere et perfecte*; rappresenta perfettamente (dunque, proporzionalmente e armonicamente, in forma massima) il Padre, come Sua immagine; ed è anche *lux et splendor* del Padre stesso²⁵.

Nell'intera risposta dell'articolo VIII, Tommaso può così chiarire come mai l'eternità (al Padre), la bellezza (al Figlio) e l'utilità (allo Spirito) siano attribuite e appropriate alle Persone, a differenza dell'essenza e dell'operazione. Interessante dunque il fatto che, pur trattando qui esplicitamente della persona divina del Figlio, il Dottore Angelico affermi un principio di ordine più generale, ossia che «*aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem*»²⁶. Troviamo così affermato il valore del *rappresentare perfettamente*, inteso come misura della bellezza di una cosa: «un'immagine è bella quando rappresenta perfettamente l'oggetto, anche se questo è deforme». Questo elemento può contribuire ad integrare quanto, circa la bellezza, già Agostino aveva messo in luce sottolineando gli aspetti dell'*integrità* e della *proporzione*²⁷.

²⁴ «*Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio; (quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt), et debita proportio, sive consonantia; et iterum claritas; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur*». *Ibidem*.

²⁵ «*Quantum igitur ad primum, similitudinem habet cum proprio Filii, in quantum est Filius habens in se vere et perfecte naturam Patris. [...] Quantum vero ad secundum, convenit cum proprio Filii, in quantum est imago expressa Patris. [...] Quantum vero ad tertium, convenit cum proprio Filii, in quantum est Verbum, quod quidem lux et splendor intellectus*». *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ L'Ipponense aveva affermato nel *De vera religione* (41, 77) che «*nihil est ordinatum quod non sit pulchrum*».

4. Ulteriori riferimenti al tema del *pulchrum* presenti nella *Summa Theologiae*

4.1. Nella I-IIae

Anche nella questione XLIX della I-IIae (*De habitibus in generali, quoad eorum substantiam*), la prima sul tema degli abiti umani (*de principiis humanorum actorum*), l'Aquinate afferma in due occasioni che la bellezza è una *dispositio naturalis*. Nell'art. II, laddove si chiede se l'abito sia una qualità specificamente distinta dalle altre, Tommaso dichiara che «molte disposizioni non sono avventizie (*adventitiae*) ma naturali, come la salute, la bellezza, e così via»²⁸. Nell'articolo IV, *Utrum sit necessarium esse habitum*, scrive che

«denominiamo disposizioni o abiti la salute, la bellezza e altre cose consimili, che implicano una proporzione di più elementi, i quali si possono contemperare in vari modi»²⁹.

Nella stessa *quaestio*, rispondendo alla prima difficoltà dell'articolo II, il Dottore Angelico dirà anche che:

«la figura e le qualità passibili, in quanto sono considerate proporzionate o meno alla natura di un soggetto, appartengono all'abito o alla disposizione: infatti la figura e il colore, in quanto sono conformi alla natura di una cosa, rientrano nella bellezza (*figura, prout convenit naturae rei, et color, pertinent ad pulchritudinem*)»³⁰.

Nella questione successiva, relativa al tema della sede degli abiti, all'art. I, *Se un abito possa risiedere nel corpo*, l'Aquinate afferma ancora che:

«se parliamo della disposizione del soggetto rispetto alla forma, allora anche nel corpo, che sta all'anima come un soggetto alla sua forma, possono trovarsi disposizioni affini all'abito. In questo senso si dicono disposizioni abitudinarie la salute, la bellezza, e altre cose del genere»³¹.

²⁸ Cf. THOMAS AQUINAS, *Summa Theologiae*, I-IIae, q. XLIX, art. II, cit., 171a.

²⁹ *Ivi*, art. IV, 173a.

³⁰ *Ivi*, art. II, 171b.

³¹ *Ivi*, q. L, art. I, 173b.

Dunque, per Tommaso la bellezza «*habitualis dispositio dicitur, non tamen perfecte habet rationem habitus*». Le disposizioni infatti risiedono principalmente nell'anima, ma nel corpo possono risiedere in modo secondario.

Nella q. LII, relativa allo sviluppo degli abiti, il Dottore Angelico si interroga, nell'art. II, se gli abiti debbano ad un'aggiunta il loro aumento, e risponde che negli abiti [entitativi] del corpo non sembra che l'aumento per addizione abbia molte possibilità di attuarsi, ponendo come esempio quello dell'animale, che «non si denomina realmente sano, o bello, se non è tale in tutte le sue membra» («*animal non dicitur pulchrum simpliciter, nisi secundum omnes partes suas sit tale*»)³². E ancora nella q. LIV della I-IIae, ove tratta della distinzione degli abiti, all'art. I (*Utrum multi habitus possint esse in una potentia*), l'Aquinate afferma nella risposta che la bellezza (del corpo umano) è una disposizione delle membra conveniente alla natura («*[membrorum] dispositio naturae conveniens, est puchritudo*»): «se poi prendiamo le parti eterogenee, cioè le membra, per esempio, le mani, i piedi, e così via, dalla loro disposizione conforme alla natura avremo la bellezza»³³.

4.2. Nella IIa-IIae

Indichiamo alcuni riferimenti al tema della bellezza presenti nella II-IIae della *Summa Theologiae*, ove il tema concerne prioritariamente, ma non esclusivamente, la bellezza in senso spirituale e morale.

Nella q. CIII, parlando del tema dell'osservanza (*De dulia*), Tommaso si chiede nell'articolo I se l'onore – quello che bisogna rendere ai superiori – consista in qualche cosa di spirituale o di materiale. In risposta al secondo degli argomenti, secondo il quale l'onore non consisterebbe in qualcosa di materiale, il Dottore Angelico parla anche del *pulchrum* affermando – sulla scia di Aristotele – che se l'onore non è il premio adeguato alla virtù, tuttavia tra tutte le cose umane e corporee nulla può essere più grande dell'onore, così che le stesse cose materiali diventino segni dimostrativi di una virtù che eccelle. È per questo doveroso che sia il bene che la bellezza vengano riconosciuti («*est autem debitum bono et pulchro ut manifestetur*»)³⁴.

³² *Ivi*, q. LII, art. II, 183a.

³³ *Ivi*, q. LIV, art. I,

³⁴ THOMAS AQUINAS, *Summa Theologiae*, II-IIae, q. CIII, art. I, in ID, *Opera Omnia*, vol. III, cit., 374a.

L'Aquinate inoltre appropria la bellezza alla virtù della temperanza, piuttosto che ad altre virtù. Nella q. CXLI, *De temperantia*, discutendo nell'art. II se la temperanza sia una virtù specificamente distinta, così scrive nella risposta ad3m:

«Sebbene la bellezza sia l'ornamento di tutte le virtù, tuttavia si attribuisce in modo speciale alla temperanza, per due motivi. Primo, per il concetto generico di temperanza che implica una proporzione ponderata ed esatta, la quale costituisce, a detta di Dionigi, l'essenza della bellezza. Secondo, perché le cose nelle quali ci modera la temperanza sono quelle più basse, che convengono all'uomo per la sua natura animalesca [...]: perciò l'uomo è specialmente da questa che viene deturpato. Ecco perché la bellezza è attribuita specialmente alla temperanza, che più d'ogni altra virtù toglie l'uomo dalla turpitudine».

Dunque la *ratio pulchritudinis* consiste in *quadam moderata et convenienti proportione*, e per questo non a caso si può segnalare quel rapporto tra il *decorum* ciceroniano e il *pulchrum* morale, che ha fatto sì che molti autori di vita spirituale abbiano parlato della castità (parte della temperanza) come della “bella” virtù³⁵.

Nella *quaestio* successiva, la CXLII, Tommaso tratta dei vizi opposti alla temperanza, e tocca nuovamente il tema del *pulchrum* nell'art. II, *Utrum intemperantia sit puerile peccatum*, e nell'art. IV, *Utrum peccatum intemperantiae sit maxime exprobrabile*. Qui l'accezione è direttamente alla bellezza morale: «il decoro (*pulchrum*) negli atti umani dipende dall'essere ordinati conformemente alla ragione (*ordinatum secundum rationem*)»³⁶. Nell'art. IV il Dottore Angelico aggiungerà che l'intemperanza è sommamente disonorante proprio perché ripugna al massimo alla distinzione e alla bellezza (*pulchritudo*) dell'uomo, poiché nei piaceri che sono oggetto dell'intemperanza la luce della ragione – da cui dipende tutto lo splendore e la bellezza della virtù («*tota claritas et pulchritudo virtutis*»)»³⁷ – viene massimamente oscurata.

Nella q. CXLV il discorso continua, sviluppando proprio questa coincidenza tra *pulchrum* e *decorum*, con l'analisi delle parti integranti della

³⁵ Cf. T.S. CENTI, *Note a: TOMMASO D'AQUINO, La Somma Teologica*, vol. XXI, cit., 32.

³⁶ THOMAS AQUINAS, *Summa Theologiae*, II-IIae, q. CXLII, art. II, cit., 477b.

³⁷ *Ivi*, 479b.

virtù della temperanza: tra queste, trattando dell'onestà, l'Aquinate si interroga nell'art. II «se l'onesto (*honestum*) s'identifichi col bello (*decorum*)». La risposta è affermativa, e può segnalarsi come uno dei testi meno noti che Tommaso dedica, pur indirettamente, al problema estetico. Egli infatti tratta qui della bellezza in contesto esplicitamente morale, tuttavia non manca di sottolineare – sia nel *respondeo* che nella soluzione alla prima difficoltà – l'aspetto più generalmente noetico, razionale, del bello.

«Come si può rilevare dalle parole di Dionigi (*De Divinis Nominibus* cap. IV lect. V) il bello viene costituito e dallo splendore e dalle debite proporzioni: infatti egli afferma che Dio è bello “come causa dello splendore e dell'armonia di tutte le cose”. Perciò la bellezza del corpo consiste nell'aver le membra ben proporzionate, con la luminosità del colore dovuto. Parimenti la bellezza spirituale consiste nel fatto che il comportamento e gli atti di una persona sono ben proporzionati secondo la luce della ragione. Ora, questo [...] , è il costitutivo dell'onestà che s'identifica con la virtù, la quale ultima modera tutte le cose umane. Dunque l'onestà si identifica con la bellezza spirituale»³⁸.

Interessante dunque il fatto che l'onestà per il Dottore Angelico venga ad identificarsi con la bellezza spirituale, come già diceva Agostino, che egli cita (*Octogintatrium Quaest.*, q. XXX). Secondo il pensiero dell'Aquinate la bellezza spirituale «*in hoc consistit, quod conversatio hominis sive actio eius sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem*»³⁹. Proprio questa indicazione dell'aspetto noetico, razionale, della bellezza, può ulteriormente confermare il fatto che non si dà una piena identificazione in Tommaso dell'idea del bello con quella del bene.

Infine, nella q. CLXXX, *De vita contemplativa*, nell'art. II (*Utrum virtutem morales pertineant ad vitam contemplativam*) il Dottore Angelico afferma che la bellezza si trova essenzialmente e formalmente nella vita

³⁸ *Ivi*, 484b-485a. Anche nella cosiddetta *Summa contra Gentiles* l'Aquinate, nel sostenere che la *ratio* dell'armonia conviene più alle qualità del corpo che all'anima, afferma che la bellezza può essere intesa proprio come un'armonia delle membra e dei colori («*pulchritudo [est quaedam harmonia] membrorum et colorum*»). Cf. THOMAS AQUINAS, *De veritate catholicae fidei contra Gentiles* II, cap. LXIV, in *Id.*, *Opera Omnia*, vol. V, cit., 118a. Lo stesso concetto viene ripetuto dal Dottore angelico nel l. III, al cap. CXXXIX (*Quod neque merita neque peccata sunt paria*), lì dove dirà che la bellezza consiste nella debita proporzione delle membra («*pulchritudo in debita proportionem membrorum [consistit]*»). *Ivi*, 274b.

³⁹ *Ivi*, 485a.

contemplativa, mentre si trova solo per partecipazione nelle virtù morali, in quanto esse partecipano l'ordine della ragione. Per sé, ed essenzialmente, la bellezza si trova nella vita contemplativa proprio perché «*constitit in actu rationis*».

«La bellezza [...] consiste in un certo splendore e nella debita proporzione. E queste due cose radicalmente si riscontrano nella ragione, appartenendo ad essa la luce della conoscenza e il compito di ordinare le debite proporzioni in ogni altra operazione. Perciò nella vita contemplativa, che consiste in un atto della ragione, la bellezza si trova formalmente ed essenzialmente»⁴⁰.

5. Considerazioni d'insieme

Scriva T. Centi che per l'Aquinate il bello può essere definito come:

«Tutto ciò che suscita un senso di piacere nell'atto stesso della sua percezione, e per il semplice fatto che viene ad essere conosciuto» indipendentemente dalla convenienza con le nostre naturali cupidigie, e con la ricerca razionale della felicità; cioè a prescindere dalle nostre preoccupazioni edonistiche e morali. Elementi di un tale piacere sono: "lo splendore della forma", cioè la perfezione della natura e dei prodotti rispetto al principio ideale cui si ispirano, e la conseguente perspicuità di fronte alle facoltà sensitive e intellettive»⁴¹.

Alla luce di quanto esposto, possiamo affermare che il concetto tommasiano di bello non indica dunque mai un puro fatto soggettivo, ma sempre qualche cosa di oggettivo: per il Dottore Angelico tutta la realtà, potendosi presentare con evidenza e chiarezza allo spirito, è per se stessa bella. Il bello, così come gli altri trascendentali, non è una "categoria a priori", pur avendo ovviamente un rapporto con le nostre facoltà, ma è prima di tutto una manifestazione dell'essere in cui esse stesse vivono, poiché ogni ente – in quanto ente, e nella misura in cui partecipa dell'essere – oltre ad essere buono e vero, è anche bello. È questo il senso per cui il *pulchrum* rientra nel numero dei trascendentali, pur come un aspetto del *bonum*, anche se – come abbiamo visto – noeticamente se ne distingue.

⁴⁰ *Ivi*, q. CLXXX, art. II, ad3m, cit., 600b.

⁴¹ T.S. CENTI, "Pulchrum", in ID., *Dizionario dei termini tecnici tomistici*, in TOMMASO D'AQUINO, *La Somma Teologica I*, cit., 384.

Il bello, così come il vero e il bene, riposa sull'essere della cosa (sulla forma), che fonda tutti i rapporti o relazioni con le nostre facoltà:

«il rapporto dell'ente ai poteri affettivi come oggetto appetibile, costituisce l'ente-bene, che muove come fine (ordine della causa finale); il rapporto dell'ente alle facoltà conoscitive come ad esse manifesto ed adeguato, costituisce l'ente-vero (ordine della causa formale); il rapporto dell'ente alle facoltà conoscitive come proporzionato ad esse e causante attività di assimilazione facile e dilettevole e appagamento nel coglierne senza sforzo le perfezioni, costituisce l'ente bello (ordine della causa formale, ma con un rapporto diverso dal precedente). Questi elementi si implicano a vicenda e manifestano la ricchezza dell'essere»⁴².

A tale proposito B. Mondin può affermare che:

«si può agevolmente allargare il quadro tomistico dei trascendentali e includervi anche la bellezza e il valore, come hanno proposto di fare alcuni tomisti contemporanei [...] . Il bello è la prerogativa dell'ente e dell'essere di suscitare un sentimento di ammirazione (le cose belle sono ammirate, e sotto qualche aspetto tutti gli enti e ancor più l'*esse ipsum* presentano motivi di ammirazione)»⁴³.

Una volta riconosciuta come proprietà trascendentale, anche per la bellezza si può così proporre la distinzione tra bellezza ontologica essenziale (o fondante o misurante) e bellezza ontologica accidentale.

«È essenziale [...] la bellezza dell'ente quando è oggetto dell'ammirazione di Dio. [...] Infatti l'ammirazione [...] che nutre l'*esse ipsum subsistens*, Dio, per gli enti determina [...] la loro bellezza. Mentre è accidentale la bellezza che è oggetto della nostra ammirazione [...] . Gli enti sono oggettivamente belli [...] anche se non c'è nessun uomo che li ammira»⁴⁴.

Poiché, infatti, la bellezza è intrinsecamente parte “dell'orizzonte” dei trascendentali dell'essere, secondo l'Aquinate Dio stesso è da considerarsi come la sorgente e la causa della bellezza presente, in vario modo, in tutte le creature: la bellezza, infatti, della creatura null'altro è se non una “somi-glianza partecipativa” della stessa bellezza divina («*similitudo divinae*

⁴² M. DAFFARA, *Note a: TOMMASO D'AQUINO, La Somma Teologica I*, cit., 145.

⁴³ B. MONDIN, *Storia della metafisica II*, ESD, Bologna 1998, 574.

⁴⁴ *Ivi*, 575.

pulchritudinis in rebus participata)⁴⁵. Dio è “*pulcrifico*”, fa belle le cose, elargendo loro la sua luce e il suo fulgore: «le sue elargizioni sono “pulcrifiche” (*istae traditiones sunt “pulchrificae”*), ossia donano bellezza alle cose (*idest facientes pulchritudinem in rebus*)»⁴⁶.

«Il volto di Dio oltre che amabilissimo, perché sommamente buono, è anche incantevole ed ammirevole perché prodigiosamente bello. La sua bellezza [...] supera infinitamente tutte le bellezze che noi conosciamo»⁴⁷.

In chiusura, si può affermare che la considerazione tommasiana della bellezza non è tanto quella relativa a un “trascendentale dimenticato” (E. Gilson), quanto piuttosto quella di una dimensione oggettiva e nello stesso tempo pluriforme del reale: vi è da una parte – come abbiamo visto –, l’indicazione assai concreta della bellezza come una proprietà materiale, lo *splendor formae* che colpisce i sensi; d’altra parte, afferma esplicitamente il Dottore Angelico, la bellezza si realizza soprattutto nel mondo spirituale, e ha come dimensione fontale la stessa bellezza sussistente divina. Il *pulchrum*, dunque, si predica analogicamente (*proportionaliter*), poiché ogni cosa si dice bella in quanto possiede un proprio splendore spirituale o corporeo, ed è costituita secondo la proporzione dovuta.

In quanto proprietà trascendentale, nei suoi elementi costitutivi dell’integrità, proporzione e splendore, la bellezza consiste essenzialmente in una relazione:

«una relazione di convenienza o di sintonia tra un aspetto dell’essere e la facoltà di una creatura intelligente. [...] Non coincide con la verità, anche se interessa la conoscenza, perché nella verità ciò che conta è l’apprensione, la cognizione, la intuizione della cosa, invece nella bellezza ciò che conta è il godimento, il piacere, l’ammirazione. Né coincide con la bontà, perché in questa ciò che conta è il possesso, mentre nella bellezza questo è escluso»⁴⁸.

⁴⁵ Cf. THOMAS AQUINAS, *Commentaria in librum Beati Dionysii De divinis nominibus*, cap. IV, lect. V, cit., 306a.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ B. MONDIN, *Il problema di Dio*, cit., 188.

⁴⁸ B. MONDIN, *Dizionario enciclopedico del pensiero di S. Tommaso d'Aquino*, ESD, Bologna 1991, 88.

L'assegnazione da parte di Tommaso della bellezza alla facoltà conoscitiva lascia aperto, come nota ancora B. Mondin⁴⁹, il tema del rapporto tra la conoscenza e l'esperienza estetica, che ha nell'*ammirazione* la sua risposta primaria. Così, anche in questo caso, il pensiero dell'Aquinate ci mostra tutta la sua attualità poiché, forse, è proprio di una nuova *capacità di ammirazione* che abbiamo urgente bisogno oggi, come sapientemente scrive P.P. Gilbert nella Conclusione del suo *Corso di metafisica*:

«Pienezza, armonia, splendore, sono questi i tratti essenziali della bellezza. Ma di tutti il principale è indiscutibilmente lo splendore, lo sfavillio che risplende non soltanto sull'essente ma a partire da sé ed innanzi a sé. [...] Essa rivela il mistero dell'essere così come benedice l'attesa dello spirito. Essa ci trasporta in un tempo nuovo, non più inquieto per il suo avvenire indeciso, ma appagato, che ci invita ad unirci al nostro mistero e all'essere che si dona. L'esperienza della bellezza genera così l'esperienza del reale, in cui si uniscono lo spirito e l'essente nell'intersezione e nel consolidamento del loro rispettivo dinamismo. [...] La parola lo indica: ammirare è "guardare verso", lasciare che ciò che si vede guidi lo sguardo, senza mai penetrarlo e farlo proprio, senza mai assorbirlo. L'ammirazione è tensione e attesa, speranza, attenzione più che intenzione. [...] La speranza dei nostri occhi e delle nostre orecchie si innalza allora verso il Vivente, che viene accanto a noi adeguandosi pazientemente a noi»⁵⁰.

⁴⁹ Cf. *Ivi*, 89.

⁵⁰ P.P. GILBERT, *Corso di metafisica. La pazienza d'essere*, Piemme, Casale Monferrato 1997, 319-320. Aggiunge l'Autore: «[L'ammirazione] costituisce l'esperienza metafisica prima, quella dell'alleanza tra lo spirito che attende l'essere nell'essente e dell'essere che previene lo spirito nell'essente. L'ammirazione richiede tempo, quello del rischio di essere, quando noi prestiamo pazientemente attenzione agli essenti. I distratti e i frettolosi non comprenderanno mai il suo sapore metafisico, e vivranno senza discernimento». *Ibidem*. Cf. anche le pp. 309-319.

LA VIA DELLA BELLEZZA NELL'ESTETICA TEOLOGICA DI HANS URS VON BALTHASAR

GIOVANNI MARCHESI

PATH 4 (2005) 395-412

Gesù Cristo, secondo una felice espressione di san Bonaventura, è «la bellezza di ogni bellezza» (*pulchritudo omnium pulchritudinum*). La scienza che, sul piano metodologico e speculativo, si occupa di Gesù, è la teologia. Questa, a sua volta, – con Karl Barth – può essere definita «la più bella fra tutte le scienze». Ora,

«la teologia – afferma von Balthasar all'inizio della sua *Estetica teologica* – è l'unica scienza che può avere come oggetto il trascendentale “bellezza”, presupposto che sia possibile avvicinarsi ad esso. Una filosofia, contraddistinta in senso stretto dalla teologia, può tendere all'assoluto [Dio] solo come *principium et finis mundi*, come concetto limite di una ontologia mondana e può esprimere su di esso solo delle affermazioni quanto mai formali. Una siffatta contraddistinzione ha tuttavia origine in un'epoca cristiana tarda (Agostino ancora non la conosce) ed è senza oggetto prima e fuori della sfera biblica. In Grecia la filosofia è una stessa cosa con la teologia e le affermazioni sulla bellezza del dio, la forza di irradiazione della sfera divina, del mondo delle idee, del *logos* cosmico, della luce centrale spirituale dell'uno, sono intese, senza separazione possibile, in senso sia teologico che filosofico. L'uomo filosofeggia alla luce dell'essere eterno che appare nel mondo e dal quale è illuminato e rapito nell'ammirazione»¹.

Anche al tempo della grande riflessione speculativa della Scolastica, filosofia e teologia restano profondamente unite: in sant'Anselmo l'*intelligere* è posto a completo servizio del *credere*, pure quando egli mette da parte metodologicamente il *credere* per lasciare che si sviluppi l'atto dell'*intelligere*. Non dissimile è nel suo complesso il pensiero di san Tommaso

¹ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, vol. 1: *La percezione della forma*, Jaca Book, Milano 1975, 60.

d'Aquino: sulla scia di quanto avevano fatto, in ambiti diversi, Platone e Aristotele, Agostino e Dionigi l'Areopagita, anche Tommaso resta fedele al metodo unitario della riflessione sia filosofica sia teologica. Lo stesso si può dire di Nicola di Cusa il quale si muove tenendo presente l'unità speculativa di Proclo e l'unità mistica di Eckhart². Soltanto con Lutero e Giansenio da una parte, e con Cartesio dall'altra, si opera la separazione della filosofia dalla teologia; soprattutto con Cartesio,

«la filosofia cade sotto la dipendenza dall'ideale scientifico delle nuove scienze della natura e si distanzia quindi dalla teologia; solo a partire da qui sorge il desiderio di sperimentare cosa può la ragione senza l'aiuto della rivelazione e che cosa possa essere la natura pura senza la grazia»³.

L'influsso dei tre (Lutero, Giansenio, Cartesio), operando per una separazione della teologia dalla filosofia, secondo von Balthasar, risulterà fatale fino a portare a quella formulazione "letale" data da Lessing:

«La teologia avrebbe a che fare con le "verità storiche contingenti", mentre la filosofia si dovrebbe occupare delle "verità necessarie della ragione"»⁴.

Ma già i Padri della Chiesa e la Scolastica, "in forza della loro concezione del *logos* nella storia", non avrebbero mai potuto accettare una tale posizione circa la rivelazione biblica, il cristianesimo e i dogmi, tutti annoverati da Lessing fra le "verità storiche contingenti". Al fondo di questo processo si è verificato, nell'epoca moderna, quella che von Balthasar chiama la "disestetizzazione" (*Entästhetisierung*) della teologia sia protestante sia cattolica, ossia l'impoverimento della dimensione propriamente "estetica" della teologia con la perdita o l'oblio del "bello" nell'esegesi biblica, nella riflessione teologica, confinando magari soltanto nella "spiritualità", giudicata "non scientifica", quella capacità della *fruitio* della Parola di Dio e delle verità cristiane, iniziando da Dio che è "il Bello" in assoluto.

Estetica teologica e non teologia estetica

Il teologo svizzero Hans Urs von Balthasar, di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita (Lucerna 1905 - Basilea 1988), si è conquistato

² *Ivi*, 61.

³ *Ivi*, 61-63.

⁴ *Ivi*, 63.

un posto da protagonista nella scena teologica del Novecento. La vastissima opera che egli ha realizzato nel campo filosofico e teologico, letterario e spirituale lo consacra come uno dei pensatori cattolici più rappresentativi del secolo scorso. Non a caso, il suo grande amico, Henri de Lubac, creato anche lui cardinale – come von Balthasar – da Giovanni Paolo II “per meriti teologici”, lo aveva definito «l'uomo più colto del nostro tempo». Nell'impossibilità di dare una pur sommaria rassegna della sua immensa bibliografia, ci limitiamo a inquadrare la sua *Estetica teologica*. Ad essa si riferisce direttamente il tema che ci è stato proposto di svolgere: la *via pulchritudinis* (“via della bellezza”). Nelle battute iniziali si è dato come un breve, stringato profilo di quelle che sono le grandi tematiche che attraversano quest'opera, composta in sette volumi, pubblicati negli anni 1961-1969, sotto il titolo: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*⁵. Lo stesso titolo dell'opera, tradotto felicemente in lingua francese con *La Gloire et la Croix*, ci dà la possibilità di intuire subito, senza equivoci, qual è la “via della bellezza” che von Balthasar ha cercato attraverso tutte le fasi del pensiero occidentale, da Omero e Pindaro fino ai nostri giorni, e che ha tracciato nel primo pannello del suo grande trittico teologico. Questo, oltre che dall'*Estetica teologica* propriamente detta, è composto dalla *Teodrammatica*⁶ e dalla *Teologica*⁷. Ognuna delle parti della trilogia

⁵ H.U. VON BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik* (= Herrlichkeit), Bd. I: *Schau der Gestalt* (1961; 1998³); Bd. II: *Fächer der Stile* (1962), pubblicata nel 1969² in due voll.: 1. *Klerikale Stile*, 2. *Laikale Stile*; Bd. III/1: *Im Raum der Metaphysik* (1965), nel 1975² in due voll.: 1. *Altertum*, 2. *Neuzeit*; Bd. III/2, 1. Teil: *Alter Bund* (1966; 1988²); III/2, 2. Teil: *Neuer Bund* (1969; 1988²), Johannesverlag, Einsiedeln (tr. it., *Gloria. Una estetica teologica* (= Gloria), vol. I: *La percezione della forma* [1975]; vol. II: *Stili ecclesiastici* (1978; 1985²); III: *Stili laicali* (1976; 1986²); vol. IV: *Nello spazio della metafisica: L'antichità* (1977; 1986²); vol. V: *L'epoca moderna* (1978; 1991²); vol. VI: *Antico Patto* (1980; 1991²); vol. VII: *Nuovo Patto* (1977; 1991²), Jaca Book, Milano).

⁶ Id., *Theodramatik*, Bd. I: *Prolegomena*; Bd. II: *Die Personen des Spiels*, Teil 1: *Der Mensch in Gott*, Teil 2: *Die Personen in Christus*; Bd. III: *Die Handlung*; Bd. IV: *Das Endspiel*, Johannesverlag, Einsiedeln 1973-83 (tr. it. *Teodrammatica*, vol. I: *Introduzione al dramma*; vol. II: *Le persone del dramma: L'uomo in Dio*; vol. III: *Le persone del dramma: L'uomo in Cristo*; vol. IV: *L'azione*; vol. V: *L'ultimo atto*, Jaca Book, Milano 1980-86).

⁷ Id., *Theologie*, Bd. I: *Wahrheit der Welt*; Bd. II: *Wahrheit Gottes*; Bd. III: *Der Geist der Wahrheit*, Johannesverlag, Einsiedeln 1985-87 (tr. it. *Teologica*, vol. I: *Verità del mondo*; vol. II: *Verità di Dio*; vol. III: *Lo Spirito della Verità*, Jaca Book, Milano 1989-92).

teologica è pensata sullo sfondo di uno dei tre trascendentali filosofici dell'essere: l'*Estetica* sul *pulchrum* (bello), la *Teodrammatica* sul *bonum* (buono), la *Teologica* sul *verum* (vero).

S'impone anzitutto una chiarificazione dei termini, facendo la classica *declaratio terminorum*. "Estetica", nell'uso che ne fa von Balthasar, sta per percezione sensibile; "estetico", dal termine greco αἰσθητόν, indica ciò che è percepibile con i sensi e con l'intelligenza. L'atto di tale percezione e l'oggetto percepito non riguardano primariamente né tematicamente la "bellezza" o il "bello" filosofico, ma anzitutto Dio nel manifestare se stesso. Quindi *estetica teologica* viene presa nel duplice senso di una dottrina soggettiva della percezione della verità e di una dottrina dell'autointerpretazione oggettiva di Dio che rivela stesso come l'amore infinito, in sé e per l'uomo. Ciò che è proprio, originario, dell'*estetica teologica* è la sua "teofania" (*Theo-phanía*), la manifestazione e quindi l'apparizione di Dio (non la sua "apparenza") in segni visibili, udibili e percepibili dall'uomo storico-concreto; in questo manifestarsi, Dio "si fa vedere", "si lascia" conoscere e contemplare dall'uomo nella luce della fede. Dio infatti si può conoscere soltanto in Dio (K. Barth), nella sua luce. È quanto già l'antico Salmista biblico aveva cantato: «*In lumine tuo videbimus lumen*» («Nella tua luce vedremo la luce»: *Sal 35*, 10). Tutta la dinamica della riflessione balthasariana è come guidata dall'esperienza dell'uomo biblico che afferma: «*Videntem videre*» (Cf. *1 Re 9*, 9), vedere con gli "occhi della fede" Colui che vede e crea l'uomo, quindi Colui che con le sue "mani" (Ireneo), il Figlio e lo Spirito Santo, ci ha creati a sua immagine e a sua somiglianza e che in Cristo Gesù ci ha destinati alla visione beatificante della sua gloria⁸.

L'"estetica teologica" non va confusa né scambiata con la "teologia estetica". In quest'ultimo concetto, come precisa lo stesso von Balthasar,

«è inevitabile che l'attributo "estetica" venga inteso nel suo senso mondano, limitativo e quindi peggiorativo, un senso quindi del quale un semplice sguardo al tenore della Bibbia insegna subito che non si tratta certamente del valore biblico supremo, ed il quale, al contrario, non può essere preso con serietà come valore biblico in quanto tale».

⁸ Cf. G. MARCHESI, *La cristologia trinitaria di Hans Urs von Balthasar. Gesù Cristo pienezza della rivelazione e della salvezza*, Queriniana, Brescia 2003², 280-283.

Presupposto o fondamento della “teologia estetica” è quella di considerare la Sacra Scrittura nella sua totalità sotto il concetto chiave dell’“arte”, quindi come se essa (la Bibbia) fosse un’opera d’arte, valutata sul canone della “bellezza” a misura d’uomo⁹. Gli ultimi grandi tentativi di considerare globalmente la teologia comprendente in sé anche la filosofia – sempre secondo von Balthasar – sono stati quelli compiuti dal Cusano, Ficino, Böhme, Leibniz, Spinoza, Schelling; i loro sforzi però sono falliti in quanto il *pulchrum* è stato sollevato da quella posizione “totalitaria” che aveva presso gli antichi Greci ed è stato ridotto al rango specifico di una scienza particolare, quella appunto dell’“estetica”; tali tentativi non hanno retto all’incalzare dell’autonomia crescente postulata dalle scienze moderne e dalla stessa filosofia, soprattutto di stampo idealistico e poi romantico. E nell’idealismo e nel romanticismo il confronto della Bibbia con la dimensione estetica si presenta ormai secolarizzato.

Secondo von Balthasar, il più grande tentativo volto ad armonizzare le esigenze del rigido luteranesimo, della formazione classica e dell’estetica teologica propriamente detta è quello compiuto da Johann Georg Hamann (1730-88), autore, tra l’altro, della *Aesthetica in nuce*:

«Egli è stato l’unico a prendere in considerazione l’esigenza di abbozzare una dottrina estetica dove si potesse realizzare tutta l’aspirazione di una bellezza mondana e pagana e tuttavia tutto l’onore a Dio in Gesù Cristo»¹⁰.

Nel genio solitario di Hamann, che vive e opera alle soglie dell’epoca moderna, al tempo dell’incipiente idealismo tedesco, von Balthasar individua il precursore di quello che è stato il proprio tentativo nell’impostare una “estetica teologica” tutta incentrata, come vedremo, sulla *Gloria Dei*: si trattava cioè di tentare di riunire ancora una volta – come lo era stato all’epoca dei Padri della Chiesa e della grande riflessione, filosofica e teologica, del Medio Evo e del Rinascimento – la rivelazione cristiana con la accresciuta riflessione sul bello; si trattava, in altre parole, di recuperare la tradizione greca col suo incontro con il cristianesimo, mantenendo però tutta la forza e l’originalità della religione cristiana «spogliata dall’icono-

⁹ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria*, vol. 1: *La percezione della forma*, cit., 68.

¹⁰ *Ivi*, 69.

clastia luterano-calvinista e rifugiata ormai nella pura interiorità pietista». Karl Barth cercherà di recuperare la bellezza propria della teologia e della rivelazione. Più importante, anche se più difficile, è invece il tentativo di proporre, oggi, un incontro autentico fra la bellezza della teologia con la bellezza del mondo. Ed è quello che von Balthasar ha cercato di realizzare nella sua prima parte della trilogia teologica, incentrata sulla *Herrlichkeit* (gloria di Dio). Per lui, modello realizzato di una vera “estetica teologica” sono i Santi, come Agostino, Bernardo, Anselmo, Ignazio di Loyola, Giovanni della Croce, Francesco di Sales, Teresa di Lisieux e tanti altri. La validità del loro metodo “teologico”, per von Balthasar, conserva una forte attualità, perché fondata sull’amore: «Quelli che amano conoscono Dio meglio di tutti gli altri e perciò il teologo deve ascoltarli»¹¹.

Ma per poter raggiungere questo traguardo il teologo svizzero compie un lunghissimo cammino, iniziando dall’antichità greca e cristiana, passando per il Medio Evo e il Rinascimento, fino all’epoca moderna (idealismo, romanticismo, positivismo, marxismo ed esistenzialismo). Il pensiero di Hamann, per quanto riguarda la modernità, è un imprescindibile punto di riferimento. Infatti egli, con la teologia della sua *Aesthetica in nuce*, sta

«nel retroterra dell’intero movimento idealistico, misteriosamente lo copre con la proiezione della sua ombra, ma altrettanto misteriosamente lo supera e lo mette tra parentesi, dal momento che nessuno comprese il suo vero intento, neppure il suo più intimo amico, Herder, e neppure Jacobi e il circolo di Münster, e ancor meno di tutti Kant. Egli indica una dimensione che è rimasta incompiuta. porge a distanza di decenni la mano a Kierkegaard e al Léon Bloy della *Salut par le Juifs*. Come nessun altro Hamann è rimasto nella letteratura tedesca il singolo, anzi l’unico. [...] Il fronte che egli difende combattendo in prima linea è la realtà cristiana (*das Christliche*) contro qualsiasi sua forma di caduta nella pura realtà umana, contro il suo risolvimento in poesia (Herder), in filosofia (Kant), nell’agnosticismo per amore della fede (Jacobi), nell’umanesimo pseudobiblico (Mendelssohn), nella massoneria pseudomistica (Starck), dal banale illuminismo di Nicolai e dei “Nicolaiti”». «Mentre Kierkegaard più tardi punta verso un “equilibrio” dell’estetico e dell’etico che aveva prima drasticamente separati, l’estetico può riguadagnare in Hamann senza ulteriore trasposizione la sua congenita colma dimensione religiosa e cristiana, ed egli può arrivare a parlare di “obbedienza estetica della croce”»¹².

¹¹ ID., *Solo l’amore è credibile*, Morcelliana, Brescia 1969², 14.

¹² ID., “Hamann”, in *Gloria. Una estetica teologica*, vol. III: *Stili laicali*, cit., 221-223.

La distinzione che permette a Hamann di costruire un'autentica estetica teologica contro un'estetica inaridita si basa sul fatto che l'atto dell'*aisthesis*, se non viene mutilato nella sua natura originaria,

«è lo stesso atto religioso primordiale, perché tutte le cose sono parola e lingua di Dio, e perciò chi comprende le cose sente Dio stesso che parla».

Già dopo l'esperienza della sua conversione avvenuta a Londra nella Pasqua del 1758, Hamann vede ormai il mondo soltanto come

«la gloria dell'amore di Dio che si svuota e discende. Tutta la realtà creaturale è *shekinah*, splendore radioso della presenza del Signore, insieme colonna di nube e di fuoco; allo stesso modo che la parola visibile e la Scrittura sono apparizione gloriosa dell'invisibile Pensiero spirituale».

Nella Scrittura è Dio che parla nella parola e nell'azione: Egli

«parla come creatore e crea mediante la parola. In tal modo Egli è “il forte parlatore” e “il libero vasaio”, “il poeta al principio dei giorni”»;

come opera della creazione di Dio, il mondo diventa “poema” – lo diranno anche Herder e Novalis –, è «*art poétique*» (Claudel). Il coronamento di questa rivelazione sensibile della gloria di Dio è la creazione dell'uomo (“il capolavoro dell'uomo”): Dio «creò l'uomo in figura divina; – a immagine di Dio lo creò»¹³.

Nell'estetica teologica di Hamann il bello è visto come concetto trascendentale, è usato in senso intimamente analogo per indicare la bellezza che tutto comprende, ossia la *shekinah* di Dio, la sua gloria, il che significa la sua stessa divinità. La “chiave” che apre su Dio come sul mondo è l'Uomo-Dio, Gesù Cristo:

«Soltanto il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre – scriveva Hamann in *Golgotha und Scheblimini* – ha interpretato la sua pienezza e grazia di verità»,

in quanto nella sua unità di Uomo-Dio e di Dio-Uomo rappresenta sia l'unità di Dio sia la sua Trinità; nello stesso tempo Gesù compendia in sé l'unità e la molteplicità del mondo, e questo in forza dell'incarnazione

¹³ *Ivi*, 225.

del Verbo di Dio, mediante la quale – commenta von Balthasar – egli è diventato «la visibilità di Dio, la verità dell'uomo-mondo»¹⁴. Il nodo centrale, anzi unico, dell'estetica teologica di Hamann è Gesù Cristo, il quale, come Parola, è presente sin da principio, e come uomo è in arrivo e, pur arrivato, resta sempre escatologicamente in arrivo in quanto egli è il creatore e il redentore dell'uomo. Conseguentemente, come per Pascal, anche dagli occhi di Hamann Cristo è contemplato come «il punto geometrico in cui si risolvono le contraddizioni del mondo», è la *coincidentia oppositorum*¹⁵:

«Il mistero della divina sapienza è consistito nell'unire cose che si elidevano a vicenda, che si contraddicevano a vicenda, che sembravano a vicenda annientarsi. Questo è più che non creare dal nulla. Questo non lo può fare nessuno tranne Dio, creare il male e renderlo amico, creare le tenebre e trasformarle in luce (*Is* 47, 7)».

Così scriveva Hamann nelle sue *Biblische Betrachtungen*¹⁶. In una parola, come si legge nelle stesse Meditazioni bibliche, «“Cristo è il capo” di tutto il corpo e perciò la “misura di ogni parte”»¹⁷.

Su queste premesse, von Balthasar può affermare che, per Hamann, l'incarnazione del Verbo di Dio diventa «il canone assoluto di ogni estetica». Le sue prerogative principali sono:

«1) di essere diventato uomo nella libertà e nella grazia; 2) di averlo fatto con un atto estremamente originario di autodedizione; 3) di avere nell'incarnazione assunto precisamente la carne e di avere mediante la carne guarito lo spirito e 4) di avere con la sua realtà carnale superato tutta la irrealtà della filosofia e della poesia umana e di averla inserita nella realtà»¹⁸.

Tutti questi sono elementi di riflessione che si trovano ampiamente sviluppati nell'estetica teologica di von Balthasar. A Hamann, che poteva diventare “il mentore teologico” e “il buono spirito domestico” dell'idea-

¹⁴ *Ivi*, 229.

¹⁵ *Ivi*, 252. Hamann, come scriveva a Jakobi (16 gennaio 1785) e a Herder (19 novembre 1782), attribuiva non al Cusano ma a Giordano Bruno tale *principium coincidentiae oppositorum*.

¹⁶ Citato da H.U. VON BALTHASAR, “Hamann”, in *Gloria. Una estetica teologica*, vol. III: *Stili laicali*, cit. 252.

¹⁷ *Ivi*, 227.

¹⁸ *Ivi*, 229.

lismo tedesco, il teologo svizzero riconosce il merito di aver fatto ampiamente uso del principio dell'analogia, ma nello stesso tempo deve riconoscere in lui il rifiuto "del tutto acritico" della cultura cattolica, "che conosceva a malapena"; altro suo limite è il ricorso a una "ortodossia filosofica chiusa in se stessa", dando l'impressione di una "invadenza eccessiva" della Sacra Scrittura nell'ambito della filosofia, sostituendo troppo in fretta la riflessione sulla realtà creaturale ricorrendo alla grazia¹⁹. E questo forse spiega l'insuccesso che Hamann ebbe al suo tempo, anche tra i suoi amici più intimi. Se il suo pensiero venisse compreso ed esplorato come si merita – è la conclusione del Nostro –, esso «potrebbe fecondare in modo aurorale l'estetica teologica»²⁰.

Il "pulchrum" punto di partenza dell'estetica teologica di von Balthasar

Nella riflessione filosofica il bello (*pulchrum*) è posto al termine della investigazione sull'essere, in quanto esso viene contemplato come una proprietà onnicomprensiva dei trascendentali dell'essere, che è appunto uno, e quindi "vero", "buono" e "bello". Hans Urs von Balthasar opera tematicamente un capovolgimento dell'ordine gnoseologico dei trascendentali e pone il *pulchrum*, la bellezza, come punto di partenza, come principio filosofico e quindi come angolo prospettico della lettura che egli intende fare con la sua *Estetica teologica*. Questa è tutta volta alla contemplazione della rivelazione di Dio nella creazione del cosmo e dell'uomo e soprattutto nella Parola rivelata della Bibbia, incarnata in Gesù Cristo, Parola proposta da Dio alla libertà dell'uomo. Una prima domanda che soggiace a tutta la riflessione balthasariana è: qual è la patria del bello? La creatura o il Creatore? Il mondo o Dio? Fino all'idealismo e al romanticismo, simili interrogativi sarebbero suonati superflui, proprio per quella interazione, di cui abbiamo già parlato, tra filosofia e teologia, per l'ordinamento – ritenuto pacifico – della natura alla grazia. Se la patria del bello fosse il mondo, ne deriverebbe che la bellezza sarebbe una proprietà dell' "essere predicamentale", ossia della creatura, e non dell' "essere trascendentale", cioè l'*Ipsum Esse Subsistens*, che è Dio, secondo la nota

¹⁹ *Ivi*, 257.

²⁰ *Ivi*, 258.

formula di Tommaso d'Aquino. Nello stesso tempo il bello non sarebbe un "trascendentale" dell'essere come lo sono l'unità, la verità e la bontà, e non potrebbe essere predicato di Dio in senso proprio e originario. Se invece il bello

«viene inteso come un trascendentale allora la sua definizione deve essere formulata a partire da Dio e ciò che in primo luogo appartiene a Dio, la sua rivelazione nella storia e la sua incarnazione – siano esse adesso chiare all'uomo o meno –, deve essere considerato come il bello supremo e archetipo del mondo».

E questo è stato il pensiero costante dei Padri della Chiesa e di tutti i grandi teologi cattolici²¹. Per questo von Balthasar ritiene quanto mai importante e attuale recuperare quella inseparabilità della filosofia dalla teologia, ossia la necessità della metafisica dell'essere per poter fare una buona teologia, cogliendo la totalità dello stesso essere nella sua pienezza armonica di vero, buono e bello. Si tratta della necessità di mantenere il dialogo fra la rivelazione biblica e quella che è detta l'"estetica trascendentale":

«Il *καλόν* (come il felice, sano, splendido, bello) è una delle determinazioni trascendentali dell'essere in quanto tale. La rivelazione biblica può e deve dialogare con questa estetica trascendentale, mentre essa non può avere nessun interesse ad un'estetica settoriale, ristretta all'ambito dell'immanenza»²².

Costruendo la sua *Estetica teologica*, articolata in sette volumi, von Balthasar è ben consapevole di prendere come punto di partenza della sua riflessione teologica una parola che suona oggi "anacronistica", che ha perso molto, se non quasi tutto, del suo fascino antico, una parola con la quale il filosofo non inizierebbe mai la sua trattazione, che non ha mai trovato un posto adeguato nell'ambito delle scienze esatte e che, nell'epoca moderna, è quasi bandita anche dalle chiese e dalle religioni. Questa parola si chiama bellezza (*Schönheit*). Possiamo ascoltare lo stesso autore nell'introduzione della sua opera:

²¹ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria*, vol. I: *La percezione della forma*, cit., 58.

²² ID., *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. III/1: *In Raum der Metaphysik*, cit., 21.

«Bellezza (*Schönheit*) è quella parola che per noi dev'essere la prima. La bellezza è l'ultima avventura verso la quale possa spingersi l'intelletto pensante, poiché essa, come splendore inafferrabile, ruota attorno alla duplice costellazione del vero e del buono ed alla loro reciprocità indissolubile; la bellezza disinteressata, senza la quale il mondo antico non voleva comprendere se stesso, ma che al mondo moderno degli interessi ha detto addio in punta di piedi, per abbandonarlo alla sua cupidigia e alla sua tristezza. La bellezza, che neppure dalla religione è più amata e protetta, come maschera strappata dal suo volto, scopre dei tratti che rischiano di non essere più capiti dagli uomini. [...] Il XIX secolo, in un'ebbrezza appassionata, si è ancora aggrappato alle vesti della bellezza fuggente, alle cocche svolazzanti del vecchio mondo che scompariva ("Elena abbraccia Faust, il corporeo svanisce, la veste e il velo gli rimangono fra le braccia [...] , le vesti di Elena si dissolvono in nubi, circondando Faust, lo sollevano in alto e si dileguano con lui") (Goethe, *Faust II*, atto III)»;

allora il mondo illuminato da Dio diventa apparenza e sogno, romanticismo, presto ormai soltanto musica, ma, dove la nube si dissolve, rimane l'insostenibile immagine dell'angoscia, la nuda materia; si precipita in "un silenzio di morte". Col materialismo sono anche l'edonismo e il relativismo etico che finiscono per essere dominanti in un mondo senza bellezza. Infatti, prosegue von Balthasar,

«In un mondo senza bellezza – anche se gli uomini non riescono a fare a meno di questa parola e l'hanno continuamente sulle labbra, equivocandone il senso –, in un mondo che, anche se non ne è privo, ma non è capace di vederla, di fare i conti con essa, anche il bene ha perduto la sua forza di attrazione, ossia l'evidenza del suo dover-essere-compiuto; e l'uomo resta perplesso di fronte ad esso e si chiede perché non debba piuttosto preferire il male. Anche questo costituisce infatti una possibilità, persino molto più eccitante. Perché non scandagliare gli abissi satanici? In un mondo che non si crede più capace di affermare il bello, gli argomenti in favore della verità hanno esaurito la loro forza di conclusione logica; i sillogismi cioè ruotano secondo il ritmo prefissato, come delle macchine rotative e dei calcolatori elettronici che devono sfoderare un determinato numero di dati al minuto, ma il processo che porta alla conclusione è un meccanismo che non inchioda più nessuno e la stessa conclusione non conclude più»²³.

Nel *pulchrum* filosofico, quale trascendentale dell'essere, von Balthasar individua l'approccio più valido per impostare una riflessione metodologi-

²³ ID., *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. I: *Schau der Gestalt*, cit., 15-16.

ca sulla dottrina della rivelazione biblica e cristiana, quindi sui criteri oggettivi che le sono propri come autorivelazione di Dio, del suo amore, e che costituiscono l'evidenza oggettiva della stessa rivelazione. Essi, a loro volta, fondano e garantiscono la giustezza della evidenza soggettiva, espressa e attuata nella luce della fede. Il punto di partenza dell'estetica teologica di von Balthasar è perciò un cammino dal basso verso l'alto, dalla filosofia alla teologia, quindi dal creaturale al Creatore, dall'uomo che anela all'Assoluto e cerca Dio, a Dio che, di sua iniziativa e col suo libero amore, cerca l'uomo, lo trova e gli si dona in Gesù Cristo. Lo stesso Gesù costituisce il «centro della Figura della rivelazione», poiché è il Verbo di Dio diventato carne, fattosi quindi Parola di Dio in linguaggio umano (Cf. *Gv* 1, 14.18), "esegesi" ed "espressione" (*Ausdruck*) visibile del Dio invisibile. In una parola, Gesù Cristo, in quanto è «bellezza di ogni bellezza» – ed è tale perché egli è in se stesso «la gloria di Dio», lo «splendore della sua gloria»; con la sua incarnazione è diventato «la visibilità del Dio invisibile» (sant'Ireneo)²⁴.

Il primo tempo di questo cammino è sotto il segno dell'analogia in senso anche letterario, ossia come movimento dal basso verso l'alto (*analogos*); la seconda fase del discorso è di tipo discendente, dall'alto verso il basso (*kata-logos*): è il discorso vero e proprio di Dio nel suo manifestarsi o autorivelarsi all'uomo. Tale movimento, storico e salvifico, può essere definito una teologia estetica, nel senso che è la Bellezza suprema che si irradia, si rivela visibilmente e storicamente in Gesù Cristo, che è *ars suprema*, *ars Patris*, perciò stesso è la manifestazione della "bellezza suprema": Dio, in quanto Dio, mistero assoluto (*Mysterium tremendum, fascinosum et adorandum*), attua così la propria *Ek-stase*, ossia fa conoscere se stesso come vero, buono e anzitutto "bello". Questa "estasi" o autorivelazione di Dio e del suo mistero abbraccia sia il contenuto della fede dell'uomo (*fides quae creditur*), sia il fondamento e l'oggetto dell'atto di fede con cui il credente aderisce a Dio (*fides qua creditur*). In tal modo, il movimento dall'alto verso il basso (*kata-logia*) con cui Dio rivela stesso all'uomo è ciò che fonda, accompagna con la sua grazia ed orienta il movi-

²⁴ Cf. G. MARCHESI, *La cristologia di Hans Urs von Balthasar. La figura di Gesù Cristo espressione visibile di Dio*, Prefazione di H.U. von Balthasar (Analecta Gregoriana, vol. 207), Università Gregoriana Editrice, 1977.

mento dell'uomo verso l'alto, fino alla possibilità di "essere rapito" da Dio e in Dio. A questo livello si attua, per grazia, la singolare esperienza dell'"estasi" dell'uomo. Quindi, dinanzi alla rivelazione di Dio – attuata a cominciare dalla creazione del cosmo e dell'uomo, passando per la rivelazione storica nell'Antico Testamento (*Alter Bund*), e culminata nella manifestazione definitiva e visibile di Dio nel Nuovo Testamento (*Neuer Bund*) per opera del Verbo incarnato – si attuano nell'uomo due momenti strettamente connessi: la percezione nella fede della verità di Dio rivelato e l'essere presi e compresi dal suo mistero (l'essere rapiti).

Questi due momenti, prettamente teologici, hanno il loro corrispettivo nell'esperienza umana circa la contemplazione del bello (*pulchrum*). Mutuando la terminologia da san Tommaso, nel bello vi sono due momenti chiamati *species* o *forma* e *lumen* o *splendor*, forma (*Gestalt*) e splendore. Dinanzi all'essere oggettivamente bello – e ogni essere lo è – l'uomo può vivere due momenti strettamente correlati: *primo*, la percezione del bello nel suo manifestarsi, perché ogni essere è "epifanico"; ad esso corrisponde quella che von Balthasar chiama la "dottrina della percezione" (*Erblickunslehre*). Essa equivale alla teologia fondamentale. Già a questo livello, lo ripetiamo, sul piano teologico dell'esperienza di fede si attua nel credente la percezione della verità (*Wahrnehmung*) che si è graziosamente manifestata, data e fatta conoscere. *Secondo*, la percezione della verità, fatta con l'apporto dell'intelligenza, dell'intuizione e della sensibilità interna ed esterna dell'uomo, porta al rapimento, chiamato – sul piano teologico – "dottrina dell'estasi" o del "rapimento" (*Entrückungslehre*). Questo è il piano della teologia dogmatica. I due momenti, lo sottolineiamo ancora, sono inseparabili. Infatti,

«nessuno può percepire in verità senza essere già stato rapito e nessuno che non abbia già percepito può essere rapito, questo vale anche per il rapporto teologico tra fede e grazia. La fede infatti afferra, donandosi, la forma della rivelazione e la grazia si è sempre già impadronita del credente per tuffarlo nel mondo di Dio».

Proprio in questo essere "rapiti" dall'esperienza d'incontro col mistero di Gesù Cristo, con la sua "bellezza", ossia con la sua gloria, von Balthasar vede l'inizio della sequela degli apostoli e di tutta la successiva dinamica della via di santità percorsa nel tempo e nello spazio da generazioni di cristiani:

«Ora, l'essere trasportato [rapito] (*Hingerissenwerden*) è l'origine del cristianesimo. Gli apostoli sono rapiti da ciò che vedono, ascoltano e toccano, da ciò che si rivela nella figura (*Gestalt*); Giovanni (soprattutto, ma anche gli altri) descrive in uno slancio sempre nuovo lo spicco della figura di Gesù, nell'incontro e nel dialogo; emergono i contorni della sua unicità, e all'improvviso ed in maniera inespri- mibile il raggio dell'assoluto colpisce l'uomo, lo getta in adorazione, per trasfor- marlo in un credente e in un seguace»²⁵.

Sono soprattutto due i "luoghi" (*topoi*) ai quali tutta l'*Estetica teolo- gica* di von Balthasar fa riferimento per sviluppare l'intera struttura della stessa Estetica: uno è biblico e l'altro liturgico. Il primo è il testo paolino della Seconda Lettera ai Corinzi (3, 18):

«E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'a- zione dello Spirito del Signore».

La «gloria del Signore» è quella di Gesù Cristo, perché sul suo volto di uomo splende la stessa "gloria di Dio". È quanto afferma espressamen- te san Paolo subito dopo nel testo che diventa come *cantus firmus* della meditazione balthasariana:

«E Dio che disse: *Rifulga la luce dalle tenebre*, rifulse nei nostri cuori, per far risplendere la conoscenza della gloria divina che rifulge sul volto di [Gesù] Cristo» (2 Cor 4, 6).

Insieme al *locus classicus* dell'"estetica teologica" di san Paolo, qual è definito il passaggio appena citato (cf. 2 Cor 3, 18; 4, 6), il nostro Autore trova anche nel Prefazio di Natale la dinamica della sua estetica teologica:

Quia per incarnati Verbi mysterium nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit: ut dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc in invisibilium amorem rapiamur («Nel mistero del Verbo incarnato è apparsa agli occhi della nostra mente una nuova luce del tuo fulgore, perché conoscendo Dio visibilmente, per mezzo suo siamo rapiti all'amore delle cose invisibili»).

La visione o percezione del mistero di Dio, rivelato a noi nel Verbo fatto carne e contemplato nella luce della fede, porta all'"estasi" o rapi-

²⁵ ID., *Herrlichkeit*, Bd. I: *Schau der Gestalt*, cit., 30.

mento dell'uomo in Dio, alla sua trasformazione nella luce e nell'amore del Signore.

La "Herrlichkeit" o Gloria di Dio

Il contenuto specifico dell'*Estetica teologica* di Hans Urs von Balthasar è già enucleato nel titolo preposto ai sette volumi della sua vastissima riflessione: *Herrlichkeit*. Questa è una parola di difficile traduzione, in quanto è ricca di accezione e di sfumature, significanti: magnificenza, splendore, signoria, eccellenza; indica anche qualcosa di stupendamente bello, meraviglioso, fantastico! La *Herrlichkeit* richiama anche termini come imponenza, peso, sfarzo, grandiosità, autorità, prestigio. Il termine o concetto biblico che corrisponde meglio a *Herrlichkeit* è "gloria", espressa nell'Antico Testamento con *kābōd* e nel Nuovo Testamento con *doxa* per indicare, in entrambi i contesti della rivelazione divina e della storia della salvezza, soprattutto la "Gloria di Dio" (*Gloria Dei*), ossia la sua stessa divinità. La "via della bellezza", individuata, tracciata e percorsa dalla riflessione balthasariana, se ha nel bello filosofico il suo punto di partenza, raggiunge invece nella contemplazione della bellezza divina, vale a dire nella Gloria di Dio, il suo vero obiettivo che è quello di una riflessione prettamente teologica (*estetica teologica*), dall'inizio alla fine. Un simile procedimento teologico è impostato e viene sviluppato con un ricorso costante all'analogia sia sul piano metafisico (*analogia entis*) sia sul piano della rivelazione e della salvezza (*analogia fidei*). Di conseguenza, von Balthasar può rilevare:

«Il glorioso (*das Herrliche*) corrisponde sul piano teologico a ciò che sul piano filosofico è il trascendentale bello (*das Schöne*); e la bellezza per il pensiero occidentale, da Omero a Platone attraverso Agostino e Tommaso fino a Goethe e Hölderlin, Schelling e Heidegger, è l'ultima ricapitolante proprietà dell'essere onnicomprensivo in quanto tale; è la sua ultima misteriosa forza di irradiazione».

Perciò, se si concepisce il bello come un "trascendentale", bisogna allora definirlo non partendo dalla creatura ma da Dio stesso, dalla sua rivelazione nella storia e dalla sua incarnazione, proprio perché Dio è la bellezza suprema, archetipo della bellezza del mondo. E in Dio la sua bellezza (divinità) è tutt'uno col suo amore trinitario. Nella Bibbia questo

“trascendentale” supremo è detto Gloria di Dio (*kābōd, doxa*); essa (gloria) riempie ogni pagina della Scrittura, accompagna ogni passo del lungo evolversi della storia della salvezza ed è promessa all’uomo, creato «a immagine e a somiglianza di Dio» (*Gn* 1, 26-27; *Sap* 2, 23), come sigillo della sua salvezza, come premio della sua libera risposta di fede e di amore al Dio Salvatore. La *Gloria Dei* non è altro che la proprietà essenziale e manifestativa di Dio, che si irradia come rivelazione (teofania, epifania) svolta nella storia, incentrata nell’incarnazione del Verbo, e volta sempre alla giustificazione dell’uomo. In una parola, la Gloria di Dio non è altro che il *divinissimum* di Dio stesso²⁶. In questo senso von Balthasar fa propria l’affermazione del suo connazionale e grande amico, Karl Barth: «Dio non è Dio, perché è bello; egli è bello perché è Dio»²⁷.

C’è una precisa ragione “estetica”, ossia teo-logica, per cui von Balthasar disegna la sua grande trilogia, paragonabile a una cattedrale gotica, partendo dal *pulchrum* e quindi anteriormente agli altri due trascendenti: *bonum* (Teo-drammatica) e *verum* (Teo-logica). Il motivo è che Dio non si rivela anzitutto come “il vero” da credere («Maestro per noi»), né come “il buono” da seguire («Salvatore per noi»); il fatto è – come traspare dalla Bibbia, dai grandi eventi di teofania o di vocazione ed elezione di singole persone chiamate ad una speciale missione – che Dio si manifesta in primo luogo

«per mostrare se stesso e per irradiare SE STESSO, cioè la maestà (*das Herrliche*) del suo amore eterno e trinitario, in quel “disinteresse” che ha il vero amore in comune con la vera bellezza. Alla gloria di Dio è stato creato il mondo con la sua propria gloria e alla gloria di Dio sarà anche salvato. Soltanto chi, colpito da un raggio di questa gloria, avrà un sentimento incoativo per ciò che è l’amore che non ha scopo, potrà giungere a percepire la presenza dell’amore divino in Gesù Cristo»²⁸.

Elemento essenziale, anzi primario, della dinamica dell’“estetica teologica”, mirante a riflettere organicamente sulla percezione della verità, nella luce del *pulchrum*, è il “lasciar-essere” ciò che si mostra, ossia l’eter-

²⁶ ID., *Rechenschaft 1965*, Joannesverlag, Einsiedeln, 1965, 28; ID., *Gloria*, vol., I: *Percezione della forma*, cit., 58; vol. VII: *Nuovo Patto*, Jaca Book, Milano 1977, 237-238.

²⁷ ID. *Herrlichkeit*, Bd. VII: *Neuer Bund*, cit., 19-20.

²⁸ ID., *Rechenschaft 1965*, cit., 29.

no amore di Dio per me, capace di manifestarsi e di donarsi anche in quelle forme che suonano paradossali alla ragione umana, come la sua *chenosi* di Cristo e il suo *descensus ad inferos*. Già nel piccolo e prezioso libro *Solo l'amore è credibile*, abbozzo della successiva *Estetica teologica* e del metodo altrettanto teologico che vi avrebbe adottato, von Balthasar affermava:

«Nell'Antico Testamento, questa gloria (*kābōd*) consiste nella presenza dell'augusta maestà di Jahvé nella sua alleanza (e – trasmessa per il tramite di questa – in tutto il mondo), nel Nuovo Testamento questa sublime gloria si spiega come l'amore di Dio in Cristo che discende nell'abisso estremo di tenebra e di morte».

Questo *quid extremum* è la vera escatologia realizzata dalla “realtà assoluta” che è Dio col suo amore²⁹. A questo punto siamo forse in grado di comprendere meglio, senza cadere in facili fraintendimenti, che cosa significhi il termine “estetica” usato dal teologo svizzero: con tale nome si intende qualcosa di prettamente teologico, ossia «l'intuizione, possibile soltanto nella fede, della gloriosa manifestazione dell'amore assolutamente libero di Dio»³⁰.

Anche oggi, il card. Hans Urs von Balthasar, nel centenario della sua nascita, attraverso le pagine della sua *Estetica teologica* è in grado di proporre l'attualità di un messaggio rivolto sia al semplice credente sia al teologo di professione. A questi può ricordare, evocando la storia del pensiero cristiano, che

«non si è data e non si può dare teologia interiormente grande e storicamente feconda che non sia stata del tutto espressamente concepita e data alla luce sotto la costellazione del bello (*καλόν*) e della grazia (*χάρις*)»³¹.

All'uomo moderno e soprattutto al cristiano, che ha la possibilità, data per grazia, di essere illuminato dal raggio della gloria di Dio, della sua rivelazione, viene ricordato che «soltanto l'amore è credibile»³². E ciò

²⁹ ID., *Solo l'amore è credibile*, cit., 12-13.

³⁰ *Ivi*, 13.

³¹ ID., *Gloria*, vol. I: *La percezione della forma*, cit., 4.

³² Cf. ID., *Glaubhaft ist nur Liebe*, Joannesverlag, Einsiedeln 1963; 1985⁵ (tr. it. *Solo l'amore è credibile*, cit.).

comporta nella vita pratica, sia personale sia comunitaria, di dare spazio anzitutto alla contemplazione dell'amore di Dio, rivelato e donato nella missione redentrice del Figlio Gesù Cristo, accogliendo tale dono con la disponibilità sponsale di Maria, modello della Chiesa orante. Ma nello stesso tempo la percezione della verità di Dio manifestata nella sua bellezza/divinità deve diventare azione d'amore per incontrare i fratelli che Dio ha amato e redento in Cristo Gesù, "archetipo del bello", ossia «il Signore della gloria» (1 Cor 2, 8), incarnazione dell'amore divino portato fino all'estremo dono di sé (Cf. Gv 13, 1), per la salvezza del mondo.

L'IDEA DI BELLEZZA NEL PENSIERO RELIGIOSO RUSSO TRA '800 E '900

LUIGI RAZZANO

PATH 4 (2005) 413-428

1. La proposta di una *Weltanschauung* estetica

I grandi fermenti che caratterizzano la Russia nel periodo a cavallo tra '800 e '900¹ determinano una svolta culturale la cui rilevanza, col passare del tempo, si evidenzia sempre più chiaramente anche per il pensiero occidentale. Tale vicenda, che interessa tutti gli ambiti della vita – politico, religioso, economico, artistico, filosofico, teologico –, è caratterizzata da una tensione di attesa e rinascita che dà origine a una vera e propria primavera culturale². Essa si alimenta all'idea di una filosofia intesa più come *filokalia* che come scienza, più come ricerca amorosa che come acquisizione di sapere. Da qui la percezione della bellezza come il mezzo più agevole per

¹ Data la brevità dell'articolo ci limiteremo qui e per i successivi rimandi a una bibliografia essenziale. Per una panoramica sugli sviluppi religiosi e culturali di questo periodo rimandiamo a: N. BERDJAEV, *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, tr. it. di C. De Lotto, Milano 1992; ID., *L'idea religiosa russa*, in *Russia cristiana*, 5 (1978), 14-35; N. ZERNOV, *La rinascita religiosa russa del XX secolo*, tr. it. di M. Carletti e T. Gargiulo, Milano 1978; S.L. FRANK, *Il pensiero religioso russo. Da Tolstoj a Losskij*, Milano 1977; P.C. BORI - P. BETTILOLO, *Movimenti religiosi in Russia prima della rivoluzione (1900-1917)*, Brescia 1978.

² Purtroppo la novità di questo periodo non sempre viene ben compresa da alcuni studi, più propensi a stabilirne paragoni o a cogliere debiti con l'Occidente, piuttosto che l'originalità: A.M. DIOLETTA SICLARI, *Schelling e la cultura russa nei primi decenni del XIX secolo*, in "Orientalia Christiana Periodica", XLIII (1977), 389-407; ID., *La filosofia positiva di Schelling e la gioventù russa negli anni '30 del secolo XIX*, in "Orientalia Christiana Periodica" XLV (1979), 145-158. Su questo aspetto vedi M. CAMPATELLI, *L'aspetto ecclesiale e sociologico della cultura in S. Bulgakov*, saggio introduttivo a S.N. BULGAKOV, *Presso le mura di Chersoneso*, Roma 1988, 167-168.

incontrare la verità. Se, dunque, il tratto dominante della cultura russa del periodo qui preso in esame è il rifiuto dell'intellettualismo e del razionalismo, la sua "idea" di estetica ne è una diretta conseguenza.

La bellezza viene a costituire il criterio di verità della vita, in un approccio che determina una *Weltanschauung* "integrale"³. Quella che viene proposta è "l'unitotalità positiva" di cui la coscienza del tempo era priva, perché fortemente caratterizzata da una *Weltanschauung* riduzionista e soggettivista che traduceva il rifiuto della metafisica e il rinnegamento dell'"altro", come proponeva la filosofia kantiana che, basandosi sul principio del "dualismo metafisico", aveva separato la realtà in due sfere non comunicanti: quella del *noumeno* e quella del *fenomeno*. Tale divisione aveva provocato una vera e propria scissione tra trascendente e immanente, intelligibile ed empirico, spirituale e corporale/materiale, scissione che, nell'ambito filosofico e culturale, aveva comportato un'esclusione dell'una o dell'altra "sfera"⁴. La *Weltanschauung* che fiorisce nel pensiero religioso russo si basa invece sulla convinzione di un principio gnoseologico che permette al pensiero di aprirsi a tutte e due le sfere, armonizzandole nel pieno rispetto della loro identità. In questo dinamismo espressivo, la bellezza si pone come manifestazione dell'Uno e compimento del molteplice⁵, diventando chiave ermeneutica della realtà. Essa, infatti, altro non è che la suprema manifestazione di un rapporto integralmente realiz-

³ La realtà viene «concepita come una totalità di cui va colto il senso unitario» (cit. in *Editoriale* de "La Nuova Europa", 6 [1998], 2). Per un approfondimento di questo argomento vedi: V. SOLOV'EV, *La conoscenza integrale*, tr. it. di A. Dell'Asta, La Casa di Matriona, Seriate 1998.

⁴ Cf. G. REALE - D. ANTISERI, *Kant e la fondazione della filosofia trascendentale*, in ID., *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, Editrice La Scuola, Brescia 1983, 643-699; L. ŽÁK, P.A. Florenskij: *progetto e testimonianza di una gnoseologia trinitaria*, in P. CODA - A. TAPKEN (edd.), *La Trinità e il pensare*, Città Nuova, Roma 1997, 197-198.

⁵ L'Uno e il molteplice, secondo l'impostazione dualistica della filosofia occidentale moderna, interagiscono in un rapporto conflittuale che porta necessariamente a una esclusione reciproca. La visione integrale della realtà, invece, per quanto sia caratterizzata da forti polarità, è animata da una tensione verso l'unità. Da ciò l'idea di una filosofia che tenga insieme gli estremi in una convivenza pacifica. L'unitotalità diventa allora la categoria che più di ogni altra esprime il progetto della filosofia integrale.

zato. Un dato da cui non può prescindere chi voglia avere un'autentica comprensione della coscienza culturale russa⁶.

Il particolare senso di attesa che caratterizza l'atmosfera culturale di fine '800 e inizio '900 si riflette nel proliferare di movimenti artistici e letterari, che danno origine a percorsi e figure che contribuiscono non poco allo sviluppo dell'estetica russa. La capacità di vedere il mondo in modo nuovo consente all'arte di sottrarsi alla funzione imitativa per essere considerata come un'autentica visione del mondo. Questo sforzo teoretico trova nel simbolismo la sua forma originaria.

2. Il simbolismo russo: per una teoresi dell'esperienza artistica

Il *Simbolismo*⁷ è una delle espressioni letterario-artistiche più importanti nella Russia d'inizio secolo. Sviluppatosi nell'ultimo decennio dell'800, riceve la sua prima teorizzazione programmatica nel 1893, all'interno di un contesto letterario decisamente decadentista⁸. La capacità teoretica di questo movimento determina lo spostamento dal piano del semplice fare poetico a quello della riflessione estetica. Quest'operazione viene compiuta da poeti come A. Belyj e S. Solov'ëv, cui si aggiungeranno A. Blok e V. Ivanov, che, raccolti intorno alla rivista *Vesy*, si fecero promotori di una poetica misticheggiante, sorretta dalle concezioni religiose di V. Solov'ëv. Quest'ultimo, già alla fine dell'800, aveva tematizzato filosoficamente l'idea portante del cristianesimo russo-ortodosso, secondo cui non ha senso la fede in una realtà celeste ontologicamente separata dalla realtà terrena, che va piuttosto riconosciuta come manifestazione di un fondamento ideale, che la rivela creatura del Divino. Il simbolo è lo spazio dove si offre all'uomo la realtà più profonda, rivelazione della dimen-

⁶ Cf. N. BOSCO, *La filosofia russa come filocalia*, in G. LINGUA (ed.), *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, Silvio Zamorani Ed., Torino 1999, 25-31.

⁷ Per una buona introduzione alla letteratura simbolista è opportuno consultare J. WEST, *Russian symbolism*, London 1974. Per il simbolismo come movimento filosofico vedi la voce *Simbolo*, in *Russkaja filosofija slavar'*, Moskva 1995, 440-443; è utile inoltre A. PIMAM, *Symbolism and philosophical discourse*, in "Russian literature", 34 (1994), 371-386.

⁸ Cit. in V. STRADA, *Vera e falsa decadenza*, in V.A. DUDAKOV (ed.), *Il simbolismo russo*, Milano 1992, 20.

sione noumenica e quindi divina del mondo, grazie a un'energia in esso contenuta, capace d'unificare le diverse sfere della realtà.

In questa visione, la bellezza diventa il tratto antropologico-esistenziale decisivo per la comprensione della realtà. Essa ne è il mistero fontale, il nucleo segreto, il luogo della salvezza, il simbolo della verità, lo splendore del vero. La bellezza viene ricompresa dai simbolisti entro la prospettiva spirituale della *visione*, che pratica la via apofatica del silenzio concettuale e trova la sua forma più significativa nella *visione-dedizione* liturgica e nella *visione-contemplazione* iconografica. Per questo motivo, l'arte iconica sintetizza l'equilibrio di bellezza sensibile e luce divina, di sapienza umana e ispirazione mistica.

Tutto ciò consente di parlare, a proposito del simbolismo russo, di una vera e propria "gnosi" estetica che, a differenza del simbolismo francese, non propone solo una nuova forma di espressione poetica, ma dà luogo a una vera e propria *Weltanschauung* che «si esprime e oggettiva non solamente in una teoria filosofica, ma anche in opere teologiche, economiche o storiche, e spesso in creazioni artistiche e letterarie»⁹. Alcune figure più rappresentative di questo movimento, tra le quali va ricordato V. Ivanov, consentono di delineare la complessa teorizzazione entro cui si muove il simbolismo russo¹⁰.

3. V. Ivanov e il simbolismo estetico

Da V. Ivanov¹¹ il simbolismo è visto come espressione di una sete religiosa nazionale e collettiva, contrapposta al decadentismo e all'individua-

⁹ R. SALIZZONI, *L'idea russa di estetica*, Rosenberg & Sellier, Torino 1992, 26; cf. A. DI CHIARA - V. DE CESARE (edd.), *La filosofia russa. 1800-1900*, Napoli 1998, 173ss.

¹⁰ Cf. M. C. GHIDINI, *Il cerchio incantato del linguaggio*, Milano 1997, 24-29.

¹¹ Per una esauriente indagine biografica rimandiamo al lungo scritto della più profonda conoscitrice e interprete del suo pensiero, così come Ivanov stesso la definì: Ol'ga Deschartes, scritto posto a introduzione del *Sobranie sočinenij* edito a Bruxelles 1971-1987, 7-227. Altrettanto ricche d'informazioni sono le memorie di Lidija Ivanova, la figlia del poeta: L. IVANOVA, *Vospominanija. Kniga ob otce (Memorie. Libro su mio padre)*, Moska 1992. Per una rassegna completa delle opere su Ivanov e per le traduzioni delle sue opere nelle lingue occidentali eccetto quella italiana rimandiamo a P. DAVIDSON, *Vjacheslav Ivanov. A Reference Guide*, New York 1996, aggiornata fino al 1993.

lismo occidentale. Il nodo più travagliato che emerge dall'interno della sua riflessione sul simbolo riflette la domanda cruciale sull'arte, una domanda che certamente travalica i confini della cultura russa e di quella occidentale: l'arte è espressione soltanto di una tensione soggettiva oppure rimanda a una dimensione metafisica grazie alla quale essa stessa diventa percezione di un mondo che include e "rivela" il senso della realtà?¹² Compito del simbolismo è rendere l'arte «crittografia dell'indicibile»¹³, capace cioè di fungere da espressione del limite e da apertura oltre il limite. In questo processo, il simbolismo si colloca nel tempo di quella trasformazione che, attraverso l'arte, porta alla teurgia, aprendo la strada alla creazione di un nuovo cosmo e di una natura rinnovata¹⁴.

La chiara matrice teurgica del simbolismo ivanoviano e lo stretto rapporto, in essa, tra arte e vita, conducono a proporre una nuova forma di arte sacra: non la trasformazione della vita in arte, ma la conversione dell'arte in vita¹⁵. L'intrinseca componente religiosa impedisce al simbolismo di Ivanov di diventare un semplice metodo di procedimento letterario. Esso, piuttosto, si presenta come luogo che rivela il significato delle parole. Da qui, la tensione a rendere con la parola, dietro la quale si percepisce il Divino, ciò che non è esprimibile col linguaggio umano. Il Divino in quanto tale non è esprimibile, e pertanto la parola deve farsi allusiva: deve creare cioè quelle associazioni tra le esperienze sensibili che aprono lo spiraglio al rendersi presente di Esso.

Traspare da questa concezione del simbolo il recupero dei nuclei fondamentali dell'estetica: l'idea dell'artista come teurgo e quella dell'arte come accesso all'Assoluto e rivelazione dell'Universale. In questo senso il simbolismo si fa ponte verso quell'arte che crea un nuovo essere: l'arte come creazione divino-umana. Una sorta di arte-miracolo, impossibile nei limiti del mondo dato, e collocabile solo all'interno di un orizzonte escatologico.

¹² Cf. C. CANTELLI, *Simbolo e icona. Estetica e filosofia pratica nel pensiero di Vjceslav Ivanov*, Bologna 2000, 96-98.

¹³ *Ibid.*, 601.

¹⁴ Cf. C. CANTELLI, *Simbolo e icona*, cit., 75.

¹⁵ Cf. A. BELYI, *Simvolizm*, tr. it. *Simbolismo*, Napoli 1986, 242.

4. V. Solov'ëv e la conoscenza estetica

L'argomentazione che contribuisce a fornire all'arte una connotazione sistematica trova significative indicazioni negli sviluppi teoretici di V. Solov'ëv e di P. Florenskij. Per Solov'ëv la bellezza, in coerenza con la sua epistemologia, è la ricerca della verità integrale ed è espressamente identificata con la percezione dell'unità, mentre per Florenskij è radicata in una vera e propria struttura teologica, in quanto compresa come "oggettivazione" ontologica della relazione agapica delle tre divine Ipostasi.

V. Solov'ëv¹⁶ traccia le linee fondamentali della sua estetica¹⁷ nell'ultimo periodo della sua vita: quello cosiddetto teurgico. L'estetica e l'arte, infatti, sono comprensibili alla luce dell'elemento che le unisce: la bellezza. Per Solov'ëv la bellezza è il punto di vista che consente di "guardare la vita dall'alto", e cioè nella prospettiva rovesciata di Colui che ci guarda con infinito amore. La bellezza non è un problema di ordine filosofico, ma un "luogo teologico" che continuamente rinvia all'Assoluto. Essa è epifanica e iconica, è la forza che trasforma e trasfigura, conferendo alla realtà una dimensione escatologica, nella quale trova pieno compimento la contemplazione del tutto in Dio. La bellezza è la materializzazione

¹⁶ Tra le migliori biografie di Solov'ëv in russo va menzionata quella di A. Losev, *Vladimir Solov'ëv e i ego vremja*, Mosca 1990; nonché quella che si trova nel quinto volume, tomo decimo, dei sei volumi dell'opera completa di Solov'ëv, dal titolo *Sobranie Sočinénij V. S. Solov'ëva* redatta da S.M. Solov'ëv e da E.L. Radlov, Pietroburgo 1911, VII-LI. In ambito italiano rimandiamo ai testi di A. ASNAGHI, *L'amante della Sofia. Vita e pensiero di V. S. Solov'ëv*, Milano 1990; il primo capitolo di N. BOSCO, *Vladimir Solov'ëv. Esperienza religiosa e ricerca filosofica*, G. Chiappichelli, Torino 1976; P. EVDOKIMOV, *Cristo nel pensiero russo*, tr. it. Roma 1972, 104-117; T. ŠPIDLÍK, *Solov'ëv*, in *La mistica. Fenomenologia e riflessione teologica*, Roma 1984, 621-624; F. MUSCATO, *Chiesa ed ecumenismo in Vladimir Solov'ëv: unità della Chiesa*, Roma 1991-1992; oltre alla pubblicazione delle sue *Opere*, a cura di A. Dell'Asta, per conto della Cooperativa editoriale La Casa di Matriona.

¹⁷ In realtà Solov'ëv più che un'estetica ci lascia solo alcuni scritti preliminari che sono stati pubblicati in dieci volumi a San Pietroburgo dal 1911 al 1914, rieditati a Bruxelles in dodici volumi dal Foyer Oriental Chrétien dal 1966 al 1970 e tradotti in italiano da A. Dell'asta per conto della Casa di Matriona. A questo proposito rimandiamo a V. SOLOV'ËV, *Significato dell'amore*, Milano 1983. Queste opere costituiscono solo un abbozzo d'una estetica, il che ci fa capire che egli intendeva elaborarne una in modo sistematico, lasciata incompiuta a causa della prematura morte. Per un'introduzione panoramica a queste opere estetiche segnaliamo: M. TENACE, *La bellezza, unità spirituale*, Lipa, Roma 1994.

dello spirito e la spiritualizzazione della materia: è «l'unità spirituale» realizzata¹⁸.

Solov'ëv propone un concetto di bellezza che rompe i canoni dell'estetica idealista, secondo cui la bellezza può essere soltanto fenomeno e non realtà, illusoria prefigurazione e non promessa che si dispiega nella storia¹⁹. La sua idea di bellezza non scaturisce da una teoria estetica, ma dalla manifestazione storica dell'Assoluto e, in quanto tale, rende l'opera che la incarna partecipe di quest'eternità. La bellezza, per Solov'ëv, costituisce l'ambito entro cui si gioca il dramma della vita dell'umanità. È per questo motivo che egli lega strettamente alla bellezza e al destino dell'arte la realtà della salvezza²⁰. La bellezza, più che un problema estetico, è strumento di una missione salvifica. Il mondo chiede d'essere salvato, ma questo non significa esaltarne tale qual è, come un dato assoluto, e neppure trasformarlo arbitrariamente, poiché esso possiede già in sé gli elementi primi della sua trasformazione; ed è in base a essi che l'arte sorge nella storia dell'umanità come forza teurgica. L'arte è il frutto dell'incontro tra il destino e il reale. Va quindi riconosciuta alla bellezza la capacità d'influire profondamente e fortemente sul mondo reale. Ciò che importa è innestare sul piano della realtà percepita sensibilmente il contenuto della salvezza e della verità, donandole la forma della bellezza. La missione dell'arte è quella di attivare, attraverso la bellezza, il destino della realtà²¹. Questa “nuova creazione” coincide con la salvezza del mondo²².

¹⁸ Cf. M. TENACE, *La bellezza, unità spirituale*, cit., 15-26.

¹⁹ Se per Hegel la bellezza è l'incarnazione di un'idea universale ed eterna in fenomeni singoli transitori, i quali rimangono tali e svaniscono nella corrente di un processo, per Solov'ëv la bellezza vera e perfetta deve esprimere la piena solidarietà e reciproca penetrazione dell'universale e del particolare, dell'eterno e del temporale, dell'infinito e del finito, dove l'uno rende partecipe dell'immortalità dell'altro (cf. V. IVANOV, *Religioznoe delo Vladimira Solov'ëva* [L'opera religiosa di Vladimir Solov'ëv], *Sobr. Soč.*, III, Bruxelles, 313-316).

²⁰ Cf. O. CLÉMENT, *La bellezza salverà il mondo*, in ID., *AnaCronache. Morte e resurrezione*, tr. it. di C. Cozzi, Milano 1992, 131-164.

²¹ Cf. V.S. SOLOV'ËV, *Krasota v prirode*, cit., 33-34, tr. it., *La bellezza nella natura*, 162.

²² La bellezza è una forza reale trasfigurante l'universo; essa redime e rinnova la vita; ed è pienamente se stessa se si unisce alla religione, divenendo creativa di salvezza, cioè teurgia, che non significa magia. Attraverso di essa, l'arte partecipa del processo cosmico contro il caos primitivo, in accordo con l'anima del mondo.

L'arte non è dunque chiamata solo a contemplare la Divinità, ma, per così dire, a "incarnarla". Essa non può limitarsi a una passiva imitazione della natura, ma deve diventare un'attiva opera di Dio, il frutto di un'azione comune della Divinità e dell'umanità, capace di trasformare quest'ultima da umanità carnale o naturale in un'umanità spirituale e divina. Non si tratta di una creazione dal nulla, ma di una *ricreazione*, o transustanziazione della materia nello spirito, della vita carnale in vita divina²³. La tesi dell'arte come ricreazione del reale secondo un'opera trasfiguratrice, più che come riproduzione o copia della realtà, si pone come imitazione della *natura naturans* plasmatrice²⁴. L'uomo, per mezzo della sua azione, rende partecipe la materia del progetto di Dio sull'umanità e per mezzo dell'arte la trasfigura. Tuttavia, Solov'ëv è cosciente che l'arte è solo un mezzo in cui opera la bellezza quale forza trasfiguratrice della realtà. Dunque, non è l'arte che salva, ma la bellezza. Con questa concezione Solov'ëv si distacca notevolmente dalla tesi del realismo e della teoria dell'arte per l'arte, in quanto il realismo tende a migliorare senza creare nulla di nuovo, mentre l'arte per l'arte sostiene che si può creare del bello e del nuovo senza che questi siano sottomessi al giudizio del vero e del bene²⁵.

5. Pavel Florenskij: un'estetica trinitaria

Un aspetto cruciale per capire la concezione estetica di P. Florenskij²⁶ è senza dubbio l'approccio ontologico-trinitario. Ne «La luce della verità», titolo della quarta lettera del suo capolavoro, *La colon-*

²³ Cf. V. S. SOLOV'ËV, *Duchovnyja osnovy zizni*, 376-377, tr. it. *I fondamenti spirituali della vita*, cit., 108-109.

²⁴ Cf. M. TENACE, *La bellezza unità spirituale*, cit., 97-102.

²⁵ Cf. *ibid.*, 65-74.

²⁶ Per un elenco dettagliato ed esauriente delle sue opere, dove è possibile, tra l'altro, avere maggiori informazioni biografiche, rimandiamo a: N. VALENTINI, *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, Bologna 1997; L. ŽÁK, *Verità come ethos*, Città Nuova, Roma 1998; ID., *Pavel A. Florenskij*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2002. Si vedano inoltre gli Atti del Convegno Internazionale (Università degli Studi di Bergamo, gennaio 1988), AA.VV., *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni (P. A. Florenskij e la cultura del suo tempo)*, a cura di M. Hagemeister e N. Kauchtschischwili, Marburg 1995; e l'introduzione di M. G. Valenziano, *Florenskii. La luce della verità*, Roma 1986.

*na e il fondamento della verità*²⁷, Florenskij mette a fuoco la sua teoria conoscitiva, all'interno della quale colloca anche la sua concezione estetica. Il dogma trinitario costituisce in effetti il centro del suo pensiero. Nella Trinità egli vede la "Patria" di ogni essere, l'origine, il fondamento e il punto d'arrivo di ogni esistenza, il luogo in cui tutto trova la sua ragione d'essere²⁸. La piena consapevolezza dell'impossibilità di penetrare con una semplice speculazione razionale nel cuore del mistero dell'esistenza trinitaria di Dio dischiude in Florenskij la prospettiva della possibilità di contemplarlo alla luce della definizione giovannea: «Dio è amore» (1Gv 4,8). Egli è convinto che la relazione sostanziale, l'atto che "costituisce" l'Essere di Dio è l'atto d'amore. La Verità è un atto determinato dal movimento relazionale intratrinitario. Una relazione assolutamente *sostanziale*: ognuna delle Persone della Trinità vi partecipa con tutto il suo essere al punto che non vi sono *Tre* esseri diversi, ma vi è un unico Essere: quello, appunto, di Dio Uno.

È alla luce di questo dinamismo agapico che egli intuisce la nozione di Bello e sulla cui base riformula il concetto gnoseologico della relazione trinitaria in chiave estetica. La reale integrazione dei *Tre* – afferma Florenskij –, vista nella modalità dell'*Io*, appare come conoscenza; nella modalità del *Tu*, si manifesta come amore; mentre nella sua realtà oggettiva, ossia nella modalità del *Lui*, s'irradia come bellezza. La bellezza è determinata dalla contemplazione oggettiva del *Terzo* nell'altro: il *Tu*, per cui essa è l'irradiazione della Verità stessa. La Trinità si manifesta nell'amore, e ciò consente la conoscenza della verità. «La verità manifestata è amore. L'amore realizzato è bellezza»²⁹. La bellezza è la forma oggettiva

²⁷ P. A. FLORENSKIJ, *Stolp utverzdenie istiny. Opyt provoslavnoy feodicej v dvenadcati pis'mach*, Moskva 1914: tr. it. di P. Modesto, *La colonna e il fondamento della verità*, a cura di E. Zolla, Milano 1998.

²⁸ Losskij afferma che secondo Florenskij: «La Trinità è per la Chiesa ortodossa il fondamento incrollabile di ogni pensiero religioso, di ogni pietà, di ogni vita spirituale, di ogni esperienza. È lei che si cerca quando si cerca Dio, quando si cerca la pienezza dell'essere, il senso e lo scopo dell'esistenza. Rivelazione primordiale e sorgente di ogni rivelazione e di ogni essere, la Santa Trinità s'impone alla nostra coscienza religiosa: bisogna cercarla come un fatto la cui evidenza e necessità non può fondarsi che su se stesso» (V.N. LOSSKIJ, *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente. La visione di Dio*, Bologna 1990, 60).

²⁹ *Ibid*, 116.

con cui l'amore tra l'Io e il Tu si estende al Lui³⁰. Il Lui, potremmo dire, è la trasfigurazione dell'Io e del Tu, che non è né l'Io né il Tu, ma il Terzo, ossia il Noi: la bellezza realizzata. Cosicché, mentre l'Io e il Tu sono la bellezza realizzantesi, il Noi costituisce la bellezza realizzata.

In quest'ottica la bellezza non è disgiungibile dalla Verità e dall'Amore, al contrario costituisce insieme ad essi una triade metafisica. Verità, Bene e Bellezza formano un unico principio, un unico atto conoscitivo, esaminabile, però, sotto diversi aspetti. Quest'unico atto è al contempo Verità per il soggetto della conoscenza, Bene per l'oggetto della conoscenza, Bellezza per il *Terzo* che contempla la conoscenza dei *Due*. Verità, Bene e Bellezza sono le tre forme dell'Essere, di cui la Bellezza è la forma manifestativa. Questa «triade metafisica ha il suo prototipo e le sue radici nella Triade celeste»³¹. Solo contemplando la vera bellezza è possibile cogliere la verità. La bellezza è il luogo rivelativo della verità, la luce nella quale la verità si dà a conoscere, il sigillo e lo splendore della Verità, perché *la Verità non la si dimostra, ma la si contempla*³².

L'aspetto manifestativo della Verità consente d'introdurre il discorso sull'altra dinamica del Bello: quella simbolico-rivelativa che Florenskij sviluppa, in modo disteso, nel suo saggio sull'icona, *Le porte regali*³³. Accanto al dinamismo trinitario, il Bello mostra infatti il suo fondamento ontologico nel dinamismo rivelativo del simbolo.

6. S. Bulgakov: la riflessione sofianica sulla bellezza

Il concetto di *Sofia*³⁴ costituisce l'orizzonte ermeneutico entro cui la nozione di bellezza viene compresa da S. Bulgakov nella sua valenza teo-

³⁰ Cf. *ibid.*

³¹ *Ibid.*, 116.

³² Il rapporto tra la verità e bellezza nella tradizione bizantina teologica e filosofica è stato sviluppato da A. DELL'ASTA, *La bellezza splendore del vero*, in "Russia cristiana", 6 (1980), 32-53.

³³ Cf. P.A. FLORENSKIJ, *Ikonoostas*: ed. it. a cura di E. Zolla, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977.

³⁴ Per una introduzione generale alla categoria della *Sofia* rimandiamo ai numerosi articoli di B. SCHULTZE – studioso del pensiero filosofico e teologico russo, oltre che attento osservatore del dibattito intraortodosso sulla sofologia –, *Der Gegenwärtige Streit um die Sophia, die Göttliche Weisheit in der Orthodoxie*, in "Stimmen der Zeit", 137 (1940),

logica. È in base a questa comprensione che diventa possibile focalizzare la convergenza che sussiste tra la teologia e l'estetica. «La Sofia – afferma Bulgakov³⁵ – si rivela nel mondo come bellezza, che è la sofanità percepibile del mondo»³⁶. Essa è la bellezza che contiene il mondo e lo vivifi-

318-324; *Sofia*, in “Humanitas”, 1 (1946), 220-230; *Sofia*, in “Humanitas”, 5 (1950), 219-228; P. BERARDI - N. BOSCO - G. LINGUA, *Storia e storiografia bulgakoviana*, in “Filosofia e teologia”, VI (2/1992), 247, dove è possibile reperire una buona bibliografia. Segnaliamo inoltre anche gli articoli di I. GANCIKOV, *Sofiologia*, in *Enciclopedia Filosofica*, Centro di Studi Filosofici di Gallarate, Roma-Venezia 1975, vol. IV, 197-199; A. LITVA, *La Sophie dans la création selon la doctrine de S. Bulgakov*, in “Orientalia Christiana Periodica”, 16 (1950), 39-74, e A. JOOS, *L'homme et son mystère. Elements d'anthropologie dans l'oeuvre de S. Bulgakov*, in “Irenikon”, 45 (1972), 332-361, C. LIALINE, *Le débat sophiologique*, in “Irenikon”, 9 (1936), 168-205; P.C. BORI (ed.), *Sofiologia*, in *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Milano 1981, 879-88, e il testo di T. SCHIPFLIGER, *Sophia-Maria, eine ganzzeitliche Vision der Schoepfung*, München-Zürich 1988.

³⁵ Per un approccio alla sua figura si consiglia di avvalersi di una guida affidabile come: L. ZANDER, *Bog i mir. Mirosozercanie otca Sergija Bulgakova* [Dio e mondo. La visione del mondo di p. S. Bulgakov], 2 voll., Parigi 1948; dello stesso Zander si veda, sinteticamente, *Le Père Serge Bulgakov*, in “Irenikon”, 19 (1946), 168-185. Un contributo notevole è anche quello di G. F. PUTNAM, *Russian Alternatives to Marxism. Christian Socialism and Idealistic Liberalism*, in *Twentieth-Century Russia*, Knoxville 1977, dedicato a S. N. Bulgakov e a P. I. Novgorodcev, con ampia bibliografia. Per una presentazione generale del suo pensiero teologico sono utili le voci «S. Bulgakov», nei vari dizionari come quelle scritte da C. Andronikov per il *Grande Dizionario delle Religioni*, Torino 1988; da B. Schultze per la *Grande Enciclopedia Cattolica*, Roma 1949; da F. Herr per il *Lessico dei teologi del secolo XX*, vol. XIV di *Mysterium salutis*, Brescia 1978. Per la presentazione dell'opera soprattutto teologica e del pensiero di Bulgakov all'interno della storia della teologia russa è da consultare, in lingua italiana, E. ARDUSSO – G. FERRETTI – A.M. PASTORE – U. PERONE, *La teologia contemporanea*, Torino 1980; B. MONDIN, *I grandi teologi del secolo ventesimo. I teologi protestanti e ortodossi*, Torino 1969; P. EVDOKIMOV, *Cristo nel pensiero russo*, cit.; G. FLOROVSKIJ, *Vie della teologia russa*, tr. it., Marietti, Genova 1987. Sullo stretto rapporto tra l'esistenza e la teologia: C. ANDRONIKOV, *Prefazione a S. B. Bibliografie établie per K. Naumov*, Paris 1984, 7-41. Sulle radici esperienziale della sofiologia A. WEGNER, *Expérience et Théologie dans la doctrine de S. Bulgakov*, in “Nouvelle Revue Théologique”, 9 (1955), 939-962; S.N. BULGAKOV, *Il prezzo del progresso. Saggi 1897-1913*, a cura di P.C. Bori, Casale Monferrato, 1984; P.C. BORI – P. BETTILOLO, *Movimenti religiosi in Russia prima della rivoluzione (1900-1917)*, Brescia 1978; N. ZERNOV, *La rinascita religiosa russa del secolo XX*, cit. Molto utili sono le ricerche condotte da J. SCHERRER, *Intelligentsia, religion, révolution: premières manifestations d'un socialisme chrétien en Russie*, in “Cahiers du monde russe et soviétique”, XVII (1976), 427-466; XVIII (1977), 5-32. Per una presentazione globale del suo pensiero, P. CODA, *Sergej Bulgakov*, (Novecento teologico, 11) Morcelliana, Brescia 2003; ID., *L'altro di Dio*, Città Nuova, Roma 1998.

³⁶ S.N. BULGAKOV, *La Luce senza tramonto*, tr. it. di M. Campatelli, Lipa, Roma 2002, 260.

ca. Così, mentre la *Sofia* costituisce l'energia divina con la quale Dio esce dalla sua invisibilità, la bellezza è la visibilità di questa potenza attualizzata, tradotta nella forma nel creato, il suo reale dispiegamento nel divenire del tempo. Essa è «l'anima ideale del creato»³⁷. Tutto ciò che vive tende istintivamente alla grazia e alla bellezza, all'armonia nel movimento, secondo il ritmo interiore del suo essere: «Tutto il mondo tende alla bellezza come alla luce»³⁸. Comprendere questa tensione del creato verso la sua origine sofianica significa penetrare l'essenza della sua potenza trasfigurativa nella bellezza. In questo senso, essa è un'anticipazione reale della Bellezza ideale. Ne è il luogo fenomenico. Pertanto, «il compito creativo dell'uomo sulla terra consiste [...] nel trovare il suo volto autentico»³⁹.

«Dio è la fonte della beltà e la Bellezza stessa»⁴⁰, afferma Bulgakov. L'autorivelazione di Dio determina la Bellezza, attraverso la quale traspare la profondità della Sua natura⁴¹. La Bellezza, in quanto rivelazione della natura di Dio, è unica per tutte e tre le ipostasi della Trinità, e tuttavia si determina in esse con tratti specifici. Padre, Figlio e Spirito Santo la rivelano in modo diverso l'uno dall'altro. La diversa determinazione fa sì che la Bellezza abbia allo stesso tempo un carattere unitario e trinitario⁴². È evidente, dunque, che la Bellezza non può essere collegata all'unica ipostasi del Figlio. Al contrario, essa è innanzitutto una proprietà⁴³ che il Padre – l'origine del mistero divino – condivide con e rivela pienamente nel Figlio e nello Spirito Santo. Per questo motivo, il Padre è il «Soggetto divino»⁴⁴, ossia colui che decide di sua iniziativa di rivelarsi nella Sapienza-Bellezza. Egli è «il Silenzio, il Mistero, il Trascendente [...] Si rivela, ma soltanto nelle altre ipostasi. Egli stesso resta inafferrabile e inaccessibile, “nei cieli”, non conosciuto, nascosto». Il Padre è il principio primo e unico (l'unica vera *Archè*), che si lascia rivelare nella diade delle

³⁷ *Ibid.*, 245.

³⁸ *Ibid.*, 305.

³⁹ *Ibid.*, 278.

⁴⁰ *Id.*, *Il Paraclito*, tr. it. di F. Marchese, EDB, Bologna 1987, 630.

⁴¹ Cf. *ibid.*, 156-157.

⁴² *Ibid.*, 151.

⁴³ Con il termine “proprietà” s'intende affermare il principio primo della Sapienza, il soggetto iniziale ed ultimo (cf. *Id.*, *L'Agnello di Dio*, cit., 158; *Id.*, *La Sagesse de Dieu*, tr. fr., L'Age d'Homme, Lausanne 1983, 34).

⁴⁴ *Id.*, *La Sagesse de Dieu*, tr. it., Città Nuova, Roma 1990, 28.

due ipostasi rivelatrici. Per questo motivo, la sua è una Bellezza *abscondita*, e come tale viene da noi qualificata con la nozione di Bello.

Il Bello non è la causa, ma il principio della Bellezza. Esso non resta latente dietro la Bellezza, ma si manifesta in essa. Ed è per questo che diventa oggetto di conoscenza. La manifestazione del Bello nella Bellezza presuppone una certa unità tra il mistero e la sua rivelazione⁴⁵. Si distinguono così il Bello e la Bellezza, il soggetto del Bello, che è il Padre⁴⁶, e l'oggetto della Bellezza, che sono il Figlio e lo Spirito Santo. La Bellezza, che attua trinitariamente la pienezza del Bello, è la Bellezza divina.

Ma in quale modo il Bello si rivela nella Bellezza? Questo processo può essere compreso alla luce della dinamica dell'amore, che Bulgakov rilegge in chiave *kenotica*. Il movimento rivelativo, che si attua attraverso il processo *kenotico*, ha origine dalla partecipazione del Bello del Padre alla Bellezza sacrificantesi del Figlio, per trionfare nella Bellezza vivificante dello Spirito Santo. Il Bello del Padre si realizza nella manifestazione della Bellezza del Verbo, mentre la Bellezza dello Spirito procede dal Padre verso il Figlio e da questi verso il Padre, come movimento circolare della Bellezza realizzantesi. A livello intratrinitario possiamo perciò distinguere: il Bello del Padre, che rimane invisibile; la Bellezza realizzata del Figlio; la Bellezza realizzantesi dello Spirito Santo, che esprime la capacità o tensione del Bello a diventare Bellezza.

Il processo *kenotico*, che ha il suo inizio nel transito del Bello nella Bellezza intratrinitaria, si riproduce gratuitamente, grazie alla Bellezza del Verbo, nella bellezza creaturale. Questo processo implica, secondo *Fil* 2,7, un cambiamento della forma (*μορφή*)⁴⁷, che è il modo col quale la Bellezza divina si manifesta nella bellezza creaturale. La nostra attenzione, dunque, viene spostata dalla Bellezza intratrinitaria a quella creata, e precisamente alla forma che essa assume nel Cristo attraverso l'Incarnazione. Nell'ottica dell'affermazione giovannea: «*e il Verbo si fece carne*», *ἐγένετο* ossia *divenne* (cf. *Gv* 1,14), la Bellezza del Figlio di Dio si fa bellezza del Figlio dell'uomo. Essa esce dalla pienezza dell'essere per sé, dalla Bellezza

⁴⁵ Cf. *ibid.*, 595.

⁴⁶ L'abate Fornari scrive un'*Estetica* in cui il Bello, invece, viene identificato con la seconda persona della Trinità: V. FORNARI, *Arte del dire*, Napoli 1866-1872.

⁴⁷ Cf. N.S. BULGAKOV, *L'Agnello di Dio*, cit., 278.

immanente della vita trinitaria, verso il dominio del divenire, proprio della bellezza della creatura, mediante la volontaria autolimitazione della pienezza del suo *essere-per-sé*. Il Verbo, incarnandosi, non cambia l'immutabile natura, ma il modo di vita soggetto a mutamento⁴⁸. L'assunzione di una forma inferiore costituisce per la Bellezza divina un abbassamento, una *kénosi* appunto. La Bellezza divina, pur essendo "fuori" di Dio, continua a restare in Lui. Ciò a cui rinuncia è la forma divina, per assumere quella creaturale. Essa, tuttavia, pur assumendo la forma di creatura, rimane pienamente divina. Non assume esteriormente la bellezza di creatura, e neppure inabita semplicemente in essa, bensì scende fino a essa, impoverendosi e umiliandosi⁴⁹, non mutandosi, ma abbassandosi e nascondendosi in essa. Senza perdere la propria divinità, rimane tale nella bellezza di creatura.

Il rapporto tra queste due forme d'essere dell'unica Bellezza è caratterizzato da un'antinomia che, anziché dividere, distingue e unisce. In altre parole, la Bellezza, spogliandosi della forma divina, si abbassa per esprimersi in quella diveniente e creaturale, e in essa si fa *divinoumana*.

Ma in quale rapporto stanno le due bellezze nella persona di Cristo? Secondo la dottrina della *communicatio idiomatum*, «ciascuna si manifesta com'è, ma entrambe si esprimono l'una nell'altra»⁵⁰. In questa reciproca corrispondenza, oltre alla *kénosi* che dice il movimento discendente del Bello nella Bellezza e l'assunzione da parte di questa della bellezza creaturale attraverso l'Incarnazione del Verbo, si distingue anche la *divinizzazione*, che consiste in una compenetrazione della Bellezza divina in quella umana e viceversa: *pulchritudo humana capax divini, pulchritudo divina capax humani*.

In Cristo, la Bellezza è colta nell'inseparabilità e inconfondibilità della duplice forma. La sua Bellezza divina non si mostra e non viene percepita se non nel suo vincolo con quella umana. Le due bellezze non si mostrano mai separatamente o alternativamente, ma sempre nell'inseparabilità e inconfondibilità delle due nature. Quella di Cristo è una Bellezza che si realizza mediante la compenetrazione di quella divina in quella

⁴⁸ Cf. *ibid.*, 278.

⁴⁹ Cf. *ibid.*, 281.

⁵⁰ *Ibid.*, 313.

umana e di quella umana in quella divina, teandricamente⁵¹. Ed è proprio questa *pericoresi* che rende possibile la divinizzazione della bellezza umana. Quest'ultima, per sé, è incapace di divinizzarsi, ma la bellezza divina, commisurandosi kenoticamente con quella umana, si mostra attraverso di essa, teandricamente. Con ciò viene destituita di fondamento la tendenza ad affermare l'indipendenza della bellezza creaturale considerata nella sua immanenza. La Bellezza teandrica non consta di due bellezze poste l'una accanto all'altra, ma della loro intima unione.

In questo senso, parafrasando la nota espressione paolina, possiamo dire che: *non è più la bellezza umana che risplende, ma quella divina in essa*⁵². In Cristo, dunque, è realizzata la pienezza della Bellezza teandrica.

Il processo rivelativo del Bello del Padre non si realizza soltanto nella Bellezza del Figlio, ma trova compimento in un'altra forma della rivelazione, quella dello Spirito Santo, definito da Bulgakov: «ipostasi della Bellezza»⁵³. Il Figlio, rivelando il Bello del Padre, manifesta la volontà divina di rivelarsi, ma è l'azione dello Spirito che rende possibile la Bellezza del Figlio, e quindi l'atto stesso della rivelazione. Lo Spirito, effettuando tale rivelazione, si rivela non solo come condizione e potenza attraverso la quale si attua la Bellezza, ma anche come Bellezza che procede dal Padre e dal Figlio. Il Padre, infatti, si rivela al Figlio grazie allo Spirito e il Figlio si rivela al Padre, ridonando la Bellezza ricevuta, per mezzo dello Spirito.

Se la caratteristica principale della Bellezza della seconda ipostasi è quella di rivelare il contenuto – la Profondità e il Mistero del Bello, senza il quale il Bello rimarrebbe nascosto – la particolarità della terza ipostasi, invece, è quella di riferirsi «alla *forma* particolare sotto la quale questo contenuto si manifesta in sé e per le ipostasi»⁵⁴. Il Figlio è la rivelazione del Padre, l'Immagine manifesta; lo Spirito, invece, esprime la tensione dispiegatrice dell'Immagine invisibile del Padre nel Figlio. Quella dello Spirito è una Bellezza formantesi. Lo Spirito, infatti, unisce il Padre e il Figlio in un rapporto di mutua relazione, procedendo dal Padre verso il Figlio e ritornando al Padre attraverso il Figlio.

⁵¹ Cf. *ibid.*, 300.

⁵² Cf. *ibid.*, 304.

⁵³ *Id.*, *L'Agnello di Dio*, cit., 338.

⁵⁴ *Id.*, *La Sagesse de Dieu*, cit., 33.

Conclusione

L'accostamento al pensiero russo e, in particolare, alla sua indagine sofologica, si pone nell'attuale dibattito sul rapporto tra teologia ed estetica come un contributo non indifferente a delinearne un filone significativo di orientamento. Senza ridursi a un dialogo inclusivo e nel pieno rispetto della reciproca diversità, teologia ed estetica si ritrovano a dialogare sul comune terreno della bellezza. In questa prospettiva la categoria della *teandria*, tracciata dalla bellezza del Cristo, diventa il *principium* a partire dal quale re-interpretare l'antica e nuova sfida dell'arte: dare forma alla *divinumanità*. E pertanto la possibilità di un rinnovamento scaturisce dal confronto e dalla ri-significazione dell'esperienza artistica alla luce del mistero cristiano.

L'artista che vive l'ispirazione teandrica immola il proprio amore per l'arte per fare della bellezza non più una causa d'inganno, ma un segno teandrico. «Il fiore non è l'esito della volontà creatrice: questi si deve sacrificare per lasciar posto al frutto, che contiene il germe e il principio di un inizio eterno. L'artista esclusivo è il gesto divino che si arresta al fiore»⁵⁵. È in virtù di questo sacrificio che l'arte, essendo impastata con la materia, lo è di una materia imbevuta di Cielo, ed essendo espressione dell'uomo, lo è di un uomo radioso di Spirito⁵⁶.

Con la sua attività creatrice l'artista è chiamato a plasmare «la stupenda materia della propria umanità», esercitando «un dominio creativo sull'universo che lo circonda»⁵⁷ e orientandolo verso la forma piena e rivelatrice di Dio, dove Dio sarà tutto in tutti (cf. *Col 3, 11*). È in questo movimento che si pone la novità dell'artista: informare progressivamente del divino tutto ciò che non è tale; penetrare nella natura delle cose e lasciarle nella loro più radicale cosalità; rendere partecipi della vita divina l'umanità e, nel contempo, condividere con essa la profondità del suo limite. La più profonda umanità e la più radicale cosalità, unite alla più alta divinità, è questa la grande attrattiva dell'arte moderna.

⁵⁵ *Ibid.*, 68.

⁵⁶ Cf. *ibid.*, 106.

⁵⁷ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, n. 2.

BELLEZZA E DECORO NELLA CELEBRAZIONE DEI SANTI MISTERI

MANLIO SODI

PATH 4 (2005) 429-440

Tra i vari temi che l'Enciclica *Ecclesia de Eucharistia* ha trattato vi è anche quello relativo al decoro della celebrazione, e dunque alla bellezza. La stretta relazione che intercorre tra i due termini rinvia alla loro interdipendenza e insieme ad uno degli aspetti propri della celebrazione eucaristica: quello di essere “luogo” di decoro per una esperienza di bellezza.

Dire “esperienza di bellezza” in contesto liturgico è prendere atto che la liturgia è l'*actio* in cui il fedele e l'assemblea attraverso i linguaggi del *pulchrum* sono aiutati ad immergersi progressivamente nella Bellezza assoluta, cioè nel mistero della Trinità Santissima. Solo in questa ottica è possibile comprendere come lungo la storia la liturgia – e la *domus* in cui si celebrano i santi misteri – è stata il richiamo, lo stimolo e la sorgente di pagine di bellezza che si sono espresse nella musica, nell'arte, nell'architettura, nella poesia, e in quei numerosi elementi, decorativi o meno, che nel loro insieme contribuiscono ad un'esperienza culturale di bellezza.

1. *Ecclesia de Eucharistia*: quando il decoro riparte dalla celebrazione

È possibile comprendere in modo adeguato l'Enciclica *Ecclesia de Eucharistia* di Giovanni Paolo II quando si colloca il suo contenuto nel variegato alveo di una serie di *documenti* sul mistero eucaristico emanati dalla Chiesa. È stato soprattutto il secondo millennio della fede cristiana a far produrre *interventi magisteriali* di vario genere¹, allo scopo di aiutare

¹ Basti solo osservare la documentazione *de rebus fidei et morum* raccolta in H. DENZINGER – P. HÜNERMANN (edd.), *Enchiridion Symbolorum*, EDB, Bologna 1995, a partire dall'*Indice sistematico* (per l'Eucaristia le pp. 220-227).

a cogliere aspetti ora particolari ora più generici circa l'Eucaristia, che è «quanto di più prezioso la Chiesa possa avere nel suo cammino nella storia» (n. 9).

Il secolo XX poi, sull'onda lunga del movimento liturgico² – pur considerato nella sua dialettica con il movimento biblico³ –, è ormai passato alla storia come il secolo dell'Eucaristia, nel senso che la progressiva riscoperta della partecipazione ai santi misteri ha fatto sì che la loro celebrazione fosse approfondita sotto aspetti diversificati (encicliche, istruzioni, documenti vari, ecc.)⁴. La confluenza di questo fiume di idee e di fatti si è realizzata nella riforma più profonda e radicale che la storia della liturgia abbia mai visto, quella voluta dal Concilio Vaticano II. Dalla *Sacrosanctum Concilium* in poi possiamo affermare che con la riforma liturgica è stata scritta la pagina senza dubbio più ampia ed eloquente circa l'Eucaristia.

In questa linea, se la *Sacrosanctum Concilium* – considerata nella sua globalità, soprattutto a partire dai principi posti nell'ampio primo capitolo – ha riaperto alcuni orizzonti, è stata poi l'Enciclica *Mysterium fidei* di Paolo VI (3.09.1965) e soprattutto la Istruzione *Eucharisticum mysterium* della Congregazione dei Riti (25.05.1967) a porre le basi per un rinnovamento della celebrazione e del culto, e quindi della vita liturgica (celebrazione, culto, catechesi, pastorale, spiritualità), in una visione globale che ha trovato poi un'attualizzazione coerente nei libri liturgici, in particolare nel *Messale*, nel *Lezionario* e nel rito del *Culto eucaristico*. Sono le *Premesse* a questi libri (specialmente al *Messale* e al *Lezionario*) ad offrire la più ampia e circostanziata sintesi di ciò che la Chiesa celebra, e dunque crede e vive.

² Cf. le ampie trattazioni – arricchite da specifica e documentata bibliografia – di B. NEUNHEUSER – A.M. TRIACCA, “Movimento liturgico”, in D. SARTORE – A.M. TRIACCA – C. CIBIEN (edd.), *Liturgia*, Dizionario San Paolo 2, San Paolo, Cinisello B. (Mi) 2001, 1279-1293; A. CATELLA, *Movimento liturgico in Italia*, in *Ibid.*, 1293-1300.

³ Anche da questa prospettiva è possibile cogliere e approfondire la stretta relazione che intercorre tra *Sacrosanctum Concilium* e *Dei Verbum* per ciò che concerne il rapporto tra Bibbia e Liturgia.

⁴ Per una documentazione completa da San Pio X in poi, cf. C. BRAGA – A. BUGNINI (edd.), *Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia (1903-1963)*, CLV-Edizioni Liturgiche, Roma 2000. *L'Index rerum notabilium* permette di cogliere aspetti interessanti come pure assenza di temi e prospettive che solo dalla *Sacrosanctum Concilium* in poi verranno evidenziati.

I successivi interventi non hanno fatto altro che proporre approfondimenti, precisazioni, richiami su punti specifici di teologia, di disciplina, di orientamento pastorale. Si pensi, al riguardo, alla dimensione pedagogica attuata nei tre anni di preparazione al Grande Giubileo e impostata secondo la logica dell'anno liturgico, e comunque tutta orientata all'anno giubilare come «anno intensamente eucaristico»⁵. La pedagogia racchiusa in quella linea rilanciava però l'idea che ogni anno liturgico è un anno giubilare e dunque un anno profondamente eucaristico. Ecco perché la *Novo millennio ineunte* ha ripreso il progetto affermando che «il massimo impegno va posto nella liturgia» (n. 35) e in particolare nella Eucaristia domenicale⁶. *L'Ecclesia de Eucharistia* intende porsi in questo grande alveo con uno scopo ben preciso: cogliere il rapporto tra Eucaristia e Chiesa per trarre alcune conclusioni, in modo che proprio dalla celebrazione dell'Eucaristia emerga più chiaro ed eloquente il volto della Chiesa. In questo senso l'Enciclica non offre una trattazione esauriente circa i vari aspetti del mistero; sia il teologo che l'operatore pastorale dovranno necessariamente tener conto anche di altri elementi propri della celebrazione, in vista di una proposta educativa più globale e unitaria⁷. È qui che si inserisce il doveroso rinvio ai contenuti della *Mane nobiscum Domine*, in cui Giovanni Paolo II, prendendo lo spunto dalla proclamazione dell'anno dell'Eucaristia, ha evidenziato l'importanza della Liturgia della Parola come “mistero di luce”⁸.

Perché una rinnovata attenzione al mistero eucaristico? E perché nell'Enciclica sono stati evidenziati solo alcuni aspetti? La risposta risiede in una visione più ampia della problematica, che senza dubbio non può essere circoscritta in un documento, ma che comunque il documento in questione rilancia all'attenzione della stessa comunità ecclesiale. Tra i vari

⁵ GIOVANNI PAOLO II, Lettera apostolica *Tertio millennio adveniente* (10.11.1994), n. 55.

⁶ Cf. GIOVANNI PAOLO II, Lettera apostolica *Novo millennio ineunte* (6.01.2001), nn. 35-36.

⁷ In questa linea si osservi quanto evidenziato nell'*Editoriale* di “Rivista Liturgica” 90/2-3 (2003), 203-214, in apertura di un volume dedito alla *formazione della comunità nello spirito della liturgia*, pensato in occasione del 90° anno di pubblicazione del periodico.

⁸ Cf. GIOVANNI PAOLO II, Lettera apostolica *Mane nobiscum Domine* (7.10.2004), con particolare riferimento alla seconda parte: *L'Eucaristia mistero di luce*.

aspetti trattati, il cap. V si sofferma sul «decoro della celebrazione eucaristica». Perché questa sottolineatura?

2. “Decoro”: parola fuori moda o richiamo a valori essenziali?

Il termine “decoro” è un calco del latino *decorus* usato col significato di “conveniente”. Già nel linguaggio di Cicerone troviamo l’espressione: «*Color albus praecipue decorus deo est*» (Il bianco conviene in particolare al culto)⁹. Ma il termine indica anche “ornato, bello, leggiadro, elegante, magnifico”. L’aggettivo rinvia al sostantivo *decor* (che a sua volta si rifà a *deceo* usato nella forma impersonale *decet*) per indicare ciò che è conveniente, decoroso; per indicare ornamento, grazia, bellezza, nobiltà. L’avverbio *decore* viene pertanto a caratterizzare *decorosamente, convenientemente, artisticamente* una realtà.

Percorrendo la linea dello sviluppo semantico del termine considerato nelle sue varie accezioni, si deducono due linee di significato. In prima istanza il termine denota un atteggiamento di dignità che nell’aspetto, nei modi, nell’agire è conveniente alla condizione sociale di una persona o di una categoria (vivere, comportarsi, vestire, ecc., con decoro), come pure il decoro della lingua, dello stile, dell’arte. In seconda istanza il termine connota il sentimento della propria dignità, la coscienza di ciò che si addice e che è dovuto al proprio grado, alla propria funzione o condizione (si veda l’espressione: “non aver decoro [...]”). È su questa linea che il *Codex Juris Canonici* del 1917, al can. 124 trattava del “decoro clericale”, presentandolo come l’ideale di maggior santità interiore, e come carattere di esemplare comportamento esteriore, che in forza della loro alta professione i chierici devono realizzare nei confronti dei laici.

Sono questi alcuni degli aspetti principali racchiusi in un termine che, nel tempo, è entrato a pieno titolo in quella pluralità di linguaggi che strutturano la complessa realtà liturgica e celebrativa in particolare. Ed è in questa linea, appunto, che il termine è presente sia in numerosi documenti, sia soprattutto nella eucologia del *Messale Romano*¹⁰. Se pertanto il

⁹ M.T. CICERONE, *De legibus*, 2, 45.12.

¹⁰ Cf. al riguardo, M. SODI – A. TONIOLO, *Concordantia et indices Missalis Romani. Editio typica tertia*, “Monumenta Studia Instrumenta Liturgica” 24, Lev, Città del Vaticano 2002: il verbo *decoro* (nelle sue varie forme) è presente 13 volte.

termine riecheggia già nel titolo del cap. V dell'Enciclica, è perché può essere valorizzato per rilanciare una prospettiva educativa in ordine alla comprensione e soprattutto alla celebrazione del mistero eucaristico, in quanto «l'Eucaristia è un dono troppo grande per sopportare ambiguità e diminuzioni» (n. 10).

In questa linea il termine, anche se nell'immaginario collettivo in cui si riflette il linguaggio di ogni giorno sembra apparire quasi fuori moda, di fatto nel contesto culturale non ha equivalenti o sinonimi così capaci di esprimere quel richiamo a valori essenziali quali sono veicolati, espressi e realizzati dalla e nella celebrazione eucaristica. Ed è in questa prospettiva che continua la presente riflessione.

3. Celebrare con decoro: dall'*Enciclica* al “libro liturgico”

Il n. 47 dell'Enciclica introduce la riflessione sul decoro della celebrazione rifacendosi a quanto avvenuto negli ultimi giorni immediatamente precedenti la passione e morte del Cristo Signore. I riferimenti all'unzione di Betania e all'impegno di preparare accuratamente una grande sala necessaria per consumare la cena pasquale danno l'avvio alla comprensione – ma prima ancora al fondamento – di quel criterio che è stato e sta alla base dello stile della Chiesa, la quale

«si è sentita spinta lungo i secoli e nell'avvicinarsi delle culture a celebrare l'Eucaristia in un *contesto* degno di così grande Mistero» (n. 48).

E lo ha fatto lasciandosi guidare da una logica che l'Enciclica precisa subito dopo:

«Se la logica del “convito” ispira familiarità, la Chiesa non ha mai ceduto alla tentazione di banalizzare questa “dimestichezza” col suo Sposo dimenticando che Egli è anche il suo Signore e che il “convito” resta pur sempre un convito sacrificale, segnato dal sangue versato sul Golgota» (*Ibidem*).

I richiami di principio sono poi sottolineati dall'Enciclica con il rinvio ad una

«serie di espressioni esterne – sempre lette come espressione di “un interiore atteggiamento di devozione” – volte ad evocare e sottolineare la grandezza dell'evento celebrato» (n. 49).

È in questa linea che si fa esplicito riferimento: *a)* all'arte e al suo ricco patrimonio che, scaturito dall'Eucaristia, «ha inciso fortemente sulla “cultura”, specialmente in ambito estetico» (n. 49)¹¹; *b)* alla costruzione e all'arredo degli *edifici sacri*, come pure alle *arti figurative* e alla *musica*, viste come “spazio” per «esprimere adeguatamente il Mistero colto nella pienezza di fede della Chiesa» (n. 50)¹²; *c)* alle sfide sempre presenti nel tessuto ecclesiale, legate al compito dell'adattamento e dell'inculturazione;¹³ *d)* alla responsabilità e alle competenze di chi è chiamato a presiedere la celebrazione eucaristica *in persona Christi*.

¹¹ Sotto questo aspetto, emblematico è riflettere su quanto avvenuto, per esempio, dopo il Concilio di Trento, a partire da due trattazioni che hanno poi fatto scuola nei secoli successivi e per alcuni aspetti richiamano ancor oggi l'attenzione degli esperti: S. DELLA TORRE – M. MARINELLI (edd.), *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II Caroli Borromei* (testo latino – italiano), “Monumenta Studia Instrumenta Liturgica” 8, Lev, Città del Vaticano 2000; G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, “Monumenta Studia Instrumenta Liturgica” 25, Lev, Città del Vaticano 2002. Lo stesso Concilio di Trento aveva trattato di canoni estetici, di stili e di “storie” da rappresentare nella *Sessione XXV* del 3-4 dicembre 1563; il Concilio Vaticano II ha trattato in modo esplicito dell'arte nel cap. VII della *Sacrosanctum Concilium*. Tutto questo perché chiunque, anche chi non ha strumenti culturali adeguati, possa apprendere il linguaggio dello spirito; è la grande lezione che la *Biblia pauperum* rilancia pur con modalità diversificate in ogni epoca. Cf. a questo riguardo H. PFEIFFER, “Biblia pauperum”, in M. SODI – A.M. TRIACCA (edd.), *Dizionario di omiletica*, Ldc – Velar, Leumann [To] – Gorle [Bg] 2002², 197-200 (con adeguata bibliografia); e soprattutto L. CASTELFRANCHI et ALII (edd.), *Iconografia e arte cristiana*, 2 voll., Dizionari San Paolo 4, San Paolo, Cinisello B. (Mi) 2004, 1543.

¹² Cf. F. RAINOLDI – E. COSTA, “Canto e musica”, in *Liturgia*, cit., 302-328.

¹³ Anche se l'Enciclica non vi fa riferimento, l'educatore conosce la Istruzione *Varietates legitimae*, pubblicata dalla Congregazione per il Culto divino e la disciplina dei Sacramenti (25.01.1994) allo scopo di evidenziare gli elementi essenziali per declinare il rapporto tra liturgia romana e inculturazione, e soprattutto per affrontarne le sfide. La problematica è comunque introdotta e richiamata sia nei *libri liturgici* riformati, sia nelle *Esortazioni post sinodali* dei Sinodi continentali realizzati in questi anni; cf. al riguardo, A. LAMERI, *Lo spirito della liturgia nei sinodi continentali. Per una prima disamina delle esortazioni apostoliche post-sinodali*, in “Rivista Liturgica” 90/2-3 (2003), 357-368. Per un commento all'Istruzione, cf. M. PATERNOSTER, *Varietates legitimae. Liturgia romana e inculturazione*, “Monumenta Studia Instrumenta Liturgica” 33, Lev, Città del Vaticano 2004, XI e 407. Per specifici approfondimenti, cf. A. CUVA, “Adattamento liturgico”, in *Liturgia*, cit., 1-6 (per i principi e gli orientamenti presenti nei libri liturgici); A.J. CHUPUNGO, “Inculturazione liturgica”, in *Liturgia*, cit., 952-968.

Questi quattro ambiti toccati dall'Enciclica non esauriscono tutte le attenzioni in cui il "decoro" è chiamato in causa come parte del linguaggio celebrativo; sono tuttavia tali da richiamare l'attenzione sui contenuti di quegli "strumenti" che ordinariamente sono a servizio della celebrazione. L'educatore sa, infatti, che la trattazione più completa ed esauriente – anche per la specifica ottica che andiamo delineando – è quella che troviamo nelle *Premesse* ai libri liturgici, e in modo particolare nella *Premessa al Messale*, al *Lezionario*, al rito del *Culto eucaristico*, e alla *Liturgia delle Ore*. I *Principi e norme* che regolano l'uso del *Messale Romano* si aprono con questa affermazione:

«Appressandosi a celebrare con i suoi discepoli il banchetto pasquale, nel quale istituì il sacrificio del suo Corpo e del suo Sangue, Cristo Signore ordinò di preparare una sala grande e addobbata. Quest'ordine la Chiesa l'ha sempre considerato rivolto a se stessa quando dettava le norme per preparare gli animi, disporre i luoghi, fissare i riti e scegliere i testi per la celebrazione dell'Eucaristia. Anche le presenti norme [...] sono una prova di questa sollecitudine della Chiesa, della sua fede e del suo amore immutato verso il grande mistero eucaristico, e testimoniano la sua continua e ininterrotta tradizione [...] » (n. 1).

È da questa affermazione di principio che si dipana poi tutta l'architettura contenutistica della *Premessa*, finalizzata a facilitare la partecipazione al mistero eucaristico con attenzioni specifiche a quegli ambiti e linguaggi che vi sono coinvolti in diverso modo e a vario titolo.

L'educatore che voglia assimilare il linguaggio della celebrazione come espressione di una partecipazione piena al Mistero deve necessariamente confrontarsi con quei contenuti. Vi troverà elementi preziosi *per comprendere* i diversi aspetti del linguaggio celebrativo; sottolineature peculiari *per attivare* un linguaggio musicale che "canti" la fede; richiami eloquenti *per rendere bella* la suppellettile; idee plausibili *per una nuova estetica* che salvi la Chiesa del terzo millennio dal rischio del banale; avvertenze specifiche *per una comunicazione liturgica* rispettosa delle leggi della comunicazione; indicazioni pedagogiche *per un uso del Messale* che risulti a servizio del Mistero e dell'assemblea. E tutto questo nell'ottica di uno "spazio celebrativo" considerato nella sua globalità: nella sua preparazione (*prima*), nella sua realizzazione (*durante*), e nel rapporto con la vita di ogni giorno (*dopo*); tre momenti di un'unica realtà!

4. Prima, durante e dopo: quando una celebrazione è decorosa

La celebrazione è un evento in cui, nella logica del memoriale¹⁴ e per la potenza dello Spirito Santo, è reso attualmente presente – «una specialissima presenza» (n. 15) – il sacrificio unico di Cristo redentore. L'evento si compie intrecciando il centro della storia della salvezza – quel *mysterium paschale* cui si accenna nel n. 2 dell'Enciclica¹⁵ – con la vita del credente, secondo il ritmo del tempo (*anno liturgico*) e le stagioni della vita (*sacramenti*). Se l'evento della «ripresentazione sacramentale del sacrificio di Cristo» (n. 15) è “puntuale”, diverso è il modo di viverlo quando è positivamente condizionato da un *prima* e da un *dopo* celebrativo. In questa linea, pertanto, possono trovare significato le annotazioni che seguono, allo scopo di comprendere più a fondo la «misteriosa “contemporaneità” tra quel *Triduum* e lo scorrere di tutti i secoli» (n. 5).

4.1. Il “prima” celebrativo

La grazia, la bellezza, la nobiltà dell'evento celebrativo non si improvvisano: richiedono un atteggiamento previo che comporta alcune attenzioni specifiche. Una celebrazione, infatti, per essere degna del suo “contenuto” richiede una preparazione, una formazione, e un atteggiamento.

La *preparazione* immediata è determinata dal tenere conto di quanto già il libro liturgico indica e ricorda all'inizio di ogni struttura rituale¹⁶; la improvvisazione nella celebrazione è il segno eloquente di un atteggiamento non conforme al mandato del Maestro che, come per l'Ultima Cena, indica sempre alla sua Chiesa di predisporre animi, luoghi, riti, testi, ecc., per un'esperienza piena di Lui.

È possibile contestualizzare in modo adeguato la preparazione immediata solo se questa è l'espressione di una *formazione* più ampia e solida, che aiuta a cogliere il significato e quindi il ruolo delle varie competenze

¹⁴ Cf. *Ecclesia de Eucharistia*, n. 12 e *passim*.

¹⁵ Nell'inno di *Lodi* della Liturgia delle Ore della Solennità del Ss. Corpo e Sangue di Cristo la Chiesa canta questa stupenda sintesi del Mistero: «*Se nascens dedit socium | convescens in edulium | se moriens in pretium, | se regnans dat in praemium*».

¹⁶ Peculiare è il richiamo alle “cose da preparare”, presente – quando è necessario – nello stesso libro liturgico.

che sono chiamate in causa nell'animazione. Come nell'antico *Caeremoniale episcoporum* si indicavano i testi essenziali per la formazione del maestro della celebrazione¹⁷, oggi tali contenuti sono racchiusi – e con maggiore abbondanza e pertinenza – nelle *Introduzioni* ai singoli libri liturgici. È dal confronto con esse che si acquisiscono tutti quegli elementi che aiutano a rendere una celebrazione “decorosa”, cioè degna del suo nome.

Preparazione e formazione danno vita ad un *atteggiamento*: quello tipico di colui che accosta il libro liturgico come strumento per la celebrazione e per la vita¹⁸, in modo che la celebrazione sia un'esperienza sempre più piena della Vita del Risorto. Un atteggiamento che si concretizza, inoltre, in scelte che già preludono una partecipazione più piena alla celebrazione, come insegnava San Carlo Borromeo ai suoi presbiteri:

«Ci sarà chi si lamenta che [...] quando va a celebrare la Messa, la sua mente si popoli di mille distrazioni. Ma prima di [...] iniziare la Messa, come si è comportato in sacrestia, come si è preparato, quali mezzi ha predisposto e usato per conservare il raccoglimento?»¹⁹.

4.2. Il “durante” celebrativo

Il momento più complesso dell'esperienza del Risorto – presente nella Parola, nell'assemblea, in chi presiede e soprattutto nei segni sacramentali²⁰ – è quello strutturato dall'azione rituale. La variegata complessità e ricchezza dei suoi elementi non permette un'esemplificazione dettagliata; rinvia, però, a quelle attenzioni che sono chiamate in causa dalle sequenze rituali in cui sono strutturate le quattro parti di ogni celebrazione, e in particolare della celebrazione eucaristica.

¹⁷ Cf. A.M. TRIACCA – M. SODI (edd.), *Caeremoniale Episcoporum. Editio princeps (1600)*, “Monumenta Liturgica Concilii Tridentini” 4, Lev, Città del Vaticano 2000, XLI-XLII e relativi rimandi al testo.

¹⁸ È in questa linea che può essere utile il confronto con il contributo di M. SODI, “Libro liturgico”, in *Dizionario di omiletica*, cit., 795-801 (con bibliografia).

¹⁹ Il testo completo è riportato come *seconda lettura* nella *Liturgia delle Ore* (Ufficio di letture) del 4 novembre; il testo si conclude così: «[...] ciò è richiesto dal compito affidatoci. Se così faremo avremo la forza per generare Cristo in noi e negli altri».

²⁰ Cf. al riguardo quanto afferma la *Sacrosanctum Concilium* al n. 7 a proposito della presenza di Gesù Cristo nella liturgia.

– È decorosa una celebrazione quando i *Riti di inizio* rispecchiano il loro compito di “introdurre” e non si prolungano in modo eccessivo, tale da togliere equilibrio e proporzione agli altri momenti. L’animazione ha un ruolo determinante perché tutto possa essere concentrato sull’elemento più importante costituito dalla orazione “colletta”.

L’agilità di questi riti di inizio va tutta a vantaggio di un’esperienza di bellezza interiore che si attua nel sentirsi comunità, nel prendere coscienza del proprio limite, nel collocarsi in un atteggiamento di lode, di supplica e di ascolto.

– È decorosa una celebrazione quando i vari elementi della *Liturgia della Parola* sono vissuti in modo da rispecchiare (e rispettare) quel movimento dialogico entro cui si muove il rapporto tra Dio e il suo popolo. Tutti questi elementi, dalla prima lettura alla preghiera dei fedeli, hanno una logica finalizzata ad un’esperienza personale e comunitaria della Parola di Dio che trova nella liturgia eucaristica la sua piena attuazione.

Decoro e bellezza qui si traducono in competenza da attuarsi nelle varie forme di ministerialità, in capacità di ascolto strettamente correlata con il rispetto delle competenze relative alla comunicazione²¹, in orizzonti di preghiera che non scadono nel banale di miopi orizzonti dell’*oratio fidelium*.

– È decorosa una celebrazione quando l’insieme della *Liturgia eucaristica* rispecchia in modo armonico quanto i vangeli hanno sintetizzato attraverso il «prese il pane, rese grazie, lo spezzò e lo diede [...]», e la liturgia eucaristica attualizza dalla preparazione dei segni sacramentali alla partecipazione alla mensa del Corpo e Sangue di Cristo.

Decoro e bellezza caratterizzano il linguaggio del canto e dei segni, la densità del testo della Preghiera eucaristica, il movimento processionale per la partecipazione alla mensa del Corpo e del Sangue di Cristo, il rispetto di un silenzio orante prima di sciogliere l’assemblea.

²¹ Può essere opportuno il confronto con quanto elaborato, al riguardo, nel *Dizionario di omiletica*, cit., le cui 398 “voci” sono tutte orientate alla comunicazione religiosa e liturgica in particolare.

²² Cf. al riguardo il significato, il ruolo e i contenuti dell’orazione “dopo la comunione”, dell’orazione “sul popolo” e della “benedizione solenne” in alcune circostanze.

– È decorosa una celebrazione quando i *Riti di conclusione* – pur nella loro tipica brevità – rilanciano l’esperienza del mistero celebrato perché sia attualizzata nella vita²², sull’esempio di Maria «donna “eucaristica”»²³.

Decoro e bellezza anche in questo momento impongono il ricorso a un saluto semplice e fraterno, a comunicazioni immediate, e soprattutto ad un canto conclusivo «rivolto alla Madre di Gesù», caratterizzato dal «riferimento al tempo liturgico»²⁴.

4.3. Il “dopo” celebrativo

Gli effetti di una celebrazione “decorosa” si tratteggiano nella vita *quando* il messaggio dell’omelia permea la formazione della coscienza; *quando* il tempo da dedicare al culto eucaristico è ricercato come spazio di una più intensa preghiera personale; *quando* si mettono in atto celebrazioni domenicali in assenza di presbitero perché la comunità sia sorretta nel suo cammino di fede e di vita; *quando* l’attenzione agli ammalati fa sì che questi non siano privi della comunione “sacramentale” attraverso il servizio dei ministri straordinari dell’Eucaristia; *quando* la comunità di tanto in tanto è richiamata al significato del Viatico; *quando* si aiuta il fedele a sperimentare nella Liturgia delle Ore quell’atteggiamento di rendimento di grazie e di supplica che ha il suo *culmen et fons* nella stessa celebrazione dell’Eucaristia; *quando*, in una parola, l’Eucaristia è compresa e vissuta come «il sacramento per eccellenza (*sacramentum sacramentorum*)»²⁵!

²³ Cf. il cap. VI dell’Enciclica. Più in profondità e in modo più ampio l’operatore pastorale ha modo di valorizzare il meglio delle proposte scaturite in occasione dell’esperienza dell’anno mariano del 1987-1988, e condensate in una preziosa “Lettera circolare” e accluso “Documento” a cura della CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO (tanto importante quanto sconosciuto!), dal titolo: *Orientamenti e proposte per la celebrazione dell’anno mariano* (3.04.1987); il riferimento all’anno mariano posto nel titolo ha forse fatto dimenticare che ogni anno liturgico è, di fatto, un anno profondamente mariano! Più facile è invece il confronto con la *Premessa* al libro liturgico: *Messe della Beata Vergine Maria. Raccolta di formulari secondo l’anno liturgico*, e relativo *Lezionario* (Lev, Città del Vaticano 1987); i paragrafi introduttivi (soprattutto i nn. 1-18) evidenziano il rapporto che intercorre tra il mistero della salvezza e la Chiesa in cammino, sorretta dalla esemplarità della Vergine Maria nelle celebrazioni liturgiche.

²⁴ Cf. CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO, *Orientamenti e proposte per la celebrazione dell’anno mariano*, n. 21: qui, tra l’altro, si segnalano le classiche antifone mariane secondo i tempi liturgici.

²⁵ L’espressione è racchiusa nel n. 326 della *Introduzione al Messale Romano*; nell’*editio typica tertia* (2000 [2002]) è nel n. 368.

5. Tra decoro e vita eucaristica, come prefigurazione della *visio Dei*

Celebrare con decoro è dunque collocarsi in un atteggiamento ecclesiale che permetta di partecipare al Mistero, favorendo così una vera esperienza mistica²⁶. A questo traguardo è possibile giungere qualora si faciliti la conoscenza e la valorizzazione di tutti quei linguaggi accomunati dal canone della bellezza e del decoro – sono i più variegati e completi che l'esperienza cristiana possa offrire – “propri” della celebrazione, e volti a «evocare e sottolineare la grandezza dell'evento celebrato» (n. 49) per un'esperienza sempre più piena di *visio Dei*²⁷, di progressiva e reale divinizzazione²⁸.

Educare alla logica e ai contenuti di tali linguaggi è la sfida che interpella la formazione a diversi livelli di competenza: dalla formazione liturgica dei futuri presbiteri a quella dei vari animatori della comunità, come frutto anche di un metodo teologico qual è quello delineato in *Optatam totius* 16. Quel dettato conciliare, che attende ancora di essere compreso e attuato, racchiude e rilancia una proposta di sintesi che, quando comincerà ad essere patrimonio della cultura teologica e della formazione pastorale e catechetica, si rivelerà come autentica carta vincente in ordine ad una vita eucaristica, all'insegna del decoro e della bellezza.

Il risultato non sarà tanto da intravedere in una celebrazione ancora “più decorosa e più bella”, ma in un'azione liturgica che, mentre sintetizza con il suo linguaggio simbolico la vita del fedele orientata alla Pasqua di Gesù Cristo, dà adito ad un linguaggio teologico che ritrova la sintesi tra *lex credendi* e *lex vivendi* attraverso la *lex orandi* e nel contesto della *lex orandi*. È in questa logica – ci sembra di poter concludere anche alla luce della lezione dell'intera Tradizione – che l'*Ecclesia* continuerà a svilupparsi nel tempo perché *paschali nascitur de mysterio* e *de Eucharistia vivit*²⁹!

²⁶ Cf. al riguardo una esemplificazione concreta in M. SODI, “Sacramenti”, in L. BORRIELLO et ALII (edd.), *Dizionario di mistica*, Lev, Città del Vaticano 1998, 1085-1091.

²⁷ Interessante, al riguardo, l'uso di *visio* nella *editio typica tertia* del *Missale Romanum*, dove per 9 volte il termine è usato con riferimento a Dio Padre e alle realtà ultime.

²⁸ Cf. B. PETRÀ, “Divinizzazione”, in *Dizionario di omiletica*, cit., 381-384.

²⁹ Cf. rispettivamente l'*incipit* dei n. 3 e n. 1.

LA BELLEZZA NELLA LITURGIA DELLE CHIESE ORTODOSSE

STEFANO PARENTI

PATH 4 (2005) 441-450

Nelle Chiese cristiane d'Oriente e d'Occidente vi sono più tradizioni liturgiche, quelle che in passato si era soliti chiamare "riti", ma il "rito" è molto di più di un "modo" di celebrare l'Eucaristia, i Sacramenti o la Liturgia delle ore; il rito è allo stesso tempo un modo di celebrare ed una visione della celebrazione, che a sua volta intende esprimere la nostra relazione con Dio e con i fratelli, divenendo così teologia.

Tra le Chiese cristiane nessuna come quella ortodossa si identifica così profondamente nel proprio culto, al punto che lo stesso termine ortodossia (ὀρθοδοξία), che etimologicamente rimanda al retta formulazione della δόξα-fede, in ambito slavo è stata intesa esclusivamente come espressione della retta δόξα-gloria. Così i popoli slavi hanno reso ὀρθοδοξία con *pravoslavie*, intendendo sottolineare piuttosto l'aspetto dossologico della professione di fede. La corretta proclamazione delle verità di fede nel contesto di un culto legittimo è essa stessa lode di Dio¹.

Secondo la *Cronaca dei tempi passati*, compilazione storiografica della fine del XI secolo, nel 987 il principe Volodymir di Kiev inviò una sua delegazione presso alcuni paesi per conoscere le religioni che vi erano praticate e sceglierne una per sé e per il suo popolo. I messi si recarono in un primo tempo presso i Bulgari, quindi raggiunsero i Tedeschi e di là si diressero a Costantinopoli e, una volta tornati in patria, raccontarono al principe le loro impressioni:

¹ Alla percezione della celebrazione liturgica nella Chiesa Russa ha dedicato un saggio R.F. TAFT, *Russian Liturgy, a Mirror of the Russian Soul*, in *Studi albanologici, balcanici, bizantini e orientali in onore di Giuseppe Valentini*, S.J. (Studi albanesi, Studi e testi VI, Florence 1986), 413-435.

«Siamo stati dai Greci che ci condussero là dove rendono culto al loro Dio. E non sapevamo più se eravamo in cielo o sulla terra, perché sulla terra non vi è un tale spettacolo o una tale bellezza; noi siamo incapaci di esprimerlo. Ma sappiamo soltanto che è là che Dio abita con gli uomini e che il loro culto supera quello degli altri paesi. No, non possiamo dimenticare questa bellezza, perché ogni uomo che ha gustato qualche cosa di dolce, in seguito non sopporta più l'amaro, così anche noi non saremo più pagani»².

Per quanto storicamente poco credibile, il racconto è di grande interesse per le informazioni – queste sì attendibili – che viene ad offrire sulla comprensione della Liturgia da parte del suo autore, per il quale (1) a chi cerca una fede, a chi vuole conoscere la Chiesa, non vanno fatti discorsi ma si propone di *vedere* una celebrazione liturgica. (2) La visione della Liturgia è concreta esperienza di bellezza. (3) La bellezza viene dalla presenza di Dio e dal suo dimorare tra gli uomini. Il cronachista inoltre non esprime un punto di vista personale, bensì ha condensato nel racconto tutto lo spirito del culto ortodosso del suo tempo.

L'episodio è stato ripreso e citato continuamente, a cominciare dal Pavel Evdokimov, padre della “teologia della bellezza”³, ma a volte, in modo che ritengo piuttosto audace, il tema della bellezza/presenza divina è messo in relazione con la teologia e il culto delle icone⁴, proiettando all'indietro nell'anno Mille sviluppi architettonici molto recenti, come l'iconostasi⁵. Il problema è più complesso, e per cominciare sarà bene interrogarsi sul significato che viene attribuito al termine Liturgia.

1. La “Liturgia” opera di Dio

Il termine greco λειτουργία porta in se i concetti di “popolo” (λαός) e di “servizio” (ἔργον) nell'accezione di servizio *per* il popolo, dove chi

² *The Russian Primary Chronicle*, translated and edited by S.H. CROSS and O.P. SHERBOWITZ-WETZOR, Cambridge, Mass., s.d., 110-111; cf. *Racconto dei tempi passati. Cronaca russa del secolo XII*, a cura di I.P. SBRIZIOLO, con saggio introduttivo di D.S. LICHACĚV (Biblioteca di cultura storica 115), Torino 1971, 63.

³ P. EVDOKIMOV, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icone* (Biblioteca di cultura religiosa 122), Roma 1971, 21-22.

⁴ S. AVERINCEV, *La bellezza della Chiesa, in L'icona oggi: la Scuola di Seriate* (La Scuola di Seriate 1), Milano 1988, 10.

agisce è principalmente Dio. Così la Liturgia è il luogo dove Dio continua ad operare per il suo popolo. Più che l'iniziativa di una assemblea che decide di glorificare il Signore, di dare a lui qualcosa, la Liturgia è il luogo dove l'assemblea è chiamata a ricevere qualcosa da Dio, a ringraziarlo per quanto ha ricevuto e per il dono di essere stata da Dio stesso convocata. La dinamica della Liturgia è la stessa di tutta la storia della salvezza: all'inizio vi è sempre un'iniziativa di Dio alla quale fa seguito la libera risposta dell'uomo⁶. Questa verità sulla Liturgia veniva plasticamente resa dalla stessa struttura della celebrazione eucaristica prima della proliferazione del complesso dei riti di introduzione. Crisostomo per l'Oriente e Agostino per l'Occidente testimoniano che la sinassi iniziava con il saluto del celebrante e la proclamazione della Parola di Dio; preghiere comuni erano previste soltanto dopo l'omelia. Infatti la parola dell'assemblea era possibile soltanto come risposta orante all'ascolto della Parola divina⁷. Come nella Regola di Benedetto, per le Chiese ortodosse la Liturgia è *opus Dei*, e così si comprende meglio come il termine Liturgia sia di fatto riservato alla celebrazione eucaristica, quella che per eccellenza è la "Divina Liturgia"⁸.

L'articolazione Liturgia della Parola - Liturgia Eucaristica ricorda che all'origine della supplica vi è la memoria e che l'*anamnesis* precede l'*epiclesis*. L'*anamnesis*, lo *zikkaròn* degli Ebrei, il memoriale, è la modalità che consente a tutte le generazioni cristiane di entrare e partecipare alla dinamica della salvezza anche dopo il compimento nella storia degli eventi salvifici. Il fondamento dell'*anamnesis*, come già dello *zikkaròn*, è la fedeltà di Dio all'alleanza stipulata una volta per tutte nel sangue di suo Figlio. Questa alleanza, come tutto il mistero pasquale, il mistero dall'auto-donazione del Figlio nella sua morte vittoriosa fino al compimento nella parusia, si trova dinanzi al Padre in evidenza perenne, come permanente e

⁵ J. DWIRNYK, *Rôle de l'iconostase dans le culte divin* (Theologica Montis Regii 13), Montréal 1960; L. OUSPENSKY, *The Problem of the Iconostasis*, "St. Vladimir's Seminary Quarterly" 8 (1964), 186-218.

⁶ Sulla visione "catabatica della Liturgia" vedi M. KUNZLER, *La Liturgia della Chiesa* (Amateca 10), Jaca Book, Milano 1996, 35-42.

⁷ J. MATEOS, *La célébration de la Parole dans la Liturgie byzantine. Étude historique* (Orientalia Christiana Analecta 191), Roma 1971, 27.

⁸ Cf. I. HAUSHERR, *Opus Dei*, in "Orientalia Christiana Periodica" 13 (1947), 195-218.

indefettibile è nel Padre la volontà di salvezza dell'uomo. Così l'*anamnesis* del formulario eucaristico attribuito a S. Giovanni Crisostomo († 407) non esita a fare memoria anche della parusia come se fosse già avvenuta:

«Memori (*presente*) dunque di questo comando del Salvatore e di tutto quello che per noi è stato compiuto: della croce, della sepoltura, della resurrezione al terzo giorno, dell'ascensione ai cieli, dove siede alla tua destra (*passato*), della seconda venuta nella gloria (*futuro*), offrendoti questi doni che da te provengono, sempre e dovunque noi ti cantiamo [...]»⁹.

Scopo dell'*anamnesis* rituale è quello di suscitare l'adesione al progetto di Dio mediante la fede. Ecco allora che nella Liturgia abbiamo due movimenti: *ripresentare* al Padre l'economia salvifica realizzata dal Figlio nello Spirito Santo perché anche la nostra Liturgia sia a sua volta efficace e salvifica, e *rappresentare* gli stessi eventi alla sinassi ecclesiale. Per il primo movimento la Liturgia si serve di *testi*, per il secondo di *riti*.

2. Il cielo sulla terra e l'icona dei cherubini

Tutte le Liturgie cristiane hanno conosciuto il fenomeno della “verbalizzazione”, per il quale un'azione, quale per esempio l'infusione dell'acqua nel vino, viene ad acquisire una formula che ne illustra il significato, in genere attraverso una prospettiva simbolica. Nel rito romano la formula evoca l'unione in Cristo delle due nature, nel rito ambrosiano il sangue e l'acqua sgorgati dal costato di Cristo, nella tarda tradizione costantinopolitana sempre l'unione delle nature in una più complessa prospettiva pneumatologica¹⁰. Sono esempi concreti di auto-esegesi, di come la Liturgia comprenda ed interpreti ciò che compie, spinta dalla necessità di conservare alcune sequenze rituali. Infatti la “verbalizzazione” è un modo di rendere comprensibili riti che altrimenti sarebbero destinati a scomparire. Nel mondo ortodosso il fenomeno della “verbalizzazione” assume

⁹ S. PARENTI - E. VELKOVSKA, *L'eucologio Barberini gr. 336*. Seconda edizione riveduta con traduzione in lingua italiana (Bibliotheca “Ephemerides Liturgicae” Subsidia 80), Roma 2000.

¹⁰ Cf. S. PARENTI, *Il vino nella Liturgia bizantina*, in *La civiltà del vino. Fonti, temi e produzioni vitivinicole dal Medioevo al Novecento*. Atti del Convegno (Monticelli Brusati - Antica Fratta, 5-6 ottobre 2001) (Atti delle Biennali di Franciacorta 7), Brescia 2003, 457-475.

però anche la funzione di allineare il rito alla teologia liturgica, così che anche le preghiere presidenziali, e non soltanto i riti, sono a servizio della rappresentazione del Mistero.

Nel racconto della *Cronaca dei tempi passati* che ho citato in apertura, i membri della delegazione confessano al principe Volodymir che una volta entrati in chiesa non sapevano più se si trovavano in cielo o sulla terra. Il cronachista svela così il proprio attaccamento alla dottrina di S. Massimo Confessore e alla Liturgia cosmica della sua *Mystagogia* composta attorno al 630¹¹. Per Massimo la Chiesa, e dunque la Liturgia che vi si celebra, è «cielo sulla terra», definizione di somma importanza per l'arte cristiana chiamata a rendere visibile nei colori la realtà invisibile ed operante celebrata nei misteri. L'arte che diviene arte della Chiesa, a servizio della presenza e dell'epifania divina, è qualcosa di molto più profondo che una mera funzione didattica. Compito dell'arte non è illustrare il singolo episodio ma evocare il mistero, proprio come nel Vangelo, dove la preoccupazione dell'annuncio, del messaggio, prevale sulle concrete circostanze storico-biografiche. Si instaura così una circolarità tra Parola divina, arte e Liturgia. Se la Liturgia è λειτουργία, è *opus Dei*, l'arte della Chiesa partecipa in qualche modo alla presentazione del mondo futuro, partecipa di nuovo, e senza più l'ombra del peccato, della benedizione e del compiacimento primordiale: «ed ecco, era cosa molto buona» (Gen 1, 31).

Nella prospettiva del “cielo sulla terra” la Liturgia è esperienza di comunione, è concelebrazione tra angeli e uomini della bontà del Signore, come sottolinea la preghiera dell'ingresso dei celebranti in chiesa, oggi nel santuario:

«Sovrano, Signore nostro Dio, che hai posto nei cieli schiere e legioni di angeli e di arcangeli per la liturgia della tua gloria, fa che al nostro ingresso si unisca quello dei tuoi angeli santi, che insieme a noi celebrano e glorificano la tua bontà»¹².

¹¹ PG 91, 657-717. Sul genere e la teologia dei commentari liturgici bizantini si rimanda a R. BORNERT, *Les commentaires byzantines de la Divine Liturgie du VII^e au XV^e siècle* (Archives de l'Orient Chrétien 9), Paris 1966; H.J. SCHULZ, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*. English edition introduced and reviewed by R. TAFT, SJ, New York 1986.

¹² S. PARENTI – E. VELKOVSKA, *L'euologio Barberini gr. 336*, 58.

Questa lettura della Liturgia è sicuramente databile al VI secolo in quanto già presente nell'inno che accompagna la processione pre-anaforica di trasferimento dei doni all'altare, introdotto a Costantinopoli nel 573/574:

«Noi che in questo mistero siamo l'icona dei cherubini e alla Trinità che dona la vita cantiamo l'inno "tre volte santo", deponiamo ora ogni affanno della vita, per ricevere il Re dell'universo, scortato invisibilmente dalle schiere angeliche. Alleluia»¹³.

La sovranità del Signore, cui l'inno allude e che il maestoso *pantokrator* della cupola rappresenta, ha travasato nella Liturgia alcuni elementi del rituale di corte, considerati non disdicevoli a celebrare la regalità divina. Si avverte qui il gusto bizantino per l'ordine e l'etichetta (τάξις), inteso come riflesso di un ordine superiore, concetto fortemente radicato nella società, nel costume e nella politica¹⁴. Con categorie contemporanee tutto questo si chiama inculturazione.

3. Ripresentare l'economia divina

Non è infrequente ai nostri giorni imbattersi in ricerche che si prefiggono di mettere in evidenza una particolare teologia derivata dalla celebrazione liturgica. La Liturgia infatti ha un suo modo tutto particolare di parlare delle verità di fede, prevalentemente simbolico ed evocativo. Delle volte però si ha l'impressione che ci si attenda dalla Liturgia qualcosa di profondamente diverso dalla teologia propriamente detta, quasi che tra teologia e Liturgia non vi sia più dialogo, o che ognuna parli ormai la propria lingua. Dietro queste preoccupazioni vi è il problema concreto di una circolarità che si è arrestata o che stenta a decollare tra Liturgia, Teologia e Diritto, fino all'arte sacra, spingendo la Liturgia a discutibili avventure con discipline più adatte ad investigare il comportamento rituale di chi non ha ancora ricevuto l'annuncio della salvezza.

¹³ Traduzione propria, cf. *Divina Liturgia del Santo nostro Padre Giovanni Crisostomo*, Roma 1967, 86 (testo greco), 87 (versione italiana).

¹⁴ H. AHRWEILER, *L'idéologie politique de l'empire byzantin*, Paris 1975, 129-147.

Quella circolarità alla quale ho appena fatto cenno e che cerca di integrare tutti gli aspetti della vita ecclesiale, caratterizza invece l'esperienza liturgica ortodossa e affonda le radici in ambito patristico. La rappresentazione dell'economia salvifica, se non vuole scadere nella giustapposizione occasionale di significati estrinseci (in cosiddetto allegorismo), ha bisogno di un chiaro criterio ermeneutico. Il problema è stato risolto dalle scuole teologiche dell'antichità tardiva applicando alla celebrazione liturgica, in particolare alla celebrazione eucaristica, gli stessi criteri ermeneutici impiegati fin da Origene († 253) per spiegare il triplice "senso" spirituale della Parola di Dio: (1) *allegorico* (dogmatico) nell'interpretare l'Antico Testamento in riferimento al mistero di Cristo e della Chiesa; (2) *tropologico* (morale) nell'applicare il senso allegorico alla vita cristiana; (3) *anagogico* (escatologico) in riferimento al compimento finale del regno futuro nella contemplazione delle realtà celesti¹⁵. Il primo "senso", quello che qui ci interessa più da vicino, domina l'esegesi della scuola di Antiochia e, una volta applicato alla Liturgia, legge i misteri liturgici come "visione", "descrizione", "contemplazione" (θεωρία), termini di indubbia risonanza anche artistica, dei misteri della salvezza colti nella loro storicità. Questa *mystagogía*, termine patristico per indicare la teologia liturgica, viene ufficialmente accolta a Costantinopoli nel commentario composto dal patriarca S. Germano I attorno al 730¹⁶.

In questa teologia liturgica l'ingresso in chiesa dei celebranti preceduti dall'Evangelario non è più l'incontro conceleberrante tra cielo e terra, bensì l'ingresso di Gesù nel mondo preparato dall'annuncio dei profeti (salmo di ingresso), mentre la processione pre-anaforica con i doni di pane e vino rimanda al corteo funebre che accompagna Cristo alla tomba.

Dopo il secondo iconoclasmo (a. 843) la Liturgia costantinopolitana conosce una riforma di vaste proporzioni all'insegna di una forte monasti-

¹⁵ R.F. TAFT, *The Liturgy of the Great Church. An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, in "Dumbarton Oaks Papers" 35-35 (1980-1981), ID., *Liturgy in Byzantium and Beyond* (Variorum Collected Studies Series 494), Aldershot 1995.

¹⁶ F.E. BRIGHTMAN, *The "Historia Mystagogica" and other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy*, in "Journal of Theological Studies" 9 (1908), 248-267, 387-397; il testo in PG 98, 381-453 è interpolato, cf. R. BORNERT, *Commentaires*, cit., 130-142.

cizzazione. L'edificio-tipo non è più la basilica di grandi dimensioni ma la piccola chiesa monastica, le solenni processioni che muovevano dall'esterno diventano giri stilizzati che i ministri compiono partendo dall'altare per raggiungere di nuovo l'altare¹⁷. Indipendente dai motivi che hanno innescato il processo, una simile involuzione sul piano della *performance* rituale si nota anche presso altre tradizioni fino alla sparizione stessa della processione anche nella sua forma più essenziale e stilizzata¹⁸. Nella tradizione costantinopolitana, al contrario, le processioni, gli "ingressi" come si dirà più tardi, restano, e restano fino ad oggi, anche in una Liturgia celebrata da un solo sacerdote con qualche cantore in una piccola chiesa di villaggio. La processione, il movimento, anche se hanno perduto ogni funzionalità pratica, restano pienamente funzionali alle esigenze della mistagogia antiochena per ripresentare la vita di Cristo, il suo muoversi, il suo venire tra noi o il suo avviarsi alla croce e alla tomba, da dove risorgerà glorioso per opera di quello Spirito che ha resuscitato Gesù dai morti (epiclesi). Quando nella teologia pastorale le Chiese ortodosse affermano che la Liturgia è anche il luogo della catechesi esperienziale (che non esclude, certo, quella più espositiva e didattica), bisogna di nuovo volgere il pensiero alla dimensione mistagogica della celebrazione.

Il metodo antiocheno importato da S. Germano ha incontrato favore durevole e trova compimento nel più celebre *Commento alla Divina Liturgia* di Nicola Cabasilas (ca. 1350), che scrive:

«In queste formule e in questi riti noi vediamo rappresentato Cristo, le opere che egli ha compiuto e le sofferenze patite per noi. In effetti nelle salmodie e nelle letture, come in tutte le cose che il sacerdote compie durante la celebrazione, è l'intera economia dell'opera redentrice che viene significata»¹⁹.

¹⁷ R.F. TAFT, *The Byzantine Rite. A Short History*, Collegeville, MN, 1992, 67-77.

¹⁸ H. BRAKMANN, *Le déroulement de la messe copte: structure et histoire*, in *L'Eucharistie: célébrations, rites piétés* (Bibliotheca "Ephemerides Liturgicae" Subsidia 79), Roma 1995, 121.

¹⁹ NICOLAS CABASILAS, *Explication de la Divine Liturgie*, traduction et notes de S. SALAVILLE (Sources Chrétiennes 4bis), Paris 1967, 60-61; Cf. NICOLAS CABASILAS, *Commento della Divina Liturgia*, introduzione di A.G. NOCILLI, traduzione e note di M. DAVITTI e S. MANUZIO, Padova 1984, 58-59.

La Liturgia racchiude in sé più registri espressivi che non sono in contrasto tra loro: con l'eucologia, come "cosa degna e giusta", si rende grazie al Signore per la redenzione; nell'obbedienza al comando di Cristo vengono posti sull'altare i santi segni del pane e del vino che lo Spirito Santo trasforma in corpo e sangue del Signore, perché nella comunione trasformino a sua volta chi li riceva in Corpo di Cristo-Chiesa. Nel rito viene rappresentata la stessa economia di salvezza attingendo all'espressività umana nella sua forma più alta e più nobile. È all'interno di questa attenzione all'uomo, reso dal battesimo sacerdote del creato, che occorre comprendere, per esempio, il rifiuto degli strumenti musicali nel culto divino, che in Occidente ed anche presso altre Chiese dell'Oriente cristiano, sono tenuti in grande onore. Nessun suono infatti è considerato naturale e autentico quanto la voce prodotta dall'essere animato creato da Dio a sua immagine. Arriviamo così al tema strettamente correlato della "solennità", che nell'immaginario collettivo caratterizza la Liturgia ortodossa e agli occhi dei più la rende, anche soltanto per questo motivo, "bella".

La ragione della solennità ha radici nella teologia e nell'ecclesiologia, radici che il diritto liturgico ha provveduto a disciplinare. La Liturgia eucaristica è una festa, e come tale è incompatibile con i giorni di lutto e di penitenza, e ciò vale per Venerdì e Sabato Santo come ogni giorno feriale (da lunedì a venerdì) della Quaresima²⁰. La festa è un evento, e come tale porta i segni dell'unicità: per questo motivo nella stessa chiesa non è permesso di celebrare più eucaristie al giorno o, quanto meno, più eucaristie sullo stesso altare. Le Chiese ortodosse non conoscono Liturgie per categoria: se la Chiesa è corpo di Cristo, per quanto possibile essa è sempre presente in pienezza: anziani e bambini, donne e uomini, laici e chierici. La concelebrazione non intende esprimere l'unità del sacerdozio ministeriale ma la presenza nell'unica assemblea del ministero ordinato quale elemento dell'unico popolo di Dio che Cristo ha redento. Se ogni Liturgia è festa, ogni sua celebrazione porta i segni della festa: canto, l'incenso, luci, coro. L'insieme di questi elementi non è in funzione di una

²⁰ M. ARRANZ, *La Liturgie des Présanctifiés de l'ancien Euchologe byzantin*, in "Orientalia Chistiana Periodica" 47 (1981), 332-388.

atmosfera mistica, non servono a creare un ambiente nel quale cullarsi o sentirsi a proprio agio, in poche parole non è l'abbondante uso di incenso a "fare" una Liturgia ortodossa, ma è lo spirito della celebrazione ortodossa a richiedere i segni della festa e nella loro autenticità.

In questa breve esposizione mi sono soffermato prevalentemente sulla Divina Liturgia eucaristica, ma quanto è stato detto dell'eucaristia può dirsi per ogni atto liturgico della Chiesa, perché anche qui vale il principio della circolarità. Nella Liturgia delle Ore si celebra lo stesso mistero del Signore morto e glorificato. I vespri richiamano il suo "sacrificio vespertino" e la lode del mattino la sua resurrezione, e da questi momenti la Chiesa riceve santificazione e salvezza: non è il tempo ad essere santificato, ma le membra di quel corpo di cui Cristo è capo che loda il Padre in un inno incessante di ringraziamento²¹. L'incenso, l'accensione delle lampade e delle candele o il loro spegnimento dopo il sorgere del sole, simbolo di Cristo, intendono ripresentare, come le processioni nella Divina Liturgia, lo stesso identico mistero. Eucaristia, Liturgia delle Ore, Sacramenti annunciano e celebrano la medesima realtà servendosi ciascuno di un linguaggio rituale proprio.

Dalla *Cronaca dei tempi passati* fino ad oggi, la bellezza della Liturgia proviene dall'essere λειτουργία, *Opus Dei*, dalla presenza del Signore come capo del suo corpo. È una presenza che trasfigura, così che la Liturgia è il Tabor, dove «è bello per noi restare» (Mt 17, 4). È una bellezza che non dipende in alcun modo dagli sforzi di renderla attraente da parte di chi la presiede e vi partecipa. La sua bellezza partecipa della bellezza dell'opera di Dio, che nella Liturgia, in tutta la Liturgia, è oggetto di *anamnesis*, di proclamazione, di celebrazione e di raffigurazione, perché le opere di Dio «sono splendore di bellezza» (Sal 111, 3).

²¹ Sulla teologia della Liturgia delle Ore seguo l'approccio di R.F. TAFT, *La Liturgia delle Ore in Oriente e in Occidente. Le origini dell'Ufficio Divino e il suo significato per oggi*, Edizioni Lipa, Roma 2001, 391-442.

LA BELLEZZA DI CRISTO NELL'ARTE, DALL'ANTICHITÀ AL RINASCIMENTO

PASQUALE IACOBONE

PATH 4 (2005) 451-479

Introduzione

In questo breve saggio non si vuol minimamente abbozzare una trattazione che possa dirsi completa, né tanto meno esaustiva, della complessa e articolata iconografia della figura di Cristo, ed in particolare del suo volto. Per questo si rimanda volentieri ai diversi studi in merito e alle voci di dizionari o enciclopedie che ne trattano ampiamente¹.

¹ Ricordiamo solo alcune opere più recenti e più utili ad un approfondimento del tema qui trattato: M. BACCI, "Cristo - Iconografia", in *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, vol. I, Città Nuova-Cerf-J. Clarke, Roma 1998, 506-508; H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin 1981; ID., *Bild und kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 1990 (tr. it. *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001, 71-82 e 255-277); V. BERTOLONE, *Una ricerca interdisciplinare*, in *Il volto dei volti. Cristo*, Velar, Gorle-Bergamo 1997, 12-23; C. CECHELLI, "Il Cristianesimo: Cristo e l'iconografia", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma-Venezia 1958, 116-121; Y. CHRISTE, *L'image du Christ jeune*, in "La Vie spirituelle" 704 (1993), 189-207; ID., "Cristo", in *Iconografia e Arte Cristiana (Dizionari San Paolo)*, vol. I, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, 540-547; E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, J.C. Hinrichs, Leipzig 1899; G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, Città Nuova, Roma 1993; R. GIORDANI, "Gesù Cristo - iconografia", in *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, vol. II, Marietti, Casale Monferrato, 1498-1505; A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Jaca Book, Milano 1983; P. HINZ, *Deus Homo: das Christusbild von seinen Ursprüngen bis zur Gegenwart*, voll. I-II, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1973 e 1981; J. KOLLWITZ ET AL., "Christus", in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. I, Herder, Roma 1968, 355-454; E. LAVAGNINO, "Gesù Cristo. VII. Nella iconografia", in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VI, Città del Vaticano 1951, 273-284; H. PFEIFFER, *Ragioni storiche, teologiche e politiche per la tradizione del volto di Gesù nei secoli*, in *Il volto dei volti. Cristo*, vol. II, Velar, Gorle-Bergamo 1998; ID., *L'immagine di Cristo*

Nel contesto specifico di questo numero monografico di “PATH”, centrato sulla “via della bellezza”, si vuole piuttosto evidenziare la singolare bellezza di Cristo, ed in particolare del suo volto, così come ci viene mostrato dall’arte cristiana dell’Antichità, del Medioevo e del primo Rinascimento.

Ci chiediamo, dunque, quale bellezza riscontriamo in Cristo, e quale bellezza di Cristo, uomo-Dio, viene espressa e mostrata dall’arte. Dopo il necessario e sintetico riferimento ad alcuni testi biblici, prendiamo in considerazione testi patristici e documenti storici in cui viene man mano delineata la “fisionomia” di Cristo e quindi la sua singolare bellezza. Sulla scorta di tale documentazione sarà quindi più agevole ed interessante esaminare alcune opere d’arte, solo pochissimi esempi dei tanti possibili, che rispecchiano le diverse convinzioni sulla bellezza di Cristo maturate nella riflessione cristiana.

Non entriamo, poi, nella complessa ed articolata controversia relativa all’iconoclastia, che trova nel Niceno II una risposta essenziale, poiché la materia è già ampiamente studiata e costituisce comunque il naturale background di questo lavoro².

1. La bellezza di Cristo nel *Nuovo Testamento*

Alcuni testi del *Nuovo Testamento* sono particolarmente significativi per la teologia dell’immagine e per la definizione della bellezza di Cristo nei suoi diversi aspetti.

I testi paolini, innanzitutto, ci offrono alcune fondamentali affermazioni, su cui rifletterà tutta la tradizione cristiana.

Nella *Seconda Lettera ai Corinzi* (4, 4.6), in un contesto di polemica con «coloro che si perdono, ai quali il dio di questo mondo ha accecato la mente incredula», Paolo riafferma vigorosamente il suo annuncio del «glo-

nell’arte, Città Nuova, Roma 1986; ID., *La storia dell’immagine di Cristo nell’arte*, in P. CODA - L. GAVAZZI (edd.), *L’immagine del divino*, Mondadori, Milano 2005, 48-58; G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, voll. I-III, Mohn, Gütersloh 1966-1971; P. SZUBISZEWSKI, “Cristo”, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, 493-521.

² Si veda, ad esempio, C. SCHÖNBORN, *L’Icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988.

rioso vangelo di Cristo che è immagine (*eikon*) di Dio». L'autorevolezza dell'Apostolo e la forza del suo annuncio derivano dalla rivelazione ricevuta da Dio, che ha fatto risplendere nel suo animo, nel suo cuore, come in quello dei veri discepoli di Cristo «la conoscenza della gloria divina che rifulge sul volto di Cristo».

Abbiamo, così, due fondamentali affermazioni: Cristo è immagine-icona di Dio, sul suo volto risplende la gloria divina.

Nel famoso Inno cristologico con cui si apre la *Lettera ai Colossesi* viene ripreso il tema dell'immagine. Si afferma, infatti, al v. 15: «Egli è immagine del Dio invisibile, generato prima di ogni creatura». Si precisa che Cristo è immagine, dunque realtà visibile, percepibile, che rivela e manifesta la bellezza del Padre, del Dio invisibile. E al cap. 2, v. 9 si afferma, con termini molto pregnanti, che «è in Cristo che abita corporalmente (*somatikos*) tutta la pienezza della divinità».

Nell'altro Inno cristologico, riportato nella *Lettera ai Filippesi* (2, 7-8), guardando al Cristo della Passione, al vero Servo sofferente che riconcilia l'umanità col Padre, si afferma:

«Spogliò se stesso, assumendo la condizione di servo e divenendo simile agli uomini; apparso in forma umana, umiliò se stesso facendosi obbediente fino alla morte e alla morte di croce».

Nell'Incarnazione Cristo lascia dunque la *morphé* divina per assumere la forma umana, quella di un servo, facendosi così simile all'uomo, e dunque visibile e percepibile, dotato di caratteri pienamente umani.

Nell'*incipit* della *Lettera agli Ebrei* (1, 3), l'Autore sacro riprende e approfondisce la visione paolina, offrendoci anche una precisa terminologia, fondamentale negli sviluppi teologici ed iconografici successivi:

«Questo Figlio, che è irradiazione della sua gloria e impronta (*charakter*) della sua sostanza e sostiene tutto con la potenza della sua parola [...] ».

Cristo, dunque, non solo è immagine ma anche irradiazione della gloria di Dio, “carattere” della persona del Padre, reggitore del mondo con la forza della sua Parola.

Il *Vangelo di Giovanni*, al pari della letteratura paolina, offre un contributo fondamentale alla definizione della “fisionomia” di Cristo, e rive-

landoci la sua identità divina ci aiuta anche a definire la sua immagine umana, la sua corporeità e la sua visibilità/tangibilità.

Punto di partenza ineludibile è, evidentemente, l'affermazione centrale del *Prologo* (1, 14): «Il Verbo si è fatto carne», a cui fa da pendant l'affermazione conclusiva: «Il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato». L'essere di Cristo nella carne, nella concreta condizione umana, è la condizione di possibilità perché la rivelazione del Padre possa entrare nella storia umana ed essere ascoltata, percepita ed accolta.

Rafforza tale convinzione la perentoria risposta di Gesù a Filippo, che lo interroga chiedendogli di mostrare il volto del Padre (*Gv* 14, 9): «Chi ha visto me, ha visto il Padre».

Sarà questa affermazione a giustificare e motivare, nella riflessione teologica e nell'arte cristiana, non solo la rappresentazione figurativa di Cristo ma anche quella delle altre due Persone della Trinità, raffigurate esattamente alla stessa maniera. Nella figura umana visibile di Cristo si manifestano e si rivelano anche il Padre e lo Spirito³.

Uno spunto più concreto e immediato per l'iconografia cristiana dei primi secoli viene, inoltre, offerto dalla celebre espressione che ritroviamo al capitolo 10 (vv. 11.14): «Io sono il buon/bel pastore [...] ». Cristo viene designato come pastore e in più qualificato con l'aggettivo *kalós*, cioè bello, di una bellezza che non è disgiunta dalla bontà, corrispondente all'aggettivo ebraico (*tôb*) che ritroviamo, ad esempio, nel racconto della Creazione.

Un altro testo significativo, anche per le suggestive e spesso commoventi rappresentazioni che ha ispirato, è quello che si ritrova nel dialogo tra Gesù e Pilato, il quale, mostrandolo alla folla dei Giudei, afferma (19, 5): «Ecco l'uomo!».

Non vanno, infine, dimenticati i testi dei Sinottici che raccontano l'evento teofanico della Trasfigurazione (*Mc* 9, 2-8; *Mt* 17, 1-8; *Lc* 9, 28-36), in cui la bellezza di Cristo, e la sua rivelazione della gloria del Padre, vengono espresse attraverso il linguaggio della luce e dei colori.

³ Cf. P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1997, 107-110.

2. Testimonianze antiche sulla figura di Cristo, sulla sua bellezza e sulla sua bruttezza o deformità

Se i testi biblici, ed in particolare quelli evangelici, non parlano delle caratteristiche fisiche di Cristo e non ne descrivono la fisionomia, né ce ne danno un “ritratto”, evidenziando piuttosto la sua identità divino-umana, ci dicono qualcosa di più alcuni testi antichi. Non si tratta, certo, di testi che possiamo considerare storicamente attendibili sulla reale fisionomia fisica di Gesù, ma risultano comunque importanti, perché ci rimandano a tradizioni orali o a convinzioni che circolavano in ambienti cristiani già nei primi secoli⁴.

Un primo testo ci riporta l'obiezione di Celso, contenuta nell'opera *Discorso vero*, risalente all'incirca all'anno 170, conosciuta attraverso la citazione che ne fa Origene nell'opera scritta proprio per confutare le affermazioni dello stesso Celso:

«Qualora uno spirito divino avesse albergato nel corpo (di Cristo), questo avrebbe dovuto necessariamente superare gli altri corpi o per grandezza o per bellezza e forza o per la voce o per la maestà o per il dono della persuasione [...] . Eppure il suo corpo non differiva affatto dagli altri corpi; ma – a quanto dicono – era piccolo, brutto a vedersi e volgare»⁵.

Lo stesso Celso, dunque, rimanda ad una opinione da lui appresa – “a quanto dicono” – e la ripropone come possibile.

Un testo interessante, di matrice giudaica ma cristianizzato dal II secolo, è quello degli *Oracoli Sibillini*, in cui possiamo intravedere quale fosse l'impatto sociale e antropologico dell'affermazione della bruttezza di Cristo:

«Egli è venuto nel creato non in bellezza, ma come uomo povero, disonorato e insignificante per dare speranza ai miserabili»⁶.

⁴ Cf. E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, cit.; G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, cit.; M. RIZZI, *Il corpo redento. Un percorso intellettuale tra tradizioni teologiche e antropologia nel cristianesimo tardoantico*, in “Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali” 2 (2003), 158-168.

⁵ ORIGENE, *Contra Celsum*, VI, 75.

⁶ *Oracoli Sibillini* VIII, 256ss.

I Padri della Chiesa e gli scrittori cristiani dei primi secoli ripensano e tratteggiano la figura, e la singolare bellezza di Cristo, a partire dall'*Antico Testamento*, secondo un procedimento più che consueto nell'antichità cristiana.

Due testi scritturistici giocano un ruolo assolutamente primario, senza escludere altri possibili riferimenti: il *Salmo* 45 (44), 2ss. e *Isaia* 53, 2ss.

Nel primo, un salmo regale, interpretato come inno di nozze del re-messia con la sposa, figura della Chiesa, si afferma, nella versione della *Vulgata*:

«Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis [...] . Specie tua et pulchritudine tua intende [...] . – Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo, sulle tue labbra è diffusa la grazia [...] . È bello e maestoso avanza [...] ».

Nel secondo leggiamo la profezia di Isaia riguardo alla misteriosa figura del Servo sofferente di JHWH:

«Non est species ei, neque decor, et vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus eum; despectum, et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem; et quasi absconditus vultus eius et despectus, unde nec reputavimus eum [...] – Non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi, non splendore per potercene compiacere. Disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire, come uno davanti al quale ci si copre la faccia, era disprezzato e non ne avevamo alcuna stima».

Sulla scia di quest'ultimo brano, Padri come Ireneo e Tertulliano attribuirono a Cristo, anche per rispondere alla polemica docetista e gnostica, tratti fisici decisamente negativi, ma che evidenziavano la sua piena assunzione della umanità, con tutti i suoi limiti e miserie.

Se Cristo stesso pronuncia sulla croce le prime parole del *Salmo* 22 (21), Tertulliano non esita ad interpretare in chiave cristologica anche il seguito dello stesso Salmo, tra cui il versetto 7: «Sono un verme e non un uomo»⁷.

Giustino, nel suo *Dialogo con Trifone*, afferma in proposito:

«Quando i principi celesti videro che la sua figura era senza bellezza, senza onore e senza gloria, non riconoscendolo domandarono: “Chi è questo signore della glo-

⁷ TERTULLIANO, *Adv. Marcion.*, III, 17, 3.

ria?» e lo Spirito santo rispose loro nel nome del Padre e a suo nome: «Il signore delle potestà è il re della gloria»⁸.

Nella letteratura successiva, ad esempio nell'opera apocrifa conosciuta come *Atti di Tomaso*, la bruttezza di Cristo viene vista come uno strumento per ingannare il diavolo, e dunque come strumento di salvezza per l'uomo:

«Mentre pensavamo di poterlo assoggettare al nostro potere, egli (Cristo) si voltò e ci precipitò nell'abisso. Noi non lo conoscevamo, avendoci egli ingannato con il suo aspetto umile, con la sua indigenza e povertà. Al vederlo pensammo che fosse uno dei figli degli uomini, ignorammo che egli era il datore di vita a tutta l'umanità»⁹.

Sulla dialettica tra bruttezza apparente e bellezza sostanziale di Cristo, ci offrono suggestive testimonianze alcuni esponenti della scuola alessandrina.

Clemente Alessandrino afferma, per un verso, che

«il nostro Salvatore supera ogni natura umana. Egli è bello, tanto che Egli solo da noi è amato, da noi che aspiriamo alla bellezza vera»¹⁰.

D'altra parte sostiene che

«Egli stesso, il "capo della Chiesa", venne sulla terra nella carne, benché "brutto e malforme nell'aspetto", insegnandoci così a volgere lo sguardo alla natura invisibile e incorporea della causa divina»¹¹.

Il concetto è ripreso in un altro brano della stessa opera:

«Il Signore volle assumere un corpo di forme meschine non invano, ma allo scopo che nessuno, apprezzando l'aspetto avvenente e ammirando la bellezza fisica, si distogliesse dalle sue parole e restasse escluso dalle realtà intelligibili solo per aver posto attenzione alle cose che poi vanno lasciate»¹².

⁸ GIUSTINO, *Dial. cum Tryph.* 36, 6; si veda anche 14, 8.

⁹ *Atti di Tomaso*, 45, in L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, *Atti degli Apostoli*, Piemme, Casale Monferrato 1994, 353.

¹⁰ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromata*, II, 5, 21 (tr. it. *Gli Stromati. Note di vera filosofia*, Ed. Paoline, Milano 1985, 246).

¹¹ *Ivi*, III, 17, 103 (tr. it. *Ivi*, 423).

¹² *Ivi*, VI, 17, 151 (tr. it. *Ivi*, 764); si veda anche *Paed.* III, 1, 3 e III, 3, 3.

Anche Clemente, dunque, in vista della redenzione dell'uomo, della sua divinizzazione, afferma che Cristo ha assunto su di sé la deformità dell'uomo per poi ridonargli la bellezza originaria, quella autentica, che si manifesta in lui:

«Ma l'uomo in cui abita il Verbo [...] è simile a Dio, è bello, non s'abbiglia; è la vera bellezza, perché è Dio [...]. Ma Dio stesso, patendo insieme, fece la carne libera dalla corruzione e, liberatala da una schiavitù amara e portatrice di morte, la rivestì dell'incorruttibilità, dandole questo santo e imperituro ornamento dell'immortalità [...]. Che il Signore fosse brutto nell'aspetto lo attesta lo Spirito per mezzo di Isaia: *Lo vedemmo e non aveva bell'aspetto, né bellezza, ma un aspetto spregevole, vile davanti agli uomini*. Chi è meglio del Signore? Non mise in mostra l'ingannevole bellezza della carne, bensì la vera bellezza dell'anima e del corpo, la bontà dell'anima e l'immortalità della carne»¹³.

Origene, rispondendo alle posizioni di Celso, prima accennate, afferma che ciascuno può percepire nell'aspetto di Cristo quel che riesce a cogliere e che, per chi sa guardare oltre l'apparenza, si rivela la vera bellezza del Signore:

«Non bisogna stupirsi, allora, se la materia, per natura mutevole e plasmabile [...], è tale da giustificare le seguenti parole: "Non aveva forma, né bellezza"; e neppure bisogna stupirsi se essa è così gloriosa, impressionante e degna di ammirazione che, di fronte a cotanta bellezza, i tre apostoli saliti con Gesù sulla montagna, "caddero davanti al suo volto"»¹⁴.

Nel volto sfigurato e deforme del Cristo sofferente, Origene invita gli uomini purificati e spirituali a scorgere, con sguardo di fede e in profondità, la luminosa bellezza del Cristo trasfigurato e risorto¹⁵.

Lo stesso Origene sembra poi conoscere quanto scritto nell'opera apocrifa *Atti di Giovanni*, databile agli anni 140-150, in cui l'Apostolo prediletto racconta il suo incontro con Cristo:

«Quando ci allontanammo da quel luogo per seguirlo, allora mi apparve con la testa quasi calva, ma con una barba che discendeva folta, mentre a Giacomo appar-

¹³ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Paed.* III, 1 (tr. it. *Il Pedagogo*, a cura di A. BOATTI, SEL, Torino 1953, 384-388).

¹⁴ ORIGENE, *Contra Celsum* VI, 77.

¹⁵ ORIGENE, *Sermo in Mt*, 35.

ve come un giovanetto con una barba recente [...]. Spesso mi appariva come un uomo piccolo e brutto e quindi, altre volte, come uno che mirasse al cielo»¹⁶.

Condividono le posizioni di Giustino e di Clemente anche Ireneo¹⁷; Tertulliano¹⁸ e Ambrogio¹⁹.

La convinzione origenista, per cui la bellezza di Cristo è alla portata solo degli uomini "spirituali", viene condivisa da Agostino, il quale sostiene che bisogna essere dotati di una vista pura per riuscire a vedere la bellezza sostanziale e spirituale di Cristo²⁰, altrimenti vedremmo soltanto, come nel caso degli estranei e dei persecutori, la sua povertà e deformità²¹.

Anche per Agostino l'immagine sfigurata o deforme di Cristo è motivata dal suo assumere in toto la condizione umana, al fine di redimerla e di trasformarla, rendendola veramente bella²².

Il testo forse più significativo a tal proposito è il commento alla *Prima Lettera di San Giovanni*:

«Noi dunque amiamolo, perché egli per primo ci ha amati [...]. Ci ha amati per primo e ci ha donato la capacità di amarlo. Ancora noi non lo amavamo; amandolo, diventiamo belli [...]. La nostra anima, fratelli, è brutta per colpa del peccato: essa diviene bella amando Dio. Quale amore rende bella l'anima che ama? Dio sempre è bellezza, mai c'è in lui deformità o mutamento. Per primo ci ha amati lui che sempre è bello, e ci ha amati quando eravamo brutti e deformati. Non ci ha amato per congedarci brutti quali eravamo, ma per mutarci e renderci belli da brutti che eravamo. In che modo saremo belli? Amando lui, che è sempre bello. Quanto cresce in te l'amore, tanto cresce la bellezza; la carità è appunto la bellezza dell'anima»²³.

¹⁶ *Atti di Giovanni*, 88-89, in M. ERBETTA, *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, Marietti, Casale Monferrato 1969, 57.

¹⁷ *Adv. Haer.* III, 19, 2.

¹⁸ *Adv. Jud.* 14; *De Carne Chr.* 9, 6; *Adv. Marcion.* III, 17.

¹⁹ *In Luc.* 7, 12.

²⁰ *Enarr. in Psalmos*, CXXVII, 8.

²¹ *Enarr. in Psalmos*, XLIII, 16; XLIV, 14; CIII, I, 5; *Sermo* 138, 6.

²² Per un'analisi ampia della problematica in Agostino cf. J. TSCHOLL, *Dio e il bello in Sant'Agostino*, Ares, Milano 1996.

²³ *In Io. Ep. tr.* 9, 9 (tr. it. in *Opera di Sant'Agostino*, XXIV, Città Nuova, Roma 1968, 1827-1829).

A partire da questa premessa Agostino si fa carico della dialettica bellezza-bruttezza di Cristo, il Messia annunciato dai Profeti, e ci offre la sua magistrale interpretazione dell'apparente contraddizione scritturistica, offrendo così un punto fermo in tutta la tradizione cristiana:

«Quale fonte ci afferma che Gesù è bello? Le parole del salmo: *Egli è bello tra i figli degli uomini, sulle sue labbra ride la grazia*. Dove sta il fondamento di questa asserzione? Eccolo: *Egli è bello tra i figli degli uomini perché in principio era il Verbo ed il Verbo era presso Dio ed il Verbo era Dio*. Assumendo un corpo, egli prese sopra di sé la tua bruttezza, cioè la tua mortalità, per adattare se stesso a te, per rendersi simile a te e spingerti ad amare la bellezza interiore. Ma quali fonti ci rivelano un Gesù brutto e deforme, come ce lo hanno rivelato bello e grazioso più dei figli degli uomini? Dove troviamo che è deforme? Interroga Isaia: *Lo abbiamo visto: egli non aveva più bellezza né decoro*. Queste affermazioni scritturistiche sono come due trombe che suonano in modo diverso ma uno stesso Spirito vi soffia dentro l'aria. La prima dice: *Bello d'aspetto, più dei figli degli uomini*; e la seconda, con Isaia, dice: *Lo abbiamo visto: egli non aveva bellezza, non decoro*. Le due trombe sono suonate da un identico Spirito; esse dunque non discordano nel suono. Non devi rinunciare a sentirle, ma cercare di capirle. Interrogiamo l'apostolo Paolo per sentire come ci spiega la perfetta armonia delle due trombe. Suoni la prima: *Bello più dei figli degli uomini: essendo nella forma di Dio, non credette che fosse una preda l'essere lui uguale a Dio*. Ecco in che cosa egli sorpassa in bellezza i figli degli uomini. Suoni anche la seconda tromba: *Lo abbiamo visto e non aveva bellezza, né decoro*: questo perché egli *annichilò se stesso, prendendo la forma di servo, divenendo simile agli uomini, riconosciuto per la sua maniera di essere, come uomo*. *Egli non aveva né bellezza né decoro*, per dare a te bellezza e decoro. Quale bellezza, quale decoro? L'amore della carità; affinché tu possa correre amando e possa amare correndo. Già sei bello: ma non guardare te stesso, per non perdere ciò che hai preso; guarda a colui dal quale sei stato reso bello. Sii bello in modo tale che egli possa amarti»²⁴.

Che quella di Gesù Cristo sia una bellezza assolutamente unica e singolare, non semplicemente apparente o corporea, Agostino lo conferma nella *Città di Dio*: «La bellezza di Cristo è tanto da amare e da ammirare, quanto meno è una bellezza corporea»²⁵.

Nel commento a diversi Salmi (44; 95; 103 [...]) e in alcuni Sermoni (44; 62; 95; 138; 254 [...]), Agostino riprende questi pensieri trasformati

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *De civ. Dei* 17, c. 16, 1.

doli in tema nuziale: Cristo, lo sposo, per amore della Chiesa-sposa, si è abbruttito (*foedus factus est*) ed è divenuto, come lei, anch'egli deforme (*deformis factus est*), per rendere, col suo amore e col suo sacrificio, bella la sposa, per arricchirla della sua bellezza (*ut faceret pulchram*).

Proseguendo nella nostra ricerca, registriamo l'interessante posizione a riguardo di Cirillo di Alessandria, che la proporrà anche in seno alla disputa con i Nestoriani. Volendo precisare la portata dell'Incarnazione, così afferma:

«L'immagine dell'invisibile Dio (*Col 1, 15*), l'irradiazione dell'essere del Padre e l'impronta della sua sostanza (*Eb 1, 3*) ha assunto forma di servo (*Fil 2, 7*) non annettendosi un uomo, come dicono i Nestoriani, ma dando a se stesso questa forma pur conservando contemporaneamente la sua somiglianza col Padre»²⁶.

Per Cirillo, dunque, il mistero dell'Incarnazione sta proprio nella straordinaria manifestazione, sul volto umano di Gesù, della gloria di Dio:

«E Dio che disse: "Rifulga la luce dalle tenebre" (*Gen 1, 3*), rifulse nei nostri cuori per far risplendere la conoscenza della gloria divina che rifulge sul volto di Cristo (*2 Cor 4, 6*). Osserva come "sul volto di Cristo" brilla la luce della divina e ineffabile gloria di Dio Padre. Infatti il Figlio unigenito mostra in se stesso la gloria del Padre anche dopo essere divenuto uomo. Solo così e non diversamente egli viene riconosciuto e chiamato il Cristo. Altrimenti ci spieghino i nostri avversari come un uomo comune potrebbe mostrarci la luce della gloria divina. Infatti noi non possiamo vedere Dio in forma umana, tranne e unicamente che nel Verbo incarnato divenuto uguale a noi, che anche in quanto divenuto carne resta per sua natura veramente il Figlio»²⁷.

Lo stesso Cirillo, commentando il detto di *Mt 11, 27*, afferma:

«Il Figlio unigenito ci mostra la straordinaria bellezza di Dio Padre, presentando se stesso quale immagine luminosa di lui. Per questo dice anche: "Chi vede me vede il Padre"»²⁸.

Il Padre Alessandrino non dimentica, però, l'altra dimensione, quella della sofferenza che sfigura il volto di Cristo; afferma dunque che proprio

²⁶ PG 75, 1329.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ PG 69, 465.

nella sua “estrema non-bellezza” appare la vera e straordinaria bellezza di Dio, nell’abbassamento estremo fino alla perdita di ogni bellezza si rivela e si rende visibile la grandezza e la bellezza dell’amore di Dio.

Tra i sostenitori della bellezza di Gesù Cristo possiamo annoverare altre eccellenti personalità della Chiesa antica. Citiamo, solo per fare qualche esempio, Efrem Siro, Gregorio di Nissa, Giovanni Crisostomo, Teodoreto, Girolamo²⁹.

A partire dal VI secolo si moltiplicano, poi, le descrizioni, sempre più dettagliate, dell’aspetto fisico di Cristo: sia in testi che vorrebbero descrivere le sue caratteristiche fisionomiche, sia in documenti che ci descrivono, invece, manufatti che lo rappresentano, si hanno descrizioni quasi ritrattistiche, in cui sono presenti, come costanti, alcuni tratti somatici, divenuti poi elementi di identificazione della figura del Salvatore.

Una prima significativa descrizione si ha nell’*Anonimo Piacentino*, che riporta un *Itinerarium* compiuto in Terrasanta intorno al 570. L’anonimo pellegrino dichiara di aver visto a Gerusalemme, nel Pretorio di Pilato, un ritratto di Cristo che risaliva ai tempi della sua vita terrena. Così viene descritta la figura di Gesù:

«Il piede bello, regolare, sottile; la statura comune, la faccia bella, i capelli inanelati, le mani formose, le dita lunghe: questi sono i caratteri del ritratto mentre lui era vivo e collocato poi nello stesso Pretorio»³⁰.

Sempre al VI secolo si deve un altro testo, attribuito a Elpidio Romano:

«Bella statura, sopracciglia congiunte, begli occhi, naso prominente, capigliatura crespa e colorita, barba nerastra, pelle color del grano, aspetto simile a quello della madre, dita allungate, voce bella, eloquio dolce, molto semplice, tranquillo»³¹.

Nel secolo successivo va collocata la testimonianza di Massimo il Confessore (+662) il quale, nella *Vita di Maria*, commentando il versetto di *Lc 2, 52*, così descrive Gesù:

²⁹ Per un approfondimento si veda G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, cit., 60ss.

³⁰ *Anonimo Piacentino*, in P. GEYER (ed.), *Itinera hierosolymitana saeculi IV-VIII*, F. Tempsky, Vindobonae 1898, 175.

³¹ Riportato in G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, cit., 64.

«Egli era anche bello corporalmente, “di una bellezza superiore a quella dei figli dell'uomo” (Ps 44, 3), come dice il Profeta: meraviglioso nelle sue proporzioni, elegante nella misura della sua statura, convenientemente snello, dolce e sereno nella parola»³².

Suggestiva è la descrizione che troviamo in una recensione della *Vita di Maria* di Epifanio Monaco, risalente al IX secolo:

«Gesù era di circa sei piedi [circa m 1.70], con capigliatura bionda e un po' ondulata, sopracciglia nere non del tutto arcuate, con una leggera inclinazione del collo in modo che il suo aspetto non era del tutto perpendicolare, col viso non rotondo ma alquanto allungato, come quello di sua madre, alla quale, del resto, egli rassomigliava in tutto»³³.

In Occidente, infine, riscuote molta attenzione e diffusione un documento, spacciato per antico ma risalente probabilmente al XIII secolo, che viene conosciuto come *Lettera di Lentulo*.

Lentulo sarebbe stato un ufficiale romano che prestava servizio in Palestina ai tempi di Tiberio Cesare. Ammirato dalle opere compiute da Gesù, avrebbe scritto al Senato Romano la sua famosa lettera. In essa si dà questa descrizione di Gesù:

«È un uomo di media altezza, grazioso, dall'aspetto dignitoso. Chi lo guarda lo può amare e temere. I capelli sono color nocciola avellana non matura e scendono dolcemente fino alle orecchie, dove si trasformano in anelli ricciuti, alquanto più cerulei e appariscenti, ondegianti sulle spalle. La testa è pettinata in due parti a metà, alla maniera dei Nazirei. La fronte è ampia e molto distesa; la faccia è senza rughe o difetto; ed è resa bella da un tono di rosso. Il naso e la bocca sono impeccabili; la barba è densa e presenta il colore dei capelli; non è lunga, ma un po' biforcata al mento. L'espressione è semplice e matura, gli occhi azzurri, variopinti e chiari [...] . Di statura slanciato e retto, con mani e braccia piacevoli a vedersi. Grave nel parlare, riservato e modesto, tale da essere chiamato giustamente, al dire del Profeta: *il più bello dei figli degli uomini*»³⁴.

³² MASSIMO IL CONFESSORE, *Vita di Maria*, in *Testi mariani del I millennio*, vol. II, Città Nuova, Roma 1989, 231-232.

³³ Riportato in G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, cit., 68.

³⁴ *Ivi*, 70.

Il grande teologo del Medioevo cristiano, San Tommaso d'Aquino, commentando il Salmo 44 e riferendosi al *Cantico dei Cantici* (1, 16), illustra ben quattro possibili significati dell'aggettivo *speciosus* attribuito a Cristo: Egli fu sempre bello conformemente con la sua dignità, ma fu deformato fisicamente nella Passione³⁵.

Nella *Summa*, trattando delle appropriazioni delle tre Persone Divine, afferma «*Species autem, sive pulchritudo, habet similitudinem cum propriis Filiis*». Spiega, quindi, come le tre caratteristiche della bellezza (*integritas sive perfectio, proportio sive consonantia, claritas*) si addicano pienamente al Figlio, giacché Egli possiede perfettamente e pienamente la stessa natura del Padre, è la sua immagine manifestata al mondo, è il Verbo, luce del mondo e *splendor intellectus*³⁶.

3. Testimonianze antiche sulle rappresentazioni o immagini di Cristo

Già nel III secolo si rintracciano testimonianze scritte che attestano la presenza di immagini di Cristo, alcune delle quali ritenute “acheropite”, cioè non fatte da mani di uomo e dunque prodotte in maniera prodigiosa.

Ireneo, ad esempio, parlando della setta gnostica di Carpocrate, i cui seguaci erano chiamati Carpocraziani, afferma che essi

«si denominano gnostici e hanno alcune immagini dipinte, altre fabbricate con altro materiale, dicendo che sono l'immagine di Cristo fatta da Pilato nel tempo in cui Gesù era con gli uomini»³⁷.

Secondo alcune fonti antiche sarebbe stata collocata una immagine di Cristo anche nel larario dell'imperatore Alessandro Severo³⁸.

Famosa più di altre è la presunta rappresentazione di Cristo e dell'emorroissa di cui parla Eusebio di Cesarea nella lettera all'imperatrice Costanza, la quale si rivolge a lui per farsi mandare una immagine di Cristo. Eusebio risponde negativamente motivando il suo rifiuto:

³⁵ TOMMASO D'AQUINO, *In Psalmos Davidis. Super Ps. 44*, 2.

³⁶ TOMMASO D'AQUINO, *S.Th.*, I, q. 39, a. 8.

³⁷ IRENEO, *Adv. Haer.* I, 26, 6.

³⁸ *Storia Augusta, vita di Alessandro Severo*, 29, 2, in P. SORESINI (ed.), *Scrittori della Storia Augusta*, Torino 1983, II, 682; si veda anche ELIO LAMPIDIO, *La vita di Alessandro Severo*, 29, 2.

«Tu mi scrivi relativamente a una certa icona di Cristo col desiderio che io te ne mandi una: di quale parli e di che qualità dev'essere quella che tu chiami icona di Cristo? [...] Quale icona di Cristo cerchi tu? La vera, immutabile immagine, che per sua natura porta i tratti di Cristo, oppure quell'immagine che egli ha assunto per amore nostro, quando prese la forma di servo? [...] Così certamente ti muove il desiderio dell'icona della sua forma di servo, della povera carne, quindi, con la quale egli si è rivestito per amore nostro. Ma noi di questa abbiamo appreso che è stata mischiata con la gloria di Dio, che il mortale è stato inghiottito dalla vita»³⁹.

Lo stesso Eusebio conosceva rappresentazioni di Cristo, sia immagini che sculture, come quella di Paneas, ritenute da lui espressioni di paganesimo⁴⁰.

Molti scrittori cristiani si rifanno, per secoli, al testo di Eusebio per comprovare la presenza di una statua di Cristo già nell'antichità. Il gruppo bronzeo di cui parla Eusebio, in realtà, doveva rappresentare non Cristo e l'emorroissa, bensì Esculapio e Igea⁴¹.

Ma veniamo alle immagini di chiara matrice cristiana, anzi addirittura ritenute opera dello stesso Cristo, e prodotte miracolosamente, come, appunto, le cosiddette immagini "acheropite". *L'Anonimo Piacentino* racconta di aver visto due suggestive immagini di Cristo: una a Menfi, in Egitto, e l'altra a Gerusalemme nel Pretorio di Pilato.

La prima è costituita da un lino, con cui Cristo si sarebbe asciugato la faccia:

«Là noi vedemmo un panno di lino, nel quale è impressa l'immagine del Salvatore. Si dice che quando era vivo si sia terso con quel panno il volto, lasciandovi la sua immagine. Oggi questo panno viene venerato; e anche noi lo venerammo; ma per lo splendore che da esso emanava non potemmo guardarlo, e quanto più cercavamo di guardarlo tanto più si mutava davanti ai nostri occhi»⁴².

La seconda è l'immagine che viene vista nel Pretorio di Pilato: si tratta di un ritratto del corpo intero di Gesù, e da essa probabilmente viene tratta la *mensura Christi* che i messi di Giustiniano adoperano per poi fisarla nella *Croce mensurale*, custodita in S. Sofia a Costantinopoli.

³⁹ PG 20, 1545 (tr. it. in C. SCHÖNBORN, *L'Icona di Cristo. Fondamenti teologici*, cit., 59).

⁴⁰ EUSEBIO, *Hist. Eccl.*, VII, 18, 4.

⁴¹ Così Y. CHRISTE, "Cristo", cit., 540.

⁴² *Anonimo Piacentino*, cit., 44, 1-3.

Due immagini ritenute anch'esse acheropite godono in Oriente una fama assoluta, finché di esse non si perde traccia: l'Acheropita di Camuliana e quella di Edessa o *Mandylion*, che diventerà anche la più famosa, perché la sua presenza è accompagnata da numerose testimonianze letterarie ed attestata almeno fino al 1204, cioè al saccheggio di Costantinopoli, ove era custodita.

Non ci soffermiamo sulla prima immagine, di cui non si hanno più notizie già nella prima metà del VII secolo.

Ben più documentata è l'altra immagine acheropita, cioè il Santo *Mandylion* di Edessa, che esercita un notevole influsso non solo in Oriente ma anche in Occidente, e che alcuni studiosi avvicinano o addirittura identificano con la Sindone di Torino.

Le origini di questa prodigiosa immagine vengono descritte nella Leggenda di Abgar di Edessa⁴³. Abgar V, toparca di Edessa, è ammalato di lebbra. Sentendo parlare dei prodigi compiuti da Gesù gli invia un pittore, Anania, per chiedergli, attraverso la lettera che lo stesso Anania recapita, di avere un suo ritratto, da cui spera di essere guarito. Anania non riesce a ritrarre Gesù, il quale si lava il volto e si asciuga con un asciugamani (questo il significato di *mandylion*), su cui rimane impressa la sua immagine. Gesù avrebbe quindi consegnato ad Anania quell'immagine prodigiosa insieme ad una lettera per Abgar. Questi, ricevendo la lettera e il *Mandylion*, viene guarito dalla lebbra e si fa battezzare dall'apostolo Taddeo.

Il *Mandylion* e la lettera di Cristo vengono gelosamente custoditi ad Edessa: il primo in una nicchia sulla porta principale della città, l'altra in un prezioso cofanetto depositato presso gli archivi cittadini, come attestano sia Eusebio sia Egeria, nel suo *Diario di viaggio*⁴⁴. L'immagine acheropita, fatta murare in un periodo di pericolo per la città, viene riscoperta nel 544, come racconta Evagrio Scolastico intorno all'anno 590⁴⁵. Il racconto di Abgar, e la corrispondenza con Gesù, conoscono un'ampia diffusione e vengono ripresi negli scritti di numerosi Padri, tra cui Giovanni

⁴³ Cf. E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, cit.; G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, cit., 42-44.

⁴⁴ EUSEBIO, *Hist. Eccl.* I, 13. Cf. G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, cit., 44.

⁴⁵ EVAGRIO SCOLASTICO, *Hist. Eccl.*; PG 86, 2745-2748.

Damasceno, i tre Patriarchi d'Oriente che inviano una lettera all'imperatore iconoclasta Teofilo (836), i Padri del Concilio Niceno II.

Quando Edessa viene conquistata dai musulmani, l'imperatore bizantino Romano I riesce a riscattare a caro prezzo sia il *Mandyllion* che la lettera inviata da Cristo ad Abgar: le due "reliquie" approdano così a Costantinopoli nel 944 e la sacra immagine viene collocata nella chiesa della Madre di Dio, detta "del Faro".

Con la conquista latina di Costantinopoli, avvenuta nel 1204, si perdono le tracce delle tante preziose reliquie raccolte nella capitale. Tra queste anche il *Mandyllion*. In un racconto, lasciato da un cavaliere piccardo che partecipa alla IV Crociata, si ha questa descrizione:

«Fra queste altre chiese vi è un'altra che si chiama Signora Santa Maria di Blacherne, dove si trovava la sindone che aveva avvolto Nostro Signore, che ogni venerdì veniva esposta dispiegata, tanto che si poteva ben vedere la figura di Nostro Signore»⁴⁶.

Ma in questa descrizione si tratta del *Mandyllion* o di un'altra reliquia? È lo stesso *Mandyllion* che viene poi portato in Occidente e conosciuto come Sindone di Torino, oppure dobbiamo pensare a due immagini acheropite ben distinte?

E la vicenda leggendaria della Veronica, diffusa in Occidente, non può essere dunque, con buona probabilità, la versione latina di quella orientale del *Mandyllion* di Edessa?⁴⁷

Non possiamo approfondire la complessa ed affascinante problematica in questa sede; ci basti, però, sottolineare il fatto che le immagini acheropite di Cristo esercitano un influsso assolutamente unico in tutta l'arte cristiana, e determinano una sempre maggiore convergenza verso un unico tipo di rappresentazione di Cristo⁴⁸.

⁴⁶ Citato in G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, cit., 55-56.

⁴⁷ Cf. H. PFEIFFER, *La veronica romana ed i suoi riflessi nell'arte*, in *Il volto dei volti. Cristo*, I, Velar, Gorle-Bergamo 1997, 189-195; T.M. DI BLASIO, *Veronica. Il mistero del Volto. Itinerari iconografici, memoria e rappresentazione*, Città Nuova, Roma 2000.

⁴⁸ H. PFEIFFER, *Ragioni storiche, teologiche e politiche per la tradizione del volto di Gesù nei secoli*, cit.; ID., *L'immagine di Cristo nell'arte*, cit.; ID., *La storia dell'immagine di Cristo nell'arte*, cit.; G. MORELLO – G. WOLF (edd.), *Il volto di Cristo*, Electa, Milano 2000.

4. La figura di Cristo nelle rappresentazioni artistiche

Dopo questo sintetico ma necessario *excursus* storico-letterario, proviamo ora a identificare le principali tipologie iconografiche che l'arte cristiana ha adottato per rappresentare la figura di Cristo, descrivendolo come prototipo di bellezza o, al contrario, brutto e sfigurato dai dolori della Passione. Tralasciamo qui tutta la problematica relativa alla rappresentabilità di Cristo, uomo e Dio, che esplode nella vicenda iconoclasta e trova una prima, decisiva risposta nel II Concilio di Nicea del 787⁴⁹.

Dal punto di vista iconografico possiamo operare una prima distinzione tra due tipi fondamentali di rappresentazione: il Cristo giovanile, imberbe; e quello adulto o anziano, barbato. Possiamo inoltre distinguere le rappresentazioni di Cristo in tipi ideali (buon pastore, filosofo) e in tipi storico-narrativi (taumaturgo, crocifisso [...]).

Rivolgeremo, quindi, maggiore attenzione alle rappresentazioni che ci propongono un Cristo "bello" e a quelle che, al contrario, ci mostrano un Cristo "brutto" o sfigurato.

4.1 Il Cristo giovanile e imberbe, il *Buon Pastore*

Gli artisti dell'antichità cristiana ripresero e mutuarono dalle contemporanee rappresentazioni di divinità pagane tre possibili modelli per rappresentare Cristo:

«il fanciullo divino dalla giovinezza perenne, la figura luminosa di Apollo e la solenne maestosità di Giove dalla barba e dai capelli fluenti»⁵⁰.

La rappresentazione di Cristo come uno dei Genii dell'olimpico pagano si spiega probabilmente con la volontà di manifestare ed «attestare il dogma dell'eterna preesistenza di Cristo e la sua natura divina superiore a tutte le figure degli dèi pagani»⁵¹. Raffigurandolo invece come Zeus-

⁴⁹ C. SCHÖNBORN, *L'Icona di Cristo. Fondamenti teologici*, cit.; L. RUSSO ET AL., *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1998. Si veda anche la Lettera Apostolica *Duodecimum Saeculum*, di GIOVANNI PAOLO II (4 dicembre 1987).

⁵⁰ H. PFEIFFER, *L'immagine di Cristo nell'arte*, cit., 25.

⁵¹ *Ibidem*.

Giove, gli artisti cristiani vollero tradurre la sua qualità di sovrano dell'universo, giudice del mondo che ritornerà alla fine dei tempi. Se, infine, Cristo è "luce da luce", come recita il Credo, ed irradiazione della gloria del Padre, allora può essere raffigurato riprendendo le caratteristiche iconografiche di Apollo, il dio della luce, figlio di Giove, prototipo di bellezza.

Le prime e più antiche rappresentazioni iconografiche di Cristo non si prefiggono certo lo scopo di rappresentare l'aspetto terreno di Gesù di Nazareth. Gli affreschi delle catacombe, i rilievi dei sarcofagi, alcuni mosaici absidali, ci mostrano il più delle volte una figura di adolescente o di giovane, imberbe, dai capelli riccioluti, raffigurato in tal modo sia in contesti narrativi, ad esempio per l'illustrazione di miracoli, sia in contesti ritrattivi, in particolare nei rilievi dei sarcofagi dove Cristo è collocato tra gli Apostoli.

Primeggia nella primitiva arte cristiana la raffigurazione simbolica di Cristo come *Buon Pastore*. Pensiamo ai numerosissimi affreschi delle catacombe, alla famosa statua a tutto tondo, perla dei Musei Vaticani, ai tanti bassorilievi che ripetono il tema sui sarcofagi. Gesù è raffigurato come un giovane pastore, spesso imberbe o con barba molto rada, dai capelli corti, di bell'aspetto e dalla statura slanciata, vestito di corta tunica e con i calzari tipici dei pastori, che reca sulle spalle una pecorella o un agnello, mentre altre pecore si affiancano a destra e sinistra. Oltre alla celebre statua, che non è comunque l'unica del genere, ricordiamo anche il sarcofago con Cristo e gli apostoli in cui Gesù è al centro, vestito da pastorello, e con un bastone nella sinistra, sempre ai Musei Vaticani. Sono famosi, poi, gli affreschi che lo rappresentano in tal modo nelle catacombe di Priscilla, di San Callisto, Domitilla etc. Celebre anche il mosaico del *Buon Pastore* del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, risalente al V secolo, in cui Cristo, imberbe e dalla lunga chioma riccioluta, appare adagiato su una roccia tra sei agnelli, mentre con la destra regge una grande croce aurea.

Il Cristo giovanile compare anche in scene narrative, che si riferiscono soprattutto ad episodi di miracoli o al ciclo della Passione. Pensiamo, ad esempio, alla slanciata ed agile figura di Cristo nel miracolo dell'emorroissa, affrescata nelle catacombe di Marcellino e Pietro, o alle scene di miracoli del cimitero anonimo di via Anapo, in cui è particolarmente suggestiva la figura di Gesù che compie la moltiplicazione dei pani toccando le ceste con la *virga*.

Ma il Cristo adolescente o giovanile, dai tratti davvero belli e affascinanti, di una bellezza apollinea, compare ancora più spesso su alcuni sarcofagi di epoca paleocristiana. Nel famoso sarcofago di Giunio Basso Cristo è un giovinetto dai capelli riccioluti, seduto come *Kosmokrator* su un solenne trono, sotto cui compare la raffigurazione del *coelus*, ed è ritratto frontalmente mentre compie il gesto della *Traditio legis*, avendo Pietro e Paolo a destra e sinistra. Nello stesso sarcofago Cristo appare, con le stesse fattezze, in scene del ciclo della Passione: l'entrata in Gerusalemme, la sua cattura e il confronto con Pilato. Anche su un altro famoso sarcofago, quello cosiddetto della Passione, della metà del IV secolo, proveniente da Domitilla ed ora anch'esso ai Musei Vaticani, Gesù viene raffigurato con le stesse fattezze. Nelle scene del Cristo incoronato di spine (in realtà di alloro) e del Cristo portato in giudizio davanti a Pilato, Gesù appare a figura intera, rivestito di tunica e pallio, ha capelli corti e riccioluti, ha il volto di un adolescente imberbe. Gli esempi si possono moltiplicare pressoché all'infinito, per quanto riguarda l'epoca paleocristiana e altomedievale.

Ricordiamo soltanto, oltre ai rilievi dei sarcofagi, gli splendidi mosaici ravennati, in cui alcune scene, come ad esempio il Cristo del catino absidale di San Vitale o il Cristo che giudica tra pecore e capri in Sant'Apollinare Nuovo, ci mostrano una figura con fattezze giovanili, accanto a riquadri nei quali, al contrario, viene raffigurato come un adulto con barba.

Il Cristo giovanile e imberbe comparirà spesso, poi, nell'arte carolingia e persisterà in Occidente fino agli inizi dell'XI secolo, soprattutto in avori e miniature raffiguranti il Cristo Creatore dell'Esamerone o il Cristo dell'Apocalisse. Ma dalla prima metà dello stesso XI secolo in poi assistiamo ad un brusco cambiamento: Cristo non appare più col volto di un giovane imberbe, ma sempre come adulto, dal volto maturo e grave, e barbato. Il cambiamento si avverte soprattutto dove il tipo giovanile era quello adoperato più frequentemente, come a Reichenau⁵².

⁵² Y. CHRISTE, *L'image du Christ jeune*, cit., 189-207; ID., "Cristo", cit., 543.

4.2 Il Cristo adulto e barbato, il *Pantokrator* e il *Volto Santo*

Accanto a questa tipologia, come accennato, se ne trova un'altra che vuole Cristo rappresentato come adulto, o anche anziano, con barba e lunga capigliatura.

Il tipo maturo e barbato si ritrova già in epoca paleocristiana, a partire dal IV secolo, in scene in cui Cristo assume la fisionomia e le fattezze dei Saggi dell'antichità, dei Filosofi o anche quelle di alcune divinità dell'antichità pagana, come Zeus-Giove ed Apollo. L'aspetto si fa solenne e maestoso, talvolta anche severo.

Con tali fattezze compare anche in immagini-ritratti, in immagini, cioè, sganciate da riferimenti narrativi o simbolici. Tra le primissime raffigurazioni di questo tipo abbiamo il famoso affresco della catacomba di Commodilla, databile tra la fine del IV e gli inizi del V secolo: in un pannello che simula quasi un soffitto a cassettoni vediamo il mezzo busto di Cristo, evidentemente sovrapposto alla decorazione esistente, che qui ha l'aspetto di un uomo maturo, con lunghi capelli spartiti nel mezzo e folta barba che copre il mento e la gola. Lo sguardo è fisso, inclinato verso la destra di chi guarda. Il capo è circondato da un nimbo fiancheggiato dalle lettere apocalittiche Λ e Ω . È una delle primissime raffigurazioni occidentali del Cristo barbato.

Una simile raffigurazione di Cristo, ma collocata in un diverso contesto iconografico, si ha nelle catacomba dei SS. Marcellino e Pietro: sulla volta di una cripta dove si riteneva fossero sepolti i Martiri della catacomba, Cristo appare seduto in trono, barbato e con aureola affiancata dalle lettere apocalittiche. Accanto a lui, rispettivamente alla sua sinistra e alla sua destra, troviamo gli Apostoli Pietro e Paolo. Nel registro inferiore dell'affresco quattro santi acclamano a Cristo-Agnello Mistico, collocato su una altura, da cui scaturiscono i quattro fiumi del Paradiso.

Questo tipo di raffigurazione doveva ritrovarsi anche in molte absidi delle basiliche romane, in cui campeggia sempre un Cristo, a figura intera o soltanto col busto, barbato e adulto. Per citare gli esempi tra i più antichi e meno rimaneggiati, ricordiamo i mosaici delle chiese romane di S. Pudenziana e dei SS. Cosma e Damiano, o quello più tardo dell'oratorio di San Venanzio nel Battistero Lateranense. Ma tale iconografia di Cristo doveva sicuramente apparire anche nelle absidi della più grandi basiliche

costantiniane, a cominciare dalla Cattedrale di Roma, San Giovanni in Laterano.

Questa tipologia trova, almeno a partire dal VI secolo, la sua piena consacrazione nell'arte dell'Oriente cristiano, dove le diverse immagini di Cristo confluiscono in un'unica tipologia, quasi a voler definire una fisionomia tipica, quasi ritrattistica, di Cristo, immediatamente riconoscibile da tutti. È il cosiddetto *Pantokrator* bizantino, che troviamo già definito nei suoi tratti essenziali in opere d'arte del VI e VII secolo, come ad esempio la famosa icona del monastero di S. Caterina sul Sinai o il mosaico della Trasfigurazione nell'abside della chiesa dello stesso monastero, le miniature dei Vangeli siriani di Rabula, ora custoditi a Firenze, le ampolle di Terra Santa conservate a Monza e Bobbio, le monete di Giustiniano II.

Cristo ha l'aspetto grave e solenne di un uomo in età matura, ha folta capigliatura divisa a metà della fronte, barba che copre abbondantemente il mento e baffi con le punte rivolte all'ingiù per unirsi alla barba. Talvolta, come nell'icona del Sinai, il volto di Cristo presenta delle asimmetrie, interpretate come espressione del dogma della duplice natura, divina ed umana, di Cristo⁵³.

Questo "ritratto" di Cristo, che ben presto si impone come l'unico modello, da ripetere all'infinito nelle icone come negli affreschi delle chiese, risente evidentemente di una spiritualità fortemente monastica, per cui la severità del volto ascetico di Cristo rimanda alla fisionomia dei monaci orientali, alle loro figure ascetiche e gravi.

Ma la ragion d'essere di questa tipologia, come pure le ragioni della sua affermazione pressoché assoluta, sono da rintracciare in un altro motivo: essa viene sempre più compresa e venerata come quella più vicina al volto storico di Cristo, trasmesso alle generazioni cristiane, oltre che attraverso i testi che abbiamo precedentemente esaminato, grazie alle immagini "acheropite", cioè al *Mandylion* di Edessa e alla Camuliana. Partendo da questi prototipi "non dipinti da mani d'uomo" si diffondono in Oriente le immagini del cosiddetto *Volto Santo*, in cui non si rappresenta più Cristo a figura intera o a mezzo busto, ma si ha soltanto il suo volto, circondato da un nimbo cruciforme.

⁵³ H. PFEIFFER, *L'immagine di Cristo nell'arte*, cit., 46.

Una stessa fisionomia del volto di Gesù viene dunque trasmessa fedelmente, attraverso le due tipologie del *Volto Santo* e del *Pantokrator*.

Questa immagine “standard” di Cristo si diffonde poi anche in Occidente e il *Pantokrator* ritorna a primeggiare prepotentemente nell'arte occidentale dall'XI secolo, ma talvolta con i tratti in qualche modo addolciti e “occidentalizzati”, resi più umani da alcune caratteristiche fisionomiche. Compare così affrescato o mosaicato nelle absidi (non si possono non ricordare le straordinarie immagini di Monreale e Cefalù); scolpito nelle lunette dei portali delle chiese romaniche e poi di quelle gotiche, o nelle statue a tutto tondo poste sulle facciate o sugli altari delle chiese.

Il *Volto Santo* delle icone orientali assume in Occidente una diversa denominazione, è il velo della Veronica, e come tale viene raffigurato, sempre sorretto dalla leggendaria figura di donna al seguito del Maestro.

Cambiano gli stili, cambiano le tecniche artistiche, ma l'immagine di Cristo rimane fundamentalmente la stessa, fedele alle stesse caratteristiche fisionomiche.

Le acheropite dell'Occidente, a cominciare da quella del Laterano per arrivare alla stessa Veronica, senza dimenticare la preziosa e unica immagine a figura intera della Sindone di Torino, costituiscono i prototipi indiscussi delle copie e riproduzioni che si moltiplicano all'infinito, trasformandosi spesso in altrettante acheropite e reliquie.

Il volto di Cristo riprodotto dalle arti esprime una solenne bellezza, manifesta il mistero della sua persona, evoca le sembianze che la tradizione attribuiva a Gesù di Nazareth, confermate dalle immagini “acheropite”.

Se le più antiche immagini del Cristo adolescente o giovanile ed imberbe, dalla bellezza apollinea, intendevano probabilmente esprimere e manifestare la sua eternità, la sua eterna giovinezza quale Logos eterno di Dio, le immagini di Cristo adulto e barbato rimandavano invece alla pienezza di umanità e di saggezza, di perfezione umana unita alla onnipotenza divina.

In ogni caso, nell'ambito di queste diverse tipologie rappresentative, Cristo è raffigurato come modello, prototipo, tipo della perfezione e della bellezza scaturita dall'incontro tra la divinità e l'umanità. Anche le caratteristiche “imperiali” attribuite alla figura di Cristo e al contesto rappresentativo rafforzano potentemente tale convinzione.

Sarebbe necessario ben altro spazio per ricordare solo alcuni tra i numerosissimi esempi che illustrano quanto detto. Ci limitiamo, così, solo a ricordare alcune rappresentazioni che in qualche modo riassumono le tipologie di raffigurazione di Cristo come prototipo di bellezza, secondo i canoni estetici rintracciati finora. Ci riferiamo alle famose statue del Cristo denominato, appunto, “*Beau Dieu*”, e che troviamo, ad esempio, nel portale sud della cattedrale di Chartres, nel portale ovest di Notre-Dame di Amiens o nel portale nord della cattedrale di Reims.

La figura di Cristo che domina sul pilastro centrale del portale sud di Chartres, scolpita intorno al 1210, è un mirabile esempio di simmetria e di geometrica bellezza:

«Questa figura è divina nelle sue proporzioni belle, chiare ed equilibrate. Questo viso potrebbe essere concepito come norma fondamentale di tutta la creazione, come struttura base del creato, concentrata in una figura umana»⁵⁴.

Non possiamo non accennare alla bellezza di Cristo così come viene proposta nel Rinascimento, da due figure gigantesche, Michelangelo e Raffaello, che propongono il loro ideale umanistico di bellezza quando rappresentano la figura di Gesù di Nazareth.

Michelangelo, col Cristo del *Giudizio* nella Cappella Sistina (1536-1541) e Raffaello col Cristo della *Disputa* (1509-1510), solo per citare gli esempi più famosi, ci offrono due immagini straordinarie in cui il motivo della bellezza divino-umana di Cristo viene tradotta e rappresentata, passando per il filtro della diversa sensibilità artistica dei due genii, attraverso i canoni della bellezza idealizzata dall’umanesimo: il corpo nudo è quello di un eroe classico, di apollinea perfezione, che risplende di raggi luminosi, sfolgorante di bellezza. La riscoperta del mondo classico e delle opere d’arte antica, che costituiscono uno degli elementi fondamentali del Rinascimento, giocano evidentemente un ruolo notevole nell’arte dal XV-XVI secolo. La rappresentazione di Cristo e della sua bellezza ne risente fortemente.

Nello stesso periodo, però, scopriamo altre interessanti linee di ricerca artistica, volte anch’esse a manifestare la bellezza di Cristo, in partico-

⁵⁴ H. PFEIFFER, *L’immagine di Cristo nell’arte*, cit., 55.

lare del Risorto. Pensiamo ad un famoso esempio: la *Resurrezione* di Grünewald (1513-1515), uno dei pannelli dell'altare di Isenheim, ora a Colmar. Il Cristo è una figura luminosissima, un sole che sorge a rischiare le tenebre, con un corpo quasi trasparente, in cui brillano come pietre preziose le ferite della Passione. È una visione impressionante, di una bellezza abbagliante, che effonde pace.

4.3 Il Cristo “brutto” o deforme

Passiamo, ora, a considerare quella che potremmo definire la “corrente minoritaria”, il filone artistico corrispondente a quello teologico-letterario, in cui Cristo viene rappresentato con caratteristiche opposte, e dunque come “brutto”, cioè sfigurato e deformato dai dolori e dalle sofferenze della Passione e Morte.

La tipologia compare in Oriente, in Siria e Palestina, intorno al VI secolo. Uno dei primi esempi ci viene dato dalle immagini dipinte su una cassetta porta reliquie (pietre provenienti dai Luoghi Santi della Palestina), custodita nei Musei Vaticani e già custodita nel *Sancta Sanctorum* del Laterano, databile al VI secolo. Nella scena della Crocifissione, posta al centro della tavoletta, il volto di Cristo, dipinto con pochi capelli, e contornato da una linea scura, rivela l'intenzione dell'artista di mostrarlo sfigurato dalle sofferenze della Crocifissione. Ma per mostrare, contemporaneamente, la sua dignità, l'artista riveste tutto il corpo di Cristo con il *colobium*.

Allo stesso periodo vengono assegnati alcuni avorii costantinopolitani, in cui la figura di Cristo è caratterizzata da tratti decisamente brutti e sgraziati. Sembra che a Costantinopoli, per un certo tempo, alcuni laboratori artistici abbiano volutamente diffuso il modello di un Cristo dall'aspetto brutto, sfigurato⁵⁵. L'esempio più famoso è il dittico di Berlino, in cui Cristo è raffigurato secondo la tipologia dell'*Antico dei giorni*: è un vegliardo, con grandi orecchie svasate che sporgono dai capelli come manici di una brocca, naso grosso, sopraciglia spioventi. Tanto è brutta e sgradevole questa figura, quanto è armoniosa e bella quella del Cristo Bambino, seduto sulle ginocchia della Madre, nell'altro pannello del dittico.

⁵⁵ Y. CHRISTE, “Cristo”, cit., 542.

Il tipo non ha, evidentemente, molta fortuna e viene forse ripreso in copie grossolane di avorii bizantini, prodotte in Gallia intorno all'VIII secolo.

Si ritrova, tuttavia, in alcuni Salterii bizantini del IX secolo, come il *Salterio Chludov*, ora a Mosca, in cui si vuole evidenziare la realtà dell'Incarnazione dipingendo nelle miniature marginali un Cristo brutto, ed assorto in occupazioni banali.

Anche in Occidente non mancano esempi di questo filone iconografico, pur se sporadici. È il caso del cosiddetto *Maestro di Echternach*, un anonimo intagliatore d'avorio che raffigura il Cristo Crocifisso, ad esempio nella copertina dei *Vangeli di Echternach*, con tratti decisamente brutti e sgradevoli: occhi sporgenti, naso a punta e schiacciato, zigomi sporgenti, orecchie vistose, mento sfuggente.

Ma le espressioni di maggiore bruttezza e deformità di Cristo si ritrovano più numerose nelle rappresentazioni della Passione e Morte. In esse, evidentemente, non è la eventuale bruttezza fisica costitutiva di Cristo che viene messa in risalto, come in certi testi patristici prima ricordati, bensì il suo corpo reso deforme e sfigurato dalle torture e dalle sofferenze subite fino alla Crocifissione. Ad alimentare questa tendenza artistica, ben diffusa per tutto il Medioevo ed oltre, concorrono sensibilmente nuove istanze spirituali, espresse principalmente da nuovi ordini religiosi.

Con San Bernardo, e poi con Francescani e Domenicani, la predicazione sollecita la dimensione affettiva ed emotiva e dunque verte soprattutto sull'umanità di Cristo, sulla considerazione delle sofferenze patite da Cristo e sulle sue piaghe, attraverso le quali ci viene donata la salvezza e il perdono. Per rendere più efficace la predicazione rivolta al popolo, gli Ordini Mendicanti sottolineano, dunque, maggiormente la dimensione umana di Cristo, le cui sofferenze vengono visualizzate ed offerte alla compassione e alla contemplazione della gente proprio attraverso le tante opere d'arte, soprattutto pitture e sculture, che mostrano al popolo le carni straziate dalle torture, le piaghe causate dalla Crocifissione, i segni evidenti della Passione, il sangue versato fino all'ultima goccia. Si vuol così suscitare emozione, compassione, partecipazione affettiva ed intensa alle sofferenze di Cristo, per essere poi degni e veramente partecipi della gioia e della vittoria della Resurrezione.

Le rappresentazioni dei vari momenti della Passione si moltiplicano quasi all'infinito, e si scelgono per tali rappresentazioni i momenti più cru-

ciali e più tristi della vicenda umana di Cristo: l'arresto, il processo davanti a Pilato e l'*Ecce Homo*, lo scherno dei soldati, la fustigazione e la coronazione di spine, la salita al calvario con le tre cadute, ma soprattutto la crocifissione, la morte in croce, la deposizione. Nascono e si diffondono anche nuove immagini, come paradigmi di tutte le sofferenze subite: l'*Imago Pietatis* o *Vir dolorum*, che comunque riprende il tema bizantino del *Nynphios*; la cosiddetta *Messa di San Gregorio* e le *Arma Christi*; la Pietà, in cui il corpo di Cristo già morto appare accasciato tra le braccia della Madre, in una scena ormai isolata dal contesto storico della Crocifissione.

Prendiamo in considerazione, a mo' di esempio, proprio quest'ultimo soggetto iconografico. Intorno al XIV secolo, a partire dalla Renania, si diffonde, soprattutto attraverso la scultura, una immagine di Cristo depresso sul grembo della Madre, che genera pietà e produce un forte impatto emotivo per i suoi tratti così realisticamente tragici e sfigurati. Tra gli esempi più famosi citiamo la cosiddetta *Pietà Röttgen*, al Provinzialmuseum di Bonn, databile al 1350-1370. Sulle ginocchia di Maria, dal volto affranto di dolore, vediamo il corpo scheletrico di Cristo, con il capo fortemente reclinato all'indietro e circondato dalle lunghe spine della corona. Il suo volto, ad occhi chiusi, è segnato da una smorfia di dolore e sembra quasi staccarsi dal resto del corpo. Dalle piaghe del fianco, delle mani e dei piedi scaturiscono fiotti di sangue, disposti quasi come petali di un fiore.

L'immagine ha una larga diffusione: ovunque viene riprodotta, la figura di Cristo è sempre segnata da evidente sproporzione, appare scheletrica e dinoccolata, spigolosa ed anche raccapricciante per i particolari realistici delle ferite.

A tal proposito non possiamo non ricordare quell'opera straordinaria e impressionante costituita dalla *Crocifissione* di Grünewald, uno dei pannelli del famoso altare di Isenheim, prima ricordato. La scena occupa il grande pannello centrale dell'altare. Al centro è posta la croce col Cristo morto, che ha alla sua destra la Maddalena, la Madre e l'apostolo Giovanni, alla sua sinistra Giovanni Battista, che indica il Cristo con la destra e regge con la sinistra un libro aperto; alle sue spalle, inoltre, si legge l'iscrizione «*Illum oportet crescere, me autem minui*» (Gv 3, 30) e ai suoi piedi è rappresentato l'*Agnello mistico* che versa il sangue in un cali-

ce. La figura del Crocifisso è impressionante per il crudo realismo con cui viene rappresentato il corpo straziato e terribilmente deformato. Sono soprattutto le mani e i piedi che, se osservati attentamente, generano quasi fastidio e ribrezzo e da soli possono ben esprimere il più profondo grido di sofferenza e di strazio disumano.

La stessa cosa può dirsi per il corpo di Cristo depresso, rappresentato nel pannello sottostante, collocato sotto la mensa dell'altare. Il volto fa impressione per la sua deforme bruttezza, è una smorfia di sofferenza e di dolore, l'orecchio sinistro è troppo sporgente, proprio come nell'avorio di Berlino, e il volto allungato evoca immediatamente quello dell'Uomo della Sindone. Le mani e i piedi, qui mostrati ancor più evidentemente e a distanza ravvicinata, sono di una crudezza estrema nella loro sofferente deformità. Questa immagine, che pur faceva parte di un altare, rappresenta sicuramente una delle espressioni più estreme del realismo che intende presentare il Cristo come deforme e sfigurato dai dolori della Passione.

L'immagine che può senz'altro competere con quest'ultima è dovuta al pennello di Hans Holbein il giovane. Questi rappresenta il Cristo morto, adagiato sulla lastra tombale. L'opera, datata al 1522, ora al Kunstmuseum di Basilea, rappresenta il Cristo in un nuovo «modo di spietato realismo»⁵⁶, in cui viene ancor più evidenziato l'abbandono e l'isolamento del Cristo nella morte, temi che emergono nel periodo della Riforma Protestante. L'opera è sconvolgente, sembra che il corpo del Signore cominci a putrefarsi, i capelli sono spaventosi, la mascella pendente, gli occhi spenti fissano il vuoto. Si narra che il pittore abbia preso come modello il cadavere di un annegato nel Reno.

In alcune scene della Passione, infine, non volendo riprodurre Cristo con forme sfigurate e sconvolgenti, ma volendo comunque rappresentare la crudeltà e la bruttezza dell'evento, si dipingono i personaggi che circondano Cristo con tratti deformati, brutti, grossolani o anche caricaturali.

⁵⁶ H.A. SCHMID, *Hans Holbein d.J.*, I, Basel 1945-1948, 158.

Conclusioni

La riflessione cristiana, a partire da alcuni testi del *Nuovo Testamento* e dalla rilettura di alcuni brani veterotestamentari, ha sottolineato due aspetti della figura di Cristo: la sua bellezza, innanzitutto spirituale e poi anche fisica, e la sua bruttezza o deformità, manifestazione della sua vera umanità e delle sofferenze patite nella Passione e Morte. Altrettanto ha fatto l'arte cristiana che si è affiancata a tale riflessione e ne è stata il riflesso eloquente. Un primo filone artistico, sicuramente quello di maggior diffusione e successo, ha cercato, dunque, con i mezzi propri dell'arte, di mostrare la bellezza di Cristo, lo splendore della sua divinità attraverso la perfezione delle sue forme umane. Un secondo filone, minoritario, ha invece mostrato un Cristo con fattezze umane non belle, e soprattutto un Cristo che nelle scene della Passione si mostra sfigurato, deforme, raccapricciante o commovente, mostrando così, *sub contraria specie*, la bellezza dell'amore di Dio.

È in tal modo che l'arte cristiana ha proposto un nuovo, singolare ideale di bellezza, che supera quello dell'estetica classica e dell'antica Grecia, ed è capace di sfidare l'urto della bruttezza e del male che deturpa l'uomo ed il creato. È questa, quella del volto di Cristo, l'unica autentica bellezza, l'unica che ha il potere di donare la salvezza all'umanità⁵⁷.

⁵⁷ Per approfondire l'affermazione si vedano, ad esempio, J. RATZINGER, Presentazione al volume J. TSCHOLL, *Dio e il bello in Sant'Agostino*, Ares, Milano 1996; ID., *Il bello è il buono*, Intervento al Meeting di Rimini 2002, in "Tracce – Litterae communionis – Speciale Meeting 2002", 34-36; B. FORTE, *La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999; C.M. MARTINI, *Quale bellezza salverà il mondo?* Lettera pastorale 1999-2000, Centro Ambrosiano, Milano 1999; ID., *La bellezza che salva. Discorsi sull'arte*, Ancora, Milano 2002; R. VILADESAU, *La bellezza e la croce*, in "Il regno-attualità" 12 (2004), 428-435.



LA VIA DELLA BELLEZZA NELL'ARTE CONTEMPORANEA

MARKO IVAN RUPNIK

PATH 4 (2005) 481-495

Introduzione

Nel suo saggio *La bellezza nella natura*, Solov'ëv pone il problema fondamentale di quanto la bellezza apporti un "miglioramento effettivo della realtà". Per Solov'ëv, l'estetica della fine del XIX secolo – e dunque anche degli inizi del XX – vive una profonda crisi, sbandata tra due estremizzazioni: l'idealismo e l'utilitarismo. Intendere la bellezza come riflesso dell'idea assoluta nelle *realia* è certamente quella via che porta all'astrazione e dunque all'astrattismo della bellezza, senza una capacità di intervento nella realtà. Quest'intervento potrebbe essere solo una specie di moralismo con il quale si vuole applicare e realizzare nella realtà il grande ideale. Sulla scia dell'idealismo filosofico dell'estetica, nascono diversi *-ismi* che fanno deviare dal vero senso della bellezza. L'utilitarismo o il formalismo sono solo alcune delle più clamorose conseguenze delle quali Solov'ëv ci avverte.

«Il bene e la verità, per realizzarsi veramente, devono diventare nel soggetto una forza creatrice capace di trasfigurare la realtà e non solo di rifletterla»¹.

Questa affermazione è secondo Solov'ëv fondamentale per cogliere il che cos'è della bellezza. La bellezza è una realtà nella quale la verità e il bene prendono corpo, cioè diventano veramente esistenti nella loro concretezza sensibile. Dunque, è sulla base di un principio interattivo di soggettivo e oggettivo che la bellezza è intrinsecamente legata alla vita e alla forza creatrice della trasfigurazione della realtà.

¹ V. SOLOV'ËV, *Il significato dell'amore e altri scritti*, La Casa di Matrona, Milano 1983, 224.

La bellezza² non è solo riflesso di un'idea assoluta e nemmeno una semplice incarnazione di essa, ma è la realizzazione della verità e del bene. Per Solov'ëv la verità è la tutt'unità della vita nel senso assoluto. La tutt'unità è infatti il bene per tutto ciò che esiste. Perciò la bellezza viene intesa come un tessuto penetrato dalla verità che è tutt'unità, e che è dunque la realizzazione del bene.

L'arte, per Solov'ëv, s'inserisce a questo livello. Il suo discepolo Vjačeslav Ivanovič Ivanov spiega ancora più esplicitamente che nella storia l'arte, la "grande arte", è proprio la creazione di questo tessuto comunione dove si esprime la realtà colta nell'aspetto della tutt'unità, della vittoria sull'isolamento, la realtà svincolata dall'autoaffermazione, dove il principio ecclesiale della comunione vince sul principio soggettivo. Non si tratta di distruggere il soggettivo, ma di farlo vedere intrecciato in una trama di comunione.

Queste impostazioni squisitamente cristiane troveranno lungo gli ultimi secoli sempre meno spazio. Anzi, vedremo addirittura che l'arte finirà per non elaborarsi più intorno alla bellezza così come ne abbiamo ora parlato. Addirittura, man mano che la bellezza – in qualsiasi senso intesa – viene estraniata dall'arte, l'arte si costituisce ormai come una realtà con un compito molto meno impegnativo, dando spazio prevalentemente alla espressività soggettiva. Ciò che è accaduto nell'arte tra il Rinascimento e la fine del XX secolo non si può semplicemente definire un cambiamento o un'evoluzione: si tratta piuttosto di una radicale metamorfosi che coinvolge i fondamenti stessi. Avviene una specie di sganciamento dalla verità e dal bene, o almeno da un certo modo d'intendere sia il vero che il bene. L'arte si esclude dalla conoscenza, e dunque non è in grado di apportare qualcosa di significativo.

Un passaggio decisivo

Se prendiamo il Rinascimento come apertura di un'epoca nuova nell'arte, notiamo che in quest'epoca avviene un certo passaggio da un'estetica che coincide con la teologia e la liturgia a un'estetica basata sul ragio-

² Riguardo alla bellezza, si rimanda a M.I. RUPNIK, "Bellezza", in *Dizionario di teologia*, a cura di G. BARBAGLIO - G. BOFF - S. DIANICH, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2002, 154-179.

namento umano, dunque su una visione umana. Questa si nutre prevalentemente del recupero di un'intelligenza praticamente precristiana, greca e, in certi ambiti, anche latina. L'affermazione della terza dimensione esprime anche un radicale cambiamento nell'impostazione globale. Il mondo è dipinto così come lo vede l'uomo e l'occhio dell'artista è la sua mente, l'intelletto. Anche se si raffigura qualcosa di religioso, a ispirare non è più semplicemente ciò che dice la Scrittura o la liturgia, ma prevale la comprensione che l'uomo ha di questi fatti. In un certo senso, la terza dimensione fa vedere il mondo – anche quello religioso – secondo l'uomo. Il soggetto divino è sostituito dall'uomo. Mentre Dio è il soggetto che tiene uniti l'uomo e il mondo, quando l'uomo diventa il soggetto assoluto questa unità non regge più. Anzi, a causa della frantumazione sempre crescente, si spezza il concetto stesso di persona, considerata sino ad allora anche come rete di rapporti ecclesiali, sociali, a vantaggio di una coscienza inquieta di sé e della ricerca di libertà e responsabilità.

Una delle sfide più importanti che si apre in epoca rinascimentale è la relazione tra il particolare e la totalità. Un problema serio che si presenterà sarà proprio quello dell'elaborazione di una visione unitaria, la ricerca del principio dell'unità. Ma, cercandolo nell'ambito dell'umano, lo si propone nella forma dell'elaborazione di un sistema universale di idee e di una dettagliata legislazione del diritto dell'individuo. Comincia un'epoca di affermazione dell'uomo che alle volte si esprime anche aggressivamente contro il divino e il religioso, alle volte semplicemente li ignora. Questa nuova epoca potrebbe essere chiamata l'epoca del "progetto uomo". E giungerà a un antropocentrismo radicale, con dei risvolti drammatici, sia per l'uomo che per la società.

Come si è detto, il Rinascimento presenta anche un'apertura a tutto ciò che ha rappresentato la creatività umana classica precristiana, sia dell'antica Grecia sia di Roma. Per dar spazio all'umano, liberato dal divino, dalla religione cristiana, bisogna attingere all'antichità, alla mitologia classica. Prendendo in considerazione un pittore che influenzerà per molto tempo la pittura occidentale come Poussin, è evidente che egli non accetta le soluzioni artistiche del barocco, ad esempio, proprio a motivo della debolezza razionale di quest'epoca culturale. Poussin respira ormai una razionalità moderna e dunque si aggancia all'antichità. Studia il Rinascimento, ma si ispira all'antico. Questa sua razionalità, filtrata dal

classico, affascinerà più tardi tutto il movimento del neoclassicismo, soprattutto artisti come David, arrivando fino ad Ingres, un pittore complesso, in cui si vede una pittura talmente perfetta dal punto di vista formale che persino l'aspetto tecnico, cioè il movimento del pennello, deve sparire senza lasciare tracce per esaltare la perfezione delle forme. Si arriva a uno sfumato talmente raffinato che non si può negare la genialità anche manuale di questi artisti. La superficie è perfettamente chiusa. Nessuna pennellata imperfetta lascia intravedere la carne della pittura. In questo richiamo alla *forma mentis* classica che si cerca di far rivivere si determinano forme di sviluppo così radicali che in qualche modo la classicità stessa viene contraddetta.

Il significato dell'antichità classica

Per comprendere il meccanismo mentale che sta a monte, bisogna in qualche modo recuperare il concetto dell'arte, dell'armonia, della bellezza della Grecia antica, dove senza dubbio tra le arti una certa preferenza era attribuita alla scultura e all'architettura, cioè al lavoro con una forte componente materiale, all'intervento nello spazio come una sorta di divenire del cosmo, di cui l'architettura è come un prolungamento. Le forme ideali, perfette, i corpi di un'armonia inesistente in natura, i templi di una precisione ottica impeccabile mostrano il dominio dell'idea, quell'idea nella quale è celata la natura delle cose. Il processo della conoscenza permette di attingere a quest'idea e dunque di arrivare a capire com'è il "progetto" del reale. Lo stesso primato dell'idea si afferma nella filosofia greca. Ma per i grandi greci – Socrate, Platone, Aristotele – l'idea non è ciò che per noi è diventata nell'età moderna, soprattutto da Cartesio in poi. Per Platone l'idea è viva, agisce, si fa sentire. Il pensiero greco ci testimonia un certo divario tra l'idea, che rappresenta l'armonia – perciò l'eternità –, e la materia che è meno sicura, sia nella sua esistenza sia nella sua forma e nel suo senso.

Solo nella mitologia si è risolto il passaggio tra questi due mondi. In qualche modo, il pensiero greco rimane tragico, non riesce a superare il divario tra idea e realtà. Il corpo è tragicamente condizionato dal destino del cosmo, cioè dal tempo, dal cambiamento. Per evitare l'aspetto tragico, occorrerebbe rendere il corpo conforme all'idea, perfetto, strappato alla

corruzione del divenire e dell'imperfezione. Ma questo è fuori dalla nostra portata e perciò non rimane che la via del disprezzo della morte, via percorsa da tutti gli eroi greci che sfidano la morte, convinti che le loro idee rimangono. È proprio su questo divario abissale tra idea e realtà concreta che sorge l'arte. Se non si può passare da un mondo all'altro, tuttavia, sulla base della conoscenza si può intervenire sul mondo, conformandolo all'idea che di per sé giace in esso. Così come si distinguono diverse scuole di pensiero, ci sono anche diverse sottolineature nell'arte greca, ma la questione in sostanza è questa. Si idealizza, ossia si vede secondo l'idea. Non solo. Si corregge, si abbellisce, si perfeziona sulla base dell'idea conosciuta.

Il rischio dei modelli

Appaiono subito evidenti le trappole di questo modo di pensare. La prima sta nel fatto che quest'arte, di per sé, svolge il ruolo di modello, e il modello porta sempre inquietudine, sia nella società che nell'individuo: si è conformi al modello oppure no? E, a parte la conformità al modello, prima o poi nasce la domanda: chi ha stabilito il modello? Chi dice che la realtà sia veramente così? Sulla base di che cosa? Per Platone, infatti, la categoria incaricata della vera conoscenza è quella dei filosofi e non degli artisti, troppo soggettivi.

L'altra trappola sta nel fatto che, in un modo o in un altro, abbellendo e perfezionando la materia mediante la forma, rimangono latenti due tentazioni: quella del formalismo e quella del potere della materia. Il formalismo come criterio sempre più universale, ma basato semplicemente sull'elaborazione dell'esteriorità, con sempre meno attenzione all'interiore, cioè al contenuto, scivola ben presto nell'apparire. Rispetto al potere della materia, la trappola sta nel fatto che la forma più perfetta è il cerchio e quando io arrotondo la materia, la rendo forte, potente. Così infatti è la scultura della fine dell'ellenismo, dove si accentua la massa muscolare e allora, pian piano, il criterio scivola nella forza fisica.

L'idea diventa più importante della persona viva

Queste impostazioni di fondo trovano un terreno fertile nel neoclassicismo, dove la razionalità esercita un dominio sempre più esplicito e tota-

le, trovando le sue facili traduzioni anche in una forma sociale, culturale e addirittura nel galateo. E il “buongusto”, elaborato ed esplicitato anche in una norma, diventa espressione dell'estetica come scienza dell'opera d'arte. Si fa strada sempre di più la divisione tra genio e gusto, artista e spettatore, che da allora dominerà in maniera massiccia l'arte occidentale e la relegherà al ruolo di un oggetto che soddisfa una speciale facoltà della mente. L'unità originaria dell'opera d'arte si è lacerata tra giudizio estetico e soggettività artistica senza contenuto. Ormai l'idea e il ragionare si richiamano all'antichità, ma in realtà se ne distinguono radicalmente. L'idea non è più considerata una realtà viva, il ragionamento non è più inteso come la complessa attività di conoscenza delle idee eterne, con sbocchi persino spirituali, il pensare non ha più il senso di servizio alla verità, al contenuto, ma è sempre più inteso come ricerca dei mezzi al servizio dei fini che si adottano in un determinato momento.

Possiamo veramente parlare di una sorta di cappa di piombo che comincia a calare su questo “progetto uomo” e sulla nuova epoca inaugurata dal Rinascimento, perché la scoperta dell'individuo, del soggetto, dell'uomo, è vittima di un cattivo uso dell'intelligenza e della razionalità, i cui esiti perversi si cominciano sempre più a vedere nel primato dell'idea sulla persona stessa. Un amore esasperato per la ragione porta a un uso riduttivo dell'intelligenza e l'uomo viene ridotto a semplice mezzo. Non è possibile distinguere la struttura della cosa conosciuta da quella della conoscenza e quest'ultima dall'attività dominatrice del soggetto conoscente. Ma una conoscenza vera

«postula tra il conoscente e il conosciuto un rapporto nel quale siamo uniti a vicenda non in modo esteriore e casuale, non nel fatto materiale della sensazione e nella forma logica del concetto, ma in un nesso essenziale e interiore, nei fondamenti stessi del loro essere, ossia in ciò che è assoluto in ambedue. Questo assoluto non ridicibile né al fatto della sensazione, né alla forma del concetto è necessario, e nell'oggetto della conoscenza, e nel soggetto conoscente»³.

Ora il limite alla manipolabilità delle cose non sta più nella loro natura che le regola e le ordina, ma è l'uomo che si arroga questa funzione regolatrice.

³ V. SOLOV'EV, *La critica dei principi astratti*, La Casa di Matriona, Milano 1971, 197.

La modernità comincia allora a vivere in modo tragico le prime gravi contraddizioni. Il sogno di un'umanità riconciliata sia con se stessa che con il mondo, armonizzandosi spontaneamente con l'ordine universale, comincia a vedere sparso il sangue degli uomini in nome di grandi idee. Una razionalità passionale, nucleo dell'ideologia, schiaccia lo spazio di libertà che il Rinascimento ha certamente aperto. Idee addirittura umaniste fanno milioni di morti, a partire dalla Rivoluzione francese, questo primo grande tentativo di applicare al campo umano una pianificazione razionale, dove la società deve essere trasparente come il pensiero scientifico.

Una razionalità che vuole abbracciare tutto e gestire tutto secondo norme che essa stessa produce, evidentemente non concede troppi spazi a quanto in se stesso è legato alla libertà, come le relazioni interpersonali, l'amore, espressioni come il simbolo e la metafora.

Una razionalità passionale, riduttiva, che sfocia addirittura nel culto di se stessa, emargina intere dimensioni della vita ed esclude anche le persone che fanno appello a realtà che la norma e il sistema non prevedono. Una lunga lista di intellettuali e artisti europei sarà bandita e molti di loro addirittura si ammaleranno. Non è più possibile evitare la questione di fondo: in che cosa consiste realmente la nuova sensibilità, la scoperta del soggetto, l'intelligenza dell'umanesimo, il progetto uomo, se davanti a questo sviluppo non c'è più la possibilità di opporsi?

« [...] la richiesta di una libertà assoluta conduce l'uomo alla più dura servitù. Il padrone della macchina ne diventa lo schiavo e la macchina diventa nemica dell'uomo. La creatura si rivolta contro chi l'ha creata: singolare replica del peccato di Adamo! L'emancipazione delle masse sfocia nel terrore della ghigliottina. Il nazionalismo porta inevitabilmente alla guerra. L'ideale assoluto della liberazione conduce l'uomo all'autodistruzione. Alla fine della via per la quale ci si è incamminati con la rivoluzione francese si trova il nichilismo»⁴.

Alcuni esempi significativi

Emblematico in questo contesto è certamente il dipinto di Delacroix *La libertà che guida il popolo* (1830), ispirato alla rivoluzione parigina del 1830 che portò alla destituzione di Carlo X e del suo regime assolutistico,

⁴ D. BONHOEFFER, *Etica*, tr. it. (orig. tedesco, München 1949), Milano 1969, 86-7.

instaurato dopo la messa al bando di Napoleone. La libertà è rappresentata in quest'opera come un'ideologia (la bandiera in primo piano, cioè un sistema ideale convenzionalmente accordato; il petto nudo, cioè la carica passionale con la quale viene sostenuto questo sistema) che avanza marciando sui cadaveri. La constatazione è che non si tratta semplicemente di avere idee buone, ma che bisogna essere buoni, altrimenti, cercando di realizzare le idee, ci troviamo di fronte a una "eterogenesi dei fini" inaspettata, dove la contraddizione tra la natura programmata e pianificata della propria strumentazione e quella incontrollata dei suoi esiti diventa insormontabile. La dittatura del bene a un livello ideale diventa dittatura sull'uomo in modo concreto.

«E poiché la nostra natura non è un bene in se stessa e la legge morale della nostra mente, benché buona per la sua qualità concepibile, è tuttavia impotente nel darci il bene in realtà, allora bisogna o separarsi del tutto dal bene, oppure riconoscere che esso esiste indipendentemente dalla nostra natura e dalla nostra ragione, cioè riconoscere che esso esiste per se stesso e da se stesso si comunica a noi. Questo Bene esistente, cioè l'essere che possiede per se stesso la pienezza e la fonte della grazia, è Dio»⁵.

È proprio questa la profonda contraddizione degli ultimi secoli: da un lato, l'affermazione del soggetto porta a scoperte importanti per la vita dell'uomo e favorisce una cultura che per certi versi è davvero "umanesimo", ma, d'altra lato, l'assenza della spiritualità come unica luce e arte che riesce a garantire il discernimento tra intelletto e passione, fa sì che l'antropocentrismo radicale rischi di soffocare davanti ai cadaveri che esso stesso produce. E infatti qualche tempo più tardi, ma ancora nel XIX secolo, nella pittura simbolista e poi in quella che immediatamente precede l'impressionismo francese, comincerà a farsi strada la nostalgia dello "spirituale" e affioreranno diversi tentativi di creare delle spiritualità su uno sfondo pagano.

La zattera della Medusa di Géricault, nata sullo sfondo storico del naufragio di un'imbarcazione francese davanti alle coste africane, mostra che il pittore lascia spazio ad altre chiavi di lettura, vivendo ormai d'altra parte in un tempo in cui si cominciano a sentire nell'aria i flussi romanti-

⁵ V. SOLOV'EV, *I fondamenti spirituali della vita*, Lipa, Roma 1998, 33.

ci, dov'è abituale che la natura divenga portavoce degli stati d'animo. E non è difficile immaginare quali stati d'animo possa esprimere una zattera in mezzo a un mare agitato, ormai prossima ad affondare con i naufraghi che già ricompongono i primi morti. La nave all'orizzonte che determina tutta la composizione piramidale, ma con un taglio in diagonale, esprime questa attesa spasmodica della salvezza che non arriva perché, in un mare così agitato, una nave di quell'epoca avrebbe impiegato troppo tempo per raggiungere la zattera e trovare i superstiti. Tante possibili letture vengono suggerite da questo dipinto. Una può essere l'irreversibilità della catastrofe. La salvezza, che pure esiste, ormai non è più a portata di mano. Un'altra lettura potrebbe essere invece che quella barca lontana sull'orizzonte potrebbe ancora miracolosamente farci scampare alla tragedia.

Si tratteggia dunque uno sfondo all'utopia, che infatti trova posto nel pensiero europeo, e in quest'ambito maturerà il suo pensiero uno dei padri del più massiccio movimento della modernità: Engels. Nella parte posteriore della zattera sta seduto, rivolto indietro, un personaggio che tiene la mano sul corpo morto di un giovane che potrebbe essere suo figlio. Molte pagine sono state scritte su quest'opera, ma qui c'interessa solo un aspetto: evidentemente il periodo aperto dalla Rivoluzione francese in qualche modo è un trauma, perché è il primo tentativo di una globalizzazione in senso laicista, quindi agli estremi antipodi di ciò che avrebbe voluto essere la globalizzazione medievale. La domanda se la direzione presa abbia un esito positivo oppure si vada incontro al naufragio è dunque legittima. Sono gli accenni all'inizio di una prima riflessione critica, forse addirittura il bisogno avvertito dell'"altro".

Veemente sarà la reazione contraria che sale dall'Olanda, con un doloroso richiamo a tutto ciò che nei secoli precedenti era stato soffocato e oppresso. Un forte richiamo al sentimento, al simbolo, alla metafora, alla libertà della persona umana. Van Gogh si fa portavoce drammatico di un'umanità senza cittadinanza nella compagine europea di quel tempo. Lui e Gauguin diventano certamente i padri del più clamoroso dissenso sull'andamento post-rinascimentale. Ma sono da esso stesso condizionati. Senza la modernità, la coscienza del soggetto non sarebbe così viva. Ma allo stesso tempo essi la sperimentano come qualcosa di non considerato nella sua integralità. L'arte diventerà sempre più un'espressione diretta dello stato d'animo dell'artista. L'artista esprimerà se stesso. L'arte si avvia

così sulla strada della multiformità di linguaggi perché multiformità di espressioni, ma tutto questo come un'esistenziale reazione al formalismo e al fondamentalismo razionalista che si è dimostrato una grave riduzione, sia dell'intelligenza sia dell'uomo stesso.

Un pendolo interessante

In Cézanne e van Gogh riconosciamo i due estremi di quel movimento pendolare che è cominciato con il Rinascimento e con il Barocco. Anche se in forme ormai molto derivate, vediamo in Cézanne una ricerca del classico, del razionale, dello strutturato, mentre in van Gogh l'indagine si volge all'interiore, al personale, al sentito, al libero. Da un lato un principio più oggettivante, e dall'altro uno più soggettivo. Queste oscillazioni tra oggettivo e soggettivo, per come le conosciamo anche dall'ambito del pensiero filosofico, attraversano tutta la nostra storia negli ultimi secoli. In un certo senso, il XX secolo non supererà i due estremi del pendolo. Piuttosto, il movimento diventerà sempre più serrato e frantumato. Se le prime due onde, come il *fauvisme* e il cubismo, sono ancora due realtà abbastanza circoscritte ed identificabili, in seguito il ritmo si farà sempre più veloce, impazzito, fino a una sorta di atomizzazione dell'espressione, del linguaggio e dei riferimenti.

Espressione del soggetto

Ma quello che il XX secolo ci fa costatare è che l'arte diventa comunque prevalentemente un campo di espressione e di affermazione del soggetto. Il motto "dipingo come mi sento, mi esprimo come mi sento" ingloba anche quei movimenti artistici che di per sé si rifanno a un principio più oggettivo. Il concettualismo arriva a un ermetismo forse addirittura meno comunicabile di un espressionismo informale.

E il cubismo con le sue evoluzioni, soprattutto in Picasso, non è meno ermetico di un *action painting*. Dunque, anche i movimenti che di per sé vorrebbero affermare un aggancio più al classico, al razionale, all'oggettivo – come l'iperrealismo –, lo fanno in modo soggettivo. Il mondo del soggetto riconosce praticamente come oggettività solo lo stato d'animo, e questo diventa un clima sempre più generale, lasciando che il sentimento interiore trovi degli sfoghi ancora più immediati.

Se nel manifesto surrealista si continua a fare appello a un percorso psicanalitico e l'arte diventa quasi una terapia di liberazione dalle angosce e dagli incubi di cui il soggetto è popolato – perché la storia e la società glieli provocano –, nella pittura di Mathieu la mano del pittore diventa quasi un sismografo e l'artista prende direttamente il tubo del colore, saltando il pennello o la spatola, proprio per poter esportare sulla tela, con più radicale immediatezza, la percezione di sé.

Nelle leggere pennellate di Hartung, che ricordano quasi l'antica grafica giapponese, ogni gesto, ogni espressione diventa un'opera d'arte.

Rauschenberg prende gli oggetti, perfino gli animali impagliati, e cerca di includerli in un'unica espressione artistica. Il colore rosso steso con la spatola su un animale diventa un'espressione del sentire dell'artista che sconfinava di per sé il proprio mondo, ma dall'altro lato non fa altro che vedere tutto attraverso il suo stato d'animo, tanto da intervenire con questo sulle cose.

Jasper Johns prende degli oggetti poveri come una scopa, ad esempio, e li inserisce nella pittura. La *pop art* più tardi riempirà l'opera d'arte di oggetti di consumo. In qualche modo si entra in un circolo vizioso: l'uomo vive soprattutto le cose che si pubblicizzano, e la pubblicità fa sì che l'uomo senta costantemente le cose come desiderate.

Ecco allora l'opera di Hanson *Donna con carrello della spesa (Supermarket Lady)*, dove si mette in rilievo in modo quasi ironico la decadenza e il degrado dell'uomo, del suo spirito, ma anche dell'arte stessa.

Allo stesso modo di una cultura da supermarket, si pubblicizzano la salute, il benessere, l'apparire in forma e giovani. Si crea tutta un'arte nel senso convenzionale, ma anche nel senso lato, della culinaria, delle diete, con un'attenzione particolare al benessere psicosomatico, alla linea. Si promuove così una sorta di "cultura dell'OK". Tutto deve essere OK e tutto deve godere di buona salute.

Forse, all'inizio del secolo, Duchamp aveva già intuito il destino di un'arte che si è sottomessa ad estetiche elaborate filosoficamente, sociologicamente o psicologicamente, e fa vedere con ironia che ogni oggetto portato in galleria diventa automaticamente opera d'arte. Dopo che si è cercato di afferrare l'autentica realtà dell'opera d'arte con le regole dell'estetica e ci si è resi conto che questa non si fa definire, si domanda alla galleria la dichiarazione di ciò che è arte e di ciò che non lo è. La galleria

dovrebbe così avere la straordinaria magia di cambiare le cose in arte. Ma, come Duchamp stesso ha mostrato, le cose hanno diversi significati e alla fine tutto diventa relativo: un orinatoio può stare in un museo e si può usare un Rembrandt come asse da stiro.

In Tàpies l'opera d'arte è il terreno dei segni, delle tracce che testimoniano il passaggio dell'uomo. Negli spruzzi di Pollock, la sua voglia di esprimersi è quasi un fatto corporeo, fisico, che mette più l'accento nel gesto con il quale lancia il colore che in ciò che succede sulla tela.

Tentativi degli ultimi anni

Nella Biennale di Venezia del 1993 il padiglione spagnolo con Tàpies presenta un'opera concettualista, ma di sconvolgente eloquenza. Si tratta di un'intera parete, di bianco perfetto, davanti alla quale è posta una sedia, anch'essa bianca. Sulla parete un ipotetico spettatore trovava disegnato in nero, all'altezza della sua testa, uno scarabocchio, un segno indecifrabile. Si può intravedere un richiamo allo zen, quindi all'esercizio mentale di una contemplazione prolungata e ripetuta fino al dischiudersi di un qualche significato. Inquadrando quest'opera negli anni della creatività di Tàpies, penso che esplicito sia un altro messaggio: l'uomo si esprime, lascia le sue tracce, segni, ma non c'è più nessuno che li accolga. La sedia rimane vuota e l'espressione dell'uomo, troppo soggettiva nel suo linguaggio, non è più una comunicazione ma semplicemente un'espressione. Che cosa è l'uomo se non può più comunicare e se nessuno ascolta più la sua comunicazione? Come se fossimo giunti al capolinea di un cammino dell'espressione di se stessi. Si finisce in una pressante solitudine. Nella Biennale del 1990 Verjux presentava un'opera ancora più sconvolgente: lo spazio previsto per l'opera d'arte era vuoto, ma nel raggio del faro che illuminava lo spazio espositivo veniva inclusa una finestra soprastante, aperta. Ormai non esiste più l'opera d'arte, ma bisogna salire e uscire da sé, ci vogliono aperture, ci vuole un incontro con l'altro, con il quale si scopre il contenuto e si ha una voglia nuova di comunicarlo.

L'arte del XX secolo testimonia una profonda sconfitta dell'estetica prodotta dalla filosofia agli albori della modernità.

Di quale bellezza possiamo parlare, infatti, se si voleva creare un'opera liberata dalla bellezza? La testimonianza del secolo appena concluso,

per quanto riguarda la bellezza, è il grido della sua assenza. Tant'è vero che le grandi correnti e i grandi artisti del XX secolo nella stragrande maggioranza non cercavano di fare delle opere belle, ma cercavano di esprimere, ciascuno secondo la propria espressione, il disagio dell'uomo nella nuova situazione che in questi ultimi secoli si è andata a creare. Le arti nel senso convenzionale – per quanto sono sopravvissute –, sono nella loro creatività una trama dolorosa e inquieta di una vera e diretta confessione del cuore umano in quest'ultimo scorcio della modernità. Sono una coscientizzazione del dolore, del travaglio vissuto. Se questo viene riscoperto in un'ottica spirituale, potrebbe trattarsi di una vera apertura alla partecipazione al martirio di Cristo, fondamento della bellezza, perché realizzazione dell'unità del divino e dell'umano e dell'umanità intera.

Ma un'espressione feroce e violenta del dolore e del disagio non può essere automaticamente intesa come bellezza in un senso cristiano. Si può ideologizzare e teorizzare sugli stati laceranti dell'uomo e della sua espressione, ma quello che tocca a noi cristiani non è questo. Non lo è neanche, a ogni costo, con un'estetica elaborata nella modernità, cercare di sviscerare le opere create nell'ultimo secolo. Non si tratta di appiccicare a ogni costo una realtà come la bellezza (che oggi è tornata di moda) a ciò con cui essa non voleva avere niente a che fare.

Attualmente, la stragrande maggioranza dell'arte è entrata nel mondo digitale e virtuale. Lì il senso del bello viene ormai costituito dagli effetti dell'informatica. Si crea una grande piattaforma comune dell'informazione, ma la comunicazione è prevalentemente virtuale, dunque non reale, non coinvolgente. Ancora una grande illusione?

Conclusioni

Considerando che il motto di tutta l'arte degli ultimi tempi è l'espressione del soggetto, creando addirittura propri linguaggi con codici soggettivi, bisogna avere pure il coraggio di rendere avvertiti del rischio non solo che si tratta di frantumazione e di incomunicabilità, ma che si può prestare il fianco alle tentazioni del male vero e proprio. E infatti non sono isolati gli esempi di un'arte che è un vero e proprio culto dello smembramento, della perversione, di un atteggiamento ludico sconfinato che gioca persino con i cadaveri umani. Una situazione così lacerata testimonia la perdita della visione dell'insieme, quella che era in grado di custodire

anche l'integralità della persona umana. Come oggi la persona è smarrita nell'arte, lo è ancora più drammaticamente nella scienza. Forse è la mente stessa, cioè la ragione alla quale negli ultimi anni si vorrebbe fare appello, quella che rappresenta la patologia più grave. E l'incapacità di riorientarsi verso il vero. Ma se la bellezza è il vero e il bene realizzati, allora oggi non si può nascondere la preoccupazione di fronte a ciò che narrano le arti contemporanee. Anche in questo caso estremamente appropriate sembrano queste parole di Solov'ëv:

«Ogni male può venir ridotto a una violazione della solidarietà reciproca e dell'equilibrio fra le parti e il tutto; e sostanzialmente si può operare la stessa riduzione anche per ogni menzogna e per ogni deformità. Quando un elemento particolare o singolo afferma se stesso nella propria singolarità cercando di escludere o di schiacciare l'essere altrui, quando degli elementi particolari o singoli vogliono, insieme o separatamente, prendere il posto dell'intero escludendo e negando così la sua unità autonoma e, con ciò stesso, anche il nesso comune che li collega fra di loro, e quando, al contrario, in nome dell'unità viene compressa o eliminata la libertà dell'essere particolare, non abbiamo altro che un'autoaffermazione esclusiva (egoismo), un particolarismo anarchico e un'unità dispotica, cioè, in altre parole, ciò che deve essere definito *un male*. [...] Le stesse caratteristiche essenziali che determinano il male nella sfera morale e la menzogna nella sfera intellettuale determinano la deformità nella sfera estetica. Deforme è tutto ciò in cui una parte si amplifica smodatamente e prevale sulle altre, ciò in cui non c'è unità e integrità e infine ciò che non possiede una libera varietà di forme»⁶.

La scomposizione, la rottura, lo squilibrio, l'isolamento delle parti sono innegabilmente il linguaggio consolidato e acquisito in molte correnti dell'arte contemporanea. E parlare della bellezza all'interno di un tale ambito è più o meno come parlare della solidarietà e della carità all'interno di un mondo individualista, dove ognuno è preoccupato per il benessere di se stesso. L'arte contemporanea voleva essere una piena affermazione della libertà del soggetto, e ciò che annuncia è di fatto la tragedia del cuore umano se sgancia la libertà dall'amore che è la sua essenza e verità. Non esiste nessun bene per l'uomo, se esso non fa parte della verità dell'uomo.

«La pienezza di questa libertà esige che tutti gli elementi particolari trovino se stessi gli uni negli altri e nell'intero, che ciascuno ponga se stesso nell'altro e l'altro in

⁶ V. SOLOV'ËV, *Il significato dell'amore e altri scritti*, cit., 225-226.

sé, e che senta nella propria particolarità l'unità dell'intero e nell'intero la propria particolarità: in una parola si tratta dell'assoluta solidarietà di tutto quanto esiste, di Dio che è tutto in tutte le cose. Una piena realizzazione sensibile di questa solidarietà universale o unitotalità positiva, cioè la bellezza perfetta intesa non soltanto come idea riflessa dalla materia ma come idea effettivamente presente nella materia, presuppone innanzitutto un'interazione profondissima e strettissima fra l'essere interiore o spirituale e l'essere esteriore o materiale»⁷.

Una piccola minoranza dell'arte contemporanea cerca di attingere alla memoria e alla tradizione, recuperando l'arte che ancora lavora sulla materia, cercando di dare alla propria espressione un linguaggio che coinvolge il personale, ma allo stesso tempo è aperto a una reale condivisione con gli altri. Dunque, un'arte che recupera la missione del servizio, un'arte che tesse le relazioni tra le persone, perché comunica qualcosa che supera semplicemente uno stato d'animo del soggetto. Attraverso una tale arte, si riapre la possibilità di recuperare la bellezza come una realtà penetrata dall'amore. E, recuperando una tale bellezza, si apre la possibilità di recuperare una grande parte dell'arte caratterizzata dal grido e dalla lacerazione dei nostri tempi.

Ma è necessario prima capire se i cristiani se la sentono d'impegnarsi in tale missione, in quanto anche noi, cioè la Chiesa, siamo in un certo senso entrati nella trappola soggettivista. Non è giunto forse il tempo in cui siamo chiamati a costruire delle chiese nelle quali si articoli in modo sensibile, attraverso l'architettura e l'arte, la grande memoria, la sapienza e la vita spirituale della Chiesa che accoglie in ogni tempo chi varca la sua soglia? Non è forse il tempo stesso che mette in ridicolo i nostri spazi disabitati, vuoti, deformati, troppo spesso in perfetta conformità ai gusti delle correnti che non hanno e non la cercano la bellezza in senso teologico?

La vera bellezza non può essere confusa.

«Quindi andammo in Grecia, e i Greci ci condussero agli edifici dove adorano il loro Dio, e non sapevamo più se eravamo in cielo o in terra. Poiché in terra non c'è tale splendore o tale bellezza, e non sappiamo come descriverli. Sappiamo solo che Dio abita tra gli uomini, e la loro liturgia è più bella delle cerimonie delle altre nazioni. Perché non possiamo dimenticare una tale bellezza»⁸.

⁷ *Ivi*, 226-227.

⁸ S.H. CROSS – O.P. SHERBOWITZ-WELTZOR, *The Russian Primary Chronicle. Laurentian Text*, Cambridge, Mass.: The Mediaeval Academy of America 1953, 110-1.



CHIESA ED ARTE
PAOLO VI E GIOVANNI PAOLO II:
LA “TRADIZIONE” NELLA NOVITÀ

CARLO CHENIS

PATH 4 (2005) 497-515

1. La missione della Chiesa

1.1 *L'opzione per l'arte*

La Chiesa percorre la *via pulcritudinis* nell'alveo della *kalokagathia* al fine di adempiere la propria missione ordinata alla catechesi, al culto, alla cultura, alla carità per far crescere la comunità in Cristo. Emblematici nel periodo postconciliare sono i pontificati di Paolo VI e Giovanni Paolo II. La difformità di formazione e la diversità di tempo non annullano la sostanziale continuità, in aderenza alla *mens* “tradizionale” della Chiesa ritematizzata dal dettato conciliare sull'arte sacra. Entrambi riconoscono il ruolo dell'arte nella vita ecclesiale per inculturare la fede, annunciare il vangelo, esprimere il culto, esemplare la carità. Entrambi evidenziano l'irrisolta questione dell'arte sacra contemporanea, per cui esortano gli artisti a riprendere contatto con la Chiesa. Entrambi esigono dalle diverse espressioni artistiche lo splendore di forme estetiche al fine di evidenziare l'importanza dei contenuti sacrali. Entrambi sostengono il primato della morale sull'arte, pur nell'autonomia di questa e negli ambiti di quella. Entrambi sono sostanzialmente in contrasto con le estetiche derivanti dall'esistenzialismo ateo, dall'edonismo commerciale, dall'indifferenza religiosa.

I due pontefici incontrano gli artisti tanto sul piano dottrinale quanto su quello interpersonale, procedendo da due esperienze diverse e complementari. Paolo VI è un “teoreta” che sviluppa il dialogo con gli artisti in termini di filosofia estetica; Giovanni Paolo II è un “artista” che li incontra sul fronte della comune esperienza. Il loro interesse, eminentemente magisteriale e pastorale, contrasta con le concezioni estetiche libertarie e

antifunzionaliste, così che la loro visione talvolta è definita strumentale e coercitiva, talaltra è misconosciuta e mistificata. Le loro dichiarazioni in favore dell'arte e degli artisti vanno contestualizzate nella *mens* ecclesiale, così da non risolvere l'assenso ponderato alla contemporaneità in un irenismo acritico. Di conseguenza, il dialogo con gli artisti nel magistero postconciliare, anche se fruttuoso sul piano esistenziale, rimane problematico su quello teoretico e ancor più su quello operativo. L'illuminato magistero petrino, in molti casi, non sembra ispirare encomiabili produzioni artistiche di carattere culturale, data la crisi della modernità e della post-modernità, in cui è coinvolta anche la Chiesa.

Infaticabile rimane l'impegno dei due pontefici e di quanti li coadiuvano nel ritessere l'alleanza con gli artisti, consolidando tematiche conciliari e assunti comuni. Essi recitano il *mea culpa* per l'allontanamento della Chiesa dall'arte, ma denunciano le istanze secolaristiche dell'estetica novecentista; ritengono che la Chiesa abbia bisogno dell'arte e che l'arte necessiti della religione; rifiutano il soggettivismo espressivo dei linguaggi e lamentano l'ignoranza ecclesiale degli artisti; sostengono l'urgenza di utilizzare le espressioni contemporanee, ma ribadiscono l'importanza di fruire delle passate soluzioni; subordinano l'arte ai dettami della morale cattolica e bandiscono la cosificazione del corpo umano¹.

Accentuando le posizioni dei due pontefici, sembra emergere nel loro pensiero un'opposizione dialettica. Da una parte, è solerte l'impegno di avvicinamento agli artisti nel convincimento che la Chiesa, operando nell'*hic et nunc*, deve usufruire delle forze in gioco per adempiere al proprio mandato missionario. Dall'altra, è latente la "delusione" motivata dalla diffusa lontananza degli artisti dalla *mens* ecclesiale, sia sul fronte dei contenuti e delle forme, sia su quello dei convincimenti ideologici e della pratica religiosa. Dunque, Paolo VI e Giovanni Paolo II respirano ancora le riserve e le aperture dei loro predecessori nei confronti dell'estetica contemporanea, anche se in modo totalmente diverso, per quanto concerne il rapporto con gli artisti e la committenza dell'arte.

¹ Cf. C. CHENIS, *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, Roma 1991.

1.2 L'arte nella modernità

La ricezione dell'arte contemporanea negli uomini di Chiesa lascia intravedere varie resistenze. Va dalla severa preclusione all'accoglienza formale, a forme di cauto confronto, a disorganiche accettazioni, fino alla sostanziale disponibilità. Anche nei pontefici del '900 il processo di apertura avviene in forma graduale.

Decisamente precluso è Pio XI. Quando inaugura la nuova Pinacoteca Vaticana,

«ribadisce l'illiceità di qualsiasi operazione intesa ad ammettere una tale arte nella costruzione, nella trasformazione e nella decorazione delle chiese»².

Idealmente aperto è invece Pio XII. Nella *Mediator Dei* scrive che

«non si devono disprezzare e ripudiare genericamente e per partito preso le forme e le immagini recenti. [...] Evitando con saggio equilibrio l'eccessivo realismo, da una parte, e l'esagerato simbolismo, dall'altra, e tenendo conto delle esigenze della comunità cristiana, piuttosto che del giudizio e del gusto personale degli artisti, è assolutamente necessario dar libero campo anche all'arte moderna, se serve con la dovuta riverenza e il dovuto onore ai sacri edifici e ai riti sacri»³.

Attento all'inculturazione della fede è Giovanni XXIII. Rivolgendosi ai cultori delle arti dice:

«Car c'est bien l'homme qui, en définitive, est le centre de votre intérêt, l'homme qui passe avec les civilisations, et qui essaie de se survivre notamment par ses productions artistiques»⁴.

Per questo afferma che lo scopo dell'arte sacra è «l'edificazione spirituale dell'uomo e l'armonico sviluppo della sua persona»⁵. Arriva altresì ad ammettere che l'arte sacra

² D. BERTETTO (a cura), *Discorsi di Pio XI*, vol. II (1929-1933), Città del Vaticano 1985², 752-756; cf. P.V. BEGNI REDONA, *Introduzione*, in *Paolo VI. Su l'arte e agli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978)*, Brescia 2000, XI-XXV.

³ PIO XII, Lettera enciclica *Mediator Dei* (20 novembre 1947), IV, II.

⁴ GIOVANNI XXIII, Allocuzione *Archeologia, Arte e Storia dell'Arte* (14 maggio 1960).

⁵ GIOVANNI XXIII, Allocuzione *Lo splendore e il decoro della Casa di Dio* (27 ottobre 1961).

«ha un carattere, che vorremmo quasi chiamare sacramentale: non certo nel significato proprio del termine, ma come veicolo e strumento di cui il Signore si serve, per disporre gli animi ai prodigi della grazia. In essa i valori diventano come visibili, più accostati alla mentalità umana»⁶.

Quindi emerge l'importanza di avvicinare nuovamente gli artisti al cattolicesimo per ridare all'arte sacra lo splendore delle passate stagioni.

Paolo VI, nonostante il suo amore per l'arte e la sua attenzione per la contemporaneità, lamenta l'inidoneità di certe espressioni. Emblematiche risultano due espressioni rivolte agli artisti, una all'inizio del pontificato, l'altra alla fine. Nel '64 afferma:

«Voi sapete che portiamo una certa ferita nel cuore, quando vi vediamo intenti a certe espressioni artistiche che offendono noi, tutori dell'umanità intera, della definizione completa dell'uomo, della sua sanità, della sua stabilità. Voi staccate l'arte dalla vita»⁷.

Nel '77 ribadisce:

«Qui voi non siete del tutto forestieri, ma attesi, accolti, compresi anche – non sempre facile cosa! – e sempre con nostra segreta speranza che una nuova epifania di imprevista bellezza abbia una sua rivelatrice aurora»⁸

Altrettanto emblematiche sono le considerazioni criticamente favorevoli alla modernità e, soprattutto, la decisione arditamente novatoria di aprire in Vaticano una *Collezione di arte moderna*. Nell'allocuzione inaugurale così motivò tale iniziativa:

«E allora, ci siamo chiesti noi custodi di questo giardino terrestre dell'Arte religiosa, quali vostri titoli, quali vostri valori potrebbero tuttora giustificare l'ammissione entro queste soglie? Ecco la risposta offerta da questa nuova collezione, la quale, aprendo le porte ad opere moderne di arte religiosa, intende porre in evidenza alcuni canoni della concezione della Chiesa in ordine all'arte religiosa stessa; sarebbe lungo parlarne; vi accenniamo appena, non foss'altro per giustificare noi stessi di fronte a questa novità»⁹.

⁶ GIOVANNI XXIII, *Ibidem*.

⁷ PAOLO VI, Allocuzione *Incontro con gli artisti nella Cappella Sistina* (7 maggio 1964).

⁸ PAOLO VI, Allocuzione *Il Papa inaugura una mostra su S. Paolo* (8 ottobre 1977).

⁹ PAOLO VI, Allocuzione *Inaugurata la Collezione d'arte religiosa moderna nei Musei Vaticani* (23 giugno 1973).

Giovanni Paolo II è artista tra artisti con un'imprescindibile istanza pastorale. Concepisce l'arte in senso apologetico, per cui si discosta dagli intendimenti postmoderni. Lo dimostra nella *Lettera* che rivolge agli Artisti in preparazione al Grande Giubileo dell'Anno 2000¹⁰. In essa sono confutate, seppure in forma propositiva, le principali tesi estetiche del '900 in favore di posizioni tomistiche e personaliste nelle quali la bellezza si coniuga al sacro per aprire al mistero. Per il pontefice, nell'era moderna

«si è progressivamente affermata una forma di umanesimo caratterizzato dall'assenza di Dio e spesso dall'opposizione a lui. Questo clima ha portato talvolta a un certo distacco tra il mondo dell'arte e quello della fede, almeno nel senso di un diminuito interesse di molti artisti per i temi religiosi»¹¹.

Per recuperare tale distacco il pontefice istituisce la “Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa”, tra i cui scopi figura la conservazione e promozione della «pittura, scultura, architettura, mosaico, musica, opere letterarie, teatrali e cinematografiche»¹²; promuove attraverso tale Commissione il contatto con le Chiese particolari e con gli Organismi internazionali per la valorizzazione dell'arte e l'animazione degli artisti¹³; incentiva la collaborazione interdicasteriale in favore delle

¹⁰ La *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999) si articola nei seguenti paragrafi: *L'artista, immagine di Dio Creatore* (1), *La speciale vocazione dell'artista* (2), *La vocazione artistica a servizio della bellezza* (3), *L'artista e il bene comune* (4), *L'arte davanti al mistero del Verbo incarnato* (5), *Tra Vangelo e arte un'alleanza feconda* (6), *I primordi* (7), *Il Medioevo* (8), *Umanesimo e Rinascimento* (9), *Verso un rinnovato dialogo* (10), *Nello spirito del Concilio Vaticano II* (11), *La Chiesa ha bisogno dell'arte* (12), *L'arte ha bisogno della Chiesa* (13), *Appello agli artisti* (14), *Spirito creatore e ispirazione artistica* (15), *La “Bellezza” che salva* (16).

¹¹ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 10.

¹² GIOVANNI PAOLO II, *Messaggio ai Membri della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa in occasione della II Assemblea Plenaria* (20 settembre 1997). Il pontefice con la Costituzione apostolica *Pastor Bonus* (29 giugno 1988) istituì la “Pontificia Commissione per la Conservazione del Patrimonio Storico e Artistico della Chiesa”, affiancandola alla “Congregazione del Clero” (Cf. 99-104). Successivamente, con il Motu proprio *Inde a Pontificatus Nostri initio* (25 marzo 1993), la ridenominò “Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa”, precisandone le competenze e dichiarandola autonoma.

¹³ Tra il 1995 e il 2002 la “Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa” organizza quattro *Assemblee Plenarie*, verso le quali Giovanni Paolo II rivolge programmatiche allocuzioni (cf. *Enchiridion dei beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della*

Accademie pontificie che s'interessano degli artisti¹⁴; favorisce la costituzione di una "Commissione Artistico-Culturale" nell'ambito del "Comitato Centrale per il Grande Giubileo dell'Anno 2000"¹⁵; promuove nell'Anno Santo il "Giubileo degli Artisti" che viene celebrato il 18 febbraio, memoria liturgica del Beato Angelico¹⁶.

Entrambi i pontefici, pur impegnandosi a tradurre in pratica l'invito conciliare di ritessere l'alleanza tra uomini di Chiesa e d'arte, sono critici nei confronti di quelle espressioni intenzionalmente lontane tanto dalla religione cristiana quanto dalla gente comune. Essi onorano le passate stagioni artistiche e, nel contempo, nutrono il convincimento che occorra parlare i linguaggi estetici della contemporaneità. Tuttavia, s'avvedono che tali linguaggi sono sovente estranei alla *mens* della Chiesa e alla comprensione dei fedeli. Latente è la condanna del nichilismo in tutte le sue mol-

Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, Bologna 2002, 560-569, 594-597; cf. *L'Osservatore Romano*, 20 ottobre 2002, 5). A seguito di ciascuna *Assemblea Plenaria*, la medesima Commissione invia a tutte le Chiese particolari del mondo una *Lettera circolare* in cui ne presenta le conclusioni (cf. *Enchiridion dei beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*, Bologna 2002, 286-293, 356-370, 441-460). Dal 1996 viene inserito il capo XX (*Beni artistici e storici della Chiesa*) nel *Formulario per le relazioni quinquennali* in preparazione delle *Visite ad limina*, onde verificare l'operato delle singole circoscrizioni ecclesiastiche.

¹⁴ Nel motu proprio *Inde a Pontificatus Nostris initio* (25 marzo 1993) di Giovanni Paolo II, all' art. 4 § III si legge che la PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI «si consulterà con lo stesso "Pontificio Consiglio della Cultura" anche a riguardo delle Accademie che hanno attività concernenti i beni culturali della Chiesa», come la "Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti dei Virtuosi al Pantheon".

¹⁵ Nel 1995, presso la "Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa", viene costituita la "Commissione Artistico-Culturale" dipendente dal "Comitato Centrale per il Grande Giubileo dell'Anno 2000". Successivamente tale Commissione di distingue in cinque Sottocommissioni: Arte, Cinema, Teatro, Musica, Letteratura. A dirigerla sono gli stessi vertici della "Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa". Detta Commissione ha animato e valutato dal 1995 al 2000 i progetti di competenza, avvicinando artisti, oltre che cultori e responsabili dell'universo artistico.

¹⁶ Il *Giubileo degli Artisti* viene organizzato dalla "Commissione Artistico-Culturale" e dalla "Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa", attraverso un apposito Coordinamento operativo. Giovanni Paolo II è puntualmente informato delle attività e presiede il Giubileo rivolgendo un discorso agli artisti presenti (Cf. *Enchiridion dei beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*, Bologna 2002, 590-593).

teplici manifestazioni, poiché ha cagionato – mutuando termini post hegeliani – la “morte” non solo dell’arte e della religione, ma anche della filosofia¹⁷. Palese è l’inserimento delle arti nell’ambito di un umanesimo plenario, poiché la Chiesa si è sempre proclamata «esperta in umanità»¹⁸.

2. La missione degli artisti

2.1 *L’impegno morale*

Il Concilio Ecumenico Vaticano II ribadisce che l’ordine morale oggettivo deve essere

«rispettato assolutamente da tutti, poiché solo esso supera ed armonizza tutti gli altri ordini di attività umane, per quanto nobili, non escluso quello dell’arte. Solo l’ordine morale infatti investe nella totalità del suo essere l’uomo, creatura di Dio dotata di intelligenza e chiamato ad un fine soprannaturale, e lo stesso, se integralmente e fedelmente osservato, porta l’uomo a raggiungere la perfezione e la pienezza di felicità»¹⁹.

Pertanto, l’impegno morale, lungi dall’incatenare l’arte, è «sostegno sicuro perché essa s’innalzi alle più alte espressioni»²⁰.

Tanto Paolo VI quanto Giovanni Paolo II si rifanno a tale ordine per delineare le responsabilità degli artisti all’interno del rapporto fra virtù morale e virtù artistica senza ledere le singole sfere di autonomia. Infatti

¹⁷ Cf. C. CHENIS, *Ragioni concettuali e valenze linguistiche dell’arte sacra contemporanea. Un tentativo di diagnosi e di terapia secondo il pensiero della Chiesa*, San Gabriele (Teramo) 1995; ID., *Diario del bello nella “crisi” della modernità. La mia esperienza nella Fondazione Staurós*, in C. CHENIS (a cura), *Percorsi artistici 2002-2003. Annali V. Fondazione Staurós Italiana Onlus*, S. Gabriele (Teramo) 2003, 25-55.

¹⁸ PAOLO VI, Lettera enciclica *Populorum Progressio* (30 dicembre 1987), 13: «*Christi Ecclesia, iam rerum humanarum peritissima*».

¹⁹ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, Decreto sugli strumenti di comunicazione sociale *Inter mirifica* (4 dicembre 1963), 6. Le manifestazioni artistiche riflettono per il Magistero simultaneamente l’estetica e l’etica, dando il primato all’ordine oggettivo: cf. SACRA CONGREGAZIONE PER LA DOTTRINA DELLA FEDE, *Persona humana* (29 dicembre 1975), 13.

²⁰ PAOLO VI, Allocuzione *Gli alti doveri dell’arte dello spettacolo* (16 luglio 1965).

«se la distinzione è fondamentale, non meno importante è la connessione tra queste due disposizioni, la morale e l'artistica. Esse si condizionano reciprocamente in modo profondo»²¹.

Il *finis operis*, che per l'arte è la bellezza, non può minare il *finis operantis*, che per l'uomo è la santità²².

Per Paolo VI

«l'introduzione di criteri morali nel campo dell'arte rappresentativa non mortifica l'arte stessa, non la impoverisce, non la priva di grandi motivi estetici e di complessi giochi problematici; [...] ma la fa grandeggiare in proporzioni sovrumane e in drammi di incomparabile potenza»²³.

In seguito, Giovanni Paolo II, durante un ciclo di udienze generali, sviluppa e approfondisce il rapporto tra arte e morale nel quadro di un'antropologia cristiana e di un'estetica teologica. In questo contesto il pontefice sostiene che

«il guardare, per sua natura *estetico*, non può, nella coscienza soggettiva dell'uomo, essere totalmente isolato da quel *guardare* di cui parla Cristo nel Discorso della montagna: mettendo in guardia contro la concupiscenza»²⁴.

Di conseguenza, considera il corpo umano come tema dell'opera d'arte in senso sublimato; sostiene che l'opera d'arte deve osservare la regolarità del dono e del reciproco donarsi; conferma la subordinazione morale dell'opera d'arte; evidenzia le responsabilità etiche dell'artista nella trattazione del corpo umano²⁵.

²¹ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 2.

²² Cf. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 57, a. 3, ad 2um; I-II, q. 57, a. 3 ad 1um; II-II, q. 169, a. 2, ad 4um.

²³ PAOLO VI, *Allocuzione All'Associazione Cattolica Esercenti Cinema* (7 luglio 1964).

²⁴ GIOVANNI PAOLO II, *Allocuzione Il corpo umano "tema" dell'opera d'arte* (15 aprile 1981).

²⁵ Cf. GIOVANNI PAOLO II, *Allocuzione Il corpo umano "tema" dell'opera d'arte* (15 aprile 1981); ID., *Allocuzione L'opera d'arte deve sempre osservare la regolarità del dono e del reciproco donarsi* (22 aprile 1981); ID., *Allocuzione I limiti etici nelle opere d'arte e nella produzione audiovisiva* (29 aprile 1981); ID., *Allocuzione Responsabilità etica dell'artista nella trattazione del tema del corpo umano* (6 maggio 1981).

L'importanza etica è altresì confermata dal fatto che l'artista dispone l'uomo ad

«una migliore conoscenza di se stesso, che è benefica non solo sul piano letterario ed artistico, ma anche nel campo morale e religioso»²⁶.

Ogni qualvolta l'artista estrae «dalla vicenda umana, per umile e triste che sia, un accento di bontà, subito un bagliore di bellezza percorre l'opera» che viene così a stimolare l'inalienabile appetito dell'uomo al bene e al bello²⁷.

La questione etica non si risolve solo nel giudizio dell'artificio, ma anche dell'artefice.

«Nel modellare un'opera, l'artista esprime di fatto se stesso a tal punto che la sua produzione costituisce un riflesso singolare del suo essere, di *ciò che* egli è e di *come* lo è. Ciò trova innumerevoli conferme nella storia dell'umanità. L'artista, infatti, quando plasma un capolavoro, non soltanto *chiama in vita la sua opera*, ma per mezzo di essa, in un certo modo, *svela anche la propria personalità*. Nell'arte egli trova una dimensione nuova e uno straordinario canale d'espressione per la sua crescita spirituale. Attraverso le opere realizzate, l'artista *parla e comunica con gli altri*. La storia dell'arte, perciò, non è soltanto storia di opere, ma anche di uomini. Le opere d'arte parlano dei loro autori, introducono alla conoscenza del loro intimo e rivelano l'originale contributo da essi offerto alla storia della cultura»²⁸.

In tal senso il rapporto tra arte e morale si specifica ulteriormente nel rapporto tra moralità dell'opera e moralità dell'artista, poiché questa si specchia in quella. Di conseguenza, l'artista è moralmente responsabile di ciò che realizza fintantoché perdura l'opera, o la memoria di essa.

Nel complesso l'artista ha il compito di aprire gli animi all'ineffabile avviandoli sulla *via pulchritudinis*. Infatti «questo mondo ha bisogno di bellezza per non cadere nella disperazione»²⁹, per cui anche attraver-

²⁶ PONTIFICIA COMMISSIONE PER LE COMUNICAZIONI SOCIALI, Istruzione pastorale *Communio et progressio* (23 maggio 1971), 55.

²⁷ PAOLO VI, Allocuzione *Incontro con qualificate rappresentanze dello spettacolo, della stampa, e dei mezzi audiovisivi* (6 maggio 1967).

²⁸ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 2.

²⁹ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, Messaggi del Concilio all'umanità *Agli artisti* (8 dicembre 1965).

so «la sofferta testimonianza di una tragica assenza»³⁰ l'arte riuscirà ad indicare

«il bisogno insopprimibile di qualcosa, o meglio di Qualcuno, che dia senso all'effimero ed altrimenti assurdo agitarsi dell'uomo nel tempo e nello spazio di questo mondo finito»³¹.

L'arte può lasciar trasparire «qualcosa della speranza che è più grande della sofferenza e della decadenza»³².

2.2 La responsabilità religiosa

In linea con il pensiero maritainiano che attribuiva all'artista particolari responsabilità civili e religiose³³ e, soprattutto, in riferimento al Concilio Ecumenico che definisce gli artisti «custodi della bellezza nel mondo»³⁴, anche Paolo VI e Giovanni Paolo II evidenziano il ministero artistico nell'ambito di un umanesimo cristiano. Detto *ministero* si coniuga al «nobile *ministerium*»³⁵ attribuito dalla Costituzione liturgica conciliare alle arti. Infatti, se queste partecipano alla sacramentalità e ministerialità della Chiesa, facendosi espressione sensibile della liturgia, *a fortiori* gli artisti sono coinvolti in un ruolo «quasi sacerdotale», atto a rappresentare quanto «è avvenuto tra Dio e l'uomo»³⁶.

³⁰ PAOLO VI, Allocuzione *Ai partecipanti al Seminario su "L'influenza dell'ispirazione religiosa nell'arte americana"*. *L'opera d'arte, anche oggi, può essere potenziale veicolo di un messaggio religioso* (21 luglio 1976). L'affermazione si trova già nelle note olografe di Montini: cf. P.V. BEGNI REDONA, *Note sull'arte*, in "Istituto Paolo VI. Notiziario 22" (1991), 17.

³¹ PAOLO VI, *Ibidem*.

³² GIOVANNI PAOLO II, Omelia *Alla Santa Messa degli Artisti. Un mondo senza arte difficilmente si può aprire alla fede e all'amore* (20 maggio 1985).

³³ Cf. J. MARITAIN, *Le responsabilità dell'artista*, Brescia 1963.

³⁴ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, Messaggi del Concilio all'umanità *Agli artisti* (8 dicembre 1965).

³⁵ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium* (4 dicembre 1963), 122.

³⁶ PAOLO VI, Allocuzione *Incontro con gli artisti nella Cappella Sistina* (7 maggio 1964).

Paolo VI, rifacendosi a considerazioni di Pio XII, enuclea la dimensione spirituale e religiosa del servizio artistico; Giovanni Paolo II ne evidenzia l'istanza etica e apologetica. Pertanto i due magisteri non solo si integrano, ma anche rientrano in un regime di continuità con la *traditio Ecclesiae*.

Per Pio XII

«uno dei caratteri essenziali dell'arte consiste in una certa intrinseca “affinità” dell'arte con la religione, che fa degli artisti in qualche modo interpreti delle infinite perfezioni di Dio, e particolarmente della sua bellezza e armonia»³⁷.

Per Paolo VI gli artisti hanno il compito di «sollevare cose ed espressioni sensibili a significato spirituale»³⁸. Per Giovanni Paolo II

«la differente vocazione di ogni artista, mentre determina l'*ambito del suo servizio*, indica i *compiti* che deve assumersi, il duro lavoro a cui deve sottostare, la *responsabilità* che deve affrontare. Un artista consapevole di tutto ciò sa anche di dover operare senza lasciarsi dominare dalla ricerca di gloria fatua o dalla smania di una facile popolarità, ed ancor meno dal calcolo di un possibile profitto personale. C'è dunque un'etica, anzi una “spiritualità” del servizio artistico, che a suo modo contribuisce alla vita e alla rinascita di un popolo»³⁹.

Di conseguenza, gli artisti hanno una responsabilità religiosa, in quanto sono chiamati a tradurre il messaggio divino «nel linguaggio delle forme e delle figure, a rendere sensibile il mondo invisibile»⁴⁰. La loro arte permette il recupero del “parametro interiore”, incentiva la condivisione interpersonale, apre alla dimensione religiosa. Del resto,

«con l'arte l'uomo esprime liberamente i suoi pensieri, narra ciò che vede, intuisce o fantastica. Il più difficile dei suoi pensieri riguarda l'invisibile: Dio. Nell'animo sente fortemente la sua attrattiva verso di lui, e nasce il desiderio di raffigurarlo»⁴¹.

³⁷ PIO XII, Allocuzione *Agli espositori della VI Quadriennale di Roma. L'essenza della vera arte* (8 aprile 1952). Tale affermazione è ripresa in PAOLO VI, Allocuzione *L'arte deve sempre avvicinarsi a Dio* (10 maggio 1969).

³⁸ PAOLO VI, Allocuzione *Per la festa della dedicazione del Maggior Tempio* (17 novembre 1965).

³⁹ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 4.

⁴⁰ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, Messaggi del Concilio all'umanità *Agli artisti* (8 dicembre 1965).

⁴¹ G. FALLANI, *Il magistero dell'arte cristiana*, in “Fede e Arte” (1963), 316.

Di qui l'utile mediazione degli artisti contemporanei per disporre le attuali generazioni verso il divino. Con la loro arte devono «esprimere oltre l'umano autentico, il religioso, il divino, il cristiano»⁴². In tal modo l'arte rimarrà

«portatrice di una decisiva responsabilità: potrà continuare ad essere per l'uomo moderno il punto d'innesto con una realtà diversa che gli ricorda la sua vera identità, che lo accusa, ma anche lo conforta, solo se saprà conservare in sé quelle tensioni, che pur minacciate dalla cultura tecnologica costituiscono però la riserva più preziosa e inalienabile dell'uomo: 1. la tensione ad una ricomposizione unitaria dell'uomo nell'arte; 2. la riscoperta del dato biblico, dell'uomo come immagine o icona di Dio»⁴³.

Inoltre, l'arte realizzerà la funzione di

«portare il mondo divino all'uomo, a livello sensibile e mediante le sue vibrazioni sentimentali, per innalzare poi il mondo umano a Dio, al suo regno ineffabile di mistero, di bellezza, di vita»⁴⁴.

Paolo VI afferma che

«l'artista è il veicolo, è il tramite, è l'interprete, è il ponte fra il nostro mondo religioso e spirituale e la società e l'esperienza degli altri e le anime con cui veniamo a colloquio. [...] Compie quasi un ministero parasacerdotale accanto al nostro: noi quello dei misteri di Dio, e lui quello della collaborazione umana, che descrive presenti e accessibili questi misteri»⁴⁵.

Egli riconosce all'artista la capacità di partecipare con i testimoni della fede alla ricapitolazione in Cristo di tutte le cose:

«Quell' "*omnia instaurare in Christo*" sono prima i santi a divinarlo e a promuoverlo; ma sono gli artisti i primi, che, nella sfera loro propria, possono perfettamente raggiungerlo»⁴⁶.

⁴² PAOLO VI, Allocuzione *Inaugurata la Collezione d'arte religiosa moderna nei Musei Vaticani* (23 giugno 1973).

⁴³ G. LERCARO, *Prolusione in apertura del Congresso mondiale del SIAC*, in "L'Avvenire d'Italia" (16 settembre 1967), 3.

⁴⁴ PAOLO VI, Allocuzione *Ristabilire amicizia e alleanza* (17 dicembre 1969).

⁴⁵ G.B. MONTINI, *Discorsi e scritti milanesi (1954-1963). Vol. III (1961-1963)*, Brescia 1997, 5558-5561.

⁴⁶ G.B. MONTINI, *Su l'arte sacra futura*, in "Arte Sacra" 1/1 (luglio settembre 1931), 39-45.

Giovanni Paolo II evidenzia nell’artista l’afflato divino, così che ogni sua

«autentica ispirazione racchiude in sé qualche fremito di quel “soffio” con cui *lo Spirito creatore pervadeva sin dall’inizio l’opera della creazione*. Presiedendo alle misteriose leggi che governano l’universo, il divino soffio dello Spirito creatore s’incontra con il genio dell’uomo e ne stimola la capacità creativa. Lo raggiunge con una sorta di illuminazione interiore, che unisce insieme l’indicazione del bene e del bello, e risveglia in lui le energie della mente e del cuore rendendolo atto a concepire l’idea e a darle forma nell’opera d’arte»⁴⁷.

Entrambi i pontefici esortano gli artisti ad una ascesi religiosa e ad una disciplina estetica condotta

«con umiltà d’animo, con genialità mai soddisfatta di ricerca espressiva, con spirito di offerta a Dio dei propri talenti, per la gioia e la elevazione dei fratelli»⁴⁸.

Pertanto gli artisti devono «regolare i propri interessi economici, politici ed artistici in modo da non andare mai contro il bene comune»⁴⁹ e, nella fattispecie religiosa, sono chiamati

«ad una rilettura dell’arte come rivelazione di quella realtà interiore, che i credenti di ogni tempo hanno affidato a noi tutti, quale voce di fede e presenza del Cristo e della sua Chiesa»⁵⁰.

2.3 Il servizio ecclesiale

«Dio ha chiamato all’esistenza l’uomo trasmettendogli il compito di essere artefice. Nella “creazione artistica” l’uomo si rivela più che mai “immagine di Dio”, e realizza questo compito prima di tutto plasmando la stupenda “materia” della propria umanità e poi anche esercitando un dominio creativo sull’universo che lo circonda. L’Artista divino, con amorevole condescendenza, trasmette una scintilla della sua trascendente sapienza all’artista umano, chiamandolo a condividere la sua potenza creatrice»⁵¹.

⁴⁷ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 15.

⁴⁸ PAOLO VI, *Allocuzione L’arte deve sempre avvicinarsi a Dio* (10 maggio 1969).

⁴⁹ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, *Decreto sugli strumenti di comunicazione sociale Inter mirifica* (4 dicembre 1963), 11.

⁵⁰ GIOVANNI PAOLO II, *Allocuzione Ai partecipanti al Convegno Nazionale Italiano* (27 aprile 1981).

⁵¹ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 1.

Gli artisti hanno un ruolo congiuntamente creativo e ministeriale, dal momento

«che la loro attività è in certo modo una sacra imitazione di Dio creatore e che le loro opere sono destinate al culto cattolico, all'edificazione, alla pietà e all'istruzione religiosa dei fedeli»⁵².

Paolo VI, in ossequio alle considerazioni che si andavano definendo per la Costituzione liturgica conciliare, li ammonisce:

«La vostra arte è proprio quella di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità. [...] Voi avete anche questa prerogativa, nell'atto stesso che rendete accessibile e comprensibile il mondo dello spirito: di conservare a tale mondo la sua ineffabilità, il senso della sua trascendenza, il suo alone di mistero»⁵³.

Tale impegno ecclesiale esige negli artisti non solo la generica apertura alla dimensione spirituale, ma auspicabilmente il fattivo *obsequium fidei*. Interviene a questo proposito Paolo VI:

«Non abbiamo bisogno di ricordarvi quanto la fede aiuti l'artista, quando essa è veramente vissuta, nella pace del possesso pieno, come nell'inquietudine, e anche nel rischio che può comportare: dalla fede l'artista trova il continuo stimolo a superarsi, a esprimersi meglio, a fondere le sue esperienze in quelle magnifiche sintesi, di cui la storia dell'arte, nei suoi momenti più alti, ci ha dato gli incomparabili modelli»⁵⁴.

Al cammino di fede, Montini associa poi la conoscenza della dottrina, poiché

«il primo problema per l'arte sacra è quello dell'ortodossia. E per ortodossia non intendo solo l'ossequio alla verità storica delle scene o persone bibliche o sacre rappresentate, ma anche l'aderenza intima, negli scopi, nei gusti, nelle forme alla vita totale della Chiesa»⁵⁵.

⁵² CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium* (4 dicembre 1963), 127.

⁵³ PAOLO VI, Allocuzione *Incontro con gli artisti nella Cappella Sistina* (7 maggio 1964).

⁵⁴ PAOLO VI, Allocuzione *L'arte deve sempre avvicinarsi a Dio* (10 maggio 1969).

⁵⁵ G.B. MONTINI, *Su l'arte sacra futura*, in "Arte Sacra" 1/1 (luglio settembre 1931), 39-45.

Disciplinati dall’ascesi spirituale, dall’adesione religiosa e dalla dottrina cristiana, gli artisti possono così assolvere alla loro missione «divinatrice»⁵⁶ e pacificatrice, sospingendo la comunità cristiana verso il futuro.

In questo modo si comprende come

«l’artista cristiano, dopo esser stato docile e umile seguace dei comandi di Dio, sia chiamato a trasformarsi in precursore di tempi nuovi, che solo la bellezza da lui sigillata nelle cose può rendere migliori. Poiché davvero penso che tocchi ai nostri artisti cristiani preparare con le opere loro uno stato di spirito dove si ricomponga in Cristo la nostra spirituale unità, ora lacerata; l’unità, dico, che riconcili in debita armonia l’impressione e l’espressione; il mondo interno e l’esterno; lo spirito e la materia; l’anima e la carne; Dio e l’uomo. Pace è nel canto dell’arte pia»⁵⁷.

Di conseguenza, l’arte sacra

«continua a rendere un suo singolare servizio comunicando con straordinaria efficacia, attraverso la bellezza delle forme sensibili, la storia dell’alleanza tra Dio e l’uomo e la ricchezza del messaggio rivelato. Nei due millenni dell’era cristiana, essa è stata lo stupendo manifesto dell’ardore di tanti confessori della fede, ha espresso la consapevolezza della presenza di Dio tra i credenti, ha sostenuto la lode che da ogni angolo della terra la Chiesa innalza al Suo Signore»⁵⁸.

È perciò importante che gli artisti «si sentano riconosciuti dalla Chiesa nella loro attività e, godendo di un’ordinata libertà, stabiliscano più facili rapporti con la comunità cristiana»⁵⁹.

«Oggi, più che mai – sostiene Paolo VI – è necessario uno stretto e operante accordo tra gli uomini di Chiesa e gli uomini dell’arte, per un mutuo arricchimento, di cui essi non potranno che reciprocamente gioire»⁶⁰.

⁵⁶ PAOLO VI, *Omelia Solenne rito in San Pietro a conclusione del quinto centenario della nascita di Michelangelo* (29 febbraio 1976).

⁵⁷ G.B. MONTINI, *Su l’arte sacra futura*, in “Arte Sacra” 1/1 (luglio settembre 1931), 39-45.

⁵⁸ GIOVANNI PAOLO II, *Discorso alla III Assemblea Plenaria della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa* (31 marzo 2000).

⁵⁹ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, *Costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo Gaudium et spes* (7 dicembre 1965), 62.

⁶⁰ PAOLO VI, *Allocuzione Professori ed alunni del Conservatorio Musicale di Milano* (29 marzo 1965).

La Chiesa deve infatti annunciare il vangelo anche attraverso l'arte, dal momento che

«con lo spirito e la sensibilità del nostro tempo, e servendosi dei mezzi oggi disponibili, vuole dare forma ed espressione alla fede di oggi e allo stesso tempo vuole dare una dimora dove ritrovarsi»⁶¹.

La Chiesa ha bisogno dell'arte, ma forse anche l'arte necessita della Chiesa. Giovanni Paolo II sostiene l'utilità degli artisti per il servizio ecclesiale e s'interroga se non ci sia anche un'urgenza di religione negli artisti. Infatti, da una parte, la Chiesa

«deve rendere percepibile e, anzi, per quanto possibile, affascinante il mondo dello spirito, dell'invisibile, di Dio. Deve dunque trasferire in formule significative ciò che è in se stesso ineffabile. Ora, l'arte ha una capacità tutta sua di cogliere l'uno o l'altro aspetto del messaggio traducendolo in colori, forme, suoni che assecondano l'intuizione di chi guarda o ascolta. E questo senza privare il messaggio stesso del suo valore trascendente e del suo alone di mistero»⁶².

Dall'altra,

«l'artista è sempre alla ricerca del senso recondito delle cose, il suo tormento è di riuscire ad esprimere il mondo dell'ineffabile. Come non vedere allora quale grande sorgente di ispirazione possa essere per lui quella sorta di patria dell'anima che è la religione? Non è forse nell'ambito religioso che si pongono le domande personali più importanti e si cercano le risposte esistenziali definitive?»⁶³.

Per questo l'arte «si pone a regale servizio della fede»⁶⁴, per cui l'artista assolve ad una peculiare missione. L'arte

«registra l'umanità visibile e le azioni divine del Cristo, mentre con la trasparenza del suo linguaggio apre un varco all'intuizione di qualche aspetto dell'Ineffabile»⁶⁵.

Nella sua sacralità religiosa è connaturale alla liturgia, per cui riveste una funzione «quasi sacerdotale»⁶⁶. Nella sua figuratività narrativa è di sostegno

⁶¹ GIOVANNI PAOLO II, Allocuzione *Incontro con gli artisti e giornalisti. Mezzi, grandezza, responsabilità dell'arte e del giornalismo* (19 novembre 1980).

⁶² GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 12.

⁶³ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 13.

⁶⁴ Cf. PAOLO VI, Allocuzione *Un tesoro intangibile: la spiritualità* (19 ottobre 1966).

⁶⁵ GIOVANNI PAOLO II, Allocuzione *Ai partecipanti al Convegno di Studi* (2 maggio 1986).

⁶⁶ Cf. PAOLO VI, Allocuzione *Armonia tra l'Arte Sacra e l'attività liturgica* (4 gennaio 1967).

alla catechesi biblica, in quanto «aggiunge un contributo di poesia e di profezia all'esegesi del testo sacro»⁶⁷. Nei suoi contenuti ecclesiali evidenzia un ruolo apologetico, poiché «è un grande libro aperto, un invito a credere al fine di comprendere»⁶⁸. Nel suo afflato coinvolgente crea raccoglimento, così da indurre il credente alla preghiera e il “lontano” alla ricerca⁶⁹.

3. Conclusione

L'alleanza con gli operatori d'arte, solennemente e accoratamente proclamata, l'8 dicembre 1965, nel *Messaggio agli Artisti* del Concilio Ecumenico Vaticano II⁷⁰, trova attuazione ecclesiale negli interventi di Paolo VI e di Giovanni Paolo II. L'appello conciliare commuove numerosi animi sensibili:

⁶⁷ PAOLO VI, Omelia *Solenne rito in San Pietro a conclusione del quinto centenario della nascita di Michelangelo* (29 febbraio 1976).

⁶⁸ GIOVANNI PAOLO II, Allocuzione *Ai partecipanti al Convegno Nazionale Italiano di Arte Sacra. L'artista è mediatore tra il vangelo e la vita* (27 aprile 1981).

⁶⁹ Testimonia, di un'udienza con Giovanni Paolo II, Mons. Francesco Marchisano, primo presidente della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: «Nella lunga conversazione mi disse, tra l'altro, una frase che ricordo *ad litteram*: “Se, quando ero arcivescovo di Cracovia, ho potuto fare qualche cosa di bene con i *lontani*, è perché ho sempre cominciato con i Beni Culturali della Chiesa, che hanno un linguaggio che tutti conoscono, il linguaggio del bello, e che tutti accettano; su questo linguaggio ho potuto innestare un dialogo che per altra via sarebbe stato impossibile”. Questa stupenda espressione racchiude la motivazione di fondo per cui il Sommo Pontefice voleva che la Santa Sede fosse dotata di un organismo specifico per trattare i molteplici problemi che i Beni Culturali della Chiesa presentano, sempre però nella considerazione primaria di essere validi strumenti per la *nuova evangelizzazione*» (F. MARCHISANO, *Presentazione, Enchiridion dei beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*, Bologna 2002, 7).

⁷⁰ L'8 dicembre 1965, mentre Maritain riceveva il messaggio del Concilio agli uomini di pensiero e di scienza, Ungaretti riceveva quello per gli artisti. *L'Osservatore Romano* così titolava la pagina in cui era riportato il commiato dal Concilio: «Un messaggio universale che si rivolge a quelli che lo accolgono ed a quelli che non lo accolgono». Con questo spirito veniva evidenziato il coraggio evangelico di predicare «*oportune et importune*». Paolo VI, rivolgendosi a tutte le categorie di persone, affermava: «Vi preghiamo di considerare come il nostro saluto, a differenza di quanto comunemente avviene per i saluti della conversazione profana, i quali servono a mettere fine ad un rapporto di vicinanza, o di discorso, tende invece a rafforzare, a produrre, se necessario, il rapporto spirituale, donde trae il senso e la sua voce»: PAOLO VI, Omelia *Negli splendori dell'Immacolata. Saluto ed augurio di Pietro a tutte le anime* (8 dicembre 1965). Cf. C. CHENIS, *Arte e chiesa. Il messaggio del Vaticano II agli artisti trent'anni dopo*, in *L'estetica oggi in Italia*, Città del Vaticano 1997, 229-242.

«Non lasciate interrompere un'alleanza feconda fra tutte! Non rifiutate di mettere il vostro talento al servizio della verità divina! Non chiudete il vostro spirito al soffio dello Spirito Divino»⁷¹.

Tale appello, soprattutto, muove le intenzioni dei due grandi pontefici.

A loro ricordo due pietre miliari segnano il rinvigorismento del dialogo tra Chiesa e arte: l'*Incontro con gli artisti nella Cappella Sistina* di Paolo VI e la *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* in preparazione del Grande Giubileo dell'Anno 2000.

L'allocuzione, pronunciata da Paolo VI il 7 maggio 1964, rimane basilare tanto sotto il profilo pratico, quanto sotto quello teoretico. *De facto* il pontefice offre la possibilità di una rinnovata amicizia dopo l'interruzione e, talvolta, la frattura cagionatasi nella prima metà del '900:

«Sono mai venuti gli artisti dal Papa? È la prima volta che ciò si verifica, forse. O cioè, sono venuti per secoli, sono sempre stati in relazione col Capo della Chiesa Cattolica, ma per contatti diversi. Si direbbe perfino che si è perduto il filo di questa relazione, di questo rapporto. [...] Se il Papa deve accogliere tutti – perché di tutti è Padre e per tutti ha un ministero, e per tutti ha una parola – per voi, specialmente, tiene in serbo questa parola; ed è desideroso, ed è felice di poterla quest'oggi esprimere, perché il Papa è vostro amico»⁷².

De iure il pontefice prende in considerazione il rapporto intrinseco tra il ministero artistico e quello pastorale, dimostrando che la Chiesa necessita dell'aiuto degli artisti:

«Noi abbiamo bisogno di voi. Il Nostro ministero ha bisogno della vostra collaborazione. Perché, come sapete, il Nostro ministero è quello di predicare e di rendere accessibile e comprensibile, anzi commovente, il mondo dello spirito, dell'invisibile, dell'ineffabile, di Dio. E in questa operazione, che travasa il mondo invisibile in formule accessibili, intelligibili, voi siete maestri»⁷³.

La lettera di Giovanni Paolo II del 4 aprile 1995 riavvicina molti artisti alla Chiesa, così da rimotivarne l'impegno nel settore dell'arte sacra.

⁷¹ CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, Messaggi del Concilio all'umanità *Agli artisti* (8 dicembre 1965).

⁷² PAOLO VI, Allocuzione *Incontro con gli artisti nella Cappella Sistina* (7 maggio 1964).

⁷³ PAOLO VI, *Ibidem*.

«Con questa Lettera mi rivolgo a voi, artisti del mondo intero, per confermarvi la mia stima e per contribuire al riannodarsi di una più proficua cooperazione tra l'arte e la Chiesa. Il mio è un invito a riscoprire la profondità della dimensione spirituale e religiosa che ha caratterizzato in ogni tempo l'arte nelle sue più nobili forme espressive. E in questa prospettiva che io faccio appello a voi, artisti della parola scritta e orale, del teatro e della musica, delle arti plastiche e delle più moderne tecnologie di comunicazione. Faccio appello specialmente a voi, artisti cristiani: a ciascuno vorrei ricordare che *l'alleanza stretta da sempre tra Vangelo ed arte*, al di là delle esigenze funzionali, implica l'invito a penetrare con intuizione creativa *nel mistero del Dio incarnato* e, al contempo, *nel mistero dell'uomo*»⁷⁴.

Due pontefici, dunque, che nell'alveo della tradizione hanno scrutato i “segni dei tempi”, facendo proprio lo sguardo penetrante di artisti e filosofi. Due pontefici che hanno colto il genio di chi li ha preceduti nel servizio petrino consegnandolo aggiornato ai loro successori. A precederli sono state le felici intuizioni, sia di Pio XII per il quale compito dell'arte è «infrangere il recinto angusto e angoscioso del finito, e nell'aprire come una finestra al suo spirito anelante verso l'infinito»⁷⁵, sia di Giovanni XXIII secondo cui l'arte sacra «ha un carattere, che vorremmo quasi chiamare sacramentale»⁷⁶. A seguirli è attualmente il magistero di Benedetto XVI.

Gli artisti sono dunque confermati nel compito di esprimere «la Bellezza che salverà il mondo»⁷⁷, cioè il Cristo. Però, come ebbe a dire l'allora card. Ratzinger,

«dobbiamo imparare a vederlo. Se noi lo conosciamo non più solo a parole, ma veniamo colpiti dallo strale della sua paradossale bellezza, allora facciamo veramente la sua conoscenza e sappiamo di lui non solo per averne sentito parlare da altri. Allora abbiamo incontrato la bellezza della verità, della verità redentrice. Nulla ci può portare di più a contatto con la bellezza di Cristo stesso che il mondo del bello creato dalla fede e la luce che risplende sul volto dei santi, attraverso la quale diventa visibile la sua propria luce»⁷⁸.

⁷⁴ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999), 14.

⁷⁵ PIO XII, *Allocuzione Agli espositori della VI Quadriennale di Roma. L'essenza della vera arte* (8 aprile 1952).

⁷⁶ GIOVANNI XXIII, *Allocuzione Lo splendore e il decoro della Casa di Dio* (27 ottobre 1961).

⁷⁷ GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti* (4 aprile 1999). La citazione è ripresa da F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, P. III, cap. V, Milano 1998, 645.

⁷⁸ J. RATZINGER, *Messaggio al XXIII Meeting per l'amicizia fra i popoli* (Rimini 21 agosto 2002).



TRA TRASFIGURAZIONE E DIVINIZZAZIONE: IL CAMMINO DEL CRISTIANO VERSO LA *VISIO DEI*

BASILIO PETRÀ

PATH 4 (2005) 517-530

Introduzione

C'è un'intuizione aristotelica, ripresa da Tommaso d'Aquino, che consente di cogliere subito la connessione essenziale che si dà tra il cammino vitale dell'uomo e la ricerca di Dio: l'agire umano è sempre proteso al bene e perciò ultimamente al bene ultimo dell'uomo stesso.

Tommaso infatti, nelle prime questioni della sua I^a-II^{ae}, riflette su questa *nascosta tensione del volere* verso il fine ultimo – felicità o *beatitudo* – che ogni uomo manifesta nel quotidiano agire e sul fatto che tale fine ultimo non può non essere Dio stesso, *summum bonum*; perciò ogni operare umano nel tempo ha solo una causa prima e ultima, la ricerca della visione di Dio («*ultima et perfecta beatitudo non potest esse nisi in visione divinae essentiae*»: I^a-II^{ae}, q.3, a.8, *Respondeo*).

Se dunque esiste azione umana nel mondo è perché l'uomo è trascinato dal desiderio radicale del compimento di sé in Dio, anche se non ne è consapevole e, cosa ancor più importante, anche se molte volte erra nel riconoscere la sua divina vocazione e si attacca a maschere più o meno seducenti del fine ultimo.

Anche sotto questo aspetto l'uomo manifesta la sua strana condizione, quella di essere cioè un ente *inquieto* nella profondità del proprio cuore, giacché non può riposare in se stesso. È fatto per una dimora divina, per un luogo celeste di stabilità che lo attrae con forza invincibile. È abitato da un'inquietudine che, come osserva Sant'Agostino all'inizio delle sue *Confessioni*, nullifica ogni altra dimora e distrugge il senso di ogni altro luogo che nel suo errare l'uomo scelga o voglia come definitivo.

C'è all'origine dell'uomo una vocazione misteriosa, divina, che è la sua verità, la sua nostalgia e la sua aspirazione. Una vocazione che la rivelazione illumina pienamente e che va meglio compresa.

Intorno al senso della *visio Dei*: metafisico o cristologico?

Tommaso conosce 1 Gv 3, 2. Lo cita in un punto importante della sua opera, cioè in I^a-II^{ac}, q.3, a.8, *Sed contra*. È il testo che egli adduce come *auctoritas* per opporsi a coloro che negano che la beatitudine dell'uomo consista nella visione della divina essenza. Lo cita nella forma della *vulgata latina*, naturalmente, che così suona: «*Cum apparuerit, similes ei erimus, et videbimus eum sicut ipse est*».

Egli interpreta queste parole giovannee in riferimento alla visione dell'essenza divina in senso metafisico. L'uomo riceve la possibilità di cogliere/afferrare l'essenza divina e in questa possibilità cognitiva donata sta la somiglianza.

Diversa è invece l'interpretazione che è prevalsa nella tradizione bizantina, probabilmente più fondata sulla lettera biblica.

V. Lossky ha ampiamente studiato questo punto, sostenendo che tra Oriente e Occidente

«abbiamo a che fare con delle gnoseologie mistiche diverse, aventi alla base un'ontologia che non è la stessa per l'Oriente bizantino e l'Occidente latino»¹.

Certo, in ambedue le tradizioni opera il principio gnoseologico classico: *similia similibus percipiuntur*.

Tuttavia, in Tommaso tale principio viene coniugato secondo una prospettiva fondamentale se non esclusivamente cognitiva. É. Gilson, per chiarire questa prospettiva, ricorre al tommasiano *Compendium theologiae*, 105-106, ove si legge:

«Perché dunque Dio stesso sia conosciuto nella sua essenza, bisogna che Dio stesso diventi la forma dell'intelletto che lo conosce e che si unisca ad esso, non per costituire una sola natura, ma come la specie intelligibile si unisce all'intelletto che conosce. Poiché Egli, essendo il suo essere, è la sua verità, che è la forma dell'in-

¹ V. LOSSKY, *La visione di Dio* in ID, *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente. La visione di Dio*, Bologna 1967, 245-400, qui 248.

telletto. Ora bisogna necessariamente che tutto quel che acquisisce una forma acquisisca qualche disposizione in vista di questa forma [...] . Bisogna dunque che quando l'acquisisce, sia elevato verso di essa per qualche disposizione nuova e aggiuntiva. È questa disposizione che noi chiamiamo Luce della Gloria. Grazie ad essa il nostro intelletto è condotto alla sua perfezione da Dio, che solo possiede questa forma propria in virtù della sua natura, così come il calore che dispone alla forma di fuoco non può venire che dal fuoco; ed è di questo che si dice nel Ps. XXXV: *in lumine tuo videbimus lumen*»².

L'Oriente bizantino ha sviluppato in modo ben diverso il principio della somiglianza e la sua connessione con la *visio Dei*. Non lo considera come una capacità cognitiva aggiuntiva, una sorta di lente ontologica aggiunta capace di mettere a fuoco l'oggetto divino, ma come un processo mediante il quale l'uomo è divinizzato, glorificato, trasformato in luce dalla luce divina e diventa perciò capace di sperimentare la presenza totale di Dio.

Secondo l'interpretazione di V. Lossky, è qui che si colloca il valore determinante della distinzione palamita tra essenza divina (inconoscibile e impartecipabile) e energie divine (conoscibili e partecipabili), una distinzione che avrebbe le sue radici nella teologia cappadoce del IV secolo e troverebbe solo la sua esplicitazione progressiva negli autori bizantini. Così ne espone sinteticamente la storia Lossky:

«La dottrina delle energie abbozzata nella discussione contro Eunomio da san Basilio e da san Gregorio Niseno, sviluppata da Dionigi come una nozione dinamica degli attributi divini, rafforzata dall'energetismo cristologico di Massimo e di Giovanni Damasceno, ha servito da base dottrinale ai teologi bizantini del XIV secolo che hanno difeso la possibilità di una comunione immediata con Dio, pur negando la gnosi dell'essenza divina. Un'altra idea è strettamente legata alla negazione della visione dell'essenza divina nella teologia bizantina, ed è la distinzione tra la *phýsis* e il *prosôpon* in sant'Antonio il Sinaita e l'affermazione che la visione

² É.GILSON, *Saint Thomas moraliste*, Seconde édition augmentée, Paris 1974, 56-57. A p. 59 scrive ancora Gilson: «la visione diretta di Dio oltrepasserà sempre la capacità dell'intelletto umano di tutta l'altezza della quale Dio oltrepassa l'uomo e, di conseguenza, la visione beatifica non potrà mai essere che una grazia soprannaturale [...], che per altro non introdurrà affatto l'intelletto creato all'interno dell'essenza divina, ma si riverserà su di esso per illuminarlo e renderlo capace di vedere».

“faccia a faccia” è una visione della persona del Verbo incarnato. Contro gli iconoclasti si afferma che nelle icone ci appare non la natura divina o umana, ma l’ipostasi del Cristo; il culto delle icone sarà così, in un certo senso, un inizio di visione di Dio. Per san Simeone il Nuovo Teologo la visione “faccia a faccia” è una comunione per così dire esistenziale col Cristo, in cui ciascuno trova la sua pienezza, conoscendo Dio personalmente ed essendo personalmente conosciuto ed amato da Dio. La visione del volto luminoso di Dio rivolto verso ciascuno, che è la visione del Cristo trasfigurato, trova la sua struttura teologica nella dottrina di san Gregorio Palamas e nelle definizioni dei concili del XIV secolo sulla natura della grazia»³.

In qualunque modo stia la questione storica dell’origine della distinzione palamita, rimane tuttavia vero che nella visione orientale la *visio Dei* è inseparabile da Cristo e dal rapporto determinante che esiste tra Cristo e l’uomo, tanto sul piano della creazione quanto sul piano della redenzione. L’uomo infatti è fin dal principio un *essere-per-la-vita-in-Cristo*.

L’uomo, creatura fatta per essere assimilata a Dio in Cristo

Secondo Gen 1, 26, l’uomo è stato fatto non solo ad immagine (*eikôn*), ma anche a somiglianza (*homoïôsis*) di Dio. Ordinariamente i due termini sono considerati quasi come sinonimi o come rafforzativi l’uno dell’altro. Per la tradizione orientale, invece, va posta tra essi una distinzione e un’articolazione peculiare.

L’immagine indica innanzitutto la dotazione originaria, quell’insieme di qualità che fanno dell’uomo una riproduzione creata dell’increato. Perciò i Padri tendono a vedere l’immagine nell’anima umana, nella sua razionalità, nella sua autopotestatività e libertà, nella sua capacità creativa. Dice sant’Ireneo: «L’uomo è libero fin da principio. Dio, infatti, è libertà e a immagine di Dio è stato fatto l’uomo» (*Contro le eresie*, IV, 37, 4), e san Gregorio Nisseno afferma che Dio non poteva privare l’uomo «del più bello e del più prezioso dei suoi attributi, la capacità di determinare se stesso, la libertà» (*Grande Catechesi*, 5).

³ V. LOSSKY, *La visione di Dio*, cit., 400.

Giovanni Damasceno sintetizza semplicemente tutta la tradizione precedente quando scrive: «L'espressione ad immagine indica la razionalità e la libertà (*to noêron kai to autexousion*)» (*La fede ortodossa*, II, 12)⁴.

Ma l'uomo non è fatto *ad immagine* semplicemente per essere un dio in miniatura, un dio *in partibus terrae*; la sua struttura iconica ha un preciso senso, vuole indicare fin dal principio che l'uomo è configurato in modo da poter essere dio in senso più pieno, per così dire dio anche *in partibus coelestibus*.

Sono celebri a tal proposito le parole che Gregorio Nazianzeno nel suo *Discorso* 43, 48 pone sulle labbra del grande Basilio, cioè che «l'uomo è un animale che ha ricevuto l'ordine di diventare dio».

Ma l'uomo, immagine di Dio, può diventare dio solo attraverso la via che è Cristo. Come dice 2 Pt 1, 4 – un passo neotestamentario che ha profondamente influenzato tutto l'Oriente cristiano – i cristiani per mezzo di Cristo hanno ricevuto in dono beni per poter diventare «partecipi della divina natura (*theias koinônoi physeôs*)».

Per questo, l'immagine porta in sé – originariamente – una tensione dinamica, un «essere-per» l'*unibilità* con il Cristo Signore, con il Figlio fatto carne, ovvero – usando il linguaggio della somiglianza – per l'*assimilabilità* al Figlio.

L'essere ad immagine che l'uomo possiede fin dal principio è segnato da un originario cristocentrismo. Paolo l'ha detto in qualche modo in Rm 5, 14, ove parla di Adamo come *typos tou mellontos* (Rm 5, 14), ovvero del primo Adamo come figura di colui che doveva venire.

Gli scrittori greci cristiani non hanno mai dimenticato la lezione paolina, arrivando a parlare dell'uomo come la creatura fatta “ad immagine di immagine”, “ad icona di icona”.

Così già il geniale creatore della teologia cristiana, Origene, può affermare che «Icona di Dio è il primogenito di tutta la creazione e secondo

⁴ Quando Tommaso scriverà il *Prologo* della I^a-II^{ae} si ricorderà di queste parole del Damasceno: «Quia, sicut Damascenus dicit, homo factus ad imaginem Dei dicitur, secundum quod per imaginem significatur intellectuale et arbitrio liberum et per se potestativum; postquam praedictum est de exemplari, scilicet de Deo, et de his quae processerunt ex divina potestate secundum eius voluntatem (cf. 1, q.2, introd.), restat ut consideremus de eius imagine, idest de homine, secundum quod et ipse est suorum operum principium, quasi liberum arbitrium habens et suorum operum potestatem».

l'icona di Dio è stato fatto l'uomo» (*Contra Celsum*, 6, 63), e dopo di lui sant'Atanasio può dire senza problemi (*Contra Graecos*, 2) che l'uomo «contempla l'icona del Padre, Iddio Verbo, ad icona del quale pure è stato fatto». San Giovanni Crisostomo (*Hom. in Col.*, 8, 2) ricorderà che Cristo entra anche nella causazione efficiente della creatura umana: «ad icona di Cristo; ciò significa ad icona di colui che lo ha creato».

Non si può dimenticare che questa visione patristica greca del rapporto originario tra l'uomo e Cristo è diventata patrimonio cattolico nel Concilio Vaticano II, che ha ripreso questa verità in un testo di grande solennità:

«In realtà, solamente nel mistero del Verbo incarnato trova vera luce il mistero dell'uomo. Adamo, infatti, il primo uomo, era figura di quello futuro (cf. Rom. 5, 14. Cf. TERTULLIANUS, *De carnis resurr.*, 6: "quodcumque enim limus exprimebatur, Christus cogitabatur homo futurus": PL 2, 802 (848); CSEL 47, p. 33,1,12-13) e cioè di Cristo Signore. Cristo, che è il nuovo Adamo, proprio rivelando il mistero del Padre e del Suo Amore svela anche pienamente l'uomo all'uomo e gli fa nota la sua altissima vocazione» (GS, 22).

L'uomo dunque è fin dal principio, dalle fondamenta del proprio essere, una creatura per Cristo, per essere unito e assimilato a Lui – uomo costituito nella gloria di Dio e Dio trasfigurante infinitamente l'umanità – e così diventare partecipe umanamente della gloria divina.

Se i progenitori caddero vittime dell'inganno demoniaco fu perché essi sapevano – di un sapere quasi istintivo – di possedere un destino divino; fu facile per il nemico abbagliarli con l'indicazione di una via che consentiva di raggiungere rapidamente quel che sentivano di essere chiamati a diventare.

Davanti a loro, alla loro libertà, si apriva l'orizzonte della divinizzazione della loro intera umanità (anima e corpo) nel Verbo umanificato attraverso il cammino dell'alleanza nuziale e vitale (la condivisione dello stesso cibo e della stessa bevanda) con Dio. Si apriva però anche la possibilità dell'inganno e del male, come di fatto accadde.

Ma come osserva san Pier Crisologo (*Discorsi*, 117), poiché fu il secondo Adamo a plasmare il primo imprimendogli la propria immagine, «avvenne poi che egli ne prese la natura e il nome per non dover perdere quello che egli aveva fatto a sua immagine». È per questo che solo Cristo può essere il vero salvatore dell'uomo.

La salvezza come cammino di divinizzazione e trasfigurazione in Cristo

L'uomo, fatto ad immagine di immagine per l'assimilazione a Dio in Cristo, non è stato lasciato a se stesso dopo il fallimento iniziale e il generarsi di una storia segnata dal peccato.

Il buon samaritano, Cristo (cf. S. Ireneo, *Contro le eresie*, Lib. 3,17,3; S. Massimo il Confessore, *Lettera 11*)⁵, è passato per la strada da Gerusalemme a Gerico, si è chinato sull'uomo ferito dai predoni e lo ha ridonato alla vita, alla vera vita.

Come scriveva Giovanni Paolo II nella *Orientale lumen*, dopo il peccato

«l'uomo non è lasciato solo a tentare, in mille modi spesso frustrati, un'impossibile scalata al cielo: vi è un tabernacolo di gloria, che è la persona santissima di Gesù il Signore, dove divino e umano si incontrano in un abbraccio che non potrà mai essere sciolto: il Verbo si è fatto carne, in tutto simile a noi eccetto il peccato. Egli versa la divinità nel cuore malato dell'umanità e, infondendovi lo Spirito del Padre, la rende capace di diventare Dio per grazia» (OL, 15).

Il salvatore infatti versa il vino e l'olio dello Spirito sulle ferite visibili e invisibili dell'uomo, e ciò che si compie è molto più di una superficiale cicatrizzazione: è la generazione della nuova umanità in Cristo, una vera trasformazione o ricreazione della forma vivente dell'uomo perché sia secondo verità *figlio nel Figlio*, partecipe della gloria divina del Figlio, immagine pienamente ristabilita e somiglianza condotta a compimento.

Tutto questo il Signore Gesù lo compie nella Chiesa, attraverso la potenza del suo Spirito di risurrezione e di luce, in particolar modo attraverso i sacramenti che effondono nell'uomo la vita prima ed ultima, la luce della gloria divina, e divinizzano l'uomo unendolo al Cristo risorto.

C'è un mistero della vita di Cristo, in cui si manifesta adeguatamente quel che la salvezza compie nell'uomo e la densità ontologica di quel che avviene in essa.

È il mistero della sua trasfigurazione sul monte Tabor. Allora la luce increata della gloria divina si rivela nella sua pienezza ed efficacia in modo sfolgorante.

⁵ Il tema di Gesù buon samaritano dell'umanità è presente anche in S. AGOSTINO, *Discorsi* 171, 5.

Ne parla icasticamente san Giovanni Damasceno nella sua *Omelia sulla trasfigurazione*. Da una parte egli osserva che la trasfigurazione rivela quel che realmente Cristo è:

«Nella trasfigurazione il Cristo non è divenuto ciò che non era prima, ma è apparso ai suoi discepoli com'era, aprendo loro gli occhi, dando la vita a coloro che erano ciechi».

E quel che è, si manifesta come umanità integralmente glorificata e divinità trasfigurante nella luce della gloria tutta l'umanità fino all'estremità costituita dal corpo:

«Cantiamo anche lo Spirito che tutto sonda, anche la profondità di Dio, vedendo, in questa luce del Padre che è lo Spirito che illumina ogni cosa, la luce inaccessibile, il Figlio di Dio. Oggi è stato visto ciò che è invisibile agli occhi umani, un corpo terreno che irraggia lo splendore divino, un corpo mortale traboccante della gloria della divinità [...] . O miracolo che supera ogni intelligenza! La gloria infatti non è venuta verso il corpo dal di fuori, ma dall'interno, dalla divinità superdivina del Verbo di Dio, unito al corpo, secondo l'ipostasi in modo ineffabile»⁶.

La trasfigurazione del Cristo segna il destino luminoso del credente, indica la verità della sua stessa trasfigurazione:

«Chi ha compiuto l'atto eroico della fede [...] riceve lo Spirito Santo attraverso il Figlio e nel Paraclito contempla la bellezza ineffabile dell'essenza divina, gioisce con trepidazione inspiegabile scorgendo all'interno del proprio cuore "la luce della verità", o "luce del Tabor", diventa egli stesso spirituale e bello. Ce lo dice il tropario del beato Sergio di Radonez: " [...] in te venne ad abitare il Santissimo Spirito e per la sua azione ti sei abbellito di luce"»⁷.

Sul monte Tabor diventa comprensibile perché Cristo può essere detto con verità "luce del mondo", sole che illumina ogni uomo, *phôs ilaron* o luce placida secondo le parole dell'inno vespertino:

«Gesù Cristo è la luce mite e placida della santa gloria dell'immortale, cioè santo e quindi beato Padre Celeste. Ma Cristo, questo placido Sole del mondo, si è innal-

⁶ Traggo la traduzione da M. HUBAUT, *La trasfigurazione*, Brescia 2005, 61.

⁷ P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, Trad. dal russo di Pietro Modesto, Milano 1974, 137.

zato sulla terra e poi è tramontato, di nuovo si è allontanato da noi. Abbiamo visto la luce di questo Sole tramontato e nella luce di questo Sole “abbiamo visto la luce” della Trinità sempiterna. Perciò La cantiamo, Padre e Figlio e Spirito Santo Dio, e il mondo glorifica in inni riconoscenti il Figlio di Dio, illuminazione trisolare della creatura che dà vita al mondo»⁸.

Il Tabor mostra che la grazia di salvezza è luce trasfigurante. Florenskij, dopo aver ricordato varie citazioni sulla luce del Tabor, conclude:

«l'idea della luce-grazia è una delle poche idee *fondamentali* di tutta la liturgia composta da pneumatofori (uomini che portavano lo Spirito) che erano arrivati per esperienza alla conoscenza beata. Sì, la luce spirituale [...] »⁹.

Il fondamento di questa comprensione della trasfigurazione è esperienziale, ma si tratta di un'esperienza che trova un solido appoggio nel NT, in particolare nelle lettere paoline.

La realtà e la via della trasfigurazione gloriosa dell'uomo in Cristo corrisponde infatti a quanto afferma l'apostolo Paolo in 2 Cor 3, 18:

«E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati (*metamorphoumetha*) in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore».

In questa dinamica trasfigurante della salvezza vi sono due aspetti che è opportuno esplicitare, seppure brevemente. Uno concerne la connessione esistente tra la divinizzazione in Cristo operata dalla luce della gloria e la disponibilità soggettiva ad essere trasformati da tale luce increata: questa disponibilità è di natura morale e coincide con il processo stesso della purificazione del cuore. Il secondo riguarda la inseparabile unità tra salvezza e bellezza che scaturisce dalla luce del Tabor.

⁸ *Ivi*, 138-139.

⁹ *Ivi*, 139.

Trasfigurazione divina in Cristo e purezza di cuore

Nel suo quarto discorso confutatorio contro gli scritti di Acindino, databile verso la fine della prima metà del secolo XIV, Gregorio Palamas¹⁰ scrive due inni alla luce increata, nei quali tesse insieme con molta abilità vari testi dei Padri¹¹ per dimostrare che tale luce increata è divina e divinizzante. Specialmente nel secondo inno ritorna più volte sulla purificazione morale che è presupposto dell'azione divinizzante della luce:

«gloria del Padre, gloria del Figlio, gloria dello Spirito; gloria della luce del Figlio, naturale e senza principio, invisibile gloria divina della Parola di Dio [...] beltà di chi davvero è potente, contemplabile solo per chi s'è purificato da ogni malvagità (*kakia*); aspetto (*eîdos*) della bellezza divina partecipato solo da quanti porteranno l'immagine del sovraceleste (*tên eikona tou epouraniou*) [...] emanazione che dona senza fine (*apeirodôros chysis*), attraverso la quale ciascuno di noi si divinizza in proporzione (*analogôs*) alla purificazione».

La trasfigurazione divinizzante dell'uomo si compie come progressiva cristiformità luminosa dell'uomo. Uso questo linguaggio inconsueto per sottolineare che la luce divinizzante è luce che opera in noi trasformandoci nella forma (immagine) gloriosa del Figlio, di Cristo Signore. E questa trasformazione non accade senza un impegno dell'uomo, senza la *katharsis* dalle passioni e dai vizi, senza un impegno etico.

Certo, la divinizzazione non è un semplice risultato etico né coincide con il possesso delle virtù¹², tuttavia essa non si attua senza un impegno dell'uomo chiamato a vivere sempre più la vita stessa di Cristo, assimilandosi a lui.

¹⁰ Utilizzo qui GREGORIO PALAMAS, *Dal sovraessenziale all'essenza. Confutazioni, discussioni. Scritti confessionali, documenti dalla prigionia tra i turchi*, Testo greco a fronte, Introduzione, traduzione, note e apparati di Ettore Perrella con la collaborazione di Melis Meletiadis (*Confutazioni di Acindino 2-3, 6-7, Confutazioni di Grigoras*), Milano 2005, 268-271.

¹¹ E. Perrella indica con molta precisione tutti i testi tessuti insieme da Palamas. Il secondo inno utilizza in particolare testi di Giovanni Damasceno, Massimo il Confessore, Giovanni Crisostomo e dei Cappadoci.

¹² Insiste molto su questo punto G.P. PATRONOS, *La divinizzazione dell'uomo alla luce delle concezioni escatologiche della teologia ortodossa* (in greco moderno), II edizione rivista, Atene 1995, 267-269.

È da questa consapevolezza che nasce e si sviluppa nella spiritualità esicasta l'idea che la vita spirituale e la vita etica del battezzato si configurino come riproduzione nella propria vita delle età stesse della vita di Cristo, dalla nascita al compimento nella gloria della risurrezione e dell'ascensione al cielo.

Così ne parla l'igumeno del monastero atonita di san Gregorio, Giorgio Kapsanis, attingendo abbondantemente ai testi della *Filocalia*, in particolare a Gregorio il Sinaita (1255-1346) e a Niceta Stethatos (1005-1090)¹³:

«Le forze per progredire nelle età spirituali sono date gratuitamente nel battesimo. Sono seminate filantropicamente nella nostra esistenza [...] . Il battesimo è la nostra nuova nascita in Cristo. Tuttavia per gli stadi che seguono è necessaria la nostra cooperazione. Con l'esercizio dei comandamenti di Cristo si manifesta la nostra decisione di tirar fuori le forze che contribuiscono alla crescita di età spirituale. L'aspirazione continua alle età successive è criterio di salute spirituale. L'adagiarsi sui passi iniziali può nascondere disinteresse e pigrizia [...] . Presupposto della divinizzazione è il perfezionarsi nella virtù secondo le età spirituali. [...] San Niceta Stethatos vede il Cristo crescere insieme con chi segue le età spirituali [...] . Certo, il Cristo non cresce ma colui che lotta e cresce spiritualmente ogni volta che ascende uno scalino della crescita in età spirituale vive il Cristo più perfettamente e più pienamente, e ha la sensazione che il Cristo cresca con lui»¹⁴.

E altrove aggiunge:

«Per i santi Padri i passaggi di età nella virtù sono sempre collegati con la Persona santissima di Cristo. Hanno sempre un carattere cristocentrico. Non costituiscono un autonomo progresso nelle virtù, ma una co-elevazione (*synaypsôsis*) con Cristo e per Cristo dall'età spirituale infantile all'età matura»¹⁵.

¹³ Sulla spiritualità filocalica in generale, sui suoi autori e sulla sua storia cf. P. DESEILLE, *La spiritualité orthodoxe et la Philocalie*, Paris 1997.

¹⁴ Arch. G. KAPSANIS, *La partecipazione alle età di Cristo* (in greco moderno), in *Sinassi di ringraziamento. Saggi di gratitudine in onore del geronta Emiliano* (in greco moderno), Atene 2003, 237-246, qui 241-242.

¹⁵ *Ivi*, 245-246.

Salvezza, bellezza, amore: un cammino al di là dell'etica

Se la salvezza è trasfigurazione luminosa cristiforme dell'esistenza, allora bisogna dire anche che la salvezza è bellezza, plasmazione dell'esistente secondo bellezza.

P. Florenskij sottolinea fortemente il fatto che già nell'ambito sensibile ogni realtà diversa dalla luce (ad es. il suono, l'odore, il calore ecc.) non è immediatamente bella nell'intuizione ma diventa bella per la sua ritmicità, per la sua composizione, per la sua proporzione. Invece «la luce è bella in sé, al di fuori di ogni scomposizione e della sua stessa forma, e di sé rende bello tutto il visibile»¹⁶.

Nessuna bellezza può darsi senza visibilità; la visibilità per altro è essenzialmente legata alla luce, e dunque, conclude Florenskij, «se la bellezza è il rivelarsi e il rivelarsi è luce, la bellezza è luce e la luce è bellezza»¹⁷.

La luce sensibile rende sensibilmente belle le cose; c'è però una luce, una sorgente luminosa di visibilità che è molto superiore e che offre uno splendore inarrivabile alla luce sensibile.

Lo rivela l'apostolo Giovanni in 1 Gv 2, 9-11:

«chi dice di essere nella luce e odia il proprio fratello è ancora nelle tenebre. Chi ama il fratello rimane nella luce e non vi è in lui nessun motivo di caduta. Ma chi odia suo fratello è nelle tenebre, cammina nelle tenebre e non sa dove va, perché le tenebre hanno accecato i suoi occhi».

Come osserva Florenskij, queste parole hanno e devono avere un «senso metafisico, non giuridico-morale»; perciò si può dire che

«la luce è la verità e questa verità immancabilmente si manifesta; la forma del suo passaggio all'altro è l'amore [...] la luce interiore dell'anima in sé e il suo manifestarsi nell'altro si corrispondono perfettamente, tanto che dall'oscillazione di uno si può sicuramente arrivare all'oscillazione dell'altro. Se non c'è amore non c'è verità; se c'è la verità c'è certamente l'amore»¹⁸.

¹⁶ P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., 139.

¹⁷ *Ivi*, 140.

¹⁸ *Ivi*, 129.

Per rafforzare il senso metafisico di tali espressioni Florenskij appone alle parole «la luce è la verità» una nota assai significativa:

«Questa uguaglianza non deve essere intesa come un'uguaglianza metaforica; qui si accenna alla luce mistica inesprimibile della verità»¹⁹.

La verità dell'essere coincide con la luce, è l'essere stesso come manifestazione e irradiazione. Questo manifestarsi, allorché si attua nell'ordine personale – la dimensione personale è l'interiorità dell'essere –, è l'amore. Tutto ciò significa che la bellezza dell'essere a livello spirituale è l'amore. Come dice Florenskij,

«la luce assoluta sarà quindi il bello assoluto, l'amore stesso nella sua perfezione, il quale di sé rende spiritualmente bella ogni persona»²⁰.

Perciò, il processo di unione a Dio – l'ascetica – non fu chiamato dai santi Padri

«né scienza né lavoro morale bensì *arte* [...], quale attività diretta a contemplare la luce senza tramonto attraverso lo Spirito Santo: la chiamarono anzi “arte delle arti”».

Non a caso, le antologie ascetiche, *ab antiquo*, «portano il nome di Filocalie»; infatti, «non si tratta tanto di perfezione morale quanto di *amore per la bellezza*». L'ascetica cristiana è una plasmazione metafisica, non semplicemente una correttezza morale del comportamento o una disposizione buona del cuore. È questo che Florenskij intende dire quando scrive:

«l'ascetica crea non l'uomo “buono” ma l'uomo *bello* e il tratto distintivo dei santi non è affatto la “bontà”, che può essere presente anche in persone carnali e molto peccatrici, bensì la *bellezza* spirituale, la bellezza accecante della persona luminosa e luciferente, assolutamente inaccessibile all'uomo grossolano e carnale. “Nulla è più bello di Cristo”, l'unico senza peccato»²¹.

¹⁹ *Ivi*, 693, nota 31.

²⁰ *Ivi*, 140.

²¹ *Ivi*, 140-141.

Il peccato, in effetti, aumenta l'oscurità, fa dominare le tenebre; ove c'è il peccato si ritrae la luce, si riduce l'essere, si estende l'invisibilità.

«Il peccato – scrive sempre P. Florenskij – è l'opaco, lo scuro, la nebbia, la tenebra, e di qui il detto: “le tenebre hanno accecato i suoi occhi” (1 Gv 2, 11), e la grande quantità di passi della Scrittura dove “tenebra” è sinonimo di “peccato”. Il peccato allo stato puro, al limite, cioè la geenna, è la *tenebra*, l'*oscurità*, il *buoi*, *skotos*»²².

Mentre l'amore, segreto luminoso della vita di Dio, aumenta la visibilità e l'irradiazione dell'essere, colmandolo di luce.

Conclusione

Al termine di questo breve percorso tra le due tradizioni o i due polmoni della grande Chiesa, è possibile osservare concludendo che, come la *visio Dei* non può essere ridotta ad una superiore intellesione dell'essenza divina, così anche il cammino dell'uomo verso di essa non può essere letto solo come cammino etico. La purificazione del cuore è indispensabile e include una necessaria dimensione etica; il suo senso però va oltre tale dimensione. Essa si configura piuttosto come trasfigurazione luminosa dell'essere umano fino a che diventi partecipe della luminosità stessa dell'essere divino, che è l'amore senza limiti e condizioni, pura irradiazione comunionale di luce, bellezza infinita e inusurabilmente capace di colmare il cuore dell'uomo.

²² *Ivi*, 229.

**DALLA TOTA PULCHRA
ALLA VIA PULCHRITUDINIS IN MARIOLOGIA**

STEFANO DE FIORES

PATH 4 (2005) 531-559

L'avvio alla trattazione del nostro tema non può essere che lo storico discorso rivolto da Paolo VI ai congressi internazionali mariologico e mariano che si sono svolti a Roma nel 1975:

« [...] si possono seguire due vie. La *via veritatis*, anzitutto, cioè della speculazione biblico-storico-teologica, che concerne l'esatta collocazione di Maria nel mistero di Cristo e della Chiesa: è la via dei dotti, quella che voi seguite, necessaria certamente, di cui si avvantaggia la dottrina mariologica. Ma vi è anche, oltre a questa, una via accessibile a tutti, anche alle anime semplici: è la *via pulchritudinis*, alla quale ci conduce, alla fine, la dottrina misteriosa, meravigliosa e stupenda che forma il tema del congresso mariano: Maria e lo Spirito Santo. Infatti, Maria è la creatura "*tota pulchra*"; è lo "*speculum sine macula*"; è l'ideale supremo di perfezione che in ogni tempo gli artisti hanno cercato di riprodurre nelle loro opere; è "la Donna vestita di sole" (Ap 12, 1), nella quale i raggi purissimi della bellezza umana si incontrano con quelli sovrani, ma accessibili, della bellezza soprannaturale»¹.

In questo brano si distinguono due indicazioni che riguardano Maria e la mariologia sotto l'angolatura della bellezza. Innanzitutto, dal punto di vista *contenutistico*, si asserisce che Maria è tutta bella, *tota pulchra*, proprio perché capolavoro dello Spirito; ma questa dottrina conduce poi a prendere in considerazione la *via pulchritudinis* come approccio alternativo alla classica *via veritatis* per accedere al mistero della Vergine Madre.

Gli orientamenti di Paolo VI risultano quanto mai preziosi perché spingono al ricupero delle testimonianze della *paradosis* ecclesiale su quella bel-

¹ PAOLO VI, *Discorso per la chiusura del VII congresso mariologico e l'inizio del XIV congresso mariano*, Roma, 16.5.1975, AAS 67 (1975), 338; tutto il discorso 334-339.

lezza inconsueta di nome Maria, ma al tempo stesso aprono alla dimensione estetica della teologia (e quindi della mariologia), già percepita ed esposta con genialità da H.U. von Balthasar². Per questo insigne teologo,

«la nostra parola *iniziale* si chiama bellezza. La bellezza è l'*ultima* parola che l'intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa altro che incoronare, questa aureola di splendore inafferrabile, il duplice astro del vero e del bene e il loro indissolubile rapporto».

Il problema si pone quando von Balthasar, distanziandosi da una teologia mutuante i suoi parametri dall'estetica filosofica, ritiene che la bellezza «ha preso congedo in punta di piedi dal moderno mondo degli interessi, per abbandonarlo alla sua cupidità e alla sua tristezza»³. Dovremo cercare di superare questa posizione per dialogare con la cultura moderna e post-moderna circa l'estetica e la natura del bello e applicarne i risultati a Maria in un contesto di autentica inculturazione.

Su questa scia si è posta esemplarmente l'Associazione mariologica interdisciplinare italiana (AMI) che ha organizzato quattro convegni sulla *Via pulchritudinis & mariologia*. Dopo un primo approccio condotto da Crispino Valenziano (S. Marinella 2001), si passa ad un confronto interdisciplinare e ad un dialogo con la cultura contemporanea, con la teologia, la spiritualità e l'iconografia (Roma 2002), si procede quindi ai contenuti della bellezza di Maria lungo la tradizione biblico-ecclesiale (Rojo-L'Aquila 2003) e si conclude con l'approfondimento della dimensione estetica della mariologia (Rojo-L'Aquila 2005)⁴.

² Rimandiamo alla prima parte del capitolo XII, *Maria nell'estetica teologica e nella teodrammatica di von Balthasar*, in S. DE FIORES, *Maria nella teologia contemporanea*, Centro di cultura mariana Madre della Chiesa, Roma 1991³, 353-362.

³ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Un'estetica teologica. I. La percezione della forma*, Jaca Book, Milano 1971, 10.

⁴ Mentre il primo convegno non è pervenuto alla stampa degli atti, il secondo è pubblicato in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, Edizioni AMI, Roma 2003; e il terzo con il titolo *Una bellezza di nome Maria* copre l'intero numero 2005 della rivista *Theotokos*. Per una rassegna puntuale dei tre convegni cf. F. MANZI, "Una bellezza chiamata Maria". *Riflessioni a margine del Convegno annuale dell'Associazione mariologica interdisciplinare italiana*, in "La Scuola cattolica" 132 (2004), 139-168. Vedi anche in raggio allargato P. VANZAN, *La "via pulchritudinis" nella mariologia recente*, in "La civiltà cattolica" 154 (2003) III, 138-144.

1. *Tota pulchra*: contenuti della bellezza di Maria

Il punto di partenza è la Bibbia, che non manca di avanzare alcune valutazioni circa la bellezza, ma essa viene interpretata, sviluppata e inculturata in differenti modi nelle varie epoche della tradizione.

1.1 *Prospettive bibliche*

Per il libro della Sapienza il creato possiede una bellezza tale da diventare una strada per risalire a Dio che lo ha tratto dal nulla: «Dalla grandezza e bellezza delle creature per analogia si conosce l'autore» (Sap 13, 5). Questo vale eminentemente per Maria anche sul piano umano come creatura di Dio.

Ma alla Scrittura non interessa tanto la *bellezza* esteriore, quanto quella della vita in sintonia con il volere di Dio: «Vana è la bellezza, ma la donna che teme Dio è da lodare» (Pr 31, 30). L'apice dei valori non è neppure la *vita* per quanto essenziale, ma la *grazia* di Jahvè, il vivere sempre con lui nella fedeltà all'alleanza e nella lode che «diventa semplicemente il più elementare attributo dell'essere vivi» (G. von Rad): «La tua grazia vale più della vita» (Sal 63, 4).

Si comprende perché il Nuovo Testamento non si soffermi sulla bellezza fisica di Maria, ma la presenti come «colmata di grazia» (Lc 1, 28) in vista della missione singolare di madre del Figlio di Dio. La sua bellezza si colloca ad un livello diverso da quello fisiologico, cioè a livello di bellezza morale e spirituale:

«...Maria risplende di una bellezza propria, perché ha liberamente corrisposto alla vocazione alla maternità divina. Aprendosi all'opera dello Spirito santo e assumendo la *forma* esistenziale della "serva del Signore" (1, 38b; cf. v. 48a), Maria si è lasciata conformare completamente al Figlio (cf. 2Cor 3, 18), servo del Signore (cf. Fil 2, 7b). Assurge così a modello di coloro che cercano di vivere con "gli stessi sentimenti che furono in Cristo Gesù" (Fil 2, 5), il quale ha assunto la "condizione di servo" (2, 7b), ossia ha obbedito a Dio Padre fino a morire crocifisso (cf. v. 8bc). Conformemente a Gesù, Maria ha corrisposto con docilità all'azione della grazia di Dio in lei. Perciò, la grazia divina ha potuto agire "su" Maria (Lc 1, 28d.30c.35cd) in modo molto simile a come ha agito "su" Gesù (Lc 2, 40c)»⁵.

⁵ F. MANZI, *La bellezza e l'esperienza "estetica" di Maria "colmata di grazia"*, in "Theotokos" 13 (2005), 120-121.

In entrambi i casi, Dio ha guardato alla condizione umile, umanamente insignificante e senza influsso, dei suoi servi (cf. Lc 1, 48; Fil 2, 8) e ha operato in essi «grandi cose» (Lc 1, 49), come rendere Maria capace di generare il Verbo nella carne e sostenere Gesù nel mistero pasquale, cioè con la potenza dello Spirito di Dio far fiorire la vita dal grembo della Vergine e farla risorgere per l'eternità dal grembo del sepolcro. La serva del Signore fu *tota pulchra*, perché ha lasciato agire in sé la grazia di Dio, rispondendo con una fede esemplare. La bellezza di Maria consiste allora in un *incontro* tra la grazia di Dio e la sua plenaria risposta d'amore oblativo e disponibile:

«...la bellezza del suo essere *kecharitōmēne* sta nell'aver corrisposto con un "sì" altrettanto univoco e incondizionato alla vocazione divina»⁶.

In questo senso Paolo VI vede in Maria

«la *Donna vestita di sole* (Ap 12, 1), nella quale i raggi purissimi della bellezza umana si *incontrano* con quelli sovrani, ma accessibili, della bellezza soprannaturale»⁷.

1.2. *Percezione mediterranea antica*

La tradizione cristiana è attratta da un duplice polo: da una parte si limita a sottolineare la bellezza spirituale di Maria e dall'altra si compiace della bellezza fisica di lei estasiandosi nel descriverla nei suoi aspetti particolari.

Con la prima corrente si schiera s. Agostino (†430) che passa dall'immagine fisica non trasmessa dalla fede a quella storico-salvifica che entra a far parte del *Credo*:

«Non abbiamo conosciuto il volto della Vergine Maria [...]. Si può pertanto, dire nell'ambito della fede: forse ella aveva quell'aspetto, o forse uno diverso. Nessuno però direbbe salvando la fede cristiana: forse dalla Vergine è nato Cristo»⁸.

Ambrogio (†397) invece si orienta per la bellezza di Maria come riflesso della perfezione interiore, in quanto «l'aspetto stesso della sua

⁶ *Ivi*, 121.

⁷ PAOLO VI, *Discorso per la chiusura del VII congresso mariologico e l'inizio del XIV congresso mariano*, Roma, 16.5.1975, AAS 67 (1975), 338.

⁸ AGOSTINO, *De Trinitate* 8, 5,7: PL 42, 952.

persona rifletteva la santità della mente ed era espressione di bontà»⁹. Esichio di Gerusalemme (†dopo 450) applica a Cristo l'espressione «frutto di un bellissimo albero» (Lev 23, 40), cioè della Vergine Madre di Dio. Teodosio, patriarca di Alessandria (†566) apostrofa Maria «colomba bella»¹⁰ e s. Massimo il Confessore (†662) la descrive «bella di anima e di corpo, armoniosa per l'altezza della sua statura, colma di tutte le finezze e di tutte le buone azioni»¹¹.

Ciononostante, tanti rappresentanti della tradizione ecclesiale non rinunciano a descrivere la bellezza esteriore di Maria¹² giungendo nel secolo IX con Epifanio Monaco¹³ e con Giorgio Cedreno a precisare i tratti del profilo fisico della Vergine, secondo un canone ideale che perverrà anche in Occidente¹⁴:

⁹ AMBROGIO, *De virginibus*, II, 2, 7: *Sant'Ambrogio, Opere morali II/I: Verginità e vedovanza*, a cura di F. GORI, ("Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis Opera" 14, 1), Biblioteca Ambrosiana – Città Nuova, Milano – Roma 1989, 170.

¹⁰ TEODOSIO DI ALESSANDRIA, *Discorso per l'assunzione di Nostra Signora*, 3: M. ERBETTA, *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, I/2, Torino 1966, 585.

¹¹ MASSIMO IL CONFESSORE, *Vita di Maria*, 11: *Testi mariani del primo millennio*, 2, Roma 1989, 192.

¹² G. ROSCHINI, *La vita di Maria*, Belardetti, Roma 1945, 28-33, cita numerosi testimoni della bellezza fisica di Maria, come Teodoro di Costantinopoli, Simeone Metafraste, Niceforo Callisto, Venanzio Fortunato, Andrea di Creta, Epifanio di Costantinopoli, Giorgio di Nicomedia, Sisto da Siena e Riccardo da S. Lorenzo. Cf. anche G.M. BRUNI, *Maria bellezza della natura umana*, in *La Vergine Madre dal secolo VI al secondo millennio*, a cura di E.M. TONIOLO ("Fine d'Anno con Maria" 17), Centro di Cultura Mariana "Madre della Chiesa", Roma 1998, 68-100.

¹³ «Di carnagione color del grano, aveva i capelli biondi, begli occhi dal color nocciola dorato, le sopracciglia nere, un naso profilato, mani, dita e faccia allungate; era tutta grazia e bellezza, senza superbia, semplice, laboriosa e sommamente umile» (EPIFANIO, monaco di Costantinopoli, *Discorso sulla vita della ss. Madre di Dio*, 6, PG 120, 192-193). Sulla stessa scia si pone NICEFORO CALLISTO XANTOPULO (+1335 circa), *Historia ecclesiastica*, II, 23: PG 145, 816-817.

¹⁴ Il card. Federico Borromeo ripresenta i tratti fisici di Maria, «perché i pittori con più esattezza ritraggano al naturale l'immagine della beata Vergine» (F. BORROMEO, *De pictura sacra*, 94). Anche DIONISIO DA FURNÀ (XVIII sec.) riprende la descrizione fatta dai bizantini: «La santa Madre di Dio era di statura media (alcuni dicono che era alta tre braccia), del color del grano, con i capelli biondi e gli occhi chiari e belli, le sopracciglia lunghe, un naso medio, una mano lunga con dita affilate; era semplice, umile, naturale, attiva» (*Ermeneutica della pittura*, Napoli 1971, 305). Cf. S. DE FIORES, "Bellezza", in *Nuovo dizionario di mariologia*, Cinisello Balsamo 1986, 224-231; G. GHARIB, *L'incarnazione nelle icone dell'Oriente cristiano*, in "Theotokos" 3 (1995), 405-419.

«Statura media, mora, con capelli biondi, occhi chiari, begli occhi, sopracciglia grandi, naso medio, mani lunghe e dita lunghe»¹⁵.

Verosimilmente la Vergine di Nazaret incarna il medesimo canone estetico delle donne mediterranee, ma piace a scrittori e artisti appropriarsi della figura di lei contestualizzandola secondo i moduli della propria cultura e facendo trasparire le sue prerogative e bellezza interiore.

Un apporto non trascurabile al nostro tema è offerto dalla tradizione siriana. I testi poetici di s. Efrem (†373) sottolineano con stupore la bellezza spirituale di Maria, proveniente dall'amore che la unisce a Gesù. Al contrario di ciò che avviene in natura, la bellezza della Madre deriva dal Figlio. La peccatrice si rivolge a Gesù riconoscendo la bellezza di lui e di sua Madre dal fatto che ambedue sono immacolati:

«Tu e tua madre, voi soli, siete belli più di tutto.
Poiché non c'è macchia in te, né lordura in tua madre»¹⁶.

Nel pensiero del diacono siro la bellezza di Cristo è il fondamento della bellezza dei cristiani: «Coloro che ti hanno amato, eccoli belli!»¹⁷. Ciò vale in modo speciale per Maria, data la sua vicinanza con Gesù, dinanzi alla quale Efrem non può che balbettare, perché trova che i vincoli sono molteplici essendogli Maria madre, sorella e sposa. Egli può concludere:

«In ogni cosa ecco che l'hai ornata,
Tu, o bellezza di tua madre!»¹⁸.

In un «testo di rara intensità, spessore o profondità, ma anche pieno di calore e freschezza poetica»¹⁹, Efrem descrive lo scambio di doni tra la madre e il figlio: Maria dona a Cristo un corpo intessuto nel suo grembo e Cristo sigilla Maria con l'unzione dello Spirito comunicandole la parte-

¹⁵ GEORGIUS CEDRENIUS, *Compendium historiarum*, 326, in PG 121, 361D-364A.

¹⁶ *Carmi Nisibeni*, 27, 8.

¹⁷ *Inni sulla Verginità*, 35, 12.

¹⁸ *Ivi*, 11, 2.

¹⁹ P. YOUSIF, *La bellezza di Maria cantata da Efrem di Nisibi*, in "Theotokos" 13 (2005) 163.

cipazione alla propria gloria. Il corpo di Maria diviene come un sacramento della bellezza del Verbo:

«Poiché totale brillava dalle tue membra il suo splendore;
sulla tua bellezza, il velo del suo amore,
e su di te sua unzione intera fu fatta.
Tu gli hai tessuto un vestito
ed egli ha spiegato la sua gloria sopra i tuoi sensi»²⁰.

S. Giacomo di Sarug († 521) è conquistato dai due aspetti della bellezza di Maria: corporale e interiore, e li canta con accenti poetici:

«Un'immagine a costei di bellezze piena come formerò [...] ?
Amor mi muove che mi fa parlare di lei che è bella [...]
E quella fu eletta, che era più di tutte bella [...] »²¹.

Per il poeta siriano la bellezza coincide con libertà che si offre a Dio, per cui Maria è bella perché risponde responsabilmente a lui che opera il mistero nel suo grembo:

«Fanciulla di bellezze piena in lei nascoste e intorno a lei,
e puro il cuor di lei per vedere i misteri in lei compiuti.
Questa è bellezza: quando uno è bello con libertà
e nella sua volontà risplendono bellezze di perfezione.
Per quanto sia grande la bellezza d'alcuna cosa
da Dio non vien lodata se libertà non s'avvicina...
Anche Dio ama la bellezza che da volontà proviene
e quando a lui piace, la buona volontà glorifica»²².

L'Oriente cristiano continuerà a collegare la bellezza della *Theotokos* a quella del Figlio, come farà s. Gregorio Palamas (†1359)²³ o all'opera

²⁰ *Inni sulla Verginità*, 28, 7.

²¹ GIACOMO DI SARUG, *Omelia sulla Beata Vergine Genitrice di Dio Maria*, vv. 63.88.125, TPM 4, 144-145.147. Cf. C. VONA, *Omellerie mariologiche di s. Giacomo di Sarug*, in "Lateranum" 19 (1953), 118, 120.

²² GIACOMO DI SARUG, *Omelia sulla beata Vergine Genitrice di Dio*, vv. 170-175 e 180-183, TPM 4, 147.

²³ «Occorreva infatti che colei che avrebbe partorito il più bello tra i figli dell'uomo, fosse ella stessa di una meravigliosa bellezza» (G. PALAMAS, *Homilia LIII*, Atene 1961, 142).

dello Spirito, cui appartiene quella “santa bellezza” – secondo il patriarca Fozio (†ca. 892) – che fa dire allo Sposo: «Tutta bella è la mia amica e non vi è macchia in lei»²⁴.

1.3 Dal medioevo ai nostri giorni

La tradizione medievale tende con Riccardo di S. Vittore (†1173) a vedere la bellezza di Maria come qualità permanente e sempre in aumento: «Bella per natura, ancora più bella per grazia; bellissima sei nella gloria»²⁵. Alano di Lilla (†1203) crede che la Vergine «sia bella anche nell'aspetto esterno; ma che sia soprattutto dotata della bellezza delle virtù»²⁶. Vari autori da Goffredo di Auxerre (†dopo 1188) a Bonaventura (†1274) e a Dionigi Certosino (†1471) riconoscono il primato ai valori spirituali, derivanti in lei dalla relazione a Cristo e dall'opera dello Spirito:

«è vero che la bellezza di questa avvenente creatura sta anche nella sua carne esimia; tuttavia non è una bellezza carnale; ella è davvero tutta bella. Bella e di nuovo bella, secondo ciò che è scritto: “Ecco tu sei bella, amica mia, tu sei bella” (Ct 1, 14). Indubbiamente ella è l'arca dell'alleanza, decorata con oro purissimo, dentro e fuori (cf. Es 25, 10-22). Dentro di lei lo Spirito Santo venne e ritornò di nuovo (cf. Lc 1, 35); ma la potenza dell'Altissimo la ricoperse anche di fuori con la sua ombra, per preservarla da ogni forma di desiderio carnale. Bella certamente è Maria, che Cristo, “sole di giustizia” (Mt 4, 2), ha fatto per sé “senza macchia e senza ruga” (Ef 5, 27) e senza altre cose di questo genere»²⁷.

Il medioevo culmina poeticamente in Dante (†1321), che al termine del viaggio ultraterreno finalmente può contemplare sulla cima della candida rosa il volto della Vergine-Madre, mai prima descritto o incontrato. È «la faccia ch'a Cristo / più si somiglia»²⁸, la stessa bellezza fatta persona, il cui gesto è un sorriso beatificante:

²⁴ FOZIO, *Omelia sull'immagine della Vergine*, TMPM 4, 844.

²⁵ RICCARDO DI S. VITTORE, *Sermone IX, Per la Concezione*, TMSM 3, 352.

²⁶ ALANO DI LILLA, *Commento al Cantico dei cantici*, TMSM 3, 509.

²⁷ GOFFREDO DI AUXERRE, *Sermoni*, TMSM 3, 411. Per BONAVENTURA vedi il *Sermone quinto sull'Annunciazione*, TMSM 4, 268-269, e il *Sermone secondo sulla Natività della B.V.M.*, TMSM 4, 288-291; per DIONIGI CERTOSINO, *Sermoni per i santi, sermone sesto*, TMSM 4, 652-653.

²⁸ DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, XXXII, 85-86.

«Vidi a lor giochi quivi ed a lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era ne li occhi a tutti li altri santi» (*Paradiso* XXXI, 133-135).

Nell'epoca moderna continua l'interesse per la bellezza di Maria, in particolare da membri di ordini religiosi. Così il domenicano Guglielmo Pépin (†1533) afferma la bellezza del corpo verginale di Maria, ma «siccome la bellezza corporea è di per sé vana, caduca e transitoria», la Vergine «non si gloriava di questa bellezza, ma molto più si preoccupava della bellezza dell'anima, che è quella vera»²⁹. Angelo Francesco Tignosi (†ca. 1605), servo di Maria, dopo aver affermato che «bellissima di corpo dunque fu la Vergine, ma molto più bella nell'anima per le rare ed eccelse sue virtù», aggiunge che tali bellezze «non solo non eccitavano persona di sorte veruna a libidine, anzi estinguevano ogni disordinato affetto di chiunque la rimirava»³⁰. Da parte sua il carmelitano Giovanni di Gesù Maria (†1615) si sofferma sulla condizione gloriosa della Vergine, la cui bellezza risplende «nel suo corpo immortale» e «nell'interno della sua anima»: così ella

«è la calamita dei cuori, dalla quale sono attratti con sommo gaudio i beati e, ciò che è ancora più sublime, lo stesso Re dei cieli»³¹.

Il canonico regolare lateranense Giovanni Battista Guarini (†dopo 1629) si attarda a descrivere le venuste parti del corpo di colei che è tutta bella («i capegli né grossi, né rari, né totalmente crespi, né del tutto bianchi, né in tutto rossi, ma temperatamente neri»), per concludere che le belle donne del paganesimo e della Bibbia «furono ombre e figure di Maria Vergine, così la beltà loro fu un'ombra al pari della bellezza sua più che umana»³². Infine il gesuita Martino Filippo de Convelt (†1658) asserisce che «lo splendore della Vergine» deriva dalla consociazione con Cristo, per cui un poeta fa respingere da lei stessa una sua raffigurazione autonoma e isolata:

²⁹ G. PÉPIN, *Sermone* 41, 249, TMSM 5, 109.

³⁰ A.M. TIGNOSI, *La statua di Maria Vergine*, TMSM 5, 407.

³¹ GIOVANNI DI GESÙ MARIA, *Trattato dell'amore e del culto verso la Regina del cielo*, TMSM 5, 461.

³² G.B. GUARINI, *Della gerarchia, ovvero del sacro Regno di Maria Vergine [...]*, TMSM 5, 557-558.

«Chiunque tu sia che vuoi dipingermi senza mio Figlio, dipingi piuttosto me senza di me: sentirò meno dolore»³³.

Tralasciando altre testimonianze, non possiamo rinunciare almeno a due di esse appartenenti al Novecento a motivo della loro pregnanza teologica e della loro consistenza antropologica. La prima è di H.U. von Balthasar, che presenta Maria nel contesto dell'estetica teologica come *percezione soggettiva* di Dio nello splendore del suo amore trinitario e quale *evidenza oggettiva* della gloria di Dio nella figura. Orbene, sotto il primo aspetto abbiamo l'esperienza archetipa di Maria «risalente alla profondità del corpo, del seno» ed implicante il sì della fede che costituisce il principio mariano della Chiesa. Sotto il secondo aspetto Maria è «il prototipo di ciò che l'*Ars Dei* può fare d'una argilla umana che non vi si oppone» e rivela la suprema bellezza, quella della sposa-Chiesa del Nuovo Testamento³⁴.

La seconda testimonianza è di Giovanni Paolo II che più volte ritorna sulla bellezza di Maria, impostandola come «riflesso della bellezza di Dio, sommo Bene e somma Bellezza» e insieme quale segno eloquente dell'autentica antropologia:

«È una bellezza squisitamente spirituale la sua: la bellezza dell'immacolata concezione, unica ed esclusiva prerogativa della Vergine di Nazareth. *Tota pulchra es*, vuol dire: *in Te nulla vi è che contrasti con la bellezza voluta dal Creatore per l'essere umano [...]*. Il Creatore ha conservato incontaminata in Te la bellezza originale della creazione, per preparare una degna dimora per il suo Figlio unigenito, fatto-sì uomo per la salvezza dell'uomo [...]. La bellezza, incarnazione dell'amore, è fonte di un potentissimo incoraggiamento al lavoro, allo sforzo ed alle lotte creative per una migliore forma di vita umana; è uno stimolo al superamento delle forze di morte ed alla continua resurrezione»³⁵.

³³ M.F. DE CONVELT, *Theatrum excellentiarum ss. Deiparae [...]*, TMSM 5, 718-719.

³⁴ Cf. H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Un'estetica teologica*. I. *La percezione della forma*, Jaca Book, Milano 1971.

³⁵ GIOVANNI PAOLO II, *Allocuzione in piazza di Spagna*, 8 dicembre 1996: *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, 19/2, 946-948.

2. *Via pulchritudinis*: dimensione estetica della mariologia

Dalla *Tota pulchra*³⁶ cantata dai secoli cristiani, sotto l'impulso dato da Paolo VI si avverte la necessità epistemologica di passare all'approccio estetico come via per accedere alla realtà teologica della Vergine. Non basta il dato fenomenico della bellezza di Maria, abbondantemente attestato dalla tradizione, e neppure ci si deve accontentare di elaborare una *teologia della bellezza*, una delle tante teologie del genitivo³⁷, che rappresenterebbe un capitolo della mariologia. Si è alla ricerca di una «*via pulchritudinis* che si autoreferenzi», cioè che non sia normata «dalle ipoteche, epistemologicamente fondative, specifiche della *via veritatis*»³⁸.

Come si esprime una Lettera della Pontificia Accademia mariana internazionale (2000), si tratta della via della bellezza intesa come «strumento di indagine teologica»³⁹. Con P. Vanzan occorre riconoscere che tale via, «come luogo teologico, quasi itinerario parallelo e complementare, non alternativo, rispetto alla classica *via veritatis*», è inedita e di difficile attuazione:

«Compito arduo: se la *via pulchritudinis*, senza escludere l'arte, deve in qualche modo dirla, per potersi inserire nella sinfonia teologica, siamo davanti a un'estetica. Ma quest'ultima è una teoria del bello, il quale non può prescindere dalla sua percezione, ossia dal sensibile. La pista sembra dunque quella di una teologia che metodologicamente non astragga dalla sensibilità, ma, valorizzandola, arricchisca ulteriormente la tradizione secolare. Con l'avvertenza, infine, di non confondere la "teologia della bellezza" con quella estetica»⁴⁰.

³⁶ Poco sappiamo di questo inno mariano del XVI secolo, poiché l'unico studio ad esso dedicato, M. THÉRÈSE DE L'ENFANT JÉSUS, *Tota Pulchra es, o Maria*, in *Maria. Étude sur la Sainte Vierge*, Beauchesne, Paris 1958, vol. 5, 817-818, ne tratta in modo tangenziale.

³⁷ Classico esempio è quello di P. EVDOKIMOV, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Paoline, Roma 1971 (ed. orig. francese 1970), dove trova adeguato posto la *Theotokos*.

³⁸ C. MILITELLO, *Mariologia e "Via pulchritudinis"*, in "Marianum" 61 (1999), 467; 459-487.

³⁹ PONTIFICIA ACCADEMIA MARIANA INTERNAZIONALE, *La Madre del Signore. Memoria, presenza, speranza. Alcune questioni attuali sulla figura e la missione della beata Vergine Maria*, Città del Vaticano 2000, n. 33.

⁴⁰ P. VANZAN, *La "via pulchritudinis" nella mariologia recente*, in "La civiltà cattolica" 154 (2003) III, 138.

Proprio a questo punto si divaricano le posizioni assunte progressivamente dagli studiosi di mariologia, secondo la concezione del bello da essi presupposta o dichiarata. Sostanzialmente si delineano in questo campo *tre proposte*, ognuna delle quali presenta aspetti positivi e valori non trascurabili.

2.1. Fedeltà all'estetica scolastica dei trascendentali

Questa corrente è aperta dalla riflessione di von Balthasar secondo il quale la “teologia estetica”, optando decisamente per l’“estetica teologica”, concepisce la bellezza alla luce della rivelazione cristiana e non a partire da un’estetica filosofica mondana. In realtà il teologo elvetico è legato sostanzialmente all’estetica scolastica, anche se la arricchisce con un’intelaiatura più ampia e suggestiva, e quindi concepisce la bellezza come armonia e perfezione, ma soprattutto come *splendor formae* per cui Maria appare quale *splendore della Chiesa*, opera dello Spirito.

In un vasto e impegnato studio, l’artista e teologo domenicano M. Iribertegui Eraso⁴¹ si propone «di evitare la riduzione concettualistica ed esige di aprirsi all’intuitivo proprio del mondo simbolico». Per questo valorizza l’*analogia*, la *metafora*, il *simbolo*, il *paradosso* e l’*ossimoro* che presentano attributi razionalmente incompatibili o realtà inesprimibili, l’*iconografia* che costituisce «un deposito di teologia visuale» e la liturgia come «elemento culturale, simbolico, attraversato dal potere salvifico di Dio».

Quando si tratta di definire la *bellezza*, Iribertegui accetta la dottrina scolastica, secondo cui essa è «ordine, splendore, armonia», qualità inscindibili dal vero e dal bene, o mutua da Hegel la nozione concettuale di «manifestazione sensibile dell’idea», anche se arricchita in ambito cristiano come espressione sensibile del mondo trascendente dello Spirito. Similmente egli vede nell’*estetica* un «sistema soggettivo di percezione del sensibile che corrisponde a ogni verità (oggettiva) e ad ogni essenza che deve apparire» (Hegel). Per cui Maria diviene «paradigma di realismo antropologico» in quanto «il suo mondo, la sua persona e figura è un mondo pulito, di verità riflessa e interiorizzata, di ordine libero». Ella è

⁴¹ M. IRIBERTEGUI ERASO, *La belleza de María. Ensayo teológico “via pulchritudinis”*, in “Ciencia tomista” 124 (1997), 1-41; 221-254; 431-446. Estratto: *La belleza de María. Ensayo de teología estética*, Salamanca 1997.

una «bellezza che mostra il mistero di Dio» e la nuova Eva «rettificata, rinnovata dal *kairós*, installata nella “sezione aurea” del *Kyrios*».

Per una ragione contingente, come sarebbe l'impossibilità di dialogare con l'estetica contemporanea vagante nella confusione⁴², altri studiosi propongono il ritorno ai trascendentali della metafisica aristotelico-tomista, che interpreta la realtà come *unum, verum, bonum*, tutti e tre coronati dal *pulchrum*. In questa linea Giorgia Salatiello⁴³ evidenzia «la definizione che Tommaso fornisce della bellezza, alla cui esistenza devono concorrere tre elementi, ovvero l'integrità, la proporzione e la chiarezza»⁴⁴; essa «compete, innanzitutto, all'*esse ipsum* e, quindi, per partecipazione agli enti finiti»⁴⁵. Con Aniceto Molinaro, l'autrice evidenzia «l'intrinseco nesso che unisce la bellezza con l'unità, la bontà e la verità»⁴⁶.

Anche Sante Babolin muove le sue dotte riflessioni nell'ambito scolastico in quanto chiarisce «l'originalità ontologica del bello» come «connotazione dell'essere», «sintesi-sinergia degli altri trascendentali», percepibile non da una specifica facoltà estetica ma «mediante il concorso simultaneo dei sensi e dell'intelletto, degli istinti (desideri) e dell'affettività (volontà)». Il bello è tomisticamente «ciò che, visto, piace»⁴⁷: ossia «si realizza nell'uomo come fusione di visione e di gaudio»⁴⁸.

⁴² Sulla difficoltà di fissare linee nette d'interpretazione delle ricerche artistiche di questi ultimi decenni, cf. G. GUANTI, “Arte”, in *Grande dizionario enciclopedico UTET: Gli strumenti del sapere contemporaneo*, II: *I concetti*, Torino 1991, 41-87; “Arte, ultime tendenze dell'”, in *Enciclopedia europea*, vol. 15: *Aggiornamento 2001*, Garzanti, Milano 2001, 48-53; G. LARCHER, *Nuove immagini di un antico rapporto*, in “Il regno-attualità” 46 (2001), 415-429; G.C. SCIOLLA, “Critica d'arte, nuovi indirizzi della”, in *Grande dizionario enciclopedico UTET, Appendice 2002*, Torino 2002, 130-135; J. PLAZAOLA, *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato*, II, Cinisello Balsamo 2002, 482-503 (*L'uomo di oggi nell'arte contemporanea*); Y. MICHAUD, “Y a-t-il une crise de l'art contemporain?”, in *Encyclopaedia universalis* 1998, *Universalis* 1998, 106-112.

⁴³ G. SALATIELLO, *La bellezza e il ritorno della metafisica*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 40.

⁴⁴ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 39, a. 8, c.

⁴⁵ J. DE FINANCE, *Conoscenza dell'essere. Trattato di ontologia*, Roma 1993, 178.

⁴⁶ A. MOLINARO, *Metafisica. Corso sistematico*, Cinisello Balsamo 1994, 111-113.

⁴⁷ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 5, a. 4, ad 1.

⁴⁸ S. BABOLIN, *La via della bellezza per una teologia cristiana*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 65, 67, 73. Forzando la sua posizione, l'autore sembra omologare la bellezza con la verità quando opina che «il bello è essenzialmente idea, anzi l'idea dell'essere» (p. 70).

È soprattutto Piersandro Vanzan ad avvertire l'urgenza di un'intesa "sulla nozione/categoria del bello", proponendo *in modo nuovo* la riflessione sui trascendentali classici (*verum, bonum, pulchrum*) e

«riscoprono l'intrinseca tri-unità, perché i tre confluiscono nell'*unum* – come già dicevano i medievali, per analogia col Padre, Figlio, Spirito: tre persone ma un solo Dio».

Egli avanza anche l'ipotesi del «primato del bello» in quanto aureola o splendore del buono e del vero⁴⁹.

Alfonso Langella, pur accettando gli apporti moderni dell'estetica, identificata da Kant nelle «forme della sensibilità che rendono possibile l'esperienza» e nel «sentimento che riguarda il bello e il sublime», ritiene necessario stare a quell'estetica che attraversa, in forme e contenuti diversi, tutta la storia della filosofia da Platone a Hegel e mette in risalto

«la dimensione trascendentale e ideale del bello, che in relazione al vero e al bene, si manifesta, viene rappresentata ed espressa nelle opere della natura, nell'uomo e nelle opere dell'uomo».

Dopo aver citato Schelling, che definisce il bello come «l'infinito presentato come finito», e Hegel, che lo inquadra come «manifestazione sensibile dell'Idea», conclude che «solo alla luce di questa idea del bello è possibile un'estetica mariologica» e che «diventa difficile, pertanto, un dialogo con quelle visioni della cultura estetica contemporanea, che tende a rifiutare ogni riferimento al bello ideale e finanche al bello»⁵⁰.

2.2. La via iconica della bellezza

Una nuova puntualizzazione della *Via pulchritudinis* è operata nel 1999 da Cettina Militello, che senza negare la relazione tra i trascendentali *verum/bonum/pulchrum*, prende le distanze da un approccio puramente

⁴⁹ P. VANZAN, *Mariologia estetica e postmodernità*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 259-260.

⁵⁰ Sulla necessaria precomprensione filosofica del bello nella mariologia estetica cf. J. MURILLO, *El camino de la belleza en mariología*, in "EphMar" 45 (1995), 196-200; M. IRIBERTEGUI ERASO, *La belleza de María. Ensayo teológico "via pulchritudinis"*, 18.

concettuale al bello e apre l'orizzonte dell'esperienza gioiosa di una presenza:

«Il “bello” è certamente un concetto, un'astrazione. Ma è innanzitutto esperienza / eco sovrabbondante / consapevolezza di presenza: “la bellezza”. Di esso si fa *theoria* nel senso di contemplazione»⁵¹.

Essendo la *via pulchritudinis* legata all'immagine, nel senso che non c'è l'una senza l'altra, questa diviene “l'elemento chiave” per cui si può parlare di “mariologia iconica”, che implica interazione estetica globale con Maria in quanto icona di un'umanità “divinizzata”.

«Stare davanti all'icona è sperimentare la “presenza”, fruire la capacità eccedente di rappresentazione del mistero che le è propria».

Ne consegue che occorre avere

«il coraggio di introiettare l'*esperienza* all'interno del dire la fede, il coraggio di non separare teologia e contemplazione, teologia ed esperienza mistica»,

anche quando si tratta di mariologia. Maria ci dona l'immagine compiuta dell'essere umano grazie allo Spirito, di cui è “fania”, “trasparenza”, “luogo manifestativo”, e che rende possibile quest'evento e l'intelligenza (estetica) dell'evento⁵².

A questo proposito ci troviamo di fronte ad una divaricazione di giudizio tra teologia/mariologia orientale e occidentale. L'oriente – come osserva G. Gharib – «per parlare di Maria si affida alla penetrante intuizione del sentimento più che alle definizioni razionali» e si esprime nelle icone e nella liturgia, facendo una teologia “bella”, «ma indiscutibilmente difficile da fissarsi secondo le necessità di una rigorosa riflessione teologica»⁵³. L'occidente invece, anche se è innegabile

⁵¹ C. MILITELLO, *Mariologia e “Via pulchritudinis”*, in “Marianum” 61 (1999), 468.

⁵² Cf. ad es., X. PIKAZA, *María y el Espíritu Santo (Hech 1, 14). Apuntes para una mariología pneumatológica*, in “Estudios Trinitarios” 15 (1981), 3-82.

⁵³ G. GHARIB, *La bellezza di Maria nella liturgia e nell'iconografia dell'oriente cristiano*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 137.

«un cammino di avvicinamento al mistero della Madre di Dio che non seguisse la via strettamente speculativa, ma che accogliesse le intuizioni degli artisti e l'esperienza sensibile dei credenti»⁵⁴,

dobbiamo dare ragione a Gianni Colzani circa il vuoto di una sensibilità estetica nei trattati di mariologia, caratterizzati da

«una prevalenza di razionalità argomentativa non sempre in grado di cogliere questa dimensione estetica e, nemmeno, di rendere pienamente ragione alla sua radiazione liturgica e popolare»⁵⁵.

2.3. Per una mariologia estetica intuitiva

Il compito più difficile ma necessario consiste nell'elaborazione della *via pulchritudinis* in dialogo con la modernità e con la post-modernità. Ora in von Balthasar e seguaci manca il confronto con la cultura del nostro tempo in fatto di estetica. Questa frattura indubbiamente deve essere superata, almeno seguendo Maritain che dopo il saggio su *Art et scholastique* ha compiuto uno sforzo notevole per comprendere l'arte in prospettiva di attualità⁵⁶.

A nostro avviso non basta oggi ripetere la dottrina scolastica, pur nei suoi meriti e nella sua organicità e chiarezza, poiché già nell'Ottocento si è operato nell'arte un radicale passaggio dall'oggetto al soggetto⁵⁷. La sog-

⁵⁴ A. LANGELLA, *La dimensione estetica della mariologia*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 223.

⁵⁵ G. COLZANI, *Sull'estetica teologica e mariologia*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 214.

⁵⁶ J. MARITAIN, 33 anni dopo il celebre *Art et scholastique* (1920), nel libro *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia* (ed. orig. inglese 1953), assimila l'«intuizione poetica» quale «attuazione prima della libera creatività dello spirito», pur rimanendo ancorato all'intellettualismo e quindi nell'impossibilità di apprezzare l'arte moderna. Infatti Maritain legge in negativo la pittura moderna come «scuola della degradazione» in quanto deforma la figura umana (pp. 229-231). Cf. A. VIGANÒ, *Arte e poesia come contemplazione in J. Maritain*, in «Rivista di ascetica e mistica» 21 (1996), 320-356.

⁵⁷ «La soggettività come base della produzione, della valutazione e della fruizione estetica, è ormai una conquista che non verrà più perduta dagli artisti, ma anche dai fruitori e dai critici. Essa produce un bello per così dire "virtuale", nel senso che non è più negli oggetti (medioevo) o nelle opere d'arte (rinascimento), ma è nell'accordo, che può essere anche precario e non durevole, fra gusto dell'artista e gusto del fruitore, del critico, del committente o acquirente» (F. RESTAINO, *La bellezza nella cultura contemporanea*, in A. LANGELLA [ed.], *Via pulchritudinis & mariologia*, 23).

gettività ci costringe a superare o almeno a reinterpretare la dottrina scolastica sul bello e sui trascendentali, in quanto palesamente oggettivante e senza adeguata attenzione alla parte essenziale svolta dal soggetto nella costituzione della bellezza e dell'arte che la produce. I *trascendentali* possono essere recuperati non come qualità statiche dell'essere, ma piuttosto come *valori* o *virtualità* capaci di produrre esperienza estetica a contatto con la percezione del soggetto. È la conclusione cui perviene Raoul Gross nella sua tesi su Maritain (2001), dove vede l'arte come «uno scranno translucido attraverso il quale traspaiono i trascendentali»⁵⁸. Questi sono interpretati come *relativi*, in quanto per realizzarsi devono «incontrare un soggetto che li percepisca», quindi «niente bello senza una relazione all'uomo, al soggetto che lo percepisca»:

«La bellezza è un'espressione, un volto dell'essere, sebbene sia velata, coperta e, per parlare in termini tecnici, sia *in potenza* e non sempre *attuale*»⁵⁹.

Benedetto Croce ha certamente compreso tale passaggio quando definisce l'arte come «intuizione lirica», «intuizione irriflessa dell'essere» che traduce il sentimento in immagine⁶⁰. Dobbiamo tuttavia osservare che non è il soggetto in se stesso, né qualsiasi sentimento a costituire il bello. La bellezza non equivale a qualsiasi conoscenza sensoriale, ma solo a quella che Baumgarten chiama *perfetta*⁶¹, cioè corrisponde a certi requisiti che

⁵⁸ R. GROSS, *L'être et la beauté chez Jacques Maritain*, Fribourg (CH) 2001, 190.

⁵⁹ *Ivi*, 192. Gross giunge ad affermare che «è l'uomo a conferire all'opera d'arte come al mondo il loro grado di bellezza», per cui «la bellezza non è un assoluto ma qualcosa di relativo all'uomo», anzi «senza il soggetto recettore, la bellezza in quanto tale non esiste» (*Ivi*, 193). Ma «la bellezza sfugge al discorso *razionale*, al puro intelletto per essere percepita dall'*emozionale*» (*Ivi*, 197).

⁶⁰ Come tale l'arte è irriducibile e distinta da ogni altra forma dello spirito (filosofia, storia, scienza, morale, religione [...]), ma non è separata da esse: «È condizionata da tutte e pur condiziona tutte». Croce precisa che non esiste l'artista puro, poiché a fondamento dell'arte resta la persona umana nella sua interezza, compresa la sfera della moralità, per cui l'artista deve essere consapevole dei valori umani che stanno alla base del dramma umano nella sua complessità. Cf. F. RESTAINO, *Storia dell'estetica moderna*, Torino 1991, 202-204.

⁶¹ A.G. BAUMGARTEN, *Aesthetica* I, I (1750), non identifica l'estetica con la percezione sensibile *tout court*, poiché «*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulchritudo*». *Aisthesis* equivale a sensazione, opposta a *noetica* o conoscenza intellettuale, per cui *estetica* significa «scienza della conoscenza sensibile» (*gnoseologia inferior*), anzi della *perfezione* della conoscenza sensibile.

Kant ha pensato di precisare. Il filosofo infatti sfugge all'arbitrarietà del gusto, stabilendo tre criteri per l'esperienza del bello: il *disinteresse*, per cui il godimento estetico prescinde da finalità possessive o fruttive ed è un'esperienza di gratuità; l'*universalità*, in quanto non si tratta di gusto individuale ma di un giudizio generalmente condiviso (è implicito il *consensus* con tutti o con un gruppo), e il *referimento all'individuale*, all'oggetto singolo⁶², per cui la sensazione estetica si distingue dal concetto che riguarda la conoscenza scientifica generale. Pertanto il bello è ciò che piace in modo *disinteressato, universale e non riducibile al concetto*.

Il dialogo con la cultura del post-moderno ci conduce a passare da questa non riducibilità concettualistica alla percezione del bello come *evento aperto al mistero*. Geneviève Hébert si sente obbligata a riconoscere «il carattere straordinario, incomprensibile, irrazionale» dell'emozione estetica, tanto che alcuni filosofi cedono

«alla constatazione, per lo meno sorprendente per discepoli della ragione, dell'ineffabile o dell'indicibile. Il bello sarebbe più un *mistero* che un enigma (un enigma si risolve mediante un'investigazione strettamente razionale). [...] Nel *Convito* (210a-212a) Platone usa il vocabolario religioso dei Misteri. [...] Il bello è quell'evento miracoloso che ci commuove al di là di ogni ragione»⁶³.

Tale esito che approda alla considerazione del bello come *evento e mistero, dono ed esperienza di trascendenza, incontro e attuazione di virtualità*, è una conquista che non mancherà di produrre effetti benefici in teologia e in mariologia.

Ci sembra tuttavia che l'evento bellezza, pur ineffabile in se stesso in quanto non sappiamo *come e perché* scatta l'esperienza estetica, non sia totalmente irrazionale, almeno in quanto rimanda ad una causa o ad un processo psichico. Possiamo ricercare il *quando* e recensire dal punto di

⁶² B. Croce insiste sul fatto che l'arte è intuizione, espressione, rappresentazione, «conoscenza dell'individuale», e come tale «è indipendente così dalla scienza come dall'utile e dalla morale» (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1901, I, VI).

⁶³ G. HÉBERT, *L'épreuve du beau*, in "La Maison-Dieu" n. 233 (2003), 90. La stessa meta è raggiunta da Dostoevskij allorché descrive la bellezza come «una cosa terribile e paurosa, perché è indecifrabile e definirla non si può, perché Dio non ci ha dato che enigmi»; essa quindi resta «un mistero» (F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, II, VI, II).

vista fenomenico i casi e le *condizioni* in cui si produce l'esperienza di bellezza. Qui si aprono vari sentieri percorsi o da percorrere dagli esseri umani, in particolare nel nostro caso dai cristiani, in vista del godimento estetico. Troviamo la *via iconica* che sperimenta la presenza del divino nella dimensione umana e la fissa nel colore, ma anche la percezione della bellezza nell'*armonia* o unità delle parti convenientemente disposte⁶⁴. Francesco d'Assisi invoca Dio: «Tu sei la bellezza!» partendo dalla considerazione amorosa delle creature. Si possono e si devono valorizzare come campi di realizzazione del godimento estetico lo *spazio* e il *tempo*, cioè l'architettura (gestione del tempio o spazio sacro) e la liturgia⁶⁵ (rito, canto, danza, icone ...). Similmente la letteratura esprime il lirismo creativo con la poesia, il teatro, il romanzo e la prosa, ricorrendo al *simbolismo* e a quelle figure retoriche, come il paradosso e l'ossimoro, in grado di suscitare il piacere estetico.

Lo scopo o l'*entelecheia* di questi e di altri mezzi espressivi rimane sempre la stessa: provocare un *evento estetico*, ossia un *incontro* con la persona o con la comunità che produca un'esperienza di godimento o di stupore disinteressati, cioè l'esclamazione: «Com'è bello!».

Applicando al campo mariano le prospettive contemporanee, specialmente kantiane, crociane (con tutti i correttivi di certe unilateralità⁶⁶) e post-moderne, la bellezza della Vergine non può essere considerata un dato meramente oggettivo, poiché la storia deve essere trasfigurata e interpretata liricamente dallo sguardo contemplativo e dall'arte. Non basta neppure una contemplazione *veritativa*, ma è necessaria la vibrazio-

⁶⁴ AGOSTINO, *De vera religione* 39, 72; NBA VI/1, 108-109.

⁶⁵ Circa la liturgia, «la tesi di fondo è che la dimensione religiosa è un'esperienza estetica e che il rito attiva questa esperienza percettiva; perciò esso è in prima istanza un linguaggio estetico e non una dottrina speculativa. La scienza liturgica non può che essere una teologia estetica e la performance celebrativa deve essere una «vivente opera d'arte»». (R. TAGLIAFERRI, *La via pulchritudinis nella ricerca liturgica per la prassi liturgica*, in *Liturgia e scienze umane. Atti della XXIX settimana di studio dell'associazione professori di liturgia, Santuario di Vicoforte, 26-31 agosto 2001*, Roma 2002, 198).

⁶⁶ Cf. il cap. XII: *L'estetica italiana dopo Croce*, in F. RESTAINO, *Storia dell'estetica moderna*, 209-238, con gli apporti e correttivi di Banfi, Della Volpe, Pareyson, Eco e Vattimo, specie nel superamento della posizione crociana che consuma all'interno dell'uomo l'essenza dell'arte (sentimento e rappresentazione) svalutando l'espressione (opere d'arte).

ne del sentimento di fronte alla figura di Maria in modo da intuirne i valori da tradurre emozionalmente in immagine ed eventualmente in espressioni artistiche, ma sempre in vita spirituale concreta. Tutto l'alfabeto dell'essere umano è implicato in questa percezione intuitiva della Madre di Gesù, che consiste nell'esperienza dell'incontro con il mistero della sua persona nella preghiera e nella vita.

3. Come strutturare una mariologia estetica *in actu*

La mariologia estetica – sulla scia della mariologia narrativa/narrante – deve unire la capacità di analizzare e interpretare le espressioni e testimonianze della tradizione ecclesiale circa la bellezza di Maria (mariologia estetica *critica*) alla capacità di esprimere artisticamente i contenuti del mistero cristiano in cui è presente la Madre di Gesù (mariologia estetica *in actu*).

Concretamente il mariologo aperto al bello è invitato a scrivere un trattato come un dramma in sei atti.

1° Atto: esperienza estetica mariana attuale

Occorre muovere dalla vita attuale, cercando e presentando i segni della presenza estetica di Maria nel mondo contemporaneo, facendo il giro delle varie Chiese (ortodossa, cattolica, evangelica, anglicana). Sono da esaminare e interpretare sotto il profilo della bellezza di Maria sperimentata, vissuta ed espressa, almeno le liturgie e le produzioni artistiche di musica sacra⁶⁷, di icone e di altre raffigurazioni visive, di scultura e architettura, sia a livello popolare che nel settore privilegiato dei santi e mistici del nostro tempo.

⁶⁷ Ricordiamo come Tommaso d'Aquino escluda gli strumenti musicali dal culto perché procurano piacere piuttosto che favorire la buona disposizione interiore (S.T. II-II, q. 91, a. 2 ad 4); similmente Zuingli e Calvino escludono la musica ma non il canto dei salmi. Invece Lutero mette la musica al primo posto dopo la teologia (WA 30/2, 696), considerandola dono prezioso che placa l'anima e mette in fuga il demonio.

II° Atto: percezione dell'opera di Dio Trinità nella vicenda di Maria

In questa parte essenzialmente biblica, va considerato il ruolo essenziale di Maria nella generazione di Cristo «icona del Dio invisibile». Avendo collaborato alla generazione biologica e alla formazione religiosa del Verbo incarnato (causalità *efficiente*), Maria gli imprime la sua somiglianza sia fisica che spirituale (causalità *esemplare*), diventando «la faccia ch'a Cristo più si somiglia» (*La divina commedia, Paradiso, canto XXXII, 85*). Esiste una comunione non solo di fisionomia a motivo del patrimonio genetico comunicato a Cristo da lei sola in quanto madre verginale, ma anche un'affinità sia di ordine psichico sia a livello di santità data dalla comune appartenenza ai poveri di JHWH⁶⁸. In modo analogico, nel dovuto rispetto della diversità di livello, anche Maria è icona del Dio invisibile, in quanto icona di Cristo: è «icona che produce un'Icona»⁶⁹.

Risulta chiaro dal NT che Dio agisce in Maria, rendendola «colmata di grazia», madre biologica e credente del Figlio dell'Altissimo per opera dello Spirito santo (cf. Lc 1, 26-38). Tutto questo costituisce le "grandi opere" che lo Spirito di potenza ha operato in lei e suscitano lo stupore e la lode in Elisabetta, nella popolana anonima e poi in tutte le generazioni. La bellezza operata dall'artefice divino in Maria s'intuisce come in un'opera d'arte, cioè nella forma sensibile, poiché in lei rifulge la gloria di Dio senza annullare la sua consistenza storica né la sua corporeità femminile.

In lei risplende la disponibilità attiva, che pronuncia il sì perfetto della fede, ma insieme la paradossale situazione di una creatura che genera il Figlio di Dio nella carne, di ragazza che diviene madre restando vergine. Ciò produce il sentimento e l'emozione non solo di fronte alla bellezza ma anche dinanzi al *sublime*. Saranno i poeti, come Dante, Petrarca, Tasso, Manzoni, Carducci, Péguy, Claudel [...], a vibrare liricamente di fronte all'evento Maria, consegnando alla letteratura autentici capolavori. Lo stesso si dica dei compositori, ad esempio Bach, Palestrina, Vitoria,

⁶⁸ Su questo argomento mi permetto di rimandare al mio studio: *Maria, "la faccia ch'a Cristo più si somiglia"*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle 1997, 166-182.

⁶⁹ A. GOUHIER, *L'approche de Marie selon la via pulchritudinis et la via veritatis*, in "Etudes mariales" 32-33 (1975-1976), 73.

Mozart, Gounod, Schubert, Verdi ... , che attratti dalla figura della Vergine Madre ne hanno musicato il *Magnificat* o le hanno rivolto celebri *Ave Maria*.

In Maria Dio manifesta il suo modo di agire nella storia. I teologumeni storico-salvifici: promessa-compimento, persona-comunità, l'evento dialogico o l'alleanza, soprattutto la bassezza-esaltazione ... si realizzano in Maria, per poi attingere il massimo vertice in Cristo e attuarsi in certo modo nella Chiesa⁷⁰. Tutto questo si può provare biblicamente e quindi suscitare un'ammirazione per il piano di Dio che si concretizza in una creatura della stirpe d'Israele senza influsso sul piano religioso, sociale e politico.

Maria è un frammento in cui si riflette il tutto della fede, di cui riunisce e riverbera i massimi dati (cf. LG 65). Tutti i misteri della teologia, dalla protologia all'escatologia, si riflettono in Maria, che diviene un compendio, una sintesi, un prototipo: prospettiva che attraversa tutta la storia della mariologia⁷¹. Anche questa visione sintetica e viva di tutta la teologia suscita un sentimento di stupore.

III° Atto: contemplazione della "tota pulchra" lungo i due primi millenni cristiani

Oltre a raccogliere le varie testimonianze della *paradosis* ecclesiale della bellezza di Maria, il mariologo deve prendere in considerazione l'immenso mondo delle *espressioni artistiche mariane*. Fin dalle origini l'iconografia si preoccupa di presentare la Madre di Gesù sotto le forme più belle, intendendo perfino di trasmetterne il ritratto nelle icone che sarebbero dipinte da s. Luca⁷².

La tradizione artistica mariana appare spesso come atto di culto o un omaggio verso colei che tutte le generazioni chiameranno beata (cf. Lc 1, 48). Essa deve però essere analizzata come espressione di fede, conside-

⁷⁰ Per uno sviluppo di questa prospettiva, cf. S. DE FIORES, *Maria madre di Gesù. Sintesi storico-salvifica*, Bologna 1998⁴, 35-52, 197-233.

⁷¹ Vedi a questo proposito B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero. Saggio di mariologia simbolico-narrativa*, Cinisello Balsamo 1989.

⁷² La più antica attestazione scritta su san Luca autore dei ritratti della Vergine è del VI sec. Cf. TEODORO IL LETTORE, *Excerpta ex ecclesiastica historia*: PG 86, 165-166.

rando le opere d'arte, secondo un'espressione di M.D. Chenu ribadita da Giovanni Paolo II, «non soltanto delle illustrazioni estetiche, ma dei veri “luoghi” teologici»⁷³. Mentre finora non si è ricorso all'arte se non come un *locus alienus* da cui cogliere tutt'al più delle conferme per verità giustificate con altri argomenti, ora si tratta di ricorrere ad essa come espressione della tradizione di fede ed insieme simbolo culturale di un dato periodo o di un particolare autore. Si avrebbe così il volto di Maria nell'interpretazione degli artisti di tutti i secoli, con le sue molteplici variazioni, involuzioni e approfondimenti. C'è chi prevede in tale studio l'emergere di autentici valori, come pure di formidabili deviazioni o eresie, che hanno attraversato l'arte cristiana lungo i secoli, per esempio l'invasione del paganesimo nel Rinascimento. La vera bellezza di Maria si trova nella coesistenza di umanità e mistero, espressione artistica e contenuto storico-salvifico, immanenza nello spazio materiale e trascendenza di significato. La rottura di questo equilibrio porta ad un piatto naturalismo oppure alla kenosi del segno, che teologicamente si traducono in monofisismo di tipo docetistico.

In particolare occorre una teologia dell'icona, che va vista quasi come teofania o «presenza» che rivela e permette di accedere al mistero⁷⁴. Non si tratta di una presenza *personale e statica* del prototipo nell'immagine (tesi condannata dal concilio di Nicea II nel 787), e neppure di una *pienezza di energia e grazie divine* di cui essa sarebbe carica (dottrina particolare di Giovanni Damasceno), ma piuttosto – come spiega Evdokimov – di un dinamismo intrinseco alla composizione, di una presenza *relazio-*

⁷³ M. D. CHENU, *La teologia nel XII secolo*, Milano 1992, 9, citato in GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, 4 aprile 1999, n. 11.

⁷⁴ Sulla teologia dell'icona, cf. P. EVDOKIMOV, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Roma 1971; P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977; A. NICHOLS, *The art of God Incarnate: theology and image in christian tradition*, Longman and Todd, London 1980; M. QUENOT, *L'icona*, Cinisello Balsamo 1991; M. ZEINDLER, *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie des Schönheit. Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie*, Göttingen 1993; J. COTTIN, *Le regard et la parole. Une théologie protestante de l'image*, Genève 1994; M. RUPNIK, *L'arte memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjaceslav Ivanovic Ivanov*, Roma 1994; E. GENRE – Y. REDALIÉ (edd.), *Arte e teologia*, Torino 1997; V. BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art* [1990], Paris 1998; P.G. BERNARDI, *L'icona. Estetica e teologia*, Roma 1998.

nale, «una presenza energetica che non è localizzata né rinchiusa, ma irradia intorno al suo punto di condensazione»⁷⁵.

In genere si oppone l'arte occidentale alle icone greche o russe come le espressioni naturali dell'ingegno umano si diversificano profondamente dalle concretizzazioni della spiritualità cristiana degli iconografi. Si sa che Giovanni Paolo II reagisce contro questa teoria affermando il valore spirituale dell'arte cristiana occidentale, compresa quella rinascimentale, in cui i sommi artisti «hanno riversato le ricchezze del loro genio, intriso spesso di grande profondità spirituale» (n. 9)⁷⁶. Così è da esaminare la letteratura che esprime il lirismo creativo circa Maria con la poesia, il teatro, il romanzo e la prosa, ed insieme è da valorizzare il *simbolismo mariano* che sorge dall'esigenza di esprimere una conoscenza intuitiva ed emozionale, cioè un'esperienza interiore, di realtà non raggiungibili con la sola ragione. Al mariologo, incombe il compito, di valorizzare l'immensa tradizione simbolica della teologia mariana, dalla prima intuizione di Maria nuova Eva fino alla tipologia adottata dal Vaticano II, che vede in lei l'icona escatologica della Chiesa. Si tratta di classificare i simboli mariani, decodificarli nel loro significato originario in base ai principi ermeneutici, e coglierli nel loro carattere "intenzionale" di apertura alla realtà del mistero di Maria.

IV° Atto: celebrazione rituale e popolare dell'esperienza estetica mariana

La liturgia dovrebbe sempre più diventare il luogo per eccellenza dell'esperienza di Dio Padre, per mezzo di Cristo, nello Spirito, e anche delle persone che prendono parte attiva nella storia della salvezza, tra cui in primo luogo Maria madre del Signore.

Se la liturgia «è un'esperienza estetica» attivata dal rito (R. Tagliaferri) e la *performance* celebrativa una «vivente opera d'arte dinanzi a Dio, con

⁷⁵ EVDOKIMOV, *La teologia della bellezza*, 213.

⁷⁶ «Il patrimonio artistico che si è venuto accumulando nel corso dei secoli annovera una vastissima fioritura di opere sacre altamente ispirate, che lasciano anche l'osservatore di ogni colmo di ammirazione. [...]. Dentro queste forme [romanico e gotico], non c'è solo il genio di un artista, ma l'animo di un popolo. Nei giochi delle luci e delle ombre, nelle forme ora massicce ora slanciate, intervengono certo considerazioni di tecnica strutturale, ma anche tensioni proprie dell'esperienza di Dio, mistero "tremendo" e "fascinoso"» (GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, n. 8).

nessun altro scopo se non d'essere e vivere sotto lo sguardo di Dio» (R. Guardini), questo vale anche per Maria, celebrata nell'unico ciclo cristologico. La sua memoria e comunione riveste i canoni della bellezza dinanzi alle grandi opere compiute da Dio unitrino in lei. Le sue feste, ricche di simboli e allietate da canti, attivano il sentimento del piacere disinteressato e dello stupore dinanzi a colei, che *natura mirante* ha generato il suo Creatore. La figura liturgica di Maria diviene una carta di tornasole in cui la Chiesa e l'uomo contemplanò tipologicamente la loro origine, la loro forma di vita e il loro destino finale. Ciò produce facilmente un'esperienza del sublime.

Paolo VI dichiara che *via pulchritudinis* è «una via accessibile a tutti, anche alle anime più semplici»⁷⁷. Essa trova quindi un suo possibile sviluppo proprio nella pietà popolare, per cui

«la dimensione affettiva della relazione dei credenti con Maria, che provoca sentimenti di tenerezza, di dolcezza, di serenità nei conflitti dell'esistenza, diventa costitutiva per un'estetica mariana»⁷⁸.

Qui si apre un campo immenso che documenta la percezione popolare della *Bedda Matri*. I testi apocrifi, spesso commoventi come il *Transitus Mariae*, quelli spontanei o smalzati del teatro sacro, il ricco cumulo di leggende e tradizioni [...] attendono di venire analizzati e valorizzati non solo dal punto di vista antropologico (quando non sono addirittura manipolati da una interpretazione ideologica), ma anche religioso e teologico. Spesso nel «vangelo secondo il popolo» la figura di Maria non corrisponde a quella ufficiale del catechismo o della predicazione, ma è un'immagine inculturata e che fa parte della vita ordinaria o festiva.

V° Atto: sintesi inculturata dell'esperienza estetica mariana

Le culture moderna e post-moderna coincidono nell'apprezzare la via estetica, sia in nome dell'elaborazione compiuta nell'epoca soprattutto con Baumgarten, Kant e Croce, sia a motivo della diffidenza per la via

⁷⁷ PAOLO VI, *Discorso per la chiusura del VII congresso mariologico e l'inizio del XIV congresso mariano*, 338.

⁷⁸ A. LANGELLA, *La dimensione estetica della mariologia*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 256-257.

razionale e quindi la valorizzazione almeno potenziale dell'estetica come via alternativa.

Il mariologo non può rinunciare a presentare una sintesi ordinata e approfondita di ciò che rende bella Maria così da fare scattare la fruizione estetica e dovere esclamare: Com'è bella! Tale sintesi dovrà evidenziare i *presupposti* per fruire della bellezza di Maria (corporeità di lei, esperienza emozionale del soggetto ...), i *luoghi*, i *tempi* e le *espressioni artistiche* dove sperimentare tale bellezza (santuari, icone, riti liturgici, pellegrinaggi, musica, letteratura, film ...), ma soprattutto trovare quei principi storico-salvifici che provocano stupore e meraviglia estetica.

Forse il principio architettonico fondamentale potrà risultare il *paradosso* che costituisce la realtà teologica di Maria: figura paradigmatica e sintetica in cui risplende il piano di Dio nella concretezza storica, il frammento o l'epitome che rimanda al tutto, la kenosi ricolmata di gloria, cioè di valori salvifici. In fondo tutto si riduce alle bibliche "grandi cose" operate dal Potente in una donna povera della stirpe d'Israele. Si tratta in pratica di mostrare come Maria sia *potenzialmente* adatta a suscitare il sentimento del bello e il godimento estetico.

Tra i valori della Vergine Madre vanno privilegiati due che costituiscono il suo essere e la sua persona, ed elevano fino al sublime l'esperienza estetica: la *libertà* che la pone in dialogo con Dio di fronte a tutta la storia dell'umanità e al centro del cosmo, come bene ha interpretato s. Bernardo nella sua prima omelia *Super missus*⁷⁹, e la *relazionalità* intuita egregiamente da Bérulle e Montfort⁸⁰, che estrae Maria da ogni isolamento, per quanto splendido, e la rende un crocevia di rapporti e una finestra aperta sulla realtà umana e divina:

«Maria, in quanto persona, ha vissuto pienamente il suo "bel" rapporto personale con la storia e con Dio, ma ha vissuto anche in una maniera del tutto singolare la

⁷⁹ L'iconografia ha espresso la libertà della fanciulla di Nazaret nell'annunciazione, tra l'altro, attraverso il gesto delle mani di Maria di fronte all'angelo, che, se sono rivolte col palmo verso l'esterno, indicano l'iniziale turbamento e, quasi, il rifiuto della Vergine; se, al contrario, sono ripiegate sul petto, esprimono il consenso concesso. Cf. M.G. MUZJ, *L'iconografia dell'annunciazione*, in "Theotokos" 4 (1996), 2; 487.

⁸⁰ P. DE BÉRULLE, *Oeuvres de piété*, CXIX *De la grâce chrétienne*, in *Oeuvres complètes*, tome unique, Migne, Paris 1856, col. 1144; s. LUIGI MARIA DI MONTFORT, *Trattato della vera devozione a Maria*, n. 225.

sua relazione “bella” con gli altri uomini e donne. Non si dà una riflessione sulla bellezza di Maria o una rappresentazione estetica della sua figura nella quale ella sia considerata isolatamente; al contrario è necessario riconoscere il suo intimo legame con il Dio trinitario, con la chiesa, con l’umanità»⁸¹.

Sappiamo della sensibilità dei nostri fratelli e sorelle evangelici o riformati, che raccomandano ai cattolici di raffigurare mai la Vergine da sola, ma sempre con il Bambino Gesù, oppure in riferimento alle persone divine della Trinità e nel contesto della comunione dei santi. Senza giungere alla condanna di qualsiasi raffigurazione di Maria da sola (talvolta la relazionalità della Vergine appare dallo sguardo rivolto all’alto o dalle mani giunte in preghiera, o dall’interiorità della meditazione con riferimento al libro che tiene in mano), tale sensibilità è da apprezzare, anche perché in sintonia con il dettato della *Marialis cultus* che auspica di esplicitare il rapporto cristologico e trinitario della Madre del Signore.

VI° Atto: filocalia mariana nell’itinerario spirituale

L’esperienza estetica mariana, pur essendo gratuita, non deve essere abbandonata all’estro mutevole o al capriccio, ma sarà fruttuosamente collocata nell’itinerario spirituale dei fedeli dal battesimo alla gloria. Qui va valorizzata la grande intuizione che inserisce la filocalia (*amore per la bellezza*) nel cammino spirituale di “divinizzazione”. Essa si applica a Maria, quando si fa «della pietà mariana uno spazio santo e un’occasione propizia per la contemplazione della bellezza» di lei e «un luogo propizio per il festoso incontro di tutte le espressioni della creazione artistica»⁸². In Maria si scopre una via che rivela la sapienza amorosa dell’agire di Dio nella storia e suscita così un profondo godimento estetico.

Nel corso dei secoli ha prevalso nel cristianesimo, dopo la drammatica lotta iconoclasta (VIII sec.), la visione positiva delle espressioni artistiche nella loro funzione *catartica*, *didascalica* e *mistagogica*. La *via pulchritudinis* dunque «non consiste in un esercizio intellettuale e non è un cam-

⁸¹ A. LANGELLA, *La dimensione estetica della mariologia*, in A. LANGELLA (ed.), *Via pulchritudinis & mariologia*, 246.

⁸² 208° CAPITOLO GENERALE DELL’ORDINE DEI SERVI DI MARIA, *Fate quello che vi dirà. Riflessioni e proposte per la promozione della pietà mariana*, Roma 1983, n. 63.

mino riservato agli spiriti raffinati». È una *via altamente impegnativa*, poiché suppone

«la vittoria in noi, conseguita spesso faticosamente, della verità sulla menzogna, della bontà sulla cattiveria, dell'amore sull'odio»,

come ha fatto Maria «allorché con cuore umile (*bonitas*) e con parola vera (*veritas*) accoglie la volontà di Dio e si lascia possedere dallo Spirito di pace»⁸³. Ed è una via ispirata all'amore per colei che non è un soggetto da ammirare, ma una madre da accogliere nella propria vita:

«i figli infatti, per consuetudine di vita e per disposizione di amore, scoprono nella propria madre tratti di profonda bellezza, che ad altri restano nascosti»⁸⁴.

Rilievi conclusivi

È chiaro che la mariologia non può più ignorare la *via pulchritudinis* additata da Paolo VI nel 1975, perché questa costituisce un approccio nuovo e produttivo al mistero di Maria, diverso e complementare, anzi in rapporto di *reciprocità pericoretica* (A. Langella), rispetto alla *via veritatis* finora predominante.

Essa implica non solo la raccolta delle testimonianze circa la bellezza della Vergine Madre, ma la valorizzazione dell'iconografia e delle altre espressioni estetiche come *locus theologicus* in cui l'esperienza ecclesiale si manifesta e che contribuiscono efficacemente alla percezione profonda della vicenda di Maria e della sua presenza nel popolo di Dio.

La specificità della *via pulchritudinis* deve confrontarsi con la cultura contemporanea, che privilegia il soggetto come fattore essenziale per tradurre in atto le virtualità estetiche della persona di Maria, capolavoro di Dio Trinità.

Concretamente un trattato mariologico a dimensione estetica comporta l'esperienza attuale della bellezza della Vergine, le varie prospettive della Bibbia e della tradizione della Chiesa, una possibile sintesi organica, i luoghi dell'esperienza estetica della Vergine (liturgia e pietà popolare), il

⁸³ *Ivi*, n. 66.

⁸⁴ *Ivi*, n. 71.

dialogo con la cultura contemporanea. Tutto il trattato deve essere vivificato possibilmente da uno stile di alto profilo letterario e dall'uso dei mezzi audiovisivi che producano *in actu* lo stupore proprio delle cose avvenenti.

È entrata ormai nella cultura ecclesiale la famosa frase di Dostoevskij: «La bellezza salverà il mondo», non solo nel senso che ogni capolavoro ha in se stesso una forza irresistibile e trasformante, ma soprattutto nel senso che sarà proprio la bellezza purificata e riplasmata dallo Spirito ad elevare e purificare il mondo. Non si tratta solo di godere delle icone, tanto importanti nella tradizione iconodula monastica, ma di camminare con purezza di cuore sulla via dell'amore, oltre il freddo razionalismo. La bellezza di Maria chiama alla conversione, e in questo senso salva il mondo, come è avvenuto per Bulgakov e prima ancora per Petrarca, due esperienze mariane a tutti note⁸⁵. Più in profondità la *Tota pulchra* traccia le linee di un'antropologia, in cui rifulgono l'immagine e la somiglianza di Dio sugli esseri umani, sostenendo e strutturando la speranza di un mondo migliorato, più rispondente al piano divino della salvezza.

⁸⁵ Cf. S. BOULGAKOV, *Notes autobiographiques*, YMCA Press, Paris 1946, 103-113; P.C. BORI, *La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Bologna 1990; F. PETRARCA, *Canzoniere*, CCCLXVI.



LA VIA DELLA BELLEZZA: RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

TIZIANA MARIA DI BLASIO

PATH 4 (2005) 561-606

L'itinerario bibliografico sul tema della *Bellezza* segue un percorso reticolare che collega in forma interdisciplinare i vari ambiti della ricerca.

Seguendo un'evoluzione cronologica che fissa il suo *incipit* nel 1987, data del XII anniversario del Concilio Niceno II e che apre la riflessione anche alla Chiesa ortodossa, la rassegna comprende sezioni di carattere tipologico, rendendo possibile una dilatazione trasversale ed internazionale che si estende ad altre culture. Considerato il valore universale del linguaggio della *Bellezza* si auspica che questo primo approccio possa essere implementato in un prossimo futuro.

Fonti magisteriali

Testi Pontifici

IOANNES PAULUS II

Documenti

Litterae Encyclicae *Redemptoris Mater*, 25.3.1987, n. 33, in *AAS* 79 (1987), 405-406.

Epistula Apostolica *Duodecimum saeculum*, 4.12.1987, in *AAS* 80 (1988), 241-252.

Constitutio Apostolica de Romana Curia *Pastor Bonus*, 28.6.1988, nn. 99-104, in *AAS* 80 (1988), 885-886.

Adhortatio Apostolica Post Synodalis *Vita Consecrata*, 25.3.1996, nn. 14-16, 19-20, 24, 28, in *AAS* 88 (1996), 387-390, 392-394, 397, 401-402.

Nuntius *Ad bonarum artium cultores*, 4.4.1999, in *AAS* 91 (1999), 1155-1172.

Chirographum *Centesimo exeunte anno a Motu proprio «Tra le sollecitudini» foras dato*, 22.11.2003, in *AAS* 96 (2004), 256-265.

Nuntius *XL eunte anno a Constitutione Sacrosanctum Concilium foras data*, 4.12.2003, nn. 4-5, in *AAS* 96 (2004), 421.

Interventi

Discorso all'inaugurazione della mostra *Imago Mariae* a Palazzo Venezia, Roma 20.6.1988, in *Insegnamenti*, XI/2 (1988), 2087-2089.

Discorso all'inaugurazione della mostra *Icone russe in Vaticano. Cento capolavori dai musei della Russia*, Braccio di Carlo Magno, Città del Vaticano 10.11.1989, in *Insegnamenti*, XII/2 (1989), 1201-1203.

Omelia alla celebrazione eucaristica per la conclusione dei restauri degli affreschi di Michelangelo, Città del Vaticano 8.4.1994, in *Insegnamenti*, XVII/1 (1994), 899-904.

Allocuzione ai membri della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa in occasione della prima Assemblea plenaria, Città del Vaticano 12.10.1995, in *Insegnamenti*, XVIII/2 (1995), 837-841.

Preghiera in Piazza di Spagna ai piedi della statua della Vergine Immacolata, Roma 8.12.1996, in *Insegnamenti*, XIX/2, 946-948.

Messaggio ai membri della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa in occasione della seconda Assemblea plenaria, Castel Gandolfo 25.9.1997, in *Insegnamenti*, XX/2 (1997), 390-394.

Allocuzione all'Udienza Generale *Devozione mariana e culto delle immagini*, Città del Vaticano 29.10.1997, in *Insegnamenti*, XX/2 (1997), 695-698.

Allocuzione ai Vescovi della Conferenza Episcopale Spagnola in visita ad limina, n. 3, Città del Vaticano 15.11.1997, in *Insegnamenti*, XX/2 (1997), 807-808.

Discorso all'inaugurazione della mostra *Paolo VI, una luce per l'arte*, Braccio di Carlo Magno, Città del Vaticano 23.4.1999, in *Insegnamenti*, XXII/1 (1999), 814-817.

Discorso per la conclusione dei restauri della Cappella Sistina, Città del Vaticano 11.12.1999, in *Insegnamenti*, XXII/2 (1999), 1140-1144.

- Angelus, Città del Vaticano 13.2.2000, nn. 2-3, in *Insegnamenti*, XXIII/1 (2000), 183.
- Discorso ai partecipanti al Giubileo degli Artisti, Città del Vaticano 18.2.2000, in *Insegnamenti*, XXIII/1 (2000), 208-212.
- Allocuzione ai membri della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, in occasione della terza Assemblea plenaria, Città del Vaticano 31.3.2000, in *Insegnamenti*, XXIII/1 (2000), 503-506.
- Discorso al termine del concerto offerto dalla Repubblica Austriaca e diretto dal Maestro Riccardo Muti nell'Aula Paolo VI, Città del Vaticano 8.6.2000, in *Insegnamenti*, XXIII/1 (2000), 1042-1043.
- Discorso al Pontificio Istituto di Musica Sacra nel novantesimo anniversario di fondazione, Roma 19 gennaio 2001, in *Insegnamenti*, XXIV/1 (2001), 193-196.
- Discorso ai rappresentanti delle religioni, della politica, della cultura e dell'arte, n. 4, Baku 22.5.2002, in *Insegnamenti*, XXV/1 (2002), 846.
- Messaggio a firma del Cardinale Angelo Sodano, ai partecipanti al XXIII Meeting per l'amicizia tra i popoli *Il sentimento delle cose, la contemplazione della bellezza*, Città del Vaticano 15.8.2002, in *Insegnamenti*, XXV/2, 158-160.
- Allocuzione ai membri della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa in occasione della quarta Assemblea plenaria, Città del Vaticano 19.10.2002, in *Insegnamenti*, XXV/2 (2002), 570-572.
- Allocuzione all'Udienza Generale *Le nozze del Re*, Città del Vaticano 29.9.2004, in "L'Osservatore Romano", 30 settembre 2004, 4.
- Messaggio ai partecipanti alla Nona Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie, Città del Vaticano 9.11.2004, in *Atti della Nona Seduta Pubblica. La «via pulchritudinis» cammino di evangelizzazione e di formazione umana*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2005, 5-7.

BENEDICTUS XVI

- Omelia alla presentazione del Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica, n. 7, Città del Vaticano 29.6.2005, in "L'Osservatore Romano", 29 giugno 2005, 5.

Testi degli Organismi della Curia Romana

- PONTIFICIA COMMISSIONE PER LA CONSERVAZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO E STORICO DELLA CHIESA, Lettera circolare *Nella prima lettera*, 15.6.1991, in *EBCC* 132-138.
- CONGREGAZIONE PER IL CLERO E PONTIFICIA COMMISSIONE PER LA CONSERVAZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO E STORICO DELLA CHIESA, Lettera circolare *La formazione dei futuri presbiteri all'attenzione verso i beni culturali della Chiesa*, 15.10.1992, in *EBCC* 185-187.
- CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, *La Liturgia Romana e l'inculturazione*, IV Istruzione per la retta applicazione della Costituzione del Concilio Vaticano II sulla Sacra Liturgia (art. 37-40), 25.1.1994, nn. 40-44, in *AAS* 87 (1995), 303-305.
- PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI DELLA CHIESA, Lettera *I beni culturali degli istituti religiosi*, 10.4.1994, in *EBCC* 220-233.
- PONTIFICIO CONSIGLIO DELLA CULTURA, *Per una Pastorale della Cultura*, nn. 17, 36, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999, 36-38, 69-73.
- PONTIFICIO CONSIGLIO DELLA CULTURA-CONSIGLIO DI COORDINAMENTO FRA ACCADEMIE PONTIFICIE (ed.), *Per una rinnovata epifania della bellezza: gli artisti protagonisti dell'umanesimo cristiano. Atti della Quinta Seduta Pubblica, Vaticano 7 novembre 2000*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2000.
- PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI DELLA CHIESA, *Giubileo degli artisti. 18 febbraio 2000. Simposio internazionale. Chiesa e arte nel pellegrinaggio verso Dio*, Città del Vaticano 2000, in "Arte Cristiana", 797 (2000), 81-114.
- PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI DELLA CHIESA, Lettera circolare *La funzione pastorale dei musei ecclesiastici*, 29.6.2001, in *EBCC* 464-526.
- CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, *Direttorio su pietà popolare e liturgia. Principi e Orientamenti*, 17.12.2001, nn. 17-18, 238-244, 276, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2002, 26, 199-203, 233.

- PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI DELLA CHIESA (ed.), *Enchiridion dei beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*, EDB, Bologna 2002.
- CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, *Spiritus et Sponsa. Atti della Giornata commemorativa del XL della «Sacrosanctum Concilium»*, 4.12.2003, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2003.
- PONTIFICIO CONSIGLIO DELLA CULTURA-CONSIGLIO DI COORDINAMENTO FRA ACCADEMIE PONTIFICIE, *La «Via Pulchritudinis» cammino di evangelizzazione e di formazione umana. Atti della Nona Seduta Pubblica, Vaticano 9 novembre 2004*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004.

Testi Episcopali

- CONFÉRENCE DES EVÊQUES DE FRANCE-COMMISSION POUR L'UNITÉ DES CHRÉTIENS, Note de pédagogie ecuménique *Le sept premiers Conciles et l'usage des icônes*, 19.5.1987, in "La Documentation Catholique", 14 (1987), 772-773.
- PISEDDU A., *Dio della bellezza. Nota pastorale sulla tutela e l'incremento del patrimonio artistico e culturale della Chiesa*, Lanusei 1.11.1987, Tipografia Su Craminu, Dorgali (NU) 1987.
- ID., *Maria «colei che a Cristo più somiglia»*, Lanusei 26.3.1989, in *Lettere Pastorali*, 16 (1988-1989), 213-228.
- MARTINI C.M., *Effatà, apriti*, Milano 11.8.1990, in *Lettere Pastorali*, 17 (1990-1991), nn. 74-75, 1610-1612.
- MARTINI C.M., *Il lembo del mantello*, Milano 31.7.1991, in "Rivista Diocesana Milanese", 82 (1991), 1017-1076.
- MAHONY R.M., *Film Makers, Film Viewers: Their Challenges and Opportunities*, Los Angeles 30.9.1992, suppl. to Archdiocesan Newspaper "The Tidings" (1992).
- CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA, *I beni culturali della Chiesa in Italia. Orientamenti*, 9.12.1992, in *ECEI* 5/1213-1283.
- CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA-COMMISSIONE PER LA LITURGIA, Nota pastorale *La progettazione di nuove chiese*, 18.2.1993, in *ECEI* 5/1329-1463.

- DEUTSCHE BISCHOFSKONFERENZ, *Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung*, 5.10.1993, Sekretariat der deutschen Bischofskonferenz, Bonn 1993.
- MEDINA ESTÉVEZ J.A., *Sobre las imagenes*, Valparaiso 20.7.1994, pro manuscripto, 1-10.
- CONSEJO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO, “*Carta de Cumbayá*” sobre la tutela de los bienes culturales de la Iglesia en el Continente americano, 24.3.1995, in *EBCC* 280-285.
- CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA-COMMISSIONE PER LA LITURGIA, *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica*, 31.5.1996, in *ECEI* 6/187-310.
- CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA, COMISIÓN EPISCOPAL PARA EL PATRIMONIO CULTURAL, *Declaración de El Escorial*, 27.6.1996, in *EBCC* 306-311.
- CONFERENZA EPISCOPALE TOSCANA, Nota pastorale *La vita si è fatta visibile. La comunicazione della fede attraverso l'arte*, 23.2.1997, Cooperativa Firenze 2000, Firenze 1997.
- CONFERENCIA EPISCOPAL MEXICANA, *Orientaciones pastorales sobre música sagrada*, 10.4.1997, in *Documentos Colectivos del Episcopado Mexicano*, 3 (1987-1997), 509-521.
- CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA-UFFICIO NAZIONALE PER I BENI CULTURALI ECCLESIASTICI, *Spirito Creatore. Proposte e suggerimenti per promuovere la pastorale degli artisti e dell'arte*, 30.12.1997, in *ECEI* 6/869-925.
- MARTINI C.M., *Quale bellezza salverà il mondo?*, Milano 8.9.1999, in *Lettere Pastorali*, 21 (1998-1999), 95-112.
- FORTE B., *Eucaristia e bellezza di Dio*, Chieti Avvento 2004, in “Il Regno-Documenti”, 50 (2005), 81-83.

Testi di Ordini Religiosi

- FLAVIO ROBERTO CARRARO, OFM^{Cap}, Ministro generale, Lettera circolare n. 22, *Valorizzazione dei beni culturali del nostro Ordine*, Roma, 25 marzo 1994, in “Scritti per la Fraternità”, suppl. a “Italia Francescana”, 1-2 (1994), 145-152.

Testi della Chiesa Ortodossa

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, ΝΕΑΣ ΡΩΜΗΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ (DIMITRIOS, ARCIVESCOVO DI COSTANTINOPOLI, DELLA NUOVA ROMA E PATRIARCA ECUMENICO), ἐν Φαναρίῳ (Phanar) 14.9.1987, Ἐπιστολή Ἐγκύκλιος Εὐλογητόν καί δεδοξασμένον τό Ὄνομα ... Τῷ Ὑπεραγάθῳ Σωτῆρι ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστῷ, τῷ ἐν Ἁγίοις ἐπαναπανομένῳ, κράτος, τιμή καί προσκύνησις, ἅμα σὺν τῷ ἀνάρχῳ αὐτοῦ Πατρὶ καί τῷ Παναγίῳ καί ἀγαθῷ καί ζωοποιῷ αὐτοῦ Πνεύματι, νῦν, καί ἀεὶ, καί εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν (Lettera Enciclica *Che sia glorificato e benedetto il Nome ...*), in “Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς (Gregorio Palamas), 70 (1987), 716-729.

ΙΕΡΑΣ ΣΥΝΟΔΟΝ (SANTO SINODO), ἐν Ἀθηναῖς (Atene) 16.1.2003, Ἀνακοινωθὲν *Περὶ τῆς τιμητικῆς προσκυνήσεως τῶν ἱερῶν εἰκονῶν* (Comunicato *Circa la venerazione rispettosa delle sacre immagini*), in “ΕΦΗΜΕΡΙΟΣ (Ephēmerios)”, 2 (2003), 8-10.

Publicazioni*Dizionari/Enciclopedie*

WOHLMUTH J., “Ästhetik religiöse/theologische”, in H. WALDENFELS (ed.), *Lexikon der Religionen*, Herder, Freiburg im Breisgau 1987, 9-11.

COLOMBO U., “Bibbia e letteratura”, in P. ROSSANO-G. RAVASI-A. GIRLANDA (edd.), *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988, 192-209.

GALLARANI M., “Bibbia e musica”, in P. ROSSANO-G. RAVASI-A. GIRLANDA (edd.), *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988, 210-236.

RAVASI G., “Bibbia e arte”, in P. ROSSANO-G. RAVASI-A. GIRLANDA (edd.), *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988, 169-192.

SISTI A., “Bellezza”, in P. ROSSANO-G. RAVASI-A. GIRLANDA (edd.), *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1988, 161-168.

- FRANCIA E., "Arte e vita spirituale", in E. ANCILLI (ed.), *Dizionario Enciclopedico di Spiritualità*, vol. I, Città Nuova, Roma 1990, 205-211.
- GENTILI A.-M. RAGAZZONI, "Sensi spirituali", in E. ANCILLI (ed.), *Dizionario Enciclopedico di Spiritualità*, vol. III, Città Nuova, Roma 1990, 2298-2300.
- MACHEJEK M.T., "Immagini", in E. ANCILLI (ed.), *Dizionario Enciclopedico di Spiritualità*, vol. II, Città Nuova, Roma 1990, 1270-1271.
- SCIADINI P., "Estetica", in E. ANCILLI (ed.), *Dizionario Enciclopedico di Spiritualità*, vol. II, Città Nuova, Roma 1990, 950-951.
- FISICHELLA R., "Bellezza", in R. LATOURELLE-R. FISICHELLA (edd.), in *Dizionario di Teologia Fondamentale*, Cittadella Editrice, Assisi 1990, 107-108.
- IGUACÉN BORAU D., *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*, Ediciones Encuentro, Madrid 1991.
- APOSTOLOS-CAPPADONA D. (ed.), *Dictionary of Christian Art*, Continuum, New York 1994.
- WALTON K.L. *et al.*, "Aesthetics", in J. TURNER (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. I, Macmillan Publishers Limited, London 1996, 171-183.
- CAVALCANTE TEIXEIRA P., "Beleza", in P. TEIXEIRA CAVALCANTE (ed.), *Dicionário de Santa Teresinha*, Paulus, São Paulo (Brasil) 1997.
- FERNANDEZ I., "Beauté", in J.-Y. LACOSTE (ed.), *Dictionnaire critique de théologie*, Quadrige-Puf, Paris 1998, 153-155.
- ŠPIDLÍK T., "Estetica", in L. BORRIELLO-E. CARUANA-M.R. DEL GENIO-N. SUFFI (edd.), *Dizionario di Mistica*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1998, 479-481.
- JANKE W.-P.J. SHERRY-M. ZEINDLER, "Schönheit", in G. MÜLLER (ed.), *Theologische Realenzyklopädie [TRE]*, vol. XXX, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1999, 235-249.
- SACHS J.R., "Beauty", in J.A. KOMONCHAK-M. COLLINS-D.A. LANE (edd.), *The New Dictionary of Theology*, Theological Publications in India, Bangalore 1999, 83-85.
- ALVAREZ QUEVEDO J., "Arte Sacro", in V.M. PEDROSA-J. SASTRE-R. BERZOSA (edd.), *Diccionario de Pastoral y Evangelización*, Monte Carmelo, Burgos 2000.

- ROLLÁN M. DEL SAGRARIO, "Hermosura", in E. PACHO (ed.), *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, Burgos 2000, 730-737.
- GATTI V., "Arte", in D. SARTORE-A.M. TRIACCA-C. CIBIEN (edd.), *Liturgia*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2001, 149-158.
- ROSMINI A., "Arte e Arti diverse", in C. BERGAMASCHI (ed.), in *Grande Dizionario Antologico del pensiero di Antonio Rosmini*, vol. I, Città Nuova, Roma 2001, 127-130.
- ID., "Bellezza", in C. BERGAMASCHI (ed.), *Grande Dizionario Antologico del pensiero di Antonio Rosmini*, vol. I, Città Nuova, Roma 2001, 246-260.
- ÁLVAREZ T., "Hermosura", in T. ÁLVAREZ (ed.), *Diccionario de Santa Teresa. Doctrina e Historia*, Monte Carmelo, Burgos 2002, 332-335.
- RUPNIK M., "Bellezza", in G. BARBAGLIO-G. BOF-S. DIANICH (edd.), *Teologia*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2002, 154-179.
- SANTI G., "Beni culturali", in L. CASTELFRANCHI-M.A. CRIPPA (edd.), *Iconografia e Arte Cristiana*, vol. I, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, Milano 2004, 239-256.
- VERDON T. (ed.), *L'arte cristiana in Italia. I. Origini e Medioevo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2005.

Studi

1987

- ALDAZÁBAL J., *El sentido de lo sagrado y el lenguaje simbólico en la liturgia*, in "Phase", 27 (1987), 295-310.
- Art et Liturgie aujourd'hui*, in "Maison-Dieu", 169 (1987), numero monografico.
- BAGGLEY J., *Doors of Perception. Icons and their Spiritual Significance*, Mowbray, London-Oxford 1987.
- Beauté de Dieu*, in "Carmel", 46 (1987), numero monografico.
- Bellezza e redenzione*, in "Il Nuovo Areopago", 6/2 (1987), numero monografico.
- BOESPFLUG F.-N. LOSSKY (edd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Ed. du Cerf, Paris 1987.

- DILLENBERGER J., *A theology of artistic sensibilities. The visual arts and the Church*, SCM Press, London 1987.
- ECO U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano 1987.
- FERRARO G., *Il Concilio Niceno II nel suo XII centenario. Valore cristologico del culto delle immagini*, in "La Civiltà Cattolica", 138. III (1987), 449-461.
- GRÖZINGER A., *Praktische Theologie als Ästhetik*, Kaiser, München 1987.
- Il «sacro» in musica*, in "Rivista Liturgica", 74/4 (1987), numero monografico.
- MANDEL SUGANO G., *Capire l'arte africana*, Lucchetti, Bergamo 1987.
- MAUCHENHEIM H. VON, *Ikonen: heilige Bilder der Ostkirche*, Pattloch, Augsburg 1987.
- NADROWSKI H., *Twórcza i odbiorca sztuki sakralnej* (Creatore e fruitore dell'arte sacra), in "Studia Theologica Varsaviensia", 25 (1987), 75-97.
- ROCACHER J., *Esthétique et mystique de l'icône*, in "Esprit et Vie", 97 (1987), 631-638.
- SEIBERT J., *Lexikon christlicher Kunst. Themen-Gestalten-Symbole*, Herder, Freiburg-Basel-Wien 1987.
- SERRA A., *Beauté originelle d'Eve et son reflet sur le peuple au Sinai, sur l'Église et sur Marie*, in "SIDIC (Service International de Documentation Judéo-Chrétienne)", 20 (1987), 4-10.
- TIMUR INDYAH P., *The future of Christian Art in Asia*, in "Religion and Society", 34 (Bangalore 1987), 21-25.
- YATES W., *The Arts in Theological Education: New Possibilities for Integration*, Scholars Press, Atlanta 1987.

1988

- AMATO A., *Nicea II (787). Difesa delle immagini come affermazione del realismo dell'incarnazione*, in "Salesianum", 50 (1988), 321-344.
- AMATO P. (ed.), *Imago Mariae. Tesori d'arte e della civiltà cristiana*, catalogo della mostra a Roma, Palazzo Venezia, 20 giugno-2 ottobre 1988, Mondadori, Milano 1988.

- ANGUÉ J.-L., *Propos sur l'Église et les arts*, in "Études", 369 (1988), 71-84.
- BALZAN L., *L'incanto dell'essere e il fascinans del sacro*, F. Angeli, Milano 1988.
- BALZAROTTI E. et al., *Il luogo dell'arte oggi*, Jaca Book, Milano 1988.
- CROUAN D., *L'art et la liturgie. Essai sur les rapports constants unissant l'art et la liturgie au cours des siècles*, Tequi, Paris 1988.
- DALMAIS I.-H., *Image, icône, symbole, mystère (après la commémoration séculaire de Nicée II)*, in "La Maison-Dieu", 176 (1988), 37-53.
- FLOUCAT Y., *Sagesse du Beau. En relisant Jacques Maritain*, in "Revue Thomiste", 88 (1988), 377-392.
- GALIGNANI P., *L'icona nel pensiero russo contemporaneo*, in "Servitium", 55 (1988), 36-58.
- GRASSO G., *Tra Teologia e Architettura*, Borla, Roma 1988.
- Icona e Iconoclastia. Giornate di studio in occasione del XII Centenario del Concilio Niceno II. Milano 17-18 Marzo 1987*, in "Arte Cristiana", 724 (1988), numero monografico.
- JAROSZYŃSKI P., *On the Nature of Beauty*, in "Angelicum", 65 (1988), 77-98.
- LOTZ J.B., *Die Grundbestimmungen des Seins*, Tyrolia-Verlag, Innsbruck-Wien 1988.
- NOÈ V.-C. ALZATI-V. VIGORELLI-G. MASCHERPA, *L'immagine nella vita spirituale e nella pratica liturgica di oggi*, in "Arte Cristiana", 725 (1988), 163-170.
- PAPAS A., *Die Ideen des 7. Ökumenischen Konzils über die kirchliche Kunst und die Paramentenpracht des Byzantinischen Ritus*, in "Annuaire Historiae Conciliorum", 20 (1988), 370-378.
- PONNAU D., *Laïcité et patrimoine religieux*, in "Études", 369 (1988), 61-69.
- POUPARD P., *Image, imaginaire et foi*, in "La Maison-Dieu", 173 (1988), 133-138.
- RAVASI G., *Esegesi 'estetica' della Bibbia? Bibbia e arte*, in "Rivista del Clero Italiano", 69 (1988), 655-666.

- SANTI G., *Le esigenze di conservazione delle opere d'arte nelle chiese per la promozione di catechesi, liturgia e pastorale*, in "Arte Cristiana", 729 (1988), 451-453.
- URBINA P.A., *Filocalía o Amor a la Belleza*, Ediciones Rialp, Madrid 1988.
- VALENZIANO C., *Chiesa e Beni Culturali: prospettive teologiche e pastorali*, in "Arte Cristiana", 726 (1988), 225-234.
- ID., «*Via pulchritudinis*». *Teologia sponsale del Beato Angelico*, Pontificio Istituto Liturgico, Roma 1988.
- VIRGULIN S. *et al.*, in "Euntes Docete", 41/1 (1988), numero monografico.
- WALTON J.R., *Art and Liturgy: A Vital Connection*, M. Glazier, Wilmington 1988.

1989

- BELLINI P., *Immagini e messaggio cristiano*, in "Vita e Pensiero", 72/2 (1989), 124-132.
- BRITO E., *La beauté de Dieu*, in "Revue Théologique de Louvain", 20 (1989), 141-161.
- CAPPELLETTI, V. *et al.*, *Paolo VI et l'Art, Journée d'Études (Paris, 27 janvier 1988)*, Ed. Studium, Brescia 1989.
- FERRARI L., *Le icone orientali nella nostra pietà: moda o esigenza?*, in "Rivista di Pastorale Liturgica", 152 (1989), 11-16.
- FISCHER H., *Die Ikone. Ursprung, Sinn, Gestalt*, Herder, Freiburg-Basel-Wien 1989.
- GARGANO I., *L'icona e la parola. Proposte per una teologia iconica*, in "Vita Monastica", 179 (1989), 36-63.
- GREEN G., *Imagining God. Theology and the Religious imagination*, Harper and Row, San Francisco 1989.
- HEBER-SUFFRIN F.-E. PALAZZO, *L'image dans l'espace liturgique au Moyen Âge*, in "La Maison-Dieu", 177 (1989), 149-166.
- HOEPS R., *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Ästhetik*, Echter, Würzburg 1989.

- JORDAN M.D., *The evidence of the Transcendentals and the Place of Beauty in Thomas Aquinas*, in "International Philosophical Quarterly", 29 (1989), 393-407.
- L'immaginazione religiosa*, in "Communio", 108 (1989), numero monografico.
- LODI E., *Il culto delle icone nella problematica liturgica antica e recente*, in "Rivista di Pastorale Liturgica", 152 (1989), 17-25.
- LOW A., *Idolatry, Iconoclasm, and Beauty of Form*, in "Christianity and Literature", 38 (1989), 5-12.
- MANIECKI K., *Chrystologiczny aspekt teologii ikony w ujęciu L. Uspiańskiego* (Aspetto teologico cristologico delle icone nel pensiero di L. Uspenskij), in "Studia Theologica Varsaviensia", 27 (1989), 74-95.
- MARQUARD O., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schönningh, Paderborn 1989.
- SEQUERI P., *Estetica e teologia*, in "Ambrosius", 5 (1989), 488-502.
- SÖLL G., *Die Lehre des II. Konzils von Nizäa 787 über die Bilderverehrung*, in "Marianum", 51 (1989), 171-187.
- STEINER R., *Real presences*, The University of Chicago Press, Chicago 1989.
- ZARRI A., *Sapere artistico e teologia*, in "Rassegna di Teologia", 30 (1989), 577-581.

1990

- AMADO M. et al., *Il velo squarciato: presenza del simbolo in alcune esperienze della pittura contemporanea*, Jaca Book, Milano 1990.
- ASNAGHI A., *Il bello, la carne e l'uomo santo*, in "La Rivista del Clero Italiano", 71 (1990), 461-465.
- BABOLIN S., *Icona e Conoscenza. Preliminari d'una teologia iconica*, Gregoriana Libreria Editrice, Padova 1990.
- BELTING H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 1990.
- BUTLER D., *God's Visible Glory: The Beauty of Nature in the Thought of John Calvin and Jonathan Edwards*, in "The Westminster Theological Journal", 52 (1990), 13-26.

- CAPIZZI C., *La Chiesa per il suo patrimonio artistico e storico*, in "La Civiltà Cattolica", 141.II (1990), 26-38.
- CLÉMENT O., *L'arte contemporanea e il religioso* (intervista di Jean-Pierre Rosa), in "Nuova Umanità", 12 (1990), 75-83.
- ELAVATHINGAL S., *Inculturation and Christian Art. An Indian perspective*, Urbaniana University Press, Vatican City 1990.
- FOUILLOUX E., *Les arts au service de la foi?*, in J.-M. MAYEUR-CH. PIETRI-A. VAUCHEZ-M. VENARD (edd.), *Guerres mondiales et totalitarismes (1914-1958). Histoire du Christianisme*, vol. XII, Desclée-Fayard, Paris 1990, 138-153.
- GATTI V., *Koinè. Per aggiornare l'arte «sacra»*, in "Arte Cristiana", 740 (1990), 367-376.
- GENCE A., *La création artistique, approche du Mystère*, in "Christus", 37 (1990), 310-320.
- GIVONE S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 1990
- HAHNE W., *De Arte Celebrandi oder Von der Kunst, Gottesdienst zu feiern. Entwurf einer Fundamentalliturgik*, Herder, Freiburg-Basel-Wien 1990.
- La qualità ecclesiale nell'arte. Milano 6-7 Febbraio 1989*, in "Arte Cristiana", 737-738 (1990), numero monografico.
- MARTIN J.A., *Beauty and Holiness: The Dialogue between Aesthetics and Religion*, Princeton University Press, Princeton 1990.
- MARTINI C.M. et al., *Fede, creazione artistica, impegno culturale. Atti del Convegno indetto dall'Azione Cattolica Italiana-Milano Settore Adulti il 4 dicembre 1988*, Cooperativa Culturale in Dialogo, Milano 1990.
- NAVONE J., *Reflexoes teologicas sobre a beleza*, in "Broteria", 130 (1990), 419-428.
- NORMAN E.R., *The House of God. Church architecture, style and history*, Thames and Hudson, London 1990.
- ORTEGA F.J., *Belleza y Revelación. Estudio del simbolismo cristiano en el pensamiento musical de Wolfgang Amadeus Mozart*, Dissertazione, Pontificia Universitas a S. Thoma Aq. in Urbe, Roma 1990.

- SCHMITT A., *Zahl und Schönheit in Augustins De musica VI*, in "Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft (Neue Folge)", 16 (1990), 221-237.
- SCHNIED W.-J. SCHILLING (edd.), *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit (Berlin-Martin-Gropius-Bau, 1990)*, catalogo della mostra, 7 april-24 juni 1990, Cantz, Stuttgart 1990.
- SEIM J.-L. STEIGER (edd.), *Lobet Gott. Beiträge zur theologischen Ästhetik*, Chr. Kaiser, München 1990.
- Simbolo e gratuità. La bellezza del celebrare*, in "Vita Monastica", 180-181 (1990), numero monografico.
- SPEER, A., *Thomas von Aquin und die Kunst: eine hermeneutische Anfrage zur mittelalterlichen Ästhetik*, in "Archiv für Kulturgeschichte", 72 (1990), 323-345.
- TEMPLE R., *L'icône, une fenêtre sur l'absolu*, in "Le Courier de l'UNESCO", 43 (1990), 35-37.
- VERCELLONE F., *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Guerini & Associati, Milano 1990.
- WIDMER G. et al., *L'icône dans la théologie et l'art*, Ed. du Centre Orthodoxe du Patriarcat Ecuménique, Chambésy-Genève 1990.
- ZECCHI S., *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

1991

- AERTSEN J.A., *Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter*, in B. MOJSISCH-O. PLUTA (edd.), *Historia Philosophiae Medii Aevii. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. I, B.R. Grüner, Amsterdam-Philadelphia 1991, 1-22.
- BICKELMANN E., *The St. Thomas Cross: an early example of the inculturation of Christian Art in India*, in "Indian Church History Review", 25 (Bangalore 1991), 63-67.
- BOUYER L., *Architecture et Liturgie*, Ed. du Cerf, Paris 1991.
- BRIÈRE M., *Couleurs, composition, vision théologique chez Fra Angelico*, in "La Maison-Dieu", 187 (1991), 75-91.

- BROCKHAUS C.-G. LEINZ (edd.), *Museum und Kirche. Religiöse Aspekte moderner Kunst*, catalogo della mostra, 15 april-20 mai 1991, Wilhem-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1991.
- CHENIS C., *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, Las, Roma 1991.
- FEISS H., *Art and Monasticism*, in "The American Benedictine Review", 42 (1991), 314-333.
- JAROSZYŃSKI P., *Pulchrum ut primum amatum et cognitum*, in *Noetica, critica e metafisica in chiave tomistica*, Atti del IX Congresso Tomistico Internazionale, Studi Tomistici 41, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1991, 75-80.
- MARCONI G.-A. PASTORI, *Il recupero della distanza. Contributo teologico alla riflessione sull'estetica*, Ed. Borla, Roma 1991.
- MELLOR P.A., *The Virgin Birth and the Theology of Beauty*, in "The Irish Theological Quarterly", 57 (1991), 196-208.
- MENNEKES F., *La provocazione dell'immagine di Cristo. Le relazioni tra religione e mondo moderno*, in "La Civiltà Cattolica", 142.I (1991), 56-61.
- MILANI R., *Le categorie estetiche*, Pratiche Editrice, Parma 1991.
- PERNIOLA M., *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991.
- PIFANO P., *Le strade del bello oggi: prospettive di dialogo tra estetica e teologia*, in "Asprenas", 38 (1991), 343-358.
- ROUET A., *Art et Liturgie*, in "La Maison-Dieu", 186 (1991), 73-88.
- SEDINI D., *La qualità ecclesiale nell'arte. Breve percorso critico*, in "Rivista di Pastorale Liturgica", 164 (1991), 89-94.
- Spazi e figure: l'arredamento liturgico*, in "Rivista Liturgica", 78/1 (1991), numero monografico
- SUNDERMEIER T.-V. KÜNSTER, *Das schöne Evangelium. Christliche Kunst im balinesischen Kontext*, in *Studia Instituti Missiologici Societatis Verbi Divini* 51, Steyler Verlag, Nettetal 1991.
- SURCHAMP A., *L'arte religiosa*, in M. GUASCO-E. GUERRIERO-F. TRANIELLO (edd.), *Storia della Chiesa. I cattolici nel mondo contemporaneo (1922-1958)*, vol. XXIII, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1991, 635-651.
- TAKENAKA M.-R. O'GRADY, *The Bible through Asian Eyes*, COE, Genève 1991.

- TENACE M., *La beauté comme unité spirituelle dans les écrits esthétiques de Vladimir Soloviev*, Dissertazione, Pontificia Universitas Gregoriana, Romae 1991.
- Traditions ecclésiales de la beauté*, in "La Vie Spirituelle", 694 (1991), numero monografico.
- TROMBINO M.-A. MACAUDA-E. GUARNIERI, *Pensare il bello. Lineamenti di estetica filosofica*, Edizioni «Augustinus», Palermo 1991.

1992

- Arte, espiritualidad y belleza*, in "Revista de Espiritualidad", 204 (1992), numero monografico.
- BABOLIN S., *Funzionalità dell'immagine e caduta del significato*, in "Studi Ecumenici", 10 (1992), 367-396.
- BYČKOV V., *Die Eigenart des russischen ästhetischen Bewusstseins im Mittelalter*, in "Ostkirchliche Studien", 41 (1992), 22-33.
- CALLAGHER M.-P., *La religione e le arti*, in "La Civiltà Cattolica", 143.III (1992), 486-498.
- CALLEROT F., *Cinquième sermon de saint Bernard sur la Dédicace*, in "Collectanea Cisterciensia", 54 (1992), 284-299.
- CASTRO S., *La Belleza en la Biblia*, in "Revista de Espiritualidad", 51 (1992), 253-270.
- Catechismo della Chiesa Cattolica*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1992, 304-309, 530-531, 605-606
- CHENU M.-D., *La teologia nel XII secolo*, Jaka Book, Milano 1992.
- CHORPENNING J.F., *Renaissance Neoplatonism, Theological Tradition, and Outer and Inner Beauty in St. Francis de Sales*, in "The American Benedictine Review", 43 (1992), 283-300.
- COOTE J.-A. SHELTON (edd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- Esthétique de l'étiqne, Actes du Congrès de l'ATEM, Orsay 2-5 septembre 1991, Éthique et esthétique*, in "Le Supplement", 180 (1992), numero monografico.
- GATTI V., *Il Concilio Vaticano II nel magistero episcopale per l'arte liturgica*, in "Arte Cristiana", 752 (1992), 369-374.
- ID., *L'arte nella chiesa*, in "Arte Cristiana", 748 (1992) 49-56.

- HARRISON C., *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- MENNEKES F., *Fede e arte. Un tema antico nella condizione moderna*, in "La Civiltà Cattolica", 143.II (1992), 150-157.
- MILLET-GÉRARD D., *Paul Claudel et la dangereuse métaphysique du Beau*, in "Bulletin de la Société Paul Claudel", 125 (1992), 1-19.
- MONDINI P., *Armonia dell'universo. Dalla scienza a Dio*, Massimo, Milano 1992.
- ROUET A., *Art et Liturgie*, Desclée de Brouwer, Paris 1992.
- SEQUERI P., *Della gratuità: l'estetico e l'estatico nella relazione di Dio con l'uomo*, in "Servitium", 83 (1992), 40-47.
- ID., *La spiritualità del sensibile. Spunti per un'educazione teologica all'estetico*, in *La lampada e l'olio* (Miscellanea A. Del Monte), LDC, Leumann 1992, 125-132.
- SERRA A., "e dio vide quanto aveva fatto ed ecco, era molto buono/bello" (*Gen 1,31*), in "Servitium", 83 (1992), 15-39.
- SHERRY P., *Spirit and Beauty. An Introduction to Theological Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- ŠPIDLÍK T., *L'aspetto liturgico sacrale dell'immagine nell'Oriente cristiano*, in "Studi Ecumenici", 10 (1992), 397-418.
- STIEGMAN E., *A Tradition of Aesthetics in Saint Bernard*, in "Citeaux. Commentarii Cistercienses", 42 (1991-1992), 129-147.
- TENACE M., *La beauté dans la nature d'après Vladimir Soloviev*, in "Contacts", 44 (1992), 23-37.
- VERDON T., (ed.), *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica*, Biblia, Settimello (FI) 1992.

1993

- BABOLIN S., *L'uomo e il suo volto. Lezioni di estetica*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1993.
- BROWN BURCH F., *The Beauty of Hell: Anselm on God's Eternal Design*, in "Journal of Religion", 73 (1993), 329-356.
- DE FAVERI F., *Essere e Bellezza. Il pensiero estetico di Rosmini nel contesto europeo*, Morcelliana, Brescia 1993.

- FAJDECK B., *La bellezza secondo San Francesco alla luce degli opuscoli di San Bonaventura*, in "Vita Minorum", 64 (1993), 129-139.
- FEBRER M., *Filosofía de la belleza y del arte*, Instituto de Teología y Humanismo, Barcelona 1993.
- GARDEIL P., *La visitation de l'abîme. Eucharistie et expérience esthétique*, in "Nouvelle revue théologique", 115 (1993), 716-729.
- GIAMMARCO N.-C. PATERNOSTRO-M. GALLO (edd.), *Paolo VI. Umanesimo tra arte e letteratura*, Logart Press, Roma 1993.
- HARRIES R., *Art and the beauty of God: a Christian understanding*, Mowbrays, London 1993.
- HARRISON C., "Pulchritudo tam antiqua et tam noua: Augustine's handling of Neoplatonic theme", in *Cristianesimo latino e cultura greca sino al secolo IV XXI Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma 7-9 maggio 1992*, (Studia Ephemeridis Augustinianum 42), Roma 1993, 391-395.
- LOESSL J., *Religio, philosophia und pulchritudo: ihr Zusammenhang nach Augustinus*, "De vera Religione", in "Vigiliae Christianae", 47 (1993), 363-373.
- MAFFESOLI M., *Nel vuoto delle apparenze. Per un'etica dell'estetica*, Garzanti, Milano 1993.
- MALDINEY H., *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'act, Seyssel 1993.
- MANDRIONI DELFOR H., *Religión, Ética y Estética*, Trotta, Madrid 1993.
- NIETO ALCAIDE V., *La Luz, Símbolo y Sistema Visual*, Cátedra, Madrid 1993.
- RAMACHANDRA RAO S.K., *Art and Architecture of Indian Temples*, Kalpataru Research Academy, Bangalore 1993.
- ROMBOLD G., *Arte e religione*, in "Arte Cristiana", 757 (1993), 290-296.
- SANTI G. (ed.), *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal Concilio*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993.
- ID., *Arte sacra e beni culturali*, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano 1993.
- SEQUERI P., *Estetica e Teologia. L'indicibile emozione del sacro: R. Otto, A. Schönberg, M. Heidegger*, Glossa, Milano 1993.
- TENACE M., *La Beauté unité spirituelle*, Éditions Fates, Troyes (France) 1993.

- VALENZIANO C., *Riflessi antropologici dell'iconografia e dell'iconologia teologica*, in "Ecclesia Orans", 10 (1993), 79-103.
- ZEINDLER M., *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1993.

1994

- BIROU A., *Le beau "présence réelle de Dieu dans la matière"*, in "Cahiers Simone Weil", 17 (1994), 35-54.
- BOESPFLUG F.-Y. ZALUSKA, *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en l'Occident de l'époque carolingienne au IV^e concile du Latran*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 37 (1994), 181-240.
- CÀNOPI A.M., *Bellezza del creato nella liturgia*, Abbazia Benedettina «Mater Ecclesiae», Isola San Giulio 1994.
- COTTIN J., *Le regard et la parole. Une théologie protestante de l'image*, Labor et Fides, Genève 1994.
- CRIPPA M.A., *L'arte e la cultura artistica europea: un patrimonio da ricomprendere*, in "Communio", 136 (1994), 107-115.
- ECCHER D. (ed.), *L'incanto e la trascendenza*, catalogo della mostra, Trento 10 luglio-28 agosto 1994, Electa, Milano 1994.
- GAFFIOT J.C.-D. RIGAUX, (edd.), *Beauté et pauvreté: l'art chez les clarrisses de France*, Centre culturel du Panthéon, Paris 1994.
- GENCE A., *Dieu n'est pas abstrait, en témoigne la beauté*, in "Cahiers Simone Weil", 17 (1994), 23-33.
- GENNARI M., *L'educazione estetica*, Bompiani, Milano 1994.
- GUERRIERO E., *La via della bellezza*, in "Communio", 135 (1994), 40-52.
- HEYER G.S., *Beauty and power in art*, in "Insights", 109 (1994), 15-27.
- ILDEFONSO DE LA INMACULADA, *María en el "camino de la belleza" en la nueva evangelización*, in "Estudios marianos", 59 (1994), 313-335.
- MCGREGOR B.-T. NORRIS (edd.), *The beauty of Christ. An Introduction to the Theology of Hans Urs von Balthasar*, T&T Clark, Edinburgh 1994.
- MICCOLI P., «*Esperienza religiosa e arte sacra*», in "Euntes Docete", 47 (1994), 223-245.

- RUPNIK M.I., *L'arte, memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjaceslav Ivanovic Ivanov*, Lipa, Roma 1994.
- SCHMIDT ANDRADE C.E., *La belleza como camino hacia Dios (Santo Tomas de Aquino)*, in "Sapientia", 49 (1994), 217-228.
- SCHÖRGHOFER G., *La Chiesa e l'arte contemporanea*, in "La Civiltà Cattolica", 145.II (1994), 51-57.
- Vocazione artistica dei religiosi*, in "Arte Cristiana", 764-765 (1994), numero monografico.

1995

- BLANDINO G., *The transcendent Beauty of Christianity. II: The teaching given by Christ with his life*, in "Euntes docete", 48 (1995), 189-206.
- BODEI R., *Le forme del Bello*, Il Mulino, Bologna 1995.
- CARCHIA G., *Arte e bellezza*, Il Mulino, Bologna 1995.
- CHENIS C., *Ragioni concettuali e valenze linguistiche dell'arte sacra contemporanea. Un tentativo di diagnosi e di terapia secondo il pensiero della Chiesa*, Edizioni Staurós, San Gabriele (TE) 1995.
- Chiesa e arte*, in "Communio", 140-141 (1995), numero monografico
- CLÉMENT O., *Vladimir Soloviev, théologien de la modernité*, in "Contacts", 47 (1995), 35-45.
- COTTIN J., *Dieu et la beauté. A propos d'une thèse récente*, in "Revue de Théologie et de Philosophie", 127 (1995), 261-271.
- Die Theologie und die Bilder der Kunst*, in "Theologische Quartalschrift", 175 (1995), numero monografico.
- FIBLA P., *Una aproximació a la teologia de la bellesa*, in "Sofia", 3 (1995), 31-34.
- GONZÁLEZ MONTES A., (ed.), *Arte y fe. Actas del Congreso de "Las Edades del Hombre". Salamanca, del 25 al 29 de abril de 1994*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 1995.
- JOUSSELLIN B., *La beauté dans la célébration liturgique*, in "Positions luthériennes", 43 (1995), 13-29.
- KACMARCİK F.-P. PHILIBERT, *Seeing and Believing. Images of Christian Faith*, The Liturgical Press, Collegeville 1995.

- KAUCHTSCHISCHWILI N., *Spiritualità e bellezza. Dialogo a distanza con la cultura russa*, in *Nil Sorskij e l'esicasmò*, Atti del Convegno ecumenico internazionale di spiritualità russa, Bose 21-24 settembre 1994, Qiqiaon, Magnano (BI) 1995, 21-38.
- MENOZZI D., *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1995.
- MERTENS H.E., *His very name is Beauty. Aesthetic experience and Christian Faith*, in "Louvain Studies", 20 (1995), 316-331.
- MURILLO I., *El camino de la belleza en mariología*, in "Ephemerides Mariologicae", 45 (1995), 193-205.
- MURPHY ARAN F., *Christ the form of Beauty. A Study in Theology and Literature*, T&T Clark, Edinburgh 1995.
- MUZJ M.G., *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, La Casa di Matriona, Milano 1995.
- POSSET F., *The heavenly magnet: on the attractiveness of God in western Christian spirituality*, in "The American Benedictine review", 46 (1995), 24-44.
- RATZINGER J., *Ein neues Lied für den Herrn. Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart*, Herder, Freiburg im Breisgau 1995.
- SCHMIDT M. (ed.), *Tiefe des Gotteswissens-Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen. Internationales Symposium in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus Wiesbaden-Naurod vom 9. bis 12. September 1994*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995.
- SOLDINI J., *Saggio sulla discesa della bellezza. Linee per un'estetica*, Jaca Book, Milano 1995.
- ŠPIDLÍK T.-M.I. RUPNIK, *Parola e Immagine*, Lipa, Roma 1995.
- VALENZIANO C., *Sei tesi per l'arte cristiana*, in "Arte Cristiana", 771 (1995), 447-452.
- БЫЧКОВ В.В., *Русская средневековая эстетика XI-XVII века* (BYČKOV V.V., *L'estetica russa medioevale XI-XVII secolo*), Мысль, Москва 1995.
- ЯЗЫКОВА И.К., *Богословие иконы* (JAZIKOVA I.K., *La teologia dell'icona*), Издательство Общедоступного Православного Университета, Москва 1995.

1996

- BABOLIN S., *Dall'icona alla cultura*, in "Arte Cristiana", 777 (1996), 465-477.
- BERTOLI B., *Secondo Venezia*, in "IL Regno-Attualità", 14 (1996), 436-439.
- BOESPFLUG F.-A. DE PRÉVILLE, *L'harmonie du monde créé*, in "Le Monde de la Bible", 96 (1996), 28-37.
- CAMEL L. et al., *Quale arte per l'uomo alla soglia del nuovo millennio. Atti della Tavola rotonda tenutasi il 20 novembre 1995 nell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*, in "Arte Cristiana", 776 (1996), 325-336.
- COTTIN J., *Théologie de la croix et esthétique contemporaine*, in "Revue de Théologie et de Philosophie", 128 (1996), 253-272, 320.
- COURT R., *L'art et la religion. Présence symbolique et Révélation*, in "Études", 385 (1996), 645-658.
- CRIPPA M.A., *La formazione del sacerdote e l'arte*, in "Communio", 150 (1996), 53-62.
- DE SANTIS A., *Metamorfosi dello sguardo. Il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Pontificio Ateneo S. Anselmo, Roma 1996.
- DUNAWAY J.M.-E.O. SPRINGSTED (edd.), *The Beauty That Saves. Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil*, Mercer University Press, Macon 1996.
- KREUZER J., *Die Lehre des schönen Gotteserkenntnis bei Augustin*, in "Wiener Jahrbuch für Philosophie", 28 (1996), 147-160.
- LALIBERTE R.L., *The trail of divine beauty. Knowledge of God through natural beauty in the thought of Jonathan Edwards*, Dissertazione, Pontificia Studiorum Universitas a S. Thoma Aq. in Urbe, Roma 1996.
- MARINO E., *Estetica dell'arte ed estetica della fede. Premesse alla critica d'arte come iconoteologia*, in "Sapienza", 49 (1996), 27-64.
- MONDZAIN M.-J., *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporaine*, Le Seuil, Paris 1996.
- NAVONE J., *Toward a Theology of Beauty*, The Liturgical Press, Collegeville 1996.

- ONASCH K., *Ikone. Kirche, Gesellschaft*, F. Schöningh, Paderborn 1996.
- PLAZAOLA J., *Historia y Sentido del Arte Cristiano*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1996.
- Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto. Pittura Scultura Architettura. 1945-1995. Unione Cattolica Artisti Italiani*, catalogo della mostra, Braccio di Carlo Magno, 27 gennaio-3 marzo 1996, CISCRA, Roma 1996.
- ROSS S.D., *The Gift of Beauty. The Good as Art*, State University of New York Press, Albany 1996.
- SOMMAVILLA G., *Il Bello e il vero. Scandagli tra poesia, filosofia e teologia*, Jaca Book, Milano 1996.
- VALENZIANO C., *Iconismo e aniconismo occidentale post niceno. Dai Libri Carolini al secolo XIII*, in "Ecclesia Orans", 41 (1996), 11-42.
- VERDON T., *Il simbolo e la trascendenza*, in "Il Regno-Attualità", 14 (1996), 440-445.
- СТЕРЛИГОВА И. А., *О значении драгоценного убора в почитании святых икон* (STERLIGOVA I.A. Il significato dei decori preziosi nella venerazione delle icone), in *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси* (L'icona miracolosa a Bisanzio e nell'antica Russia), Мартис, Москва 1996, 123-132.

1997

- BAVIERA S.-J. BENTINI, (edd.), *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra organizzata in occasione del XXIII Congresso Eucaristico Nazionale di Bologna, Bologna 20 settembre-23 novembre 1997, Electa, Milano 1997.
- ID., *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra organizzata in occasione del XXIII Congresso Eucaristico Nazionale di Bologna, Cento 20 settembre-23 novembre 1997, Electa, Milano 1997.
- BERTOLONE V., *Una ricerca interdisciplinare*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il Volto dei Volti. Cristo*, vol. I, Editrice Velar, Gorle (BG) 1997, 12-23.

- BOCKMUEHL M., *"The form of God" (Phil. 2,6). Variations on a theme of Jewish mysticism*, in "Journal of theological studies", 48 (1997), 1-23.
- CANALS J.M., *La bellezza en la Liturgia*, in "Phase", 37 (1997), 397-407.
- CARAMEL L., (ed.), *Lo spirituale nell'arte italiana degli anni Venti e Trenta*, Franco Angeli, Milano 1997.
- CASTELLANO CERVERA J., *L'immagine del Cristo nei grandi mistici. La bellezza del Volto di Cristo nell'esperienza mistica di Santa Teresa del Gesù*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il Volto dei Volti. Cristo*, vol. I, Editrice Velar, Gorle (BG) 1997, 122-130.
- COURT R., *Style esthétique et lieu théologique*, in "Recherches de Science Religieuse", 85 (1997), 537-556.
- DIANICH S., *Luoghi e spostamenti nell'autocoscienza della Chiesa*, in "Vivens Homo", 8 (1997), 255-273.
- DE CARLI C. (ed.), *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità*, catalogo della mostra, Brescia, 9 novembre 1997-25 gennaio 1998, Skira, Milano 1997.
- FORTE B., *Sull'estetica teologica di San Tommaso d'Aquino*, in A. ASCIONE-M. GIOIA (edd.), *Sicut flumen pax tua. Studi in onore del Card. Michele Giordano*, M. D'Auria Editore, Napoli 1997, 459-473.
- GALEAZZI G., (ed.), *L'estetica oggi in Italia, Atti del convegno Assisi, 23-24 ottobre 1995*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1997.
- GENRE E.-Y. REDALIÉ. (edd.), *Arte e teologia. Atti dell'incontro delle Facoltà di teologia protestanti dei Paesi latini, Roma, 22-26 settembre 1995*, Claudiana, Torino, 1997.
- HOLZER V., *L'Esthétique théologique comme esthétique fondamentale chez Hans Urs von Balthasar*, in "Recherches de Science Religieuse", 85 (1997), 557-588.
- IACOBONE P., *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Dissertazione, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1997.
- Il bello è inutile?*, "Il Nuovo Areopago", 16/2 (1997), numero monografico.

- IRIBERTEGUI ERASO M., *La belleza de María. Ensayo de teología estética*, San Esteban-Edibesa, Salamanca-Madrid 1997.
- ID., *La belleza de María: Ensayo teológico "via pulchritudinis"*, in "Ciencia Tomista", 124 (1997), 1-41, 221-254, 431-446.
- La recezione della Sacrosanctum concilium*, in "Credero Oggi", 98 (1997), numero monografico.
- LEMPPE E., *Von der Schönheit. Ein Versuch über die Entmythologisierung des Schönen und die Humanisierung der Sehnsucht*, in "Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie", 39 (1997), 323-329.
- MERTENS H.-E., *Schoonheid is uw naam. Essay over esthetische en religieuze ervaring*, Acco, Leuven-Amersfoort 1997.
- NICHOLS A., *Zion and Philistia: The liturgy and theological aesthetics today*, in "The Downside Review", 115 (1997), 53-73.
- PIERSANTI A. (ed.), *Cento anni di Biennale e di cinema: la presenza della Chiesa*, atti del convegno, Venezia, 16 marzo 1996, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 1997, 159-254.
- PONNAU D. (ed.), *Forme et sens. La formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel*, Actes du colloque, École du Louvre-Paris, 18-19 avril 1996, La Documentation française, Paris 1997.
- POZZOLI L., «Dio vide: era bello». *La bellezza, esigenza dello spirito religioso*, in "La Rivista del Clero Italiano", 12 (1997), 849-863.
- RUSSO L., (ed.), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997.
- SAWARD J., *The Beauty of Holiness and the Holiness of Beauty. Art, sanctity, and the truth of Catholicism*, Ignatius Press, San Francisco 1997.
- SEGER M.A., *The treatment of sacred art in the Catechism: some questions and concerns*, in "Louvain Studies", 22 (1997), 39-58.
- SEQUERI P., *L'incarnazione della luce metafisica*, in "Chiesa oggi", 24 (1997), 48-50.
- UÑA JUÁREZ A., *Conocimiento estético e interioridad. La "visio mentis"*, in "Studium: Madrid", 37 (1997), 435-452.
- VALENTINI N., *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, Dehoniane, Bologna 1997.

- VALENZIANO C., *Liturgia e Antropologia*, Dehoniane, Bologna 1997.
- VASILIU A., *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Éd. Vrin, Paris 1997.
- VERDON T., *Attirerò tutti a me*, in "Il Regno-Attualità", 6 (1997), 133-135.
- WEAKLAND R.G., *Aesthetic and religious experience in evangelization*, in "Theology Digest", 44 (1997), 319-330.

1998

- Arte e pastorale*, dossier di "Orientamenti Pastoral", 46/2 (1998), 29-65.
- BERNARDI P.G., *L'icona. Estetica e teologia*, Città Nuova, Roma 1998.
- BETZ O., *Das Schöne als Spiegelung des Göttlichen. Konturen einer Theologie der Schönheit bei Simone Weil*, in "Geist und Leben", 71 (1998), 26-39.
- BRUNET G., *Evangelizzare con l'arte*, in "Settimana", 6 (1998), 1, 16.
- BRUNI G., *Maria bellezza della natura umana*, in E. TONIOLO (ed.), *La Vergine Maria dal secolo VI al secondo millennio. Itinerari mariani dei due millenni*, vol. II, Centro di Cultura Mariana Madre della Chiesa, Roma 1998, 68-100.
- CAMPBELL D.G., *Seeing when Art and Faith Intersect*, Rowman and Littlefield, Lanham 1998.
- CHENIS C. (ed.), *L'arte per il culto nel contesto postconciliare. I. Lo spazio*, Ed. Staurós, San Gabriele (TE) 1998.
- CLÉMENT O., *Pour une théologie de la beauté*, in "Contacts", 50 (1998), 51-56.
- ID., *Quelques aperçus sur l'icône comme théologie de la beauté*, in S. GRACIOTTI (ed.), *Il mondo e il sovra-mondo dell'icona*, L.S. Olschki, Venezia 1998, 19-30.
- COLEMAN E.J., *Creativity and Spirituality: Bonds Between Art and Religion*, State University of New York Press, Albany 1998.
- CRONIN D.P., *Arte y Arquitectura Litúrgicas. Una perspectiva a través de la participación*, in "Phase", 38 (1998), 367-384.
- CRUMLIN R. (ed.), *Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination*, catalogo della mostra, 24 april-26 july 1998, National Gallery of Victoria, Melbourne 1998.

- DYRNESS W., *Visual Faith: Art, Theology, and Worship in Dialogue*, Baker, Grand Rapids 1998.
- FONTANIER J.-M., *La beauté selon saint Augustin*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 1998.
- GALVÁN J.M., *L'arte come via di evangelizzazione*, in H. FITTE (ed.), *Fermenti nella teologia alle soglie del terzo millennio*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1998, 284-293.
- KARFÍKOVÁ L., «De esse ad pulchrum esse». *Schönheit in der Theologie Hugos von St. Viktor*, Bibliotheca Victorina 8, Brepols, Turnhout 1998.
- KESSLER H.L.-G. WOLF (edd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Villa Spelman Colloquia 6, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1998.
- L'arte e la Chiesa*, in "Chiesa oggi", 32 (1998), numero monografico.
- MALDONADO L., *Liturgia, arte, belleza*, San Pablo, Madrid 1998.
- MARIOLOGICAL SOCIETY OF AMERICA (ed.), *The Virgin Mary in Art*, in "Marian Studies", 49 (1998), numero monografico.
- PELLAND G., *Ex ipso sponso splendorem decoris accipiens ...*, in "Gregorianum", 79 (1998), 113-127.
- PERNIOLA M., *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998.
- PFEIFFER H., *Ragioni storiche, teologiche e politiche per la tradizione del volto di Gesù nei secoli*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il Volto dei Volti. Cristo*, vol. II, Editrice Velar, Gorle (BG) 1998, 281-287.
- Révélation et beauté. H.U. von Balthasar-Jean de la Croix-E. Levinas*, in "Mélanges de Science Religieuse", 55/3 (1998), numero monografico.
- RICHTER K., *Kirchenräume und Kirchenträume: die Bedeutung des Kirchenraums für eine lebendige Gemeinde*, Herder, Freiburg im Breigau 1998.
- ROMBOLD G., *Ästhetik und Spiritualität: Bilder Rituale Theorien*, Katholisches Bibelwerk, Stuttgart 1998.
- RUIZ RETEGUI A., *Pulchrum. Reflexiones sobre la Belleza desde la Antropología cristiana*, Ediciones Rialp, Madrid 1998.
- RUPNIK M.I., *Credenza e non credenza nella dinamica dell'esperienza estetica*, in "Aquinas", 41 (1998), 515-525.

- ID., *L'arte come parabola della teologia*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO, *Il Volto dei Volti. Cristo*, vol. II, Editrice Velar, Gorle (BG) 1998, 70-77.
- SAINT-PIERRE M., *Beauté, bonté, vérité chez Hans Urs von Balthasar*, Cogitatio fidei 211, Cerf, Paris 1998.
- SEQUERI P., *Arte e religione: cura pastorale e progetto culturale*, in "Teologia", 23 (1998), 119-132.
- ID., *Eстетica e Teologia. Corporeo, psichico, spirituale*, in D. MAGNANI-M.T. ROSSI (edd.), *Simbolo, metafora, invocazione. Tra religione e psicanalisi*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, 145-166.
- ID., *La bellezza ha bisogno di forma. Chiesa universale e chiesa locale*, in "Communio", 160-161 (1998), 115-124.
- ID., *Logos e stile*, in "Testo", 2 (1998), 119-132.
- STEFANI P., *Comprendere le immagini esprimere la fede*, in "Il Regno-Attualità", 2 (1998), 22-25.
- STOCK A., *Poetische Dogmatik. Christologie. Leib und Leben*, Bd. III, Schönigh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1998.
- THISTLETHWAITE D., *The Art of God and the Religions of Art*, Paternoster Press, Carlisle 1998.
- TIEZZI E., *La bellezza e la scienza* (Minima 42), Raffaello Cortina, Milano 1998.
- UÑA JUÁREZ A., *El sentido de la belleza y sus «leyes». Admonición, belleza, y destino*, in "Aquinas", 41 (1998), 29-48.
- ID., *San Agustín: belleza, música e historia. "Un admirable cántico"*, in "Augustinus", 43 (1998), 107-128.
- ID., *San Agustín. Idea y belleza*, in "Religión y Cultura", 44 (1998), 65-84.
- VERDON T., *Pellegrini dell'arte. Dal formalismo alla comprensione storica e teologica: la lettura dell'arte religiosa*, in "Il Regno-Attualità", 6 (1998), 173-176.

1999

- AMES-LEWIS F.-M. ROGERS, *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Ashgate, London 1999.

- APA, M.-O. CLÉMENT-C. VALENZIANO (edd.), *La Cappella «Redemptoris Mater» del Papa Giovanni Paolo II*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999.
- BEGBIE J., *Beholding the Glory. Incarnation through the Arts*, Baker Pub Group, Grand Rapids 1999.
- BIANCHI E., *Bellezza e povertà*, in "Ambrosius", 6 (1999), 451-456.
- BOESPFLUG F., *L'art chrétien comme "lieu théologique"*, in "Revue de Théologie et de Philosophie", 131 (1999), 385-396.
- BONAZZI A., *Il bello in Oriente e Occidente. Riflessioni filosofico-comparative*, in "Rivista di teologia morale", 30 (1999), 381-398.
- BRIVIO E. – M. FERRAZZA (edd.), *Paolo VI. Una luce per l'arte*, Silvana Editoriale, Milano-Città del Vaticano 1999.
- CASÁS OTERO J., *"Salvación y belleza". Fundamento teológico de la estética de la revelación y del culto iconográfico*, Dissertazione, Facultat de Teologia de Catalunya, Barcelona 1999.
- CHENIS C. (ed.), *L'arte per il culto nel contesto postconciliare. II. L'iconografia*, Ed. Staurós, San Gabriele (TE) 1999.
- CRIPPA M.A., *Immagini del vero*, in "Communio", 165 (1999), 38-44.
- D'ONORIO B., *La bellezza epifania di Dio. Lezione magistrale tenuta in occasione del conferimento della Laurea honoris causa in Lettere e Filosofia da parte dell'Università degli Studi di Cassino, 15 aprile 1999*, Tipolitografia Pontone, Cassino [1999].
- DUBAY T., *The Evidential Power of Beauty. Science and Theology Meet*, Ignatius Press, San Francisco 1999.
- FIorentino F., *Il pulchrum in S. Tommaso*, in "Sapienza", 52 (1999), 385-418.
- FORTE B., *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999.
- FRANTZ PENCE N., *Visual Art and Theology: Ways of Understanding*, in "Religious Studies Review", 25 (1999), 247-252.
- FRANZINI E., *Estetica e filosofia dell'arte*, Guerini e Associati, Milano 1999.
- GARCIA-RIVERA A., *The Community of the Beautiful. A Theological Aesthetics*, Liturgical Press, Collegeville 1999.

- JÉRUMANIS A.M., *La beauté du Père dans la théologie de Hans Urs von Balthasar*, in "Rivista teologica di Lugano", 4 (1999), 357-380.
- JIMÉNEZ MANZANAS A., *Eros y belleza en San Agustín*, in "Religión y Cultura", 45 (1999), 621-635.
- La formazione dei seminaristi alla valorizzazione pastorale dei beni culturali ecclesiastici*, in "Seminarium", 39/2-3 (1999), numero monografico.
- Le voci di Dio: la Musica*, in "Crede Oggi", 114 (1999), numero monografico.
- LINGUA G. (ed.), *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, Silvio Zamorani editore, Torino 1999.
- MARCHESI G., «*La bellezza salverà il mondo*». Lettera di Giovanni Paolo II agli artisti, in "La Civiltà Cattolica", 150.III (1999), 62-71.
- MENNEKES F., *Tra dubbio ed estasi: l'arte e la chiesa oggi*, in "La Civiltà Cattolica", 150.III (1999), 351-365.
- MENOZZI D., *Chiesa, immagini e culture extra-europee*, in "Rivista di Teologia dell'Evangelizzazione", 3/5 (1999), 125-137.
- MILITELLO C., *Mariologia e "Via pulchritudinis"*, in "Marianum", 61 (1999), 459-487.
- ID., *Per una teologia «via pulchritudinis»*, in "Vita pastorale", 87/12 (1999), 40-43.
- MUCCI G., *Un effetto del postmoderno. L'apatia per la bellezza*, in "La Civiltà Cattolica", 150.I (1999), 28-40.
- NAVONE J., *Enjoying God's Beauty*, The Liturgical Press, Collegeville 1999.
- PRATO E., *Bellezza e salvezza*, in "La Rivista del Clero Italiano", 80 (1999), 834-847.
- SCARRY E., *On Beauty and Being Just*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- SEQUERI P., *Estetica Trinitaria*, in "Ambrosius", 6 (1999), 457-477.
- STEFANI P., *I segni della fede*, in "Il Regno-Attualità", 14 (1999), 431-436.
- ŠTRUKELJ A., *О славе Божией* (Sulla gloria di Dio), Издательство Францисканцев, Москва 1999.

- TENACE M., *Il fascino della bellezza. La lettera del papa agli artisti*, in "Testimoni", 11 (1999), 6-8.
- UÑA JUÁREZ A., *San Agustín: belleza sensible y belleza del orden*, in "La Ciudad de Dios", 212 (1999), 183-213.
- VALENTINI N., *Estetica ed ermeneutica del simbolo-icona in P.A. Florenskij*, in C. VALENZIANO (ed.), *Scritti di Estetica e Poietica. Su l'arte di qualità liturgica e i beni culturali di qualità ecclesiale*, EDB, Bologna 1999.
- VALERIANI L., *Dentro la trasfigurazione*, Costa & Nolan, Genova 1999.
- VERDON T., *Contemplare il mistero*, in "Il Regno-Attualità", 10 (1999), 315-317.
- VILADESAU R., *Theological aesthetics: God in imagination, beauty, and art*, Dissertazione, Oxford University Press, New York 1999.

2000

- ARMANDO G., *La formazione artistica dei candidati al sacerdozio in Italia*, in "Arte Cristiana", 801 (2000), 455-458.
- BASSET L., *La parole poétique en liturgie*, in "Laval théologique et philosophique", 56 (2000), 281-295.
- BEGNI REDONA P.V. (ed.), *Paolo VI su l'arte e agli artisti*, Ed. Studium, Brescia 2000.
- BETTETINI M., «*La via della bellezza in Agostino*», in CENTRO STUDI AGOSTINO TRAPÈ (ed.), *Per corporalia ad incorporalia*, Biblioteca Egidiana, Tolentino 2000, 17-26.
- BONFAIT O.-N. MACGREGOR (edd.), *Il Dio nascosto. I grandi maestri del Seicento e l'immagine di Dio*, catalogo della mostra 19 ottobre 2000-28 gennaio 2001, Roma, Accademia di Francia, Edizioni De Luca, Roma 2000.
- CALVESI M. (ed.), *Nona Biennale d'Arte Sacra. La porta, segno di Cristo ed evento artistico*, Ed. Eco, San Gabriele (TE) 2000.
- CLÉMENT O., *La Sophiologie de Boulgakov comme intégration des religions cosmiques*, in "Contacts", 52 (2000), 204-210.
- DALL'ASTA A., *La fine della rappresentazione, chiave di lettura delle arti visive del XX secolo?*, in "La Civiltà Cattolica", 151.IV (2000), 237-250.

- DUPRÉ L., *Symbols of the Sacred*, Eerdmans, Grand Rapids-Cambridge 2000.
- FINALDI G. (ed.), *The Image of Christ. The catalogue of the exhibition Seeing Salvation*, exhibition 26 February-7 May 2000, London, The National Gallery, National Gallery Company Limited, London 2000.
- FORTE B., *Teologia e bellezza*, in J. DRISCOLL (ed.), *Imaginer la théologie catholique: permanence et transformations de la foi en attendant Jésus-Christ*, Mélanges offerts à Ghislain Lafont, Pontificio Ateneo Sant'Anselmo, Roma 2000, 137-152.
- GAHIZI VIANNEY J.-M., *Engendrer dans la beauté. De l'intuition bergsonienne de la durée à l'intuition poétique et le Soi créateur maritaniens*, Pontificia Universitas Sanctae Crucis, Romae 2000.
- GALIMBERTI U., *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000.
- GARNETT J.-G. ROSSER, *Christianity and art*, in "Apollo", 455 (2000), 11-18.
- GENTILI A., *I nostri sensi illumina. Saggio sui cinque sensi spirituali*, Ancora, Milano 2000.
- GREGORY R.B., *The beauty of the Christian life in its form and expression in the theology of Hans Urs von Balthasar*, Pontificia Studiorum Universitas A.S. Thoma Aq. in Urbe, Romae 2000.
- GROSSI GONDI S. (ed.), *La conoscenza estetica*, Casa Editrice Leonardo da Vinci, Roma 2000.
- GUALCO F., *Bellezza e mistero. La proposta estetico-teologica di H.U. von Balthasar*, Edicolors, Genova 2000.
- HRYNIEWICZ W., *Schönheit und Heil. Über die Eschatologie der Ikone*, in "Ostkirchliche Studien", 49 (2000), 145-161.
- JÉRUMANIS A.M., *Dimension esthétique de la théologie morale de Saint Augustin*, in "Augustiniana", 50 (2000), 197-234.
- JODICE M., *Luce-bellezza-rivelazione: un itinerario teologico in Hans Urs von Balthasar*, in "La Sapienza della Croce", 15 (2000), 21-40, 121-134.
- KAISER O., *Von der Schönheit des Menschen als Gabe Gottes*, in A. GRAUPNER-H. DELKURT-A.B. ERNST-L. AUPPERLE (edd.), *Verbindungslinien*, Neukirchener, Neukirchen-Vluy 2000, 153-163.

- KESSLER H.L., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- La musica*, in "Communio", 171 (2000), numero monografico.
- LITTLE S., *Taoism and the arts of China*, Art Institute of Chicago-Berkeley, Chicago-Los Angeles 2000.
- LLABRÉS P., *El patrimonio artístico-litúrgico de la Iglesia. Reflexiones y propuestas en orden a su conservación y promoción*, in "Phase", 40 (2000), 427-440.
- MICHELL G., *Hindu art and architecture*, Thames and Hudson, London-New York 2000.
- MORELLO G.-G. WOLF (edd.), *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra 9 dicembre 2000-16 aprile 2001, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Electa, Milano 2000.
- PICARDO G., *Fondamenti biblici veterotestamentari di una teologia della bellezza*, in "Nuova Umanità", 22 (2000), 247-260.
- PIOTROVSKY M.B., *Earthly beauty, heavenly art*, Lund Humphries Pubs-Ashgate Pub, Amsterdam-Brookfield 2000.
- PRATO E., «Cristo è veramente risorto?». *Stato dell'estetica e percorsi della teologia*, in "Teologia", 25 (2000), 285-290.
- PREZZI L., *Rivelazione dell'arte*, in "Il Regno-Attualità", 18 (2000), 583-585.
- PYE P., *The Letter of pope John Paul II to artists*, in "The Irish Theological Quarterly", 65 (2000), 179-182.
- RATZINGER J., *Der Geist der Liturgie*, Herder, Freiburg im Breisgau 2000, 99-116.
- RUPNIK M., *L'icona, l'invisibile e la storia*, in "Euntes Docete", 53/2 (2000), 89-97.
- SEQUERI P., *La via pulchritudinis: limiti e stimoli di una spiritualità estetica*, in "Credere Oggi", 117 (2000), 69-76.
- ID., *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Glossa, Milano 2000.
- ID., *Speranza della creazione. Sulla lettera di Giovanni Paolo II agli artisti*, in "La Rivista del Clero Italiano", 81 (2000), 325-340.
- VALENZIANO C., *Bellezza del Dio di Gesù Cristo. Narrazione visiva di Dio invisibile*, Servitium editrice, Sotto il Monte (BG) 2000.
- ID., *Per viam pulchritudinis*, Le Madonie, Castelbuono (PA) 2000.

- VAUCHEZ A., *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires: approches terminologiques, méthodologique, historiques et monographiques*, École française de Rome, Roma 2000.
- VERDON T., *L'occhio spirituale. Il contributo del cristianesimo all'arte*, in SERVIZIO NAZIONALE DELLA CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA PER IL PROGETTO CULTURALE (ed.), *Dopo 2000 anni di cristianesimo*, Mondadori, Milano 2000, 231-262.
- ID., *Patrimonio artistico come progetto tra passato e futuro*, in "Notiziario del Servizio Nazionale Progetto Culturale", 1 (2000), 9-27.
- VILADESAU R., *Theology and the Arts. Encountering God through Music, Art and Rhetoric*, Paulist Press, New York-Mahwah 2000.

2001

- ARMANDO G., *La formazione degli adulti in tema di arti per la liturgia e di beni culturali*, in "Arte Cristiana", 804 (2001), 238-241.
- ASLANOFF G.-D. ROUSSEAU (edd.), *L'icône, objet d'art ou objet de culte? Actes du colloque de Vézelay (25-27 août 2000)*, Cerf, Paris 2001.
- BAGOOD A., *Art and science, art in science*, in "Angelicum", 78/2 (2001), 283-309.
- CARR E. (ed.), *Architettura e arti per la liturgia, Atti del V Congresso Internazionale di Liturgia Roma, Pontificio Istituto Liturgico, 12-15 ottobre 1999*, Pontificio Ateneo di Sant'Anselmo, Roma 2001.
- CASSINGENA-TRÉVEDY F., *Jalons pour une esthétique de la liturgie*, in "Liturgie", 116 (2001), 127-192.
- CHENIS C., *La funzione pastorale dei musei ecclesiastici*, in "Chiesa oggi", 50 (2001), 9-10.
- ID. (ed.), *Percorsi artistici 2000. Annali Fondazione Staurós Italiana Onlus. III*, Edizioni Staurós, San Gabriele (TE) 2001.
- CLÉMENT O., *Solchi di luce*, Lipa, Roma 2001.
- COTTIN J., *Le double ecuménisme de l'art*, in "Transversalités", 84 (2001), 105-114.
- DARTIGUES A., *Théologie et esthétique*, in "Bulletin de Litterature Ecclesiastique", 102 (2001), 95-110.

- FARLEY E., *Faith and Beauty. A theological aesthetic*, Ashgate, Aldershot 2001.
- FOLTZ B.V., *Nature godly and beautiful. The iconic earths. Nature and the environment*, in "Research in phenomenology", 31 (2001), 113-155.
- FORTE B., *Eucaristia, Sacerdozio e Bellezza*, in M. RUSSOTTO (ed), *Radici ... il Mistero del Ministero. Corsi di Formazione permanente per Presbiteri e Diaconi*, vol. I, Conferenza Episcopale Siciliana, Palermo 2001, 293-304.
- ID., "Facciamo qui tre tende": *la Trasfigurazione e la bellezza che salva*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO, *Il Volto dei Volti. Cristo*, vol. V, Editrice Velar, Gorle (BG) 2001, 59-64.
- ID., *La bellezza: una via per l'unità*, in "Centro pro Unione Bulletin", 59 (2001), 7-13.
- GATTI V., *Liturgia e arte. I luoghi della celebrazione*, EDB, Bologna 2001.
- GRASSO G. (ed.), *Chiesa e Arte. Documenti della Chiesa, testi canonici e commenti*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2001.
- GROSS R., *L'être et la beauté chez Jacques Maritain*, Studia Friburgensia: Nouvelle série 90, Éditions Universitaires, Fribourg 2001.
- La bellezza* (Parola, Spirito e Vita: Quaderni di lettura biblica), 44 (2001), numero monografico.
- LIA P., *Lo splendore di Dio. Saggio sulla forma cristiana*, Vita e Pensiero, Milano 2001.
- Liturgia è bello. Architettura per il culto*, in "Rivista Liturgica", 88 (2001), numero monografico.
- OFILADA MINA M., *From aesthetic to Art. From Ontology to the Holiness of the real with the Sacred and the Beautiful as Experiential Coordinates*, in "Philippiniana Sacra", 36 (2001), 289-311.
- O'GRADY R. (ed.), *Christ for all people. Celebrating a World of Christian art*, COE, Genève 2001.
- Ratio Imaginis. Esperienza Teologica, Esperienza Artistica. Expérience Théologique, Expérience Artistique. Atti del Convegno di Firenze, 26-28 settembre 2000*, Facoltà Teologica dell'Italia Centrale-Institut Catholique de Paris, in "Vivens Homo", 12/1 (2001), numero monografico.

- SÁNCHEZ CIFUENTES M.-J.G. BIRLANGA TRIGUEROS, *Acotación a la Teoría Medieval del Arte. Del Servicio a la Gloria de Dios*, in "Revista Agustiniiana", 42 (2001), 777-800.
- SCHAEFER J., *Appreciating the Beauty of the Earth*, in "Theological Studies", 62 (2001), 23-52.
- SMORAĞ RÓŻYCKA M., *O pięknie i sztuce w najstarszych przekazach pisanych Rusi kijowskiej w świetle tradycji bizantyńskich ekphra-seis* (La bellezza e l'arte nei più antichi documenti della Russia di Kiev alla luce della tradizione bizantina dell'ekphrasis), in "Ars greca ars latina: studia dedykowane professor Annie Różyckiej Bryzek", Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, 99-114.
- ŠPIDLÍK T., *Il volto di Cristo nella spiritualità orientale*, in "Gregorianum", 82 (2001), 515-526.
- ID., *La bellezza, via al Volto trasfigurato*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO, *Il Volto dei Volti. Cristo*, vol. V, Editrice Velar, Gorle (BG) 2001, 27-30.
- VERDON T., *L'arte sacra in Italia. Dai mosaici paleocristiani alle espressioni contemporanee*, Mondadori, Milano 2001.
- VIDAL D., *L'événement mystique. Pour une nouvelle économie de l'image et de son abstraction*, in "Archives de Sciences Sociales des Religions", 114 (2001), 5-20.

2002

- ANTONELLI E.-Z. ZUFFETTI, *Beato Angelico. Maestro di contemplazione*, Ed. Ancora, Milano 2002.
- ARLEDLER G., *Abitare la bellezza che salva*, Paoline, Milano 2002.
- BONA CASTELLOTTI M., *Il sentimento delle cose, la contemplazione della bellezza. Approccio al problema estetico*, suppl. a "Tracce", 9 (2002).
- BORDAS A.-G. GAY-BARBIER, *Peinture et Spiritualité*, Noësis, Paris 2002.
- BROWNSTONE G.-A. ROUET, *L'Église et l'art d'avant-garde*, Ed. Albin Michel, Paris 2002.

- CARAMEL L.-G. BILLI-C. CHENIS (ed.), *Decima Biennale d'Arte Sacra. Nel segno della luce*, Fondazione Staurós Italiana, San Gabriele (TE) 2002.
- CASTELO M.J., *De pulchro. Par un estudo sobre o problema estético na obra de Sto. António*, in "Estudios Franciscanos", 103 (2002), 1-158.
- CHENIS C., *Il patrimonio storico-artistico della Chiesa. Un bene da conservare, tutelare, valorizzare*, in "Arte Cristiana", 809 (2002), 133-142.
- ID., *L'iconografia della Cappella Sistina. Spazio rituale nell'esaltazione del corpo umano*, in "Rivista Liturgica", 89 (2002), 144-162.
- ID. (ed.), *Percorsi artistici 2001-2002. Annali Fondazione Staurós Italiana Onlus. IV*, Edizioni Staurós, San Gabriele (TE) 2002.
- CHIMIRRI G., *Arte*, in "Rivista di Teologia Morale", 34 (2002), 133-142.
- DALL'ASTA A., *L'arte e il sacro*, in "La Civiltà Cattolica", 153.I (2002), 447-459.
- DE ROUX R.E., *Experiencia de fe y creatividad artística*, in "Theologica Xaveriana", 52 (2002), 473-488.
- DE SANTIS A., *L'incrocio fra "visio Dei" e "visio hominis". Una riflessione sull'arte figurativa da un punto di vista cristiano*, in R. CIPRIANI-G. MURA (edd.), *Il fenomeno religioso oggi: tradizione, mutamento, negazione*, Urbaniana University Press, Città del Vaticano 2002, 575-583.
- DI GIROLAMO L.M., *Hans Urs von Balthasar, un interprete del pensiero bonaventuriano*, in "Miscellanea Francescana", 102 (2002), 143-186.
- DU CHARLAT R. (ed.), *L'art, un enjeu pour la foi*, Éd. de l'Atelier, Paris 2002.
- DURAND M., *Au-delà du beau*, in "Lumière et Vie", 254 (2002), 29-42.
- EISNER E.W., *The Arts and the Creation of Mind*, Yale University Press, New Haven-London 2002.
- FORTE B., *Grafica d'arte e teologia cristiana*, in "Asprenas", 49 (2002), 225-232.
- ID., *Il Volto di Cristo: la bellezza che salverà il mondo*, in ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO, *Il Volto dei Volti. Cristo*, vol. VI, Editrice Velar, Gorle (BG) 2002, 53-60.

- ID., *L'Apocalisse della Bellezza*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 2002, 1143-1154.
- ID., *La bellezza come scacco in Kierkegaard*, in *Il limite come risorsa*, Editrice Mazziana, Verona 2002, 217-235.
- GERHARDS A., *Moderne Kunst und Liturgie. Versuch einer theologischen Sondierung*, in "Liturgisches Jahrbuch", 52 (2002), 262-277.
- HÉBERT G., *L'image et la question théologique de l'expérience esthétique*, in "Transversalités", 84 (2002), 77-87.
- KAHERA A.I., *Gardens of the Righteous: Sacred Space in Judaism, Christianity and Islam*, in "Cross Currents", 52 (2002), 328-341.
- KÄMPER B. et al., *Kirche und Kunst*, Aschendorff, Münster 2002.
- LÓPEZ SÁEZ F.J., *La belleza, memoria de la resurrección. La correspondencia entre «teodicea» y «antropodicea» en la visión teológica de Pavel A. Florenskij*, Dissertazione, Pontificium Institutum Orientale, Roma 2002.
- MAGGIANI S., *Estetica e poetica in «Sacrosanctum Concilium» e nello sviluppo della ricerca post-conciliare*, in ASSOCIAZIONE PROFESSORI DI LITURGIA (ed.), *Liturgia e Scienze umane. Itinerari di ricerca. Atti della XXIX settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia. Santuario di Vicoforte, 26-31 agosto 2001*, C.L.V.-Edizioni Liturgiche, Roma 2002, 319-345.
- MALTEZOU C.A.-G. GALAVARIS (edd.), *Cristo nell'arte bizantina e post-bizantina. Atti del convegno organizzato nell'ambito delle celebrazioni promosse dal patriarcato di Venezia in occasione del Bimillenario della nascita di Gesù Cristo*, Venezia, 22-23 settembre 2000, Istituto Ellenico di Venezia, Venezia 2002.
- MARTINI C.M., *La bellezza che salva. Discorsi sull'arte*, Ancora, Milano 2002.
- MONDIN B., *La bellezza come trascendentale in Platone, Agostino e Tommaso*, in "Sapienza", 55 (2002), 385-397.
- NAVONE J., *Il valore dell'arte cristiana*, in "La Civiltà Cattolica", 153.II (2002), 255-264.
- PISARRA P., *La beauté: une exigence éthique*, in "Jésus (Cahiers du libre avenir)", 115 (2002), 5-7.
- RAND H., *The Biblical Concept of Beauty*, in "Jewish Bible Quarterly", 30 (2002), 213-215.

- RATZINGER J., *et al.*, *Il sentimento delle cose, la contemplazione della bellezza*, in "Tracce Meeting", suppl. a "Tracce", 8 (2002).
- RENARD J., *Around the world in religion and the arts*, in "Religion and the Arts", 6/3 (2002), 359-373.
- RICHARDS K.-S. GJERTSON, *For Glory and for Beauty. Practical perspectives on Christianity and the Visual Arts*, Bruce Printing, Minneapolis 2002.
- SALAMANCA L.M., *Encuentro entre teología y estética*, in "Theologica Xaveriana", 52 (2002), 489-502.
- SERS P., *Icônes et saintes images, la représentation de la transcendance*, Les Belles Lettres, Paris 2002.
- ŠTRUKELJ A., *La beauté spirituelle des icônes*, in "Revue catholique internationale Communio", 27 (2002), 81-89.
- TAGLIAFERRI R., *La Via pulchritudinis nella ricerca liturgica per la prassi liturgica*, in ASSOCIAZIONE PROFESSORI DI LITURGIA (ed.), *Liturgia e scienze umane. Itinerari di ricerca. Atti della XXIX Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia. Santuario di Vicoforte, 26-31 agosto 2001*, C.L.V.-Edizioni Liturgiche, Roma 2002, 197-252.
- VALENTINI N. (ed.), *Cristianesimo e bellezza. Tra Oriente e Occidente*, Paoline, Milano 2002.
- VERDON T. (ed.), *Arte e catechesi. La valorizzazione dei beni culturali in senso cristiano*, Edizioni Dehoniane-Società Editrice Fiorentina, Bologna-Firenze 2002.

2003

- BANDY M.L.-A. MONDA, *The Hidden God: Film and Faith*, catalogo della rassegna cinematografica del MoMA Film, Gramercy Theatre New York, 4 December 2003-27 February 2004, The Museum of Modern Art, New York 2003.
- BARGNA I., *Arte Africana*, Jaca Book, Milano 2003.
- BARRON R., *God as artist*, in "Angelicum", 80 (2003), 403-416.
- BATTAGLIA E.-F. RAMPAZZO, *Il colore «sacramento» della Bellezza. La dimensione estetica della celebrazione liturgica*, Edizioni Messaggero Padova, Padova 2003.
- Belleza y Liturgia*, in "Phase", 253 (2003), numero monografico.

- BENAZZI N., *Arte e teologia. Dire e fare la bellezza della Chiesa. Un'antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro*, EDB, Bologna 2003.
- BISI M., *La bellezza via di salvezza. Un itinerario di formazione*, Edizioni ADP, Roma 2003.
- BOULNOIS O. et al., *L'image aujourd'hui*, in "Revue catholique internationale Communio", 28/4 (2003), 7-67.
- BUTOR M. et al., *Les Images et l'image*, Éditions de la Différence, Paris 2003.
- CENCILLO L., *Paradojas de la belleza. Un estudio psicoevolutivo de la creatividad artistica*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2003.
- CHENIS C., *La bellezza-bontà nell'arte sacra*, in "Arte Cristiana", 816 (2003), 205-212.
- ID. (ed.), *Percorsi artistici 2002-2003. Annali Fondazione Staurós Italiana Onlus. V*, Edizioni Staurós, San Gabriele (TE) 2003.
- FORTE B., *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 2003.
- GALVÁN J.M., *Trinità e Arte*, in "PATH", 2/1 (2003), 133-155.
- GRENIER C., *L'art contemporain est-il chrétien?*, Chambon, Nîmes 2003.
- HART D.B., *The beauty of the infinite: the aesthetics of Christian truth*, Eerdmans, Grand Rapids 2003.
- LANGELLA A., (ed.), *Via pulchritudinis & Mariologia. Atti del II e del III Convegno dell'Associazione mariologica interdisciplinare italiana (AMI), S. Marinella (Roma), 3-4 novembre 2001. Roma, 18-21 settembre 2002 (= Nuovi Percorsi di Mariologia 2)*, Edizioni AMI. Roma 2003.
- LIA P., *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Ancora, Milano 2003.
- Liturgie, beauté, sens du sacré*, in "La Maison-Dieu", 233 (2003), numero monografico.
- MENNEKES F., *Begeisterung und Zweifel: profane und sakrale Kunst*, Lindinger-Schmid, Regensburg 2003.
- NAPIÓRKOWSKI A.A., *Chrystus Wybawiający. Teologia świętych obrazów (Cristo Salvatore. Teologia delle sacre immagini)*, Wydawnictwo "M", Kraków 2003.

- NGUYỄN N.- NGUYỄN Q.T., *Catholic Churches in Vietnam. Architecture-History/Nhà thờ Công Giáo ở Việt Nam. Kiến Trúc Lịch sử*, Tổng Hợp, TP Hồ Chí Minh 2003.
- O'DONOHUE J., *Divine Beauty. The Invisible Embrace*, Bantam Press, London 2003.
- PASSARELLI G., *Iconostasi. La teologia della bellezza e della luce*, Mondadori, Milano 2003.
- PAYÁN A. A.M., *Juan Pablo II y el arte. Juan Pablo II: Lider de la humanidad*, in "Theologica Xaveriana", 53 (2003), 71-79.
- SEQUERI P., *Esperienza estetica e teologia*, in "Hermeneutica", 2003, numero monografico.
- SISINNI F. (ed.), *Riflessioni sulla bellezza*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2003.
- TRIVIÑO M.V., *La vía de la belleza. Temas espirituales de Clara de Asís*, BAC, Madrid 2003.
- VANZAN P., *La «via pulchritudinis» nella mariologia recente*, in "La Civiltà Cattolica", 154.III (2003), 138-144.
- VERDON T., *Vedere il mistero. Il genio artistico della liturgia cattolica*, Mondadori, Milano 2003.
- VIGORELLI V., *L'Architettura e le arti: linguaggi della liturgia*, in "Arte Cristiana", 819 (2003), 461-462.

2004

- ANTOMARINI B., *Il dramma della bellezza. Una rilettura di Hans Urs von Balthasar*, Dissertazione, Pontificia Universitas Gregoriana, Romae 2004.
- ARRIGHINI A., *La via della bellezza. L'arte nell'incontro tra Oriente e Occidente*, in "Testimoni", 15 (2004), 22-29.
- BENAZZI N. (ed.), *Arte e spiritualità: parlare allo spirito e creare l'arte: un'antologia su percorsi di fede e creazione artistica*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2004.
- CHENIS C.-F. LEONARDIS (edd.), *Arte sacra. Verso una nuova committenza. A 40 anni dalla Costituzione conciliare Sacrosanctum Concilium*, Leonardo International, Milano 2004.

- DI DOMENICO P.G.-C. VALENZIANO (edd.), *Atti del 7° Concilio niceno II ecumenico*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004.
- ECO U., *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004.
- ENCUENTRO DIÁLOGO FE-CULTURA (edd.), “*La belleza itinerario de transcendencia*”: VI Encuentro diálogo fe-cultura (Universitat Castelló), Departament d’Educació, Castelló 2004.
- FALCONI G., *Arte ed esperienza artistica nel pensiero di Hans Urs von Balthasar. Una lettura*, in “Nuova Umanità”, 26 (2004), 393-436.
- FORTE B., *La via pulchritudinis: La bellezza e l’annuncio della fede*, in B. ARDURA-J.-D. DURAND (ed.), *Culture, incroyance et foi. Nouveau dialogue*, Edizioni Studium, Roma 2004, 521-532.
- FORTI M. (ed.), *I Musei Vaticani e l’arte contemporanea da Medardo Rosso a Giacometti, da Boccioni a Ensor*, catalogo della mostra al Centro Culturale Candiani, Mestre 21 febbraio-2 maggio 2004, De Luca Editori d’Arte, Roma 2004.
- FOSTER S. (ed.), *Islam-Architecture*, Wiley-Academy, London 2004.
- FRANCIA V., *Splendore di bellezza. L’iconografia dell’Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004.
- GRASSO G., *Lettura dei riferimenti teologici nella “Lettera agli artisti” di Giovanni Paolo II (4 aprile 1999)*, in “Angelicum”, 81 (2004), 141-151.
- LOUTH A., “*Beauty will save the world. The Formation of Byzantine Spirituality*”, in “Theology Today”, 61 (2004), 67-77.
- MARTINI C.M.-F. RADAELLI, *Terra Santa. Colori e simboli di riconciliazione*, Ancora, Milano 2004.
- MCCALL R.D., *Imagining the other: toward an aesthetic theology*, in “Religion and Arts”, 8 (2004), 479-485.
- MOORE T.M., *The Hope of Beauty in an Age of Ugliness and Death*, in “Theology Today”, 61 (2004), 155-172.
- PIACENZA M., *La via della bellezza, cammino per i non credenti*, intervento all’Assemblea Plenaria del Pontificio Consiglio della Cultura, *La fede cristiana all’alba del nuovo millennio e la sfida della non credenza e dell’indifferenza religiosa*. 11-13 marzo 2004, in “Religioni e sette nel mondo”, 7 (2004), 49-54.

- RUPNIK M., «*Tirare dal suo tesoro cose nuove e cose antiche*»: la Cappella Redemptoris Mater, in B. ARDURA-J.D. DURAND (edd.), *Culture, incroyance et foi. Nouveau dialogue*, Edizioni Studium, Roma 2004, 549-558.
- SANTIAGO ZAMBRUNO P., *La Belleza che Salva según Santo Tomás de Aquino*, Dissertazione, Pontificia Universitas a S. Thoma Aq. in Urbe, Romae 2004.
- THONG VU DUY J., *Quelques priorités dans la pastorale de la culture au Vietnam aujourd'hui*, in B. ARDURA-J.D. DURAND (edd.), *Culture, incroyance et foi. Nouveau dialogue*, Edizioni Studium, Roma 2004, 3, 382-385.
- VALENZIANO C., *La riforma liturgica del Concilio. Cronaca, teologia, arte*, EDB, Bologna 2004.
- VANNONI E.M., *Arte e Teologia. Voci a confronto*, in "Vivens Homo", 15 (2004), 417-447.
- VESCOVO M.-C. CHENIS (edd.), *Undicesima Biennale d'Arte Sacra. Padre Nostro. Dall'ascesa aniconica alla contemplazione iconica*, Fondazione Staurós Italiana, San Gabriele (TE), 2004.
- VILADESAU R., *La bellezza e la croce. Estetica teologica*, in "Il Regno-Attualità", 12 (2004), 428-435.

2005

- AMODEI T., *Artisti e liturgia oggi. Coraggiosa iniziativa a Venezia*, in "La Sapienza della Croce", 20 (2005), 91-97.
- AUSTIN M., *Explorations in art, theology and imagination*, Equinox, London 2005.
- BATTAGLIA V., *Via Pulchritudinis e Mariologia*, in M. DOSIO-M. GANNON-M. P. MANELLO-M. MARCHI (edd.), "Io ti darò la Maestra...". *Il coraggio di educare alla scuola di Maria. Atti del Convegno Mariano Internazionale promosso dalla Pontificia Facoltà di Scienze dell'Educazione "Auxilium" - Roma, 27-30 dicembre 2004*, LAS, Roma 2005, 279-288.
- BELTRAMO CEPPI ZEVI C. (ed.), *Quando Dio abitava ad Ife. Capolavori dell'antica Nigeria, Palazzo Strozzi, Firenze 5 marzo-3 luglio 2005*, ArtificioSkira, Firenze 2005.

- CHENIS C., *Dalla contemplazione mistica all'inculturazione orante. Il Beato Angelico nel magistero di tre pontefici contemporanei*, in "Rivista Liturgica", 92 (2005), 147-160.
- ID., *Paradigmi estetico-spirituali della «Tutta Pura»*, in "L'Osservatore Romano", 12 febbraio 2005, 8-9.
- ID., (ed.), *Percorsi artistici 2004-2005. Annali della Fondazione Staurós Italiana Onlus. VI*, Edizioni Staurós, San Gabriele (TE) 2005.
- CODA P.-L. GAVAZZI (edd.), *L'immagine del divino. Nelle tradizioni cristiane e nelle grandi religioni*, Mondadori, Milano 2005.
- COLOMBO G.-A. FERRARI-G.B. MONTINI-I. SCHUSTER, *Discorsi sull'arte*, Ancora, Milano 2005.
- DE FIORES S. et al., *Una bellezza chiamata Maria. Ricerca biblico-ecclesiale. Atti del IV Convegno AMI Poggio Roio (L'Aquila) 5-7 settembre 2003*, in "Theotokos", 13 (2005).
- GAZZANEO G., *L'orizzonte della bellezza. Luoghi dell'Infinito*, in *Notiziario del Servizio Nazionale per il Progetto Culturale*, Quaderno della Segreteria Generale CEI 1, giugno 2005, 82-88.
- HÄRLE C.-C. (ed.), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet Studio, Macerata 2005.
- HONORÉ J., *Le Mystère de la Beauté. Approche théologique*, in "La Vie Spirituelle", 756 (2005), 39-54.
- LAMOUREUX P.-K.J. O'NEIL, *Seeking Goodness and Beauty. The use of the arts in Theological Ethics*, Rowman & Littlefield, Lanham 2005.
- MARCHISANO F. et al., *Juan Pablo II y el arte actual*, in "Ars Sacra. Revista de Patrimonio Cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música", 34 (2005), 72-124.
- MARINI P., *Liturgia e bellezza. Nobilis pulchritudo*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2005.
- PAGAZZI G.C., «Vogliamo vedere Gesù»: un volto da contemplare (NMI 16-28), in "PATH", 4/1 (2005), 27-56.
- SCARSATO F., *Laudato sie per sora bellezza! L'esperienza estetica di Francesco d'Assisi*, Edizioni Messaggero Padova, Padova 2005.
- ŠPIDLÍK T.-M.I. RUPNIK, *Teologia pastorale. A partire dalla bellezza*, Lipa, Roma 2005.

UBBIALI S. et al., ... *e vide che era bello*, Atti del convegno, Assisi 19-21 settembre 2003, Cittadella, Assisi 2005.

VIVIANI M., *Arte sacra nella catechesi: attenzioni comunicative*, in "Rivista Liturgica", 92 (2005), 411-422.

Si ringraziano:

P. A. Beltrán, Biblioteca del Pontificio Istituto di Spiritualità Teresianum.

D. C. Chenis, Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa.

P. J. Dinh Duc D., Pontificia Università Urbaniana.

Mons. D. Estivill, Segreteria generale Sinodo dei Vescovi.

Dott.ssa L. Gavazzi, Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici della C.E.I.

P. F. Gich, Biblioteca del Pontificio Istituto Orientale

Dott.ssa M. Giorgi Debanne, Biblioteca della Pontificia Università Gregoriana.

Mons. P. Iacobone, Pontificio Consiglio della Cultura.

P. G. Martina, Pontificia Università Gregoriana.

P. L. Mezzadri, Pontificia Università Gregoriana

M. Nkafu, Pontificia Università Gregoriana.

P. M. Nin, Pontificio Collegio Greco.

Dott.ssa L. Rocchi, Biblioteca della Pontificia Università della Santa Croce.

P. R. Russo, Biblioteca "B. Barbieri" dei Padri Cappuccini, Reggio Emilia.

Dott. P. Vian, Biblioteca Apostolica Vaticana.

VITA ACADEMIAE

1. Cronaca dell'Accademia

*** Relazione del Presidente, Mons. Marcello Bordoni, alla riunione annuale del Consiglio di Coordinamento delle Pontificie Accademie.**

In data 22 giugno 2005, il Presidente della Pontificia Accademia di Teologia, Mons. Marcello Bordoni, ha partecipato alla riunione annuale del Consiglio di Coordinamento delle Pontificie Accademie, presieduta da S.E.R. il Card. Paul Poupard presso la Sede del Pontificio Consiglio della Cultura. Nel corso della riunione, il Presidente ha presentato la relazione sulla vita dell'Accademia nell'a.a. 2004/2005, sviluppando in particolare i seguenti temi: rinnovo del Consiglio Accademico in data 27 gennaio 2005; riunioni e attività del Consiglio Accademico, che è stato convocato 5 volte durante l'anno (7 ottobre 2004; 9 dicembre 2004; 22 febbraio 2005; 12 maggio 2005; 8 giugno 2005); Sessione Accademica del 27 gennaio 2005 su "L'annuncio di Gesù Cristo nei molteplici contesti. Le Esortazioni apostoliche postsinodali alla Chiesa nei cinque Continenti"; due fascicoli pubblicati della rivista "PATH": 2/2004 "*Advocata gratiae et sanctitatis exemplar. A 150 anni dalla definizione del dogma dell'Immacolata Concezione*" e 1/2005 "Giovanni Paolo II e la via della Chiesa all'alba del terzo millennio"; avvio del percorso di ricerca su "Esperienza spirituale e teologia"; partecipazione dell'Accademia all'assegnazione del Premio delle Pontificie Accademie 2005.

*** Partecipazione del Prelato Segretario, Mons. Piero Coda, al Convegno Internazionale su "La sfida di un nuovo dialogo culturale nel contesto della globalizzazione"**

Dal 7 al 20 luglio 2005, su invito del Card. Paul Poupard, il Prelato Segretario, Mons. Piero Coda, ha partecipato al Convegno Internazionale

dei Centri culturali cattolici del Mediterraneo su “La sfida di un nuovo dialogo culturale nel contesto della globalizzazione”, organizzato dal Pontificio Consiglio della Cultura a Sarajevo, in Bosnia ed Erzegovina, tenendovi una relazione su “I fondamenti teologici del dialogo”. Moderatore del Convegno il P. Bernard Ardura, O. Praem., Segretario del Pontificio Consiglio della Cultura; tra i relatori S.E.R. il Card. Vinko Puljič, Arcivescovo di Vrhbosna; il Rev. Jean-Marc Aveline, Direttore dell’Institut Catholique de la Méditerranée (Marseille); Mons. Dr. Werner Freistetter, Direttore dell’“Istituto per la Religione e la Pace” (Wien); Mons. Marko Josipovič, Decano della Facoltà di Teologia (Sarajevo); e il Rev. Antoni Matabosch, Presidente della “Fondazione *Joan Maragall*” (Barcelona).

* **Sessione di lavoro sull’attività dell’Accademia**

Giovedì 13 ottobre 2005 si è svolta, presso la Pontificia Università Lateranense, la prevista Sessione di lavoro sull’attività dell’Accademia. Erano presenti il Prelato Segretario, Mons. Piero Coda, che ha presieduto la Sessione su mandato del Presidente; i Consiglieri, Rev. Enrico dal Covolo, S.D.B., Rev. P. François-Marie L  thel, O.C.D., Rev. Paul O’Callaghan; gli Accademici Rev. P. Prosper Grech, O.S.A., Rev. P. Bruno Hidber, C.S.S.R., Mons. Jos   Luis Illanes Maestre, Mons. Francisco L  pez Illana, Mons. Fernando Ocar  z, Rev. Paolo Scarafoni, L.C., Rev. P. Tarcisio Stramare, O.S.J., Rev. P. R  al Tremblay, C.S.S.R. e Rev. Donato Valentini, S.D.B.; e il Socio corrispondente Rev. P. Salvati Marco, O.P. Avevano comunicato la loro impossibilit   a partecipare e i loro saluti e auguri di buon lavoro il Consigliere Rev. Manlio Sodi, S.D.B.; gli Accademici S.E.R. Mons. Bruno Forte, Rev. da Sr. Marcella Farina, F.M.A., Rev. P. Daniel Ols, O.P., Mons. I. Sanna; e i Soci corrispondenti Mons. Nicola Ciola e Mons. Czesław Rychlicki.

Il Prelato Segretario ha illustrato il programma ormai definitivo del III Forum Internazionale, che si svolger   come di tradizione presso la Domus Sanctae Marthae in Vaticano, dal 26 al 28 gennaio 2006, e il contenuto e la successione dei numeri gi   previsti, e di quelli in fase di allestimento, della rivista “PATH”.   seguita una breve presentazione dei due percorsi di ricerca delineati nel corso del precedente anno accademico, per entrare quest’anno nel vivo della loro realizzazione, e che sono aperti alla partecipazione di tutti gli Accademici interessati e ad altri cultori delle

scienze teologiche. Si tratta del percorso su “Teologia ed esperienza spirituale” coordinato e illustrato dal prof. François-Marie Léthel, e su “Escatologia e Protologia” coordinato e illustrato dal prof. Réal Tremblay.

La parte più consistente e attesa dell'incontro è stata poi dedicata allo scambio di suggerimenti e proposte sull'attività dell'Accademia nel prossimo anno da parte dei presenti. In particolare, gli interventi si sono concentrati su tre punti: (1) grande interesse ha suscitato, innanzi tutto, la proposta di dedicare il primo numero del 2007 della rivista “PATH” al pensiero teologico di Joseph Ratzinger, in occasione del suo 80° genetliaco: Don Enrico dal Covolo e Don Paul O'Callaghan procederanno, in stretto contatto con gli Accademici maggiormente interessati, a stilare in tempi brevi una proposta da sottoporre al Consiglio; (2) circa la celebrazione della prossima Sessione Accademica, si suggeriva come data la prima metà del dicembre 2006; ampia convergenza si registrava, a proposito del tema da affrontare nel momento pubblico della Sessione, sulla questione del relativismo, preferibilmente a livello di una diagnosi socio-culturale del fenomeno e nella prospettiva delle sue implicazioni per la testimonianza e l'annuncio della fede cristiana; (3) in vista della celebrazione del III Forum del prossimo gennaio si chiedeva ai tre relatori principali di far pervenire il prima possibile se non l'intero intervento da loro previsto, almeno una scaletta degli argomenti che intendono affrontare.

In conclusione della Sessione, il Segretario comunicava che entro il mese di dicembre diventerà attiva la pagina web dell'Accademia sul sito della Santa Sede.

2. X Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie

In data 15 novembre 2005, si è svolta in Vaticano, nell'aula nuova del Sinodo, la X Seduta pubblica delle Pontificie Accademie, presieduta da S.E.R. il Card. Paul Poupard, Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura e del Consiglio di Coordinamento delle Pontificie Accademie. Una relazione è stata tenuta dal Presidente della Pontificia Accademia di Teologia, Mons. Marcello Bordoni, sul tema «Gesù Cristo è la misura del vero umanesimo». Nel corso della Seduta è stato consegnato l'annuale Premio delle Pontificie Accademie, riservato quest'anno all'ambito teologico e filosofico. Ha ricevuto il Premio il Dott. Giovanni Catapano, per l'opera *Il concetto di filosofia nei primi scritti di Agostino. Analisi dei passi*

metafilosofici dal "Contra Academicos" al "De vera Religione" (Studia Ephemeridis Augustinianum, 77), Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 2001, 368 pp.; hanno ricevuto la medaglia del pontificato il Dott. Santiago Sanz Sánchez per l'opera *La relación entre creación y alianza en la teología contemporánea: status quaestionis y reflexiones filosófico-teológicas* (Dissertationes Series Theologica, XI), EDUSC, Roma 2003, 398 pp.; e il Dott. Massimiliano Marianelli, per l'opera *La metafora ritrovata. Miti e simboli nella filosofia di Simone Weil* (Collana di Teologia, 50), Città Nuova Editrice, Roma 2004, 309 pp.

INDEX TOTIUS VOLUMINIS 4 (2005)

EDITORIALES

CODA P.	3-8
POUPARD CARD. P.	311-314

STUDIA

CASTELLANO CERVERA J., « <i>Amaos los unos a los otros como yo os he amado</i> »: <i>espiritualidad de comunión</i> (NMI 43)	85-104
CHENIS C., <i>Chiesa ed arte. Paolo VI e Giovanni Paolo II: la "tradizione" nella novità</i>	497-515
DE FIORES S., <i>Dalla "tota pulchra" alla "via pulchritudinis" in mariologia</i> .	531-559
DI BLASIO T., <i>La via della bellezza: rassegna bibliografica</i>	561-606
DRISCOLL J., <i>The Church in the United States: What Has Happened Since «Ecclesia in America»?</i>	177-202
FERME B., <i>Jesus Christ and the Peoples of Oceania in «Ecclesia in Oceania»</i> ..	223-240
GARGANO G. I., « <i>Senza di me non potete far nulla</i> »: <i>mistagogia della Parola e dell'Eucaristia</i> (NMI 35-39)	57-84
GEROSA L., « <i>Coltivare e dilatare gli spazi di comunione</i> »: <i>ambiti e strumenti dell'ecclesiologia di comunione</i> (NMI 44-46)	105-120
GIOVANNI PAOLO II, <i>Discorso alla IX Seduta pubblica delle Pontificie Accademie</i>	315-317
GRECH P., <i>Lo splendore della gloria celeste. Estetica teologica</i>	337-346
GROSSI V., <i>La "via pulchritudinis" nella riflessione di Agostino d'Ipbona</i> .	347-376
HON TAI FAI S., <i>Proclaiming Christ in Multiple Contexts: Some Methodological Considerations in Theology with Reference to «Ecclesia in Asia»</i>	203-222
IACOBONE P., <i>La bellezza di Cristo nell'arte, dall'Antichità al Rinascimento</i> ..	451-479
ILUNGA MUYA J., <i>L'annuncio di Cristo in Africa nella prospettiva de l'«Ecclesia in Africa»</i>	139-156

KARLIC E. E., <i>La Iglesia en Latino-América: el significado de la «Ecclesia in America»</i>	157-176
LUZI M., <i>La bellezza come cammino di evangelizzazione e di formazione umana</i> ..	319-322
MANTOVANI M., <i>Il “pulchrum” nell’orizzonte dei trascendentali dell’essere in S. Tommaso d’Aquino</i>	377-394
MARCHESI G., <i>La via della bellezza nell’estetica di Hans Urs von Balthasar</i>	395-412
O’CALLAGHAN P., <i>L’Europa e la speranza: tra promessa e ricordo. Riflessioni intorno all’«Ecclesia in Europa»</i>	241-270
PAGAZZI G. C., <i>«Vogliamo vedere Gesù»: un volto da contemplare (NMI 16-28). I sensi spirituali e i sensi di Gesù</i>	27-56
PARENTI S., <i>La bellezza nella liturgia delle Chiese ortodosse</i>	441-450
PETRÀ B., <i>Tra trasfigurazione e divinizzazione: il cammino del cristiano verso la “visio Dei”</i>	517-530
RAVASI, G., <i>La bellezza della creazione nell’Antico Testamento</i>	323-335
RAZZANO L., <i>L’idea di bellezza nel pensiero religioso russo tra ’800 e ’900</i>	413-428
RUPNIK M.I., <i>La via della bellezza nell’arte contemporanea</i>	481-495
SODI M., <i>Bellezza e decoro nella celebrazione dei Santi Misteri</i>	429-440
SORRENTINO D., <i>«Novo millennio ineunte»: un dinamismo nuovo. La Chiesa all’alba del terzo millennio</i>	9-26
ZANGHÌ G. M., <i>«Vivere in Cristo la vita trinitaria per trasformare la storia»: per un nuovo paradigma culturale (NMI 29)</i>	121-137

VITA ACADEMIAE

Cronaca dell’Accademia	304-307; 607-609
Emeritato del P. Tomás Alvarez Fernández de la Cruz, O.C.D.	283-284
Intervento di O. Tomás Alvarez Fernández de la Cruz, O.C.D.	294-303
Laudatio di P. Jesús Castellano Cervera, O.C.D.	284-293
Partecipazione del Prelato Segretario, Mons. Piero Coda, al Convegno Internazionale su “La sfida di un nuovo dialogo culturale nel contesto della globalizzazione”	607
Relazione del Presidente, Mons. Marcello Bordoni, alla riunione annuale del Consiglio di Coordinamento delle Pontificie Accademie	607
Sessione Accademica del 27 gennaio 2005	271-303
Sessione di lavoro sull’attività dell’Accademia	608-609
X Seduta Pubblica delle Pontificie Accademie	609-610



*Finito di stampare
nel mese di Dicembre dell'anno 2005
dalla Tipolitografia Giammarioli
via Enrico Fermi, 10 - Frascati (Roma)*



