

IMMAGINI DI DIO PADRE NELL'ARTE CRISTIANA ASPETTI PROBLEMATICI

Come era avvenuto per l'anno dedicato allo Spirito Santo, anche l'anno dedicato alla Persona del Padre ha suscitato nella Chiesa cattolica la richiesta di materiale iconografico relativo alla Persona del Padre. Ora, se guardiamo le raffigurazioni del Padre scelte per le copertine delle pubblicazioni recenti, notiamo che è stata usata indistintamente qualunque tipo di figura, a prescindere dal periodo storico o dall'area geografica della sua provenienza: di fronte a un'assenza pressoché totale di immagini moderne del Padre, si incontra il Padre del *Trono di grazia* del Medioevo latino, il Padre della Creazione di Michelangelo o quello sperduto nelle nuvole delle volte barocche, e ancora il Padre nell'icona russa della *Paternità*, messa al bando dalla Chiesa ortodossa... È chiaro però che queste immagini non hanno lo stesso significato e perciò non sono intercambiabili. Il fatto è che spesso le immagini vengono usate senza che ci si interroghi sul loro messaggio proprio, cioè su ciò che significavano quando vennero create, e senza che vi sia la consapevolezza del loro impatto sull'immaginario affettivo dei riguardanti.

Ora, per quanto riguarda la Persona del Padre, nell'Occidente cristiano ci troviamo attualmente di fronte a una situazione critica: da una parte il riferimento, sotto qualunque forma: simbolica o realistica che sia, alla Persona del Padre è praticamente scomparso dagli edifici ecclesiastici moderni, dall'altra la ben nota immagine realistico-antropomorfica del Padre, quale Vecchio dalla barba bianca è percepita ormai come un vuoto stereotipo. Una situazione completamente diversa caratterizza l'Oriente cristiano. Per cercare di comprendere l'origine della crisi in Occidente, bisogna ripercorrere il cammino storico della raffigurazione di Dio, prendendone in esame i momenti salienti.

Consideriamo a volo d'uccello la problematica:

1. per più di mille anni, con l'eccezione di un piccolo gruppo circoscritto, non si danno immagini antropomorfiche della Prima Persona della Trinità;
2. a partire dalla fine del I millennio sia in Oriente che in Occidente si osserva la produzione di nuovi moduli iconografici slegati dalle teofanie scritturistiche, relativi al mistero delle Persone divine; la figura fino allo-

del Nuovo Testamento, in cui la Chiesa ha ravvisato una manifestazione particolare del mistero trinitario, come l'apparizione dei tre angeli ad Abramo e la teofania al Giordano²; dall'altra, immagini di tipo allegorico o simbolico relative al mistero trinitario, indipendenti da riferimenti a eventi della Storia della salvezza, oppure consistenti in un assemblaggio di elementi tratti da teofanie scritturistiche mescolate con elementi simbolici;

- in un numero molto ristretto di monumenti, in modo antropomorfico.

Incominciamo da quest'ultimo tipo, tanto sconcertante per il periodo paleocristiano e per tutto il primo millennio in cui la Prima Persona è indicata attraverso figure aniconiche oppure, indirettamente, attraverso quella del Verbo incarnato.

1.1. Raffigurazioni antropomorfiche della Prima Persona

Da tempo un buon numero di studiosi erano concordi nel riconoscere in una scena del cosiddetto «Sarcofago dogmatico» (Fig. 1), una rappresentazione antropomorfica delle tre Persone della Trinità³ della *Creazione di Eva* in cui compaiono uno accanto all'altro tre personaggi barbati: il personaggio

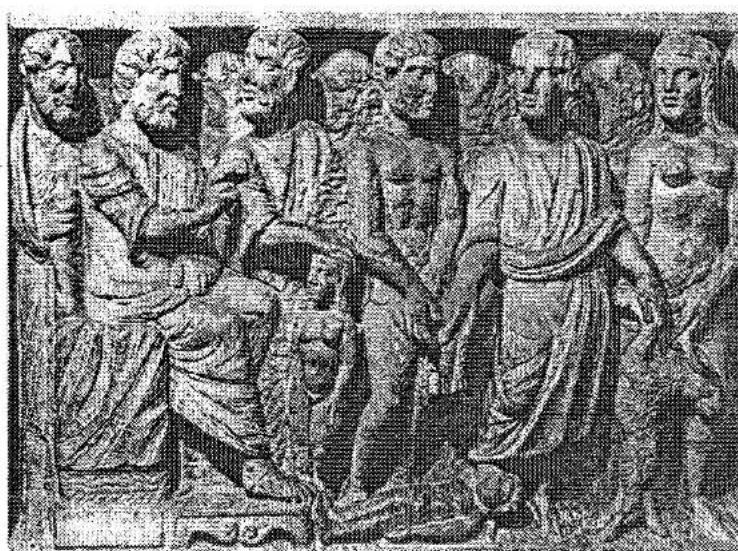


Fig. 1 - Sarcofago,
Repertorium n. 43,
IV sec., Musei Vaticani

² Cf A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Jaca Book, Milano 1983, 141-145 (d'ora in poi *Vie*).

³ Il «Sarcofago dogmatico», Repertorium n. 43 (Musei Vaticani), è di periodo costantino. Come esempio di tale interpretazione vedi L. DE BRUYNE, *Il sarcofago 104 «dogmatico» del Museo Pio Cristiano Vaticano*, in *Riv. Arch. Crist.* LIV (1978) 159-164.

ra unicamente riferita alla Seconda Persona dell'Antico dei giorni incomincia a diventare figura propria del Padre;

3. nella Chiesa ortodossa russa, a partire dal XVI secolo i nuovi tipi iconografici della Trinità che si discostano dalle teofanie trinitarie scritturistiche e in cui il Padre riceve un aspetto antropomorfico incontrano resistenze a livello teologico che culminano nel '600 in una condanna ufficiale;
4. in Occidente, a partire dalla fine del Medioevo, la figura antropomorfica del Padre compare, sola, nella parte superiore delle pale d'altare; la sua presenza diventa abituale in quadri e affreschi del presbiterio come pure in cupole e volte delle chiese del periodo barocco e dei secoli successivi. Non ci sono reazioni di rilievo a tali raffigurazioni e solo nel 1754 un documento ufficiale della Chiesa cattolica affronta la questione delle immagini lecite o illecite di Dio.

Come procederemo? Per inquadrare il nostro argomento incominceremo col considerare, brevemente, in che modo l'iconografia paleocristiana evochi la figura del Padre. Ci applicheremo poi a individuare i motivi della comparsa, all'inizio del II millennio, di nuovi moduli iconografici slegati dalle teofanie scritturistiche trinitarie per comprendere meglio attraverso quali vie la figura antropomorfica del Padre è entrata nell'iconografia cristiana; nel far questo, cercheremo di valutare irenicamente somiglianze e differenze relative alla penetrazione dei nuovi moduli in Oriente e in Occidente. Accenneremo infine alle conseguenze - dirompenti - che la presenza autonoma della figura antropomorfica del Padre ha avuto nell'iconografia occidentale.

1. L'EVOCAZIONE DELLA FIGURA DEL PADRE NEL PERIODO PALEOCRISTIANO

Nel periodo paleocristiano, la figura del Padre è evocata in diversi modi:

- in funzione del Verbo incarnato o nelle scene di salvezza attraverso i simboli della Mano o dell'emisfera celeste¹;
- all'interno dell'iconografia trinitaria che si presenta suddivisa in due grandi filoni: da una parte, le raffigurazioni legate a teofanie dell'Antico o

¹ La mano a indicare l'intervento potente di Dio è un antropomorfismo attinto all'iconografia giudaica (ricorre spesso, ad esempio, nella sinagoga di Dura Europos), la quale l'aveva a sua volta assunta dall'iconografia dei Babilonesi (cf H. FRANKFORT, *Cylinders and Seals*, London 1939, 240). L'emisfera celeste indica Dio attraverso il simbolo del luogo della sua dimora, il Cielo.

Cristo che agisce come Logos creatore e provocarne l'agire attraverso il gesto oratorio?»⁸.

Siamo dunque di fronte a una rappresentazione della Prima e della Seconda Persona, non fine a se stesse però, ma in funzione dell'atto della creazione; ed è proprio il senso di tale atto ad aver richiamato alla mente di esecutori e committenti un modulo iconografico di analogo contenuto esistente nell'iconografia mitologica tardoantica, quello cioè dell'opera creatrice di Prometeo assistito da Atena⁹, del quale esisteva una versione plastica usata per i sarcofagi pagani¹⁰. Né questo può stupire: come è noto, l'iconografia cristiana si è formata quasi interamente prendendo in prestito moduli esistenti da essa adattati e modificati; anche il riferirsi in modo antitetico da parte dei cristiani a personaggi della mitologia pagana era un procedimento comune: come, ad esempio, il Cristo era il «vero» Orfeo, così il Dio creatore cristiano veniva indicato da Tertulliano come il «vero» Prometeo¹¹.

Come si è detto, il ricorso a questo modulo iconografico è rimasto molto circoscritto nello spazio e nel tempo e senza mai uscire dall'ambito dei sarcofagi e dunque dalla destinazione funeraria. Similmente a quanto avvenuto per altri moduli, anche questo conosce una vita molto breve, abbandonato forse proprio per la sua eccessiva prossimità con il modulo pagano e per la raffigurazione antropomorfica stessa della Prima Persona. Tuttavia, la tradizione iconografica della duplice presenza del Padre e del Verbo nella scena della creazione dell'uomo non scompare del tutto, ma sopravvive nell'illustrazione dei codici, in particolare in uno dei filoni d'ispirazione dei codici del Pentateuco¹² e si ritroverà nel Medioevo latino¹³.

⁸ H. KAISER-MINN, *a.c.*, 30.

⁹ A sua volta ispirata a modelli messi a punto per l'illustrazione dei codici dell'antichità classica (cf K. WEITZMANN, *Die Illustration der Septuaginta*, in *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, III. F. 3/4, 1952/53, 96-120; qui 115-116).

¹⁰ Citato in H.M. ERFFA (von), *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Dt. Kunstverlag, München 1989, vol. I, 80.

¹¹ Il primo e più antico esempio è il Codice del Pentateuco di Ashburnham (Pentateuco di Tours) (VII sec.), dal quale in periodo carolingio la figura del Figlio, rappresentato quattro volte alla destra del Creatore nella pagina illustrante la creazione, fu abrasa. Ciò avvenne probabilmente nel IX secolo, perché i teologi della corte carolingia erano strenui oppositori dell'eresia adozionista che, in particolare secondo Alcuino di York, si ricolegava a quella nestoriana e aveva perciò sapore di dualismo (cf B. NARKISS, *Towards a further Study of the Ashburham Pentateuch*, in *Cahiers Archéologiques* 19 (1969) 45-60; qui 58).

¹² Cf A. HEIMANN, *Trinitas creator mundi*, in *Journal of Warburg Institute* 2 (1938-39) 42-55.

al centro sta seduto su una cattedra velata, con la destra sollevata nel gesto oratorio; quello in piedi, alla sua sinistra, appoggia la mano sul capo di un'Èva bambina, mentre un Adamo bambino compare giacente a terra. Del terzo personaggio, in piedi dietro la cattedra, alla destra del personaggio centrale, si scorge solo la parte superiore del busto.

Se si trattasse di una raffigurazione della *Trinità*, essa rappresenterebbe la prima raffigurazione antropomorfica delle Persone della Trinità avulsa da una teofania scritturistica; saremmo di fronte a un caso rarissimo e del tutto isolato, essendoci pervenuti solo altri tre sarcofagi con lo stesso tema. L'identificazione trinitaria di questa scena è stata però messa in discussione ed esclusa con una seria argomentazione dallo Engemann⁴, ripresa e ampliata da Helga Kaiser-Minn in uno studio monografico dedicato a questo argomento⁵. Tuttavia, se pure non si tratta di una raffigurazione della *Trinità*, certa invece è l'identificazione del personaggio seduto con Dio Padre e di quello alla sua sinistra con il Logos creatore⁶, mentre nel personaggio a mezzobusto dietro la cattedra gli autori citati ritengono sia da ravvisare un angelo⁷.

Non c'è che prendere atto del fatto che alla fine del III secolo e durante il IV secolo ci sono state raffigurazioni antropomorfiche della Prima Persona della Trinità; come scrive Helga Kaiser-Minn: «Alla domanda se esista una raffigurazione di Dio-Padre nell'arte paleocristiana, può essere data una risposta affermativa univoca almeno dal momento del ritrovamento del sarcofago di Trinquetaille - a chi, altrimenti, spetterebbe sedere in trono accanto al

⁴ Cf J. ENGEMANN, *Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst. Gab es im 4. Jahrhundert anthropomorphe Trinitätsbilder?*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 19 (1976) 157-172.

⁵ H. KAISER-MINN, *Die Erschaffung des Menschen auf spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jh.*, JbAC, Ergänzungsband 6, Münster in Westfalen 1981.

⁶ Tale identificazione è resa possibile e sicura dal ritrovamento a Trinquetaille nel 1974 di un sarcofago (custodito nel Musée lapidaire di Arles), in cui il personaggio in piedi accanto a quello seduto in trono tiene il rotolo nella mano ed è dunque il Logos creatore (J. Engemann, *a.c.*, 167); è invece semplicemente ipotetica e basata sull'analogia nel caso del »sarcofago dogmatico», dove il personaggio che si trova nella stessa posizione non ha nulla in mano (*a.c.*, 167-170).

⁷ Nel sarcofago di Trinquetaille (Arles), dove il gruppo è formato da quattro personaggi, gli angeli sono due. Va ricordato a questo proposito che nell'iconografia cristiana gli angeli, fino a circa la fine del IV secolo, furono raffigurati come uomini (così compaiono ad esempio nelle catacombe), probabilmente per evitare confusioni con gli esseri angelici della mitologia pagana che erano alati (cf G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, I.P.L., Milano 1984; voce: *Angeli*).

Il simbolismo numerico si può unire anche a quello cosmico.

Il triplice Chrismon di Albenga. - Nel triplice anello cromatico del battistero di Albenga, in cui si iscrive la triplice ripetizione del *Chrismon*, tutti sono concordi nel riconoscere un'allusione al mistero trinitario, suffragata dalla collocazione stessa dell'opera. Qui, tuttavia, a differenza del caso del triangolo, l'impronta generale dell'immagine non è di tipo astratto, allegorico, ma è data dal simbolismo espansivo cosmico della composizione segnata della figura del cerchio¹⁷ e dalla ruota solare del *Chrismon*¹⁸.

C'è poi un simbolismo numerico combinato con quello zoomorfico.

L'aquila con le tre corone. - In un affresco di Bawit (Egitto) del VI secolo¹⁹ il simbolismo numerico è combinato con la figura animale dell'aquila. Vediamo infatti un'aquila con le ali spiegate, simile all'aquila imperiale romana, sormontata da tre corone di alloro identiche, ciascuna delle quali racchiude le due lettere *alfa* e *omega*²⁰. André Grabar, che interpreta questa figura in senso trinitario, la commenta così: «L'unità delle tre persone della Trinità è espressa da questa immagine in modo evidente, perché nell'iconografia imperiale le ali spiegate dell'aquila sorreggono sempre il busto o il monogramma del sovrano. Quando si trova due o tre busti imperiali, si tratta di due o tre imperatori regnanti insieme, che assumono uniti il potere supremo»²¹. Clédat, invece, non interpreta l'immagine in senso trinitario ma la riferisce semplicemente al Cristo. Nel senso di un'interpretazione cristologica va ricordato che l'aquila non era soltanto legata all'iconografia imperiale, ma che nell'ambito culturale giudeo-cristiano costituiva uno dei nomi di Cristo ed è molto frequente nei rilievi copti.

Braunfels). Per l'iconografia religiosa del Seicento, vedi l'interessantissimo studio di Marc FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Flammarion, Paris 1994 (tradotto in italiano).

¹⁷ Scrive Bellarmino Bagatti: «Nei primi secoli cristiani i circoli presero anche il significato simbolico di Dio, fonte di vita, per ragioni filosofiche, cosicché per indicare la SS. Trinità si usò tracciare tre circoli concentrici»; attestazioni se ne trovano in Clemente di Alessandria e in Origene (*Alle origini della Chiesa. I. Le comunità giudeo-cristiane*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1981, 154).

¹⁸ Cf G. CHAMPEAUX - S. STERCKX, *Le monde des symboles*, Zodiaque 1972, 366-368.

¹⁹ Cf J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire 1904; l'affresco si trova nella Cappella XXVII (tav XCIII).

²⁰ In questo senso c'è una somiglianza con la composizione di Albenga.

²¹ Cf Vie, 142.

1.2. Composizioni interamente indipendenti dalle teofanie scritturistiche

Lasciando da parte le teofanie trinitarie scritturistiche, le quali non presentano particolari problemi in rapporto all'immagine del Padre¹³; ci soffermeremo invece sulle composizioni indipendenti da esse, da una parte per verificare come, sin dall'inizio si manifesti in modo inconfondibile, seppure in misura ridotta, la tendenza all'allegorizzazione, dall'altra per constatare la potenza simbolica delle composizioni trinitarie paleocristiane.

Incominciamo dal simbolismo numerico di tipo allegorico.

Il triangolo. - Alcune opere alludono al mistero della Trinità ricorrendo al simbolismo numerico. Quando ciò avviene attraverso il disegno geometrico totalmente astratto del triangolo, ci si trova di fronte a una vera e propria allegoria. Il triangolo, rarissimo nell'arte paleocristiana, si incontra su alcune pietre sepolcrali di Cartagine, incoronato dal monogramma di Cristo o dall'Alfa e l'Omega o con il monogramma inserito al centro o con un'Alfa al centro o ancora accompagnato da tre piccoli cerchi, uno accanto a ogni lato¹⁴. Sia l'alfa che l'omega, secondo uno dei *tituli* di Paolino di Nola, potevano essere considerati simboli della Trinità, in quanto ognuna di queste lettere è formata da 3 tratti¹⁵. Che poi triangoli di questo genere fossero considerati simboli della Trinità è testimoniato da sant'Agostino, il quale si oppose decisamente all'uso dei Manichei di venerare la Trinità sotto questa forma ed è proprio alla sua presa di posizione che va attribuita la non-utilizzazione del simbolo geometrico del triangolo per moltissimi secoli. Esso ricomparirà in Occidente nel XV e XVI secolo e sarà molto frequente a partire dal XVII, quando l'approccio al Mistero non sarà di tipo contemplativo ma razionale-speculativo e l'iconografia acquisterà un forte carattere allegorico¹⁶.

¹³ Infatti la Persona del Padre non è raffigurata antropomorficamente nella Teofania trinitaria al Giordano, ma solo evocata attraverso la Mano o l'emisfera celeste; né, naturalmente, raffigurare la scena dell'*Apparizione dei tre angeli a Mambre (Philoxenia)* significa rappresentare le tre Persone della Trinità.

¹⁴ Cf MARTIGNY (abbé), *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, Paris 1877, 766 (*Triangle*).

¹⁵ Poem., 19, 645ss; PL 61, 546ss; citato *ibid.*, 416.

¹⁶ Nel XV secolo il triangolo può diventare il nimbo di Dio, ma nelle chiese barocche non si riferisce più al mistero di Dio, bensì alla sua potenza (l'occhio nel triangolo) (cf W. BRAUNFELS, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, XII-XIII; d'ora in poi:

Il Trono con il libro e la colomba compariva con un chiaro significato trinitario²⁵ nella nuova decorazione musiva del presbiterio della chiesa della Dormizione di Nicea, messa in opera alla fine dell'VIII secolo, dopo la chiusura del Concilio (787)²⁶. Sempre con il medesimo significato, nel mondo bizantino, a partire dal IX secolo, questo modulo va ad occupare un posto privilegiato nell'iconografia monumentale: il centro della cupola in cui è raffigurata la Pentecoste. In Occidente invece scompare.

1.3. Grandi composizioni trinitarie simboliche

Durante il periodo paleocristiano si hanno composizioni absidali in cui il tema trinitario viene espresso intorno a una figura centrale sempre cristologica - il Verbo incarnato, l'Agnello, la Croce gloriosa, il Trono vuoto -, attraverso la presenza della mano, che sostituisce la voce del Padre, e della colomba dello Spirito. Questo tipo di composizione dalla valenza trinitaria fu molto diffuso nel IV-V secolo: era il caso a Roma di S. Giovanni in Laterano²⁷ e di S. Pio-

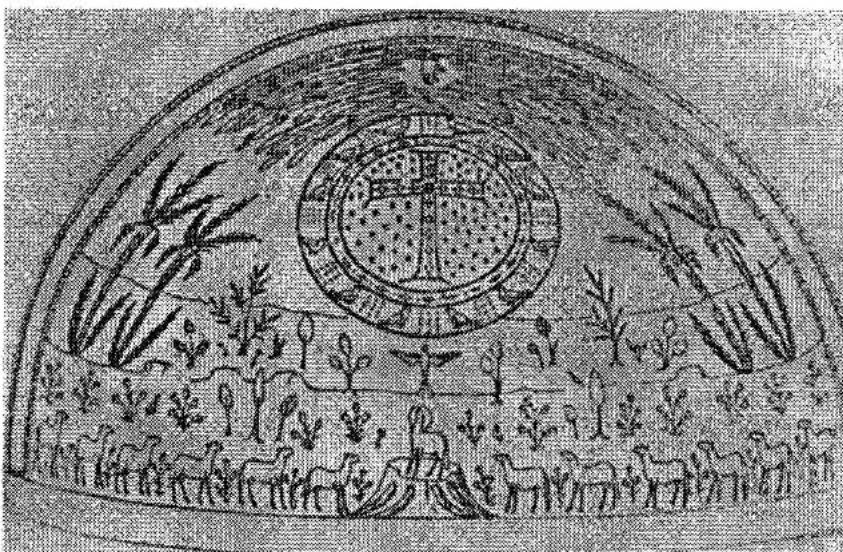


Fig. 2 - Abside, basilica Apostolorum, Nola, IV sec. (ricostruzione di Wickhoff)

²⁵ Da non confondere con il tema del Giudizio come nel caso del *Trono dell'Etimasia*.

²⁶ Cf A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Flammarion, Paris 1984, 262-263.

²⁷ Cf Ch. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1960, 85; M.L. GATTI PERER (a cura di), «La dimora di Dio con gli uomini». *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1983, 193-194; Braunsfels, XXIX; se ne vede ancora un esempio nel mosaico absidale di S. Marco a Roma (IX sec.).

Tra le composizioni staccate dalle teofanie scritturistiche va annoverato anche un tipo iconografico provvisto di un solido sostrato simbolico di valenza cosmica: quello del Trono vuoto.

Il Trono con il libro e la colomba. - Il trono, connotato dalla quaternità delle direzioni dello spazio e perciò simbolo di potenza, costituiva l'attributo principale del sovrano e ne poteva sostituire la presenza; sin dal IV secolo, i cristiani se ne servono per indicare la presenza invisibile del Signore risorto e glorificato. Il trono con le insegne di Cristo: il libro (o il rotolo), la croce e il mantello trionfale, possiede inizialmente un significato cristologico, anche quando su di esso compare la colomba dello Spirito Santo, la quale rimanda all'ispirazione divina delle Scritture e in particolare del Vangelo di Cristo²².

L'esempio più antico, della metà del IV secolo, è un bassorilievo di bronzo, appartenente al rivestimento dell'incorniciatura marmorea della porta centrale di S. Sofia a Istanbul, rivestimento risalente alla fondazione della basilica (360 c.). Rappresenta un trono ricoperto dal cuscino imperiale sul quale è posato il libro aperto dei Vangeli; sopra di esso, scende perpendicolarmente, ad ali spiegate, la colomba dello Spirito.

Tuttavia questa composizione acquista ben presto una valenza trinitaria: il trono viene allora riferito al Padre, il libro, la croce gemmata e il mantello purpureo al Figlio incarnato vincitore della Morte, la colomba allo Spirito Santo²³. Una valenza che coesiste d'altronde con il sottostante significato cristologico, il trono potendo essere riferito al tempo stesso al Padre e al Figlio. Un'attestazione interessante della precocità del riconoscimento di tale duplice valenza è contenuta in un'iscrizione romana del V secolo che recita: *Sedes celsa dei praeferit insignia Christi / Quod patris et filii creditur unus honor* (il trono sublime di Dio porta le insegne di Cristo, infatti secondo la fede un unico onore appartiene al Padre e al Figlio)²⁴.

²² È vero che la presenza della colomba, indissolubilmente legata alla teofania del Battesimo ci dovrebbe impedire di inserire questo modulo tra le composizioni trinitarie indipendenti dalle teofanie scritturistiche, ma è ugualmente vero da una parte, che le suddivisioni vengono fatte per aiutare la comprensione e in questa materia non hanno rigor matematico, dall'altra, che nella percezione concreta la figura della colomba ha assunto un valore per così dire astratto di «segno» dello Spirito Santo, siegato dalla teofania del Giordano.

²³ Come scrive Antonio Quacquarelli, l'iconografia della colomba sta a dimostrare che nel II e III secolo la distinzione delle Persone era già popolare (cf A. QUACQUARELLI, *Retorica e iconologia*, Università degli Studi, Bari 1982, 93).

²⁴ Citato in G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1980, vol. I, 198.

1.4. Rivelazione cristiana e canone del cristomorfismo

Come viene sottolineato da François Boespflug, sia la mano usata per indicare il Padre che la colomba dello Spirito Santo non sono «immagini di Dio»: «esse non facevano che simboleggia la presenza e l'azione di Dio nell'economia della salvezza, dal momento che l'unica "visibilità" di Dio teologicamente fondata era quella del volto di Cristo»³¹. Il canone iconografico fondamentale per tutte le immagini cristiane è infatti contenuto nella risposta di Gesù: «Chi ha visto me ha visto il Padre» (Gv 14,9), riformulata da Ireneo di Lione nella ben nota espressione: «*Invisibile etenim Filii Pater, visibile autem Patris Filius*» (Il Padre è l'invisibilità del Figlio, il Figlio è la visibilità del Padre)³².

Anche se, come abbiamo visto, nel IV secolo ci sono state alcune raffigurazioni antropomorfiche di Dio Padre, si può ugualmente affermare che la prassi della Chiesa antica si astiene da qualsiasi raffigurazione antropomorifica di Dio che non sia «cristomorfica», in particolare da qualsiasi rappresentazione specifica di Dio Padre. Come spiega ancora p. Boespflug: «Tale cristoformismo della rappresentazione di Dio va ben al di là di una costrizione provvisoria della Chiesa in ambiente paganizzato. È l'espressione di una posizione teologica dominante che non perde mai di vista il senso cristologico della nozione di immagine e non concepisce che una verità salvifica o un mistero di fede possano essere mostrati a parte, fuori della loro manifestazione nella rivelazione biblica»³³.

Chiari esempi di questo cristomorfismo si incontrano nel V secolo nei quadri delle teofanie veterotestamentarie della navata di S. Maria Maggiore³⁴ oppure nel VI secolo nelle miniature della *Topografia cristiana* di Cosma Indicopleuste³⁵.

Anche la reazione all'eresia ariana ha costituito un incentivo a favore del

³¹ F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte. Sollicitudini Nostrae di Benedetto XIV (1745) e il caso di Crescenzia di Kaufbeuren*, Marietti, Casale Monferrato 1986, 175 (d'ora in poi: Boespflug).

³² *Adversus haereses* IV, 6,6.

³³ Boespflug, 176.

³⁴ Qui Colui-che-appare è sempre raffigurato come uomo adulto barbato con i tratti del Verbo incarnato (cf O. PERLER, *Les théophanies dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome*, in *Riv. Arch. Crist.* 50 (275-293)).

³⁵ Qui ha la tipica fisionomia del Cristo che si diffonde nell'Oriente bizantino nel VI secolo e che diventerà poi quella ben nota del Pantocrator.

denziana²⁸, ma doveva essere diffuso in tutto il mondo cristiano, come attesta la sua presenza in Oriente nella chiesa rupestre di Dodo in Georgia (VII-VIII sec.)²⁹.

Il *titulus* (iscrizione) composto da san Paolino di Nola per la basilica Apostolorum (Fig. 2), da lui fatta costruire alla fine del IV secolo sul sepolcro di S. Felice a Nola (Cimitile), costituisce un bellissimo commento al senso di simili composizioni in cui la teofania cristologica appare inquadrata nel mistero trinitario:

Risplende la Trinità nella pienezza del mistero
 il Cristo sta quale agnello, dal cielo risuona la voce del Padre
 e come colomba lo Spirito Santo scorre dall'alto.
 Una corona circonda la croce come un anello luminoso.
 Corona della corona sono gli Apostoli
 raffigurati come coro di colombe.
 La sublime unità della santa Trinità si unisce in Cristo,
 egli stesso indicato da una terna:
 quale Dio è rivelato dalla voce paterna e dallo Spirito,
 quale santo sacrificio è testimoniato dalla croce e dall'agnello,
 regno e trionfo sono indicati dalla palma e dalla porpora.
 Egli stesso roccia della Chiesa, sta su una roccia,
 dalla quale sgorgano quattro fonti sonore,
 gli Evangelisti, i fiumi vivi del Cristo³⁰.

A partire dal *titulus* e dai monumenti coevi conservati, è stato ricostruito l'aspetto probabile di questo mosaico absidale: a causa della «corona (che) circonda la croce come un anello luminoso» esso doveva somigliare alla composizione nell'abside di S. Apollinare in Classe, mentre il tema della corona degli Apostoli raffigurati come colombe intorno alla gloria che circondava la croce evoca la composizione di Albenga.

²⁸ Qui, sotto il trono di Cristo, la colomba dello Spirito si librava sopra l'Agnello sul monte mistico raffigurato più in basso, in una zona distrutta alla fine del '500 per costruire il baldacchino ma di cui resta un disegno contemporaneo del Ciacconio; inoltre, secondo il Wilpert è probabile che nella parte alta del mosaico, anch'essa ridotta in quel periodo, comparisse la mano del Padre. Questi particolari, ora nascosti dal baldacchino, sono visibili in De Rossi, 1899, tav. X (cf Ch. IHM, o.c., 130-132; M.L. GATTI PERER, o.c., 200).

²⁹ Cf Ch. IHM, o.c., 132.

³⁰ Lettera di Paolino da Nola a Sulpicio Severo: *Ep. XXXII*, PL 336. Per la traduzione del testo seguo J. ENGEMANN, *Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17 (1974) 21. Anche la basilica di Fondi aveva una composizione absidale accompagnata da un titulus che ne attesta lo sfondo trinitario.

nografiche degli illustratori dei salteri. Consideriamo dunque questi fattori prima di passare a esaminare i nuovi moduli.

2.1. Immagini simboliche dell'Eternità: le tre manifestazioni del Verbo

L'Antichità possedeva un'iconografia simbolica dell'Eternità che si realizzava nella raffigurazione delle tre età dell'uomo: il vegliardo, l'adolescente e l'uomo nel pieno delle sue forze. La figura del vegliardo traduceva il senso dell'eternità come durata indefinita; quella dell'adolescente invece l'eternità come giovinezza sempre rinnovantesi a causa della rinascita ciclica del tempo; quella dell'uomo maturo l'eternità come potenza e agire illimitati³⁸. Trasposte nell'ambito della fede cristiana, queste figure assumevano un significato diverso: in particolare la giovinezza significava che Dio sfugge a ogni cambiamento e ad ogni invecchiamento, mentre l'età avanzata significava la preesistenza di Dio a tutte le cose³⁹.

L'iconografia simbolica dell'Eternità fu assunta subito dall'arte cristiana, come dimostra la fisionomia prestata al Cristo nei primi secoli, in cui si fa largo uso sia del tipo dell'adolescente che di quello dell'uomo maturo, mentre a partire dal VI secolo - ma probabilmente già prima - si incontra il tipo del Verbo incarnato quale Vegliardo. Naturalmente l'attribuzione al Cristo della figura del vegliardo era sostenuta dalla visione veterotestamentaria dell'«Antico dei giorni» (Dn 7,9 e 22), ripresa dall'*Apocalisse*, dove la sua identificazione con il Verbo incarnato glorificato è resa indiscutibile dalle parole pronunciate da Colui-che-appare: «Non temere, Io sono il Primo e l'Ultimo. Io ero morto ma ora vivo» (1,14).

Molteplici sono poi i documenti appartenenti alla letteratura cristiana, i quali attestano che entrambe le manifestazioni - l'Adolescente e il Vegliardo

³⁸ Cf A. GRABAR, *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age*, in *Actes du VI^e Congrès International d'Études byzantines* (Parigi 1948), Parigi 1951, 127-143; ripubblicato in A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Collège de France, Parigi 1968, 55-56.

³⁹ Un'espressione chiarissima di tale modo di intendere si trova in Dionigi Areopagita: «Dio è celebrato come l'Antico dei Giorni per il fatto che è l'eternità e il tempo di ogni cosa e al tempo stesso precede i giorni, l'eternità e il tempo. [...] Perciò anche nelle sacre apparizioni delle visioni mistiche, Dio appare Vecchio e Giovane: nel primo caso per dimostrare la sua antichità e la sua esistenza fin dal principio; nel secondo caso perché è senza vecchiaia» (*Nomi divini* X, 2; trad. di P. SCAZZOSO, *Dionigi Areopagita. Tutte le opere*, Rusconi, Milano 1981, 373-374).

cristomorfismo. La connessione tra la consapevolezza che chi vede il Verbo incarnato vede il Padre e l'attualità delle lotte per la purezza della fede è chiaramente attestata da un monumento ravennate poco conosciuto, perché non più *in situ*: si tratta del mosaico absidale di S. Michele in Africisco dell'anno 545, ora negli Staatliche Museen di Berlino: qui il Cristo imberbe, in piedi su un prato cosparso di rose e gigli, affiancato da due arcangeli, regge con la destra una lunga croce astata e con la sinistra un libro aperto dove è scritto: *Qui vidi me vidi et patrem ego et pater unum sumus* (Gv 14,9 e 10,30)³⁶.

Come è stato messo in evidenza da Yves Christe, l'iscrizione aveva un accento antiariano, in quanto rappresentava una proclamazione di ortodossia dopo la riconquista di Ravenna in mano agli usurpatori ariani, e lo studioso commenta: «Essa si concepisce tanto meglio in un contesto apocalittico, argomento dell'arco trionfale soprastante. Infatti, nel VI secolo, proprio all'*Apocalisse* Fulgenzio di Ruspe († 532) e Aprilius di Beja († dopo il 551) attingono i loro argomenti scritturistici più forti per stabilire, contro Vandali e Visigoti ariani, la stretta uguaglianza tra il Padre e il Figlio»³⁷. Come vedremo, la necessità di affermare tale uguaglianza non abbandonerà il mondo medievale.

2. FATTORI CHE CONCORRONO ALLA NASCITA DEI NUOVI MODULI ICONOGRAFICI

Per inquadrare il fenomeno della comparsa di nuovi moduli iconografici relativi al mistero delle Persone divine, bisogna tener conto di diversi fattori: il passaggio di moduli iconografici propri dell'Antichità o del periodo tardo-antico nell'arte cristiana e così pure di temi figurativi con valenza antropologica; i nuovi temi ideologici legati alla fine dell'iconoclasmo; le ricerche ico-

³⁶ Cf Ch. Ihm, *o.c.*, 161; Y. CHRISTE, *Nouvelle interprétation des mosaïques de Saint-Michel-in Africisco à Ravenne: à propos d'Apoc. 8, 2-6 (= Saint Michel)*, in *Riv. Arch. Crist.* 51 (1975) 107-124.

³⁷ Y. CHRISTE, *a.c.*, 122. È interessante ricordare che Leonid Uspenskij, il quale riconosceva nella scena del «sarcofago dogmatico» un'immagine antropomorifica della Trinità, ipotizzava che in quella raffigurazione fosse contenuta una intenzione polemica nei riguardi degli ariani (cf L. USPENSKI, *La teologia dell'icona*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 289, nota 80; d'ora in poi: Uspenskij).

figura dell'Antico dei giorni per molti secoli servita, insieme a quella dell'Adolescente e dell'Uomo maturo, a indicare in Gesù Cristo il Figlio di Dio, finirà per diventare figura propria del Padre.

Il Cristo in trono «Emmanuele» del Sinai. - L'esempio più dimostrativo della fase cristologica di questa iconografia è costituito da un'icona a encausto risalente al VII secolo custodita nel Monastero di S. Caterina al Sinai (Fig. 3). In questa immagine si realizza in modo eclatante la fusione delle diverse espressioni simboliche dell'Eternità per esprimere il mistero del Verbo incarnato redentore⁴⁵: questi appare seduto sull'arcobaleno con i piedi appoggiati sull'emisfero terrestre («Il cielo è il mio trono e la terra lo sgabello dei miei piedi»: Is 46,1); tiene in mano un libro aperto sul quale è scritto: «Io sono la luce del mondo» (Gv 8,12) e benedice con la destra; il suo capo è circondato dal nimbo crucifero; un vegliardo, per i capelli bianchi, ha però volto e portamento giovanile; la sua figura si staglia contro una mandorla costituita da un cielo teofanico punteggiato di stelle e sorretta dai quattro Viventi (cf Ez 10,12): di questi, solo l'uomo, in alto a sinistra e l'aquila, in alto a destra, sono ancora riconoscibili. A destra e a sinistra del volto corre l'iscrizione: EMMANUELE.

Come osserva Weitzmann, siamo di fronte a tre manifestazioni di Cristo ovvero alla conflazione di tre tipi: l'*Antico dei giorni*, come si desume dai capelli bianchi, e dunque il Cristo Signore in quanto Dio dall'eternità; l'*Emmanuele*, come viene attestato dall'iscrizione, anche se non c'è riscontro ico-



Fig. 3 - Icona, Monastero S. Caterina, Sinai, VII sec. (Weitzmann, tav. B 16)

⁴⁵ Cf la spiegazione di K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, Princeton University Press 1976, 41-42.

do - erano riferite al Cristo Signore, Dio dall'eternità, nato nel tempo. Così Efrem Siro sottolinea più volte, a proposito della Presentazione al Tempio, che il vegliardo Simeone era testimone del fatto che «il Bambino da lui portato tra le braccia nel Tempio era veramente l'Antico dei giorni»⁴⁰; mentre qualche decennio più tardi Paolino da Nola scrive riferendosi alla Vergine: «Da questa madre viene generato un vegliardo che è ugualmente un infante»⁴¹. Questo tema continuò ad avere fortuna nei secoli successivi, influenzando in particolare le ufficiature della festa della Presentazione al Tempio; tuttavia, mentre in Occidente risuona piuttosto il *topos* risalente a sant'Efrem, secondo il quale «l'anziano era più giovane dell'infante» e il neonato «più vecchio del sole e dell'uomo»⁴², in Oriente si insiste maggiormente sull'identificazione del Neonato con l'Antico dei giorni. Un inno attribuito a Germano di Costantinopoli parla ad esempio dell'«Antico dei giorni fatto bambino e incarnato grazie a una Madre vergine», e uno scoliasta del XII secolo scrive: «Si dice che i capelli bianchi appartengono a colui che è sin dall'inizio; eppure è stato immolato per noi recentemente, si è fatto bambino incarnandosi»⁴³.

Certo, l'insistenza sulle figure simboliche dell'Eternità in relazione al Cristo serviva a sottolineare la divinità *ab aeterno* del Verbo incarnato e la sua consustanzialità con il Padre, costituendo così al tempo stesso un argomento contro gli Ariani. In quest'ottica si può ritenere che il ricorso all'iconografia dell'Eternità per raffigurare il Verbo incarnato sia da ascrivere all'influsso che la lotta contro l'arianesimo ha esercitato sull'iconografia di Cristo sin dalla fine del IV secolo⁴⁴.

Solo attraverso una serie di passaggi che cercheremo poi di illustrare, la

⁴⁰ EFREM SIRO, *Hymnus de Simeone sene*, ed. Lamy, II, 628ss; citato in E. KANTOROWICZ, «Puer exoriens», in *Selected Studies* J.J. Augustin Publisher - Locust Valley, New York 1965, 29.

⁴¹ *Hac genetrice senex aequa generatur ut infans*, in *Carmina XXV*, 175, ed. Hartel (CSEL, XXX, 243); citato *ibid.*, 35.

⁴² Così nell'antifona romana del Magnificat per la festa della Presentazione contenuta nel *Liber responsalis* si legge: *Senex puerum portabat, Puer autem senem regebat*. Il *Liber responsalis* è del IX secolo, ma la formula è probabilmente anteriore (cf. E. KANTOROWICZ, *o.c.*, 29).

⁴³ Citato in A. GRABAR, *La représentation de l'Intelligible...*, 55.

⁴⁴ Particolarmente interessante a tale proposito l'articolo di Antonio Iacobini, «Visioni dipinte. Cristo, i santi e gli angeli», in *Oriente cristiano e santità* (catalogo), 1998, 69-76; qui 76.

nel momento in cui, per svariati motivi, si fosse manifestata la volontà di insistere sul mistero della Trinità. Come vedremo, le immagini simboliche del Dio eterno che si manifesta nel tempo sempre e unicamente nel Figlio incarnato, non più comprese nel loro significato originario, potranno essere attribuite in modo distintivo alla Prima e alla Seconda Persona della Trinità: l'Antico dei giorni designerà il Padre, l'Adolescente o l'Uomo barbato il Figlio, Verbo incarnato⁴⁹, mentre lo Spirito Santo rimarrà legato alla manifestazione neotestamentaria in forma di colomba.

2.2. Il *synthronismos*: un altro tema iconografico del periodo tardoantico

Consideriamo ora un modulo dell'iconografia imperiale destinato a svolgere un ruolo importante nell'iconografia trinitaria: si tratta del *synthronismos*, la raffigurazione tardoantica di due o tre imperatori co-regnanti seduti uno accanto all'altro sullo stesso trono avente forma di sedile rettangolare allungato; il fatto di sedere sul medesimo trono (detto per questo *synthronon*) serviva a indicare l'armonia e l'uguaglianza della loro azione reggitrice. Come afferma Ernst Kantorowicz in un importante articolo dedicato all'iconografia medievale della Trinità⁵⁰, il modello imperiale dei *synthronismoi* possiede una tale auto-evidenza che nessuno gli ha dedicato uno studio specifico: a suo parere, la trasmissione di questo modulo, frequentissimo nella monetazione imperiale, è probabilmente avvenuta attraverso i vetri dorati del periodo paleocristiano, in particolare nella cerchia dell'arte copta, i più antichi esempi dovendo risalire al VI-VII secolo; per questo, ritenerne che l'origine di questo tipo iconografico della Trinità sia orientale «è certamente corretto»⁵¹.

2.3. L'espressione figurativa simbolica del riconoscimento della paternità

Dobbiamo ugualmente accennare alla presenza nell'iconografia antica di un modulo che avrà un ruolo di primo piano per la rappresentazione antropomorfica del Padre: si tratta della traduzione figurativa del gesto simbolico com-

⁴⁹ L'Adolescente, nel tipo detto *Paternità*; l'Uomo maturo, nella *Trinità del Nuovo Testamento* o *Synthronon*.

⁵⁰ E.H. KANTOROWICZ, *The Quinity of Winchester*, in *The Art Bulletin* XXIX (1947) 73-85; ripubblicato nei suoi *Selected Studies*, 100-120. L'articolo è poco conosciuto probabilmente perché uscito subito dopo la fine della II guerra mondiale.

⁵¹ *Ibid.*, 106.

nografico, e dunque il Logos incarnato; il *Salvatore e Signore*, giudice del mondo e della storia (gesto benedicente; segni della sovranità universale), Rivelatore del Padre (il libro tra le sue mani), cui fa riferimento l'aspetto vigoroso del Cristo⁴⁶.

La miniatura dell'evangeliario Parigi greco 74. - Una miniatura del X secolo appartenente a un evangeliario bizantino, è interessante in quanto attesta come i tre tipi continuassero a essere riferiti al Verbo incarnato. In questa miniatura, che costituisce il frontespizio del vangelo secondo Giovanni, sotto il ritratto dell'evangelista Giovanni, compaiono tre medallioni separati in cui si trova ripetuta tre volte la figura del Verbo incarnato in trono con il libro e benedicente; nella prima, da sinistra, è raffigurato come uomo maturo; l'iscrizione suona: *ΙC XC*; in quella al centro appare come vegliardo; la didascalia è: ὁ παλαιός ήμερῶν (l'Antico dei giorni); a destra compare come adolescente ed è accompagnato dal nome: Ἐμμανουὴλ. Si tratta dunque delle stesse tre manifestazioni del Cristo in trono del Sinai, dove però erano riunite in un'unica figura⁴⁷. Non bisogna mancare di osservare che queste tre figure accompagnano il Prologo del vangelo di Giovanni e perciò l'affermazione fondamentale dell'identità del Verbo incarnato con il Padre.

Questa triade di figure riferentisi alla Seconda Persona si trova anche nell'iconografia monumentale bizantina posteriore alle lotte iconoclaste: le tre figure dell'Antico dei Giorni, del Pantocrator e dell'Emmanuele (l'Adolescente), vengono disposte all'interno dell'edificio ecclesiale in localizzazioni significative: il Pantocrator nella calotta della cupola, le altre due figure nelle volte del santuario⁴⁸ oppure tutte e tre nel nartece come avviene nella chiesa-fortezza di Ravaniča.

Tuttavia, non è difficile intuire sin d'ora che queste tre figure si prestavano anche ad una diversa utilizzazione, tanto più facile, quanto più se ne fosse perso il senso originario e indebolito l'argomento del cristomorfismo: è quanto sarebbe accaduto, con modalità differenti in Oriente e in Occidente,

⁴⁶ Nel caso di quest'immagine del VII secolo non ci si può riferire a questo terzo tipo come a quello del «Pantocrator», in quanto l'uso di questa denominazione non è corretto prima della comparsa della figura del Verbo incarnato nella cupola delle chiese bizantine alla fine dell'iconoclasmo (cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, 159-160). Nella sua didascalia K. Weitzmann indica questo Cristo semplicemente come «in trono».

⁴⁷ Cf. A. GRABAR, *a.c.*, 54-56 e K. WEITZMANN, *o.c.*, fig. 19.

⁴⁸ Cf. A. GRABAR, *a.c.*, 56.

2.4. Il tema delle visioni di Dio alla fine del periodo iconoclasta

Tra i fattori che contribuirono alla comparsa di nuovi moduli relativi al mistero delle Persone divine avevamo indicato anche i nuovi temi ideologici legati alla fine dell'iconoclasmo. Pensiamo in particolare, come è stato evidenziato da Grabar, al nuovo argomento introdotto dagli iconoduli nel periodo finale dell'iconoclasmo, secondo il quale l'Incarnazione ha reso gli uomini uguali agli angeli nella loro capacità di contemplare Dio. Esso si trova espresso in modo particolarmente chiaro nell'omelia sulla *Sinassi delle schiere celesti* pronunciata intorno all'865 da Teodoro Studita, abate del monastero di Studios a Bisanzio e grande riformatore della vita monastica e liturgica, nonché massimo esponente degli iconoduli nel periodo finale dell'iconoclasmo: il fatto che l'Incarnazione abbia dato agli uomini la facoltà, fino allora propria soltanto degli angeli e eccezionalmente di alcuni profeti, di vedere Dio, non soltanto giustifica le immagini e in particolare quelle di Cristo, ma le rende in un certo modo necessarie; le immagini realizzano infatti per gli uomini le visioni divine, alle quali l'Incarnazione li ha resi sensibili, offrendo loro il mezzo di rifare in modo del tutto naturale l'esperienza dei profeti³⁴.

2.5. La diffusione dei codici miniati in Oriente

Oltre al fattore di ordine ideale, al quale abbiamo appena accennato, ce n'è un altro di ordine pratico: il forte impulso ricevuto dall'attività di confezione e di illustrazione dei codici (salteri, evangelieri, lezionari, scritti dei Padri della Chiesa) all'interno dei maggiori monasteri di Bisanzio e del Monte Athos. Ora, a differenza dell'iconografia monumentale dove Bisanzio non si discosta mai da uno dei principi fondamentali della sua tradizione iconografica - quella di trattare solo temi offerti dalla Scrittura e più precisamente le teofanie neotestamentarie -, l'illustrazione dei codici offre la possibilità di comporre immagini che costituissero come un commento al testo³⁵.

³⁴ «Ciò che conta, non è che l'Incarnazione abbia reso il Logos suscettibile di essere rappresentato mediante l'immagine, ma che l'Incarnazione abbia agito sugli uomini, rendendo i loro occhi sensibili alla visione di Dio e simili in ciò agli occhi degli angeli e dei profeti. Trasformati così, per opera di Cristo, gli uomini potevano tentare d'ora in poi di "contemplare intellettualmente i simboli sensibili", secondo l'espressione di Dionigi Areopagita, il quale si ispirava a idee platoniche. Ne seguiva che, riproducendo tali "simboli sensibili", si creavano le condizioni necessarie per la contemplazione intellettuale, cioè la visione di verità metafisiche divine» (A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, 254-255).

³⁵ Cf A. GRABAR, *Vie*, 206-208.



Fig. 4 - Facciata, S. Demetrio, Vladimir (1193-1197) (Grabar, AAM, tav. 74b)

semplici, poiché ricalcava le immagini di maternità, e ispirò anche il modulo iconografico di *Lazzaro nel seno di Abramo*. Una prova interessante della diffusione di tale modulo oltre che a Bisanzio anche nella Russia medievale è costituita da uno dei rilievi della chiesa di S. Demetrio a Vladimir della fine del XII secolo (Fig. 4), in cui si vede un principe con un bambino in braccio, affiancato da personaggi che si inchinano verso di lui⁵².

⁵² Cf A. GRABAR, recensione dell'articolo di S.A. PAPADOPoulos, *Essai d'interprétation du thème anthropomorphique de la Paternité dans l'art byzantin*, pubblicata in *Cahiers Archéologiques* XX (1970) 237 (la discussione è sintetizzata in M.G. MUZI, *Visione e presenza*, La Casa di Matrona, Milano 1995, 41-43); Uspenskij, 287-288.

⁵³ Secondo alcuni studiosi si tratta del principe russo Vsevolod con il figlio, secondo altri della leggenda relativa all'infanzia dell'imperatore bizantino Basilio I, nel quale un re bulgaro avrebbe riconosciuto il futuro sovrano di Bisanzio. Tale leggenda era già stata raffigurata dagli iconografi bizantini, come si vede nella miniatura del codice di Giovanni Skylitzès della Biblioteca Nazionale di Madrid, in cui il giovane Basilio è precisamente rappresentato in braccio al re (cf A. GRABAR, *L'art profane en Russie pré-mongole et le 'Dit d'Igor'*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, 328).

piuto dal genitore, o dal capostipite, di porre il bambino sulle proprie ginocchia per indicare il riconoscimento della relazione di paternità. Era un rito di adozione comune a molti popoli antichi, di cui troviamo una testimonianza anche nell'Antico Testamento: «Così Giuseppe vide i figli di Efraim fino alla terza generazione e anche i figli di Machir, figlio di Manasse, *nacquero sulle ginocchia di Giuseppe*» (Gn 50,23).

Per la sua efficacia espressiva, quest'espressione simbolica di una delle esperienze umane fondamentali continuò a essere usata anche nel mondo medievale, come è stato messo in evidenza da Papadopoulos⁵². La sua trasposizione iconografica era delle più

leti; per loro l'immagine aveva una funzione didattica, era uno strumento che serviva alla conoscenza e non a evocare una «presenza» irrazionale del rappresentato. Si spiega così il successo conosciuto nei secoli XII-XIII dalla forma più cerebrale e astratta di questa iconografia che prepara l'allegorismo del Rinascimento²⁸. C'erano tuttavia due somiglianze fondamentali con l'Oriente, e cioè da una parte che il pubblico cui erano destinate tali illustrazioni era ugualmente un pubblico elitario di monaci e di persone dotte, dall'altra che continuava a essere rispettato il canone del cristomorfismo.

Il salterio di Utrecht. - Si ritiene abitualmente che la più antica immagine specifica della Prima Persona della Trinità sia quella contenuta in una miniatura del salterio di Utrecht (fol 64v) del IX secolo (Fig. 5), posta a commento iconografico dell'enigmatico versetto del Sal 109: «*Dixit Dominus Dominus meo*»: in essa si vedono due personaggi seduti, uno sul globo celeste, l'altro su un trono, il primo con un'aureola semplice, il secondo con un'aureola crucifera, di solito identificati con il Padre e il Figlio; ai loro piedi, due figure umane giacciono inverse, in posizioni contorte: si tratta di Ario e di Giuda, il secondo trovandosi spesso legato ad Ario dall'antichità cristiana.

Tuttavia, secondo la stringente analisi di Kantorowicz, non si tratta della Prima e della Seconda Persona della Trinità bensì della duplicazione della Seconda, secondo le sue due nature: «La figura con l'aureola semplice non è Dio Padre ma il giovanile *Filius Dei*, co-equale con il Padre, il quale riceve come partecipe del trono il giovanile *Filius David* con il nimbo crucifero, il Cristo incarnato. La differenza è accen-



Fig. 5 - Salterio di Utrecht, fol 64v, IX sec.
(Kantorowicz, fig. 2)

²⁸ Cf *ibid.*, 221-247.

In particolare, per quanto attiene alla figura del Padre, i testi che potevano sollecitare un'immagine-commento sono quelli in cui la Scrittura (o un padre della Chiesa) afferma la generazione del Figlio da parte del Padre, l'interiorità del Figlio al Padre, la loro uguaglianza sostanziale, l'intronizzazione del Figlio alla destra del Padre, l'essere il Figlio immagine e rivelazione del Padre o ancora l'esordio del libro della *Genesi*⁵⁶.

Bisogna prendere atto del fatto che una simile iconografia «eseggetica» - come la definisce Grabar - è effettivamente esistita nel mondo bizantino; come pure del fatto che, per la libertà che presupponeva in rapporto ai temi strettamente scritturistici, essa si imparentava con quella dei Latini; ma è ugualmente importante sottolineare che essa fu esercitata solo nell'ambito delle illustrazioni marginali, senza modificare i principi fondamentali dell'iconografia bizantina⁵⁷. A questo proposito, va ricordato che l'influsso esercitato dai modelli classici poté essere abbastanza forte nell'ambito dell'illustrazione dei codici, dato che questo campo, funzionalmente autonomo, era rimasto praticamente separato dal grandioso lavoro di organizzazione iconografica compiuto nel periodo paleocristiano in vista della decorazione monumentale degli edifici sacri e perfezionato dai Bizantini alla fine dell'iconoclasmo.

Quanto abbiamo appena detto ci aiuterà a comprendere come ad esempio il modulo imperiale del *synthronon* oppure quello antropologico del *riconoscimento di paternità* siano entrati nell'iconografia bizantina proprio attraverso i codici miniati.

2.6. Libertà creativa e cristomorfismo nella miniatura latina alto-medievale

Per quanto riguarda l'Alto Medioevo latino, la pratica di un'iconografia che rappresentasse un commento al testo non costituiva l'eccezione, come in Oriente, ma la regola; gli illustratori latini, che si ispiravano in larga misura ai codici scientifici dell'Antichità fortemente allegorici, non si limitavano a illustrare i testi della Scrittura come i Bizantini, ma attraverso le loro immagini cercavano di riflettere le interpretazioni date da teologi, liturgisti e omi-

⁵⁶ Si tratta in particolare del prologo del vangelo di san Giovanni; del Sal 2,7: «Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, hodie genui te» e del Sal 109,1: «Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis, donec ponem inimicos tuos scabellum pedum tuorum».

⁵⁷ Cf. A. GRABAR, *Vie*, 207-208.

comparsa di un'iconografia «eseggetica», la trasmissione di formule preesistenti (le figure dell'Eternità, il *synthronismos*, la raffigurazione simbolica della paternità), il variare delle accentuazioni cristologiche. Tenendoli presenti, potremo comprendere meglio quello che costituisce l'argomento centrale della nostra ricerca: il comparire all'inizio del II millennio di nuovi moduli, staccati dalle teofanie scritturistiche, che si riferiscono al mistero trinitario; l'identificazione potenziale della figura del Vegliardo con la Prima Persona della Trinità; la contemporaneità di questo fenomeno in Oriente e in Occidente.

3. L'ANTICO DEI GIORNI NELLE MINIATURE MEDIEVALI BIZANTINE

All'illustrazione dei codici liturgici è legata, come abbiamo visto, molta parte della ricerca iconografica del Medioevo cristiano; non ci stupiremo allora se tutte le immagini che stiamo per analizzare sono delle miniature: esamineremo gli esempi più significativi di raffigurazioni delle Persone divine contenuti nei codici bizantini, descrivendoli con la maggior precisione possibile, perché è attraverso i dettagli e cercando di intendere il senso delle variazioni che si riscontrano in queste immagini, che si può avere un'idea più corretta - e meno toccata dalle polemiche - di come a un certo momento si sia giunti a identificare il Padre con un'immagine specifica.

3.1. Un manoscritto dei *Sacra parallela*

Un primo esempio molto interessante è rappresentato da una miniatura eseguita nel margine di un codice dei *Sacra parallela* di san Giovanni Damasceno del IX secolo (Parigi greco 923) (Fig. 6): essa affianca un testo di san Basilio, in cui questi parla del mistero delle Persone divine:

Il Padre origine di tutto ...; il Figlio, immagine perfetta del Dio invisibile, nato dal Padre prima del tempo, Logos vivo, Dio che è presso Dio e non venuto presso lui ... Egli è tutto ciò che è Dio, egli è colui che è ... identità completa ... non è forse evidente che l'immagine riproduce tutto ciò che è nell'originale?²⁰³.

²⁰³ Il testo dal *De fide* (fine del cap. 1 e inizio del cap. 2; PG 31, 465), è citato nell'articolo citato di A. GRABAR, *La représentation de l'Intelligible...*, 54. In *L'iconoclasme byzantin*, Grabar fa il commento di questa miniatura (258-259).

tuata anche nel sedile. Il *Filius Dei* siede sul globo celeste come Re dell'Universo; il *Filius David* incarnato siede su un trono. Il Cristo *secundum quod Deus* che si rivolge al Cristo *secundum quod homo* e lo invita a sedersi alla sua destra, può sembrare uno strano modo di interpretare l'espressione "Dixit Dominus Domino meo"!⁵⁹. Ma a rendere possibile la comprensione di questa miniatura e a giustificarla è la glossa di san Girolamo⁶⁰ al versetto in questione: infatti, come viene ricordato da Kantorowicz, san Girolamo fu probabilmente il primo autore latino a sottolineare come il Gesù che condivide il trono non sia il Cristo *secundum divinitatem*, il quale occupava il trono sin dall'eternità, ma il Cristo *secundum humanitatem*, risorto dai morti e asceso nella carne⁶¹.

Nel salterio di Utrecht⁶², la figura più eminente non raffigura dunque Dio Padre, bensì il Cristo-Logos co-equale al Padre. Cade in questo modo l'argomento per sostenere che la prima raffigurazione specifica del Padre nasca in Occidente, in un periodo molto anteriore all'apparire di un'iconografia propria, relativa al Padre, nell'Oriente bizantino.

Abbiamo messo in luce un certo numero di fattori che concorrono alla formulazione dell'iconografia delle Persone divine e in particolare del Padre: l'eminenza del tema dell'uomo che l'Incarnazione ha reso capace di contemplare Dio alla pari degli angeli, le ricerche iconografiche legate ai moltipliarsi dei codici miniati sia in Oriente che in Occidente e accompagnate dalla

⁵⁹ E.H. KANTOROWICZ, a.c., 104-105.

⁶⁰ La citiamo: «Il Dio non (si) siede; è l'assunzione della carne che è seduta. A lui, che è uomo, che è stato ricevuto in cielo, viene dato l'ordine di sedersi. Ciò noi diciamo contro gli Ariani e coloro che sostengono: "Più grande è il Padre", il quale ordina di sedersi, di colui al quale quell'ordine viene dato» (citato *ibid.*, 112). Sempre per questa glossa, il nome di Ario, si è legato tanto strettamente con il Salmo 109 che il riferimento all'arianesimo è rimasto una costante di molte spiegazioni del Salmo 109; si chiarisce allora anche la raffigurazione di Ario e Giuda.

⁶¹ Come osserva Kantorowicz, la figura del Verbo incarnato appare duplicata anche in un vetro dorato paleocristiano, dove su un unico trono compaiono il Cristo a sinistra e santo Stefano a destra, e sopra di loro, al centro, di nuovo il Cristo che incorona entrambi. Non vi è errore qui, come alcuni autori ritenevano, perché effettivamente il Cristo è colui che incorona e colui che è incoronato. Ecco perché ci si trova davanti alla duplicazione della figura di Cristo: in questo caso, il Cristo Figlio-dell'uomo è incoronato dal Cristo Figlio-di-Dio o Cristo-Logos aureolato (cf *ibid.*, 108).

⁶² Una miniatura con lo stesso soggetto compare anche nel salterio di Canterbury, conservato a Cambridge (fol 199v).

3.2. Due miniature del Codice di Giacomo Kokkinobaphos

Anche nel codice Vaticano greco 1162 dell'inizio del XII secolo contenente le omelie mariane di Giacomo Kokkinobaphos si trovano alcune composizioni che fanno diretto riferimento al mistero delle Persone divine. Due in particolare richiamano la nostra attenzione.

La Missione di Gabriele e il modulo del synthronismos. - Per raffigurare la *Missione di Gabriele* presso Maria (fol 113v) ovvero il Consiglio della Redenzione come atto delle tre Persone della Trinità (Fig. 7), il miniatore rappresenta tre giovani imberbi identici, seduti su un unico trono gemmato dallo schienale dritto; accanto al trono cherubini e serafini; dietro, le schiere degli angeli; sotto, l'arcangelo Gabriele, prima in atto di ricevere l'ordine, poi nel momento in cui vola via, scendendo verso la terra. Questa composizione, che per quanto riguarda l'identità delle tre figure si ispira alla teofania dei tre angeli a Mambre (la *Philoxenia*), costituisce evidentemente la replica del modulo tardoantico del *synthronismos*.

Di questo modulo si imporrà poi una variante: quella in cui il Padre e il Figlio, differenziati per età (vegliardo e uomo maturo), siedono uno accanto all'altro, mentre tra loro compare la colomba dello Spirito Santo⁶⁵. In Russia questo modulo, poi condannato dal Grande Concilio di Mosca nel 1666, è significativamente chiamato *Synthronon* o anche *Trinità del Nuovo Testamento*.

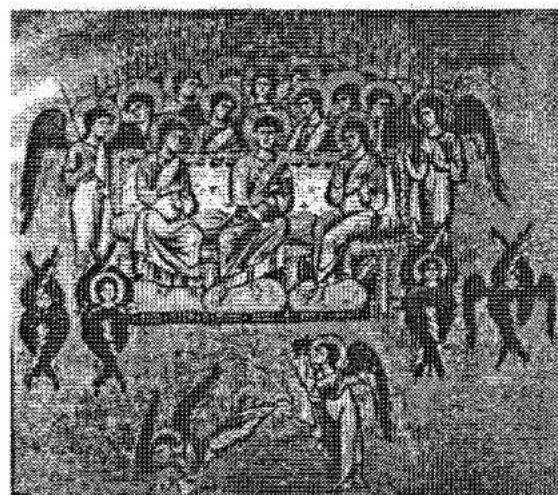


Fig. 7 - Omelie sulla Vergine di Giacomo Kokkinobaphos, Vat. gr. 1162, fol 113v, XII sec.

⁶⁵ Anche in questo caso, il modulo tardoantico del *synthronismos* suggeriva una soluzione figurativa: infatti, come osserva Kantorowicz, spesso sulle monete di due imperatori co-regnanti *synthronoi*, veniva raffigurata in mezzo a loro una Victoria, cioè un essere alato (cf E.H. KANTOROWICZ, a.c., 107).

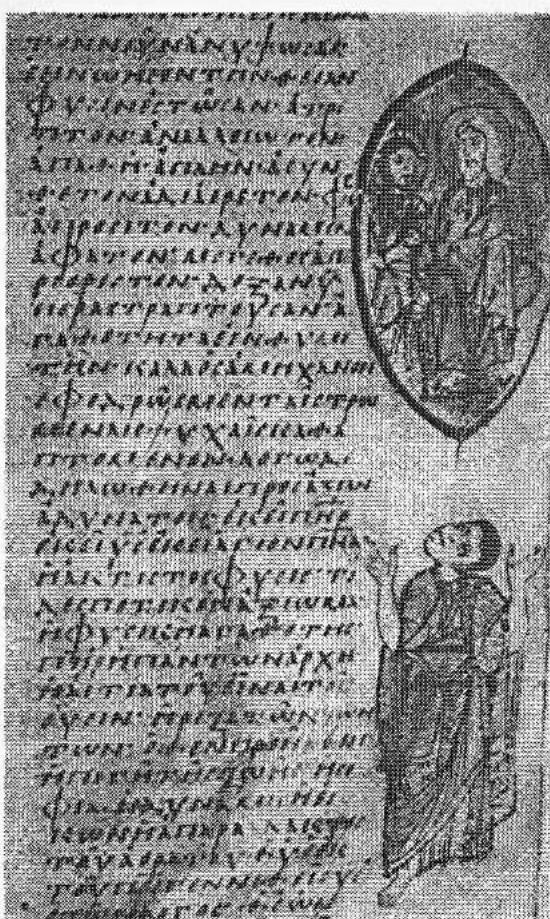


Fig. 6 - Sacra parallela di san Giovanni Damasceno, Parigi greco 923, fol 40 (Grabar, Iconoclasme byzantin, fig. 160)

verso la destra dove, un po' più in basso e con proporzioni leggermente inferiori, sta il Verbo incarnato, barbato, con capelli neri e aureola crucifera, nell'atto di indicarlo con la destra e a sua volta rivolto verso di lui.

Il contenuto del testo commentato e la posizione del Cristo Signore alla destra del Vegliardo portano a identificare quest'ultimo con il Padre. Tuttavia è chiaro che l'autore della miniatura non raffigura il Padre per sé, bensì attraverso una delle figure teofaniche del Verbo, rimanendo fedele al cristomorfismo.

L'immagine non traduce dunque direttamente una teofania scritturistica, ma indirettamente: il testo di san Basilio infatti è una meditazione sul Figlio che è la teofania del Padre.

La miniatura ha la tipica struttura bipartita delle visioni teofaniche: in basso, a sottolineare il carattere di visione, è raffigurato il testimone della visione stessa con il volto completamente rovesciato verso l'alto e le braccia nell'atteggiamento di orante; in alto, significativamente racchiuso in un mandorla, appare l'oggetto della visione composta da due figure. In posizione centrale, preminente, l'Antico dei giorni sta in piedi davanti al trono di cui si vede il cuscino imperiale; il suo aspetto è giovanile malgrado i capelli bianchi⁶⁴, ha tratti fisionomici speculari a quelli del Verbo e un'aureola cruciforme (di cui si scorge solo l'estremità di un braccio); si volge

⁶⁴ Come abbiamo visto nel Cristo «Emmanuele» del Sinai.

teofania, sollecitò in ambiente bizantino una raffigurazione in cui si può riconoscere Dio Padre: si tratta del primo versetto della *Genesi*: «In principio Dio creò il cielo e la terra».

3.3. Immagini di Dio Creatore in due Ottateuchi bizantini

Due dei sei esemplari di Ottateuchi bizantini eseguiti tra l'XI e il XIII secolo nello scriptorium imperiale di Costantinopoli, presentano infatti, in una collocazione privilegiata all'inizio del codice, un'immagine dell'Antico dei giorni che stacca dal tipo generale di illustrazione seguito da tutti questi codici: mai infatti, altrove, il Creatore è raffigurato in modo antropomorfico, bensì unicamente attraverso la Mano o il Raggio che fuoriesce da una nube⁶⁸.

Incominciamo col descrivere le due composizioni.

*Il Creatore nell'Ottateuco di Smirne*⁶⁹. - Il frontespizio dell'Ottateuco di Smirne è costituito da una grande miniatura quadrata, incorniciata, che forma come una prefazione al racconto della creazione⁷⁰. Sul fondo d'oro sono disegnati cerchi concentrici (tre?), in origine probabilmente di colori diversi, che costituiscono la mandorla della figura imponente del Creatore, rappresentato come l'Antico dei giorni, in piedi, nell'asse, con nimbo crucifero e *clavus* sulla spalla destra; egli regge davanti a sé con ambo le mani una specie di clipeo rotondo costituito da cerchi concentrici, sul quale compaiono cinque cerchi (o sfere) disposti uno al centro, gli altri a croce. Questi particolari hanno un significato cosmico evidente⁷¹.

*Il Creatore nell'Ottateuco di Firenze*⁷². - Nell'Ottateuco della Laurenziana, la prima figura consacrata all'illustrazione della Creazione è una pagina

⁶⁸ Seguiamo la trattazione di J. LASSUS nell'importante articolo: *La création du monde dans les Octateuques byzantins du XII^e siècle*, Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot 62, 1979, 85-148.

⁶⁹ Questo codice, andato distrutto in un incendio nel 1924, è molto simile all'Ottateuco Vat. gr. 746 e viene attribuito al XII secolo. La composizione di cui trattiamo è il fol 2r.

⁷⁰ Cf LASSUS, a.c., 94.

⁷¹ Si riferiscono alla creazione delle sfere celesti (i cerchi concentrici) e della terra (il cerchio o sfera al centro delle altre quattro che rappresentano i quattro venti e dunque le quattro direzioni dello spazio terrestre).

⁷² Biblioteca Laurenziana, Plut. V. cod. 38, fol 1v. Lassus data questo codice del XIII secolo.



Fig. 8 - Omelie sulla Vergine di Giacomo Kokkinobaphos, Vat. gr. 1162, fol 119v XII sec.

La teofania a Isaia e la raffigurazione dell'Antico dei giorni da solo. - La seconda miniatura del codice di Giacomo Kokkinobaphos che ci interessa (fol 119v) rappresenta la teofania del Signore di cui beneficiò Isaia⁶⁶ (Fig. 8). Il carattere teofanico è espresso attraverso il particolare del cielo fisico - lo *stereoma* - raffigurato come una tenda (su di essa si scorgono il sole, la luna, le stelle) che gli angeli tengono sollevata per lasciar vedere il trono del Signore: questi appare seduto sul cuscino purpureo imperiale, con i piedi appoggiati su un suppedaneo ugualmente purpureo, vestito di tunica e pallio chiari; la sua fisionomia è quella dell'Antico dei giorni, ha il nimbo crociato (?) e indossa tunica e pallio chiari; è affiancato da serafini e circondato dalla corte

celeste. Isaia compare due volte: a destra, nell'atto di contemplare la visione e a sinistra, all'interno del Tempio (indicato attraverso l'altare e il ciborio) mentre un serafino purifica le sue labbra con un carbone ardente⁶⁷. Anche in questo caso, come abbiamo verificato ripetutamente, nel raffigurare la teofania veterotestamentaria a Isaia attraverso la figura dell'Antico dei giorni, il miniaturista non faceva «un'immagine del Padre», ma ricorreva a una delle figure del Dio eterno, propria della Seconda Persona.

Esiste però un altro passo della Scrittura che, pur non riferendosi a una

⁶⁶ La stessa scena si incontra nel codice greco 1208, della Bibl. Naz. di Parigi (cf K. WEITZMANN, *L'illustrazione nel rotolo...*, 188-189; fig. 138).

⁶⁷ La stessa scena con l'apparizione teofanica dell'Antico dei giorni, si trova nel salterio di Vatopedi 760 dell'omonimo monastero sull'Athos (XI-XII sec.), anteriore al codice di Giacomo Kokkinobaphos (cf K. WEITZMANN, *L'illustrazione nel rotolo...*, 188-189; fig. 139).

tezze del Verbo incarnato, uomo adulto. La sua costanza attesta dunque un movimento in atto: la preferenza data nel XII-XIII secolo alla figura dell'Antico dei giorni quando si vuole rappresentare una teofania di Dio Padre. Si può ipotizzare, come avevamo anticipato, che proprio la riflessione sul mistero delle Persone abbia condotto a privilegiare la teofania di cui beneficiò il profeta Daniele non più unicamente per quanto riferisce riguardo all'apparizione dell'Antico dei giorni, ma anche per la seconda apparizione cui fa riferimento, quella cioè del Figlio dell'uomo: «Guardando ancora nelle visioni notturne, ecco apparire sulle nubi del cielo, uno, simile a un figlio di uomo; giunse fino al vegliardo e fu presentato a lui, che gli diede potere, gloria e regno» (Dn 7,13-14). Riservando l'aspetto dell'uomo maturo al Figlio dell'uomo, ovvero al Verbo incarnato, la figura del Vegliardo diventava implicitamente quella del Padre.

Ci rimangono ora da considerare i più antichi esempi del passaggio dall'ambito della vita sociale a quello dell'iconografia relativa al mistero trinitario del modulo figurativo che serviva a esprimere il riconoscimento della paternità; verificheremo, tra l'altro, che anche qui si è scelto il tipo fisionomico del Vegliardo.

3.4. La miniatura di un evangeliario del Monte Athos: un'iconografia che riflette lo schema antropologico del riconoscimento di paternità

Una miniatura dell'XI secolo, contenuta in un evangeliario liturgico del Monastero Dionysiou sul Monte Athos⁷³ (Fig. 9), si presenta come un'assoluta novità sia nella disposizione dei personaggi che nell'abbinamento dei tipi: l'Antico dei giorni tiene infatti sulle sue ginocchia il Fanciullo (Emmanuele).

La miniatura, che affianca il Prologo di Giovanni, rappresenta l'Evanglista quale testimone di una visione divina, alla quale addita con la sinistra, mentre regge il Vangelo con la destra; la visione deve corrispondere al testo del versetto nella cui prima lettera (*theta*) è contenuta la raffigurazione della visione: «Dio nessuno lo ha mai visto. L'Unigenito Dio, che è nel seno del Padre, egli lo ha rivelato» (Gv 1,18). All'interno del cerchio della *theta*,

⁷³ Cod. 587, fol 3v; riprodotto in G.A. CRISTOPULOS - J.C. BASTIAS, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, Ekdotike Athenon, Athens 1973, vol I, fig. 191. Un'altra raffigurazione dello stesso soggetto è contenuta in un manoscritto sempre dell'XI sec. contenente gli scritti di san Giovanni Climaco: Bibl. Vat., Ms. gr. 394, fol. 7 (cf OUSPENKY-LOSSKY, *The Meaning of Icons*, Boston, Mass. 1952, 204).

intera divisa in sei scene: di queste, la prima è consacrata alla raffigurazione del Creatore nella gloria. Su un fondo d'oro, circondato da una mandorla blu, l'Antico dei giorni vestito di una tunica bianca, senza mantello, è seduto su un trono bianco con spalliera quadrata; dalla sua mano destra, appoggiata sul ginocchio sinistro partono tre raggi bianchi, i quali si vanno a congiungere, nel riquadro accanto, con la Luce (*phōs*) dove questa si separa dalle Tenebre. Intorno al Vegliardo sta la corte celeste: cherubini, serafini e angeli dalla forma umana. In realtà si tratta di un'immagine del Paradiso che ricorda molto quella già analizzata del codice di Giacomo Kokkinobaphos.

Per spiegare la presenza negli Ottateuchi bizantini di queste due miniature in cui il Creatore appare sotto le sembianze antropomorfiche dell'Antico dei giorni, Lassus scrive a proposito della miniatura di Firenze: «Il pittore, del quale l'astrazione non era il linguaggio consueto, volle, prima di nascondere Dio nel cielo, presentarlo in un'immagine di culto sontuosa, efficace, in cui assume la forma umana»⁷³. E più avanti, concludendo: «Per conto mio, la considero l'aggiunta di un copista che esita davanti al carattere aniconico delle immagini della Genesi che sta per riprodurre. Queste due raffigurazioni - Smirne e Firenze - sono diverse ma imparentate: il Creatore in entrambi i casi è un vegliardo e si presenta come una teofanìa»⁷⁴.

Che cosa insegnano queste immagini per quanto attiene al nostro argomento? Esse non dicono che la Prima Persona della Trinità è stata raffigurata antropomorficamente nella scena della Creazione dei codici bizantini! Come abbiamo già visto, nell'iconografia bizantina di quel periodo, anche in quella monumentale, l'Antico dei giorni era una figura teofanica del Verbo incarnato attraverso la quale poteva essere indicata la Persona del Padre; per questo Lassus dice che le due miniature si presentano come teofanìe: la scena della Creazione è stata trattata come una teofanìa veterotestamentaria e il Padre invisibile, Creatore, è stato raffigurato attraverso la teofanìa nel Logos di cui beneficiò Daniele.

Una constatazione di ordine generale si impone: in tutte le miniature considerate in questa sezione, a indicare la Prima Persona è stata scelta la figura dell'Antico dei giorni. Ora, tale scelta non era obbligata, visto che nei monumenti del V e VI secolo Dio Padre viene invece raffigurato con le fat-

⁷³ *Ibid.*, 91-92.

⁷⁴ *Ibid.*, 97.

Come stiamo per vedere, tale «sganciamento» sarà particolarmente agevole nel nuovo tipo iconografico trinitario che nasce dall'aggiunta della colomba dello Spirito al modulo del riconoscimento di paternità or ora esaminato.

3.5. Miniatura della Trinità tra gli angeli: valenza simbolica affettiva della «Paternità»

In una miniatura del XII secolo illustrante il Credo⁷⁷ (Fig. 10), incontriamo una composizione dalla struttura simile a quella del codice Dionysiou ma con diverse novità di rilievo: il quadro generale è quello dell'*Adorazione del Trono* da parte degli angeli presente anche nel codice di Giacomo Coccinobafo ma qui, all'interno del circolo dei Sette Cieli e cinto sul fronte anteriore da cherubini e serafini (i cerchi di fuoco), il trono è occupato dall'Antico dei giorni, il cui nome appare scritto accanto al suo capo, sopra lo schienale del trono; sulle sue ginocchia, in posizione assiale, siede il Verbo incarnato, non raffigurato come adolescente ma come uomo adulto; egli tiene tra le mani la colomba dello Spirito. Sia il Vegliardo che il Verbo incarnato hanno una grande aureola crucifera; il Vegliardo tiene la mano destra sulla spalla del Verbo.

L'oggetto complessivo della figura è indicato dalla didascalia divisa tra destra e sinistra e scritta in lettere grandi: Η ἈΓΙΑ ΤΡΙΑΣ, la santa Trinità; sotto la miniatura, a brevissima distanza dal testo sottostante, si legge: *il Padre* (abbreviato), *il Figlio* (per esteso), *lo Spirito*



Fig. 10 - Suppl. gr. 52, fol 1v, Bibl. Naz.
Vienna, XII sec. (Braunfels, n. 41)

⁷⁷ Suppl. gr. 52, fol 1v, Bibl. Naz. Vienna: si tratta di un codice italo-bizantino forse proveniente da Grottaferrata (cf P. BUBERL - H. GERSTINGER, *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, Leipzig 1938, VIII, vol. IV, parte 4, 50ss, tav. XXIII; riprodotta in Braunfels, n. 41).



Fig. 9 - Cod. 587, fol 3v, Mon. Dionysiou, Athos, XI sec. (Cristopoulos, I, fig. 191)

bino sulle sue ginocchia è suo padre. D'altronde, l'esecutore di quest'immagine ha fatto una scelta precisamente in funzione del messaggio che voleva trasmettere.

Analogamente a quanto si è detto a proposito dell'identificazione delle due figure teofaniche di Daniele con la Prima e la Seconda Persona, la figura del Vegliardo deve aver acquistato a poco a poco lungo questo percorso che potremmo definire «pratico», in quanto non legato a speculazioni teologiche ma all'esperienza affettiva dell'umanità, un'autonomia tale da sganciarsi a un certo punto dalla sua valenza iniziale di immagine teofanica legata alla Seconda Persona, per diventare figura autonoma, specifica della Prima Persona.

⁷⁶ Proprio per questa coesistenza di tratti della vecchiaia e dell'età matura l'Antico dei giorni di questa miniatura ricorda fortemente l'Emmanuele del Sinai.

l'Antico dei giorni - uomo vigoroso dai capelli bianchi⁷⁶ - è seduto frontalmente sul trono imperiale, sopra il cuscino purpureo; sulle sue ginocchia, in posizione assiale, il Verbo incarnato, quale Fanciullo. Entrambi hanno il nimbo crociato.

A prescindere dalle reciproche posizioni dei due personaggi, ci troviamo sempre davanti a due delle figure simboliche dell'Eternità attribuite alla Seconda Persona: l'Antico dei giorni e l'Emmanuele. Ma il testo di cui la miniatura costituisce il commento visivo e la posizione in cui sono raffigurati i due personaggi fa sì che la figura del Vegliardo venga a identificarsi con quella del Padre. Certo, non si esce dal canone del cristomorfismo, ma il peso dell'evidenza antropologica è notevole:

l'uomo anziano che tiene il bambino sulle sue ginocchia è suo padre.

D'altronde, l'esecutore di quest'immagine ha fatto una scelta precisamente in funzione del messaggio che voleva trasmettere.

Padre e Dio Figlio, si collocò la colomba sotto la figura del Figlio, pensando solo all'ordine abituale delle tre persone della Trinità, ordine al quale corrispondeva anche quello delle figure andando dall'alto verso il basso»⁷⁹.

Abbiamo qui una dimostrazione del fatto che non si può giudicare i monumenti figurativi muovendo da posizioni astratte e comprendiamo meglio che la preesistenza del modulo antropologico del riconoscimento di paternità cui si è fatto riferimento non costituisce in campo iconografico un aspetto di secondaria importanza. È qui che il teologo, o comunque chiunque voglia seguire unicamente un ragionamento astratto, può non comprendere la diversità del «fatto iconografico», soprattutto quando possiede una valenza simbolica di tipo affettivo così forte come quella dell'espressione del rapporto padre-figlio. Come sostiene Grabar, non si può trascurare «l'aspetto formale delle figure supponendo che questo non agisca sul significato dell'immagine. Gerstinger lo dice espressamente a proposito del gruppo di Abramo con Lazzaro seduto sulle sue ginocchia. Per lui questo gruppo e quello di Dio Padre con Dio Figlio sulle ginocchia hanno in comune solo una somiglianza *"rein formel"*. Ma è una debolezza del metodo tradizionale, perché in molti casi, una formula iconografica, paragonabile in questo a una locuzione verbale determinata, serve a esprimere una nozione più o meno generale, applicabile a soggetti imparentati in profondità. Avviene dunque che conoscere il valore semantico di una formula di questo genere vuol dire comprendere meglio l'immagine che se ne serve»⁸⁰.

Teniamo dunque presente che fu l'inserimento della colomba dello Spirito nel modulo del riconoscimento di paternità a contribuire in modo decisivo nel far assumere alla composizione una valenza esplicitamente trinitaria; la figura dell'Antico dei giorni diventava così, potenzialmente, figura propria del Padre.

4. UN NUOVO MODULO RELATIVO AL MISTERO DELLE PERSONE DIVINE NELLE MINIATURE LATINE: IL TRONO DELLA GRAZIA

Prima di passare all'iconografia del Padre nei tempi moderni, consideriamo il nuovo modulo iconografico trinitario che fa la sua comparsa nelle mi-

⁷⁹ A. GRABAR, *rec. crit. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, 237.

Santo (abbreviato). È evidente che il miniatore non ha voluto apporre i nomi accanto alle singole figure, per non andare contro il canone del cristomorfismo; infatti, se è vero che i tre nomi posizionati sotto la miniatura possono essere letti di seguito in corrispondenza con la disposizione in senso discendente delle figure, essi rimangono comunque staccati dai personaggi ai quali si riferiscono, potendo anche essere letti come proseguimento della didascalia soprastante: *la santa Trinità, il Padre, il Figlio, lo Spirito Santo*.

Come vedremo tra breve, a partire dal XIV secolo questo nuovo modulo trinitario verrà indicato in Russia con il nome di *Paternità*, una denominazione che però non figura mai su alcuna icona o composizione monumentale. Come osserva Grabar, ciò dimostra che i contemporanei erano coscienti del significato originario di tale formula applicata alla Trinità e che forse proprio la sua provenienza da un ambito estraneo a quello scritturistico impediva l'assunzione ufficiale del nome⁷⁸.

Riguardo all'origine di questo modulo, Gerstinger aveva ipotizzato una provenienza latina; ma Grabar, discutendone le conclusioni anche alla luce del successivo studio di Papadopoulos, ha rilevato una contraddizione di fondo che inficia tale ipotesi. Essa consiste nel fatto che «gli autori delle prime immagini che hanno fatto uso di quest'iconografia (si tratta di Greci) non sembrano averne approfittato per una dimostrazione di ordine teologico. Si attribuirebbe infatti facilmente un'origine occidentale a questa iconografia se - quando al Padre e al Figlio si aggiunse la colomba dello Spirito Santo - nelle opere cattoliche, si mostrasse la colomba portata dal Figlio (= *filioque*) mentre le opere ortodosse la rappresenterebbero sopra il Figlio, per mostrare che lo Spirito procede unicamente dal Padre. Ma non è ciò che si incontra nelle pitture bizantine più antiche, che - se le si considerasse dal punto di vista confessionale - passerebbero per opere ispirate dalla teologia latina (miniatura, Vienna, Bibl. Nat. suppl. gr. 52 e affresco alla Koumbelidiki di Kastoria». Per questo lo studioso conclude: «Credo piuttosto che la colomba essendo stata aggiunta verso il XII secolo, a Bisanzio, a una formula iconografica che fino allora era servita sola a evocare i rapporti da padre a figlio, tra Dio

⁷⁸ Recensione critica fatta da A. GRABAR in *Cahiers Archéologiques* XX (1970) 236-237 degli articoli di H. GERSTINGER, *Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronos und Paternitas Typus*, in *Festschrift W. Sas-Zaloviecky zum 60. Geburtstag*, Graz 1956, 79-85 e di S. PAPADOPoulos, *Essai d'interprétation du thème iconographique de la paternité dans l'art byzantin*, in *Cahiers Archéologiques* XVIII (1968) 121-136.

nascita del nuovo modulo è dunque essenzialmente legata alla sostituzione della mano divina con la raffigurazione del Padre: sostituzione facilitata dal testo stesso del Canone che incomincia rivolgendosi al «Padre clementissimo» e in cui dovevvero intervenire da una parte, la conoscenza del modulo bizantino della *Paternità*^{**}, dall'altra, il forte senso del mistero trinitario che in quel periodo spingeva la cristianità latina alla ricerca di nuove formule figurative.

Caratteristico del *Trono della grazia* è il legame tra tema eucaristico sacrificale e tema trinitario: al Padre, dallo «sguardo sereno e benigno», il Cristo suo Figlio presenta il suo «santo e immacolato sacrificio», l'unico accetto al Padre, «nell'unità dello Spirito Santo».

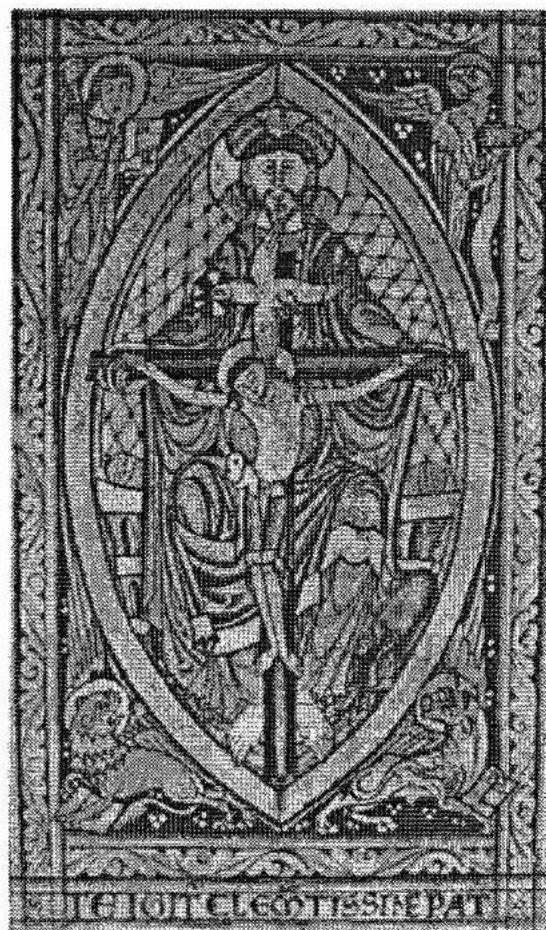


Fig. 11 - «Te igitur», Messale, Cambrai,
Bibl. municip. 234, fol 2
(G. Schiller, II, fig. 413)

5. DALL'ALLEGORIA AL REALISMO ANTROPOMORFICO: FORTI RESISTENZE NELL'ORIENTE BIZANTINO-SLAVO

Il passaggio, durante il XII secolo, di alcuni dei nuovi moduli da noi esaminati dalla miniatura all'iconografia monumentale, segna una fase nuova nell'Oriente bizantino: introduce infatti nel programma figurativo dell'edificio ecclesiale caratterizzato da un'iconografia di tipo teofanico e perciò simbolico, un genere «esegetico», di per sé narrativo-illustrativo, e perciò predisposto all'allegoria. Mentre i vari Misteri della vita di Cristo erano raffigurati

^{**} Cf *Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte* IV, 435.

niature latine dei primi del XII secolo⁸¹. Denominato «Trono della grazia» dal secolo scorso⁸², rappresenta lo sviluppo della lettera T con la quale, nei Messali, iniziava il Canone della Messa (*Te igitur clementissime Pater*) e che già da due secoli veniva trasformata nella figura del Crocifisso; esso è perciò in relazione al tema della morte sacrificale di Cristo⁸³.

Il Trono della grazia del Messale di Cambrai. - Il *Messale di Cambrai*, dei primi del XII secolo (1120), offre il primo esempio di questo nuovo modulo (Fig. 11): vediamo il Padre seduto in trono, che regge con ambo le mani l'asse orizzontale della croce, sulla quale è raffigurato il Cristo crocifisso, mentre le ali della colomba dello Spirito, posizionata tra il Padre e il Figlio, toccano le labbra di entrambi⁸⁴. Il Padre ha i tratti del Verbo incarnato e il nimbo crucifero. Il gruppo trinitario è racchiuso in una mandorla teofanica (come indica lo sfondostellato) e inquadrato dalle figure dei quattro Viventi-Evangelisti.

Il primo accenno alla nuova formula si ravvisa nella *Croce di Lotario* (980 c.), di chiara valenza trinitaria, in cui la mano divina che esce dall'emisfera della trascendenza si protende a incoronare il Crocifisso con una corona di alloro, all'interno della quale compare la colomba dello Spirito⁸⁵. La

⁸¹ Tralasciamo di parlare dei moduli relativi alle Persone divine uguali a quelli già presi in considerazione per l'area bizantina: in particolare i tre personaggi identici allineati su un unico trono oppure la variante corrispondente alla *Trinità del Nuovo Testamento* o ancora il tipo della *Paternità*.

⁸² Il riferimento scritturistico del nome è preso dalla *Lettera agli Ebrei*: «Avendo dunque un pontefice grande, che ha attraversato i cieli (...) avviciniamoci dunque con sicurezza al trono della grazia, per ottenere misericordia e trovare grazia al tempo opportuno» (Eb 4,16).

⁸³ Oltre che nei Messali, il *Trono della grazia* si trova raffigurato anche su alcuni altari portatili e su una patena: tutte localizzazioni che attestano la connessione diretta di questo tipo iconografico con il tema eucaristico; (cf. G. SCHILLER, *Der Gnadenstuhl im Bezug auf den Opfertod*, in *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. II, 133-136).

⁸⁴ Questa collocazione della colomba non è l'unica: essa può partire dalla bocca del Padre volando perpendicolarmente verso il Figlio oppure essere raffigurata tra i due ma senza toccare né l'uno né l'altro; può essere tenuta nella mani del Padre oppure trovarsi sopra il gruppo Padre-Figlio. Non si trova invece mai sotto ai due, cioè davanti al Crocifisso, perché questo è compositivamente impossibile, diversamente da quanto avviene nella *Paternità* dove il Verbo è seduto.

⁸⁵ Poiché non si tratta di una Croce gloriosa (sulla quale non compare la figura del Crocifisso), e il Cristo crocifisso non ha gli occhi aperti del Signore trionfatore sulla morte ma chiusi del Cristo morto, il gesto dell'incoronazione non significa qui la glorificazione di Gesù ma l'accettazione da parte del Padre del suo sacrificio.

nata a una chiesa⁸⁸: la figura dominante è quella dell'Antico dei giorni che appare seduto su un trono dallo schienale semicircolare, rivestito di una veste bianca ornata da una fascia rosso fuoco; il suo nimbo è crociato e negli spazi tra le braccia della croce sono raffigurati dei serafini; nella sinistra tiene un cartiglio semiaperto. La destra benedice con il movimento dell'anulare congiunto con il pollice tipico del Verbo incarnato. Sulle sue ginocchia siede il Cristo-Emmanuele che con entrambe le mani regge un disco sul quale è raffigurata la colomba dello Spirito Santo; anch'egli ha un'aureola crucifera con i serafini. I piedi del Vegliardo poggiano su un suppedaneo circondato dalle ruote di fuoco alate costellate di occhi della visione di Ezechiele; due grandi serafini fiancheggiano il trono come nella visione di Isaia. Accanto al trono compaiono due santi stiliti⁸⁹; in basso, sulla destra, si vede un giovane apostolo, probabilmente Tommaso o Filippo.

L'icona è accompagnata da iscrizioni in paleoslavo che ricorrono in tre luoghi: innanzitutto ai lati della testa del Vegliardo dove compaiono in caratteri grandi i nomi delle tre Persone della Trinità così disposti: in alto a sinistra: *Padre*; in alto a destra: *e Figlio*; in basso, a sinistra: *e Santo*; in basso, a destra: *Spirito*. Le lettere di questa didascalia sono molto più grandi di quelle che si trovano nelle altre due localizzazioni: e cioè, immediatamente sopra lo schienale del trono, all'altezza delle spalle del Vegliardo, dove si leggono le quattro lettere iniziali del nome di Gesù Cristo: *IC XC*; e sopra la figura della

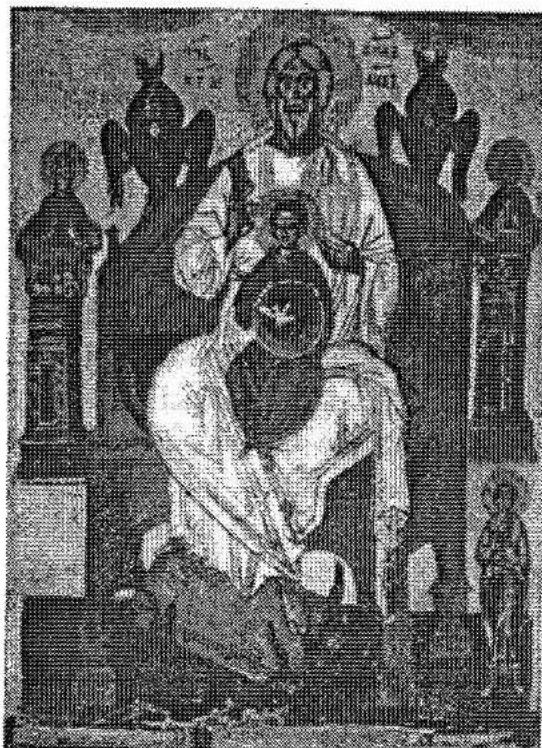


Fig. 12 - Icona, Novgorod, XIV sec.
(Galleria Tret'jakov, Mosca)

⁸⁸ Le dimensioni sono: 1,13 x 0,88 m. Per la descrizione cf. V.N. LAZAREV, *Novgorodian Icon-painting*, Iskusstvo, Mosca, 1969, 25-26, tav. 31.

⁸⁹ Probabilmente ispirati dall'affresco di Teofane il Greco nella chiesa della Trasfigurazione di Novgorod, dove la *Trinità dell'Antico Testamento* o *Philoxenia* è ugualmente affiancata da stiliti.

in vista di una loro contemplazione da parte del fedele, composizioni come la *Paternità* o la *Trinità del Nuovo Testamento* non erano da contemplare ma da comprendere; oltre a questo, i riguardanti-fruitori non erano più l'élite dei lettori dei codici miniati ma tutti i fedeli che frequentavano le chiese e per i quali le immagini avevano comunque un peso di realtà.

Se è vero infatti che il monaco o il letterato bizantino - il che vale naturalmente anche per il mondo latino - sapeva bene che prestare al Padre la figura dell'Antico dei giorni non significava farne un'immagine propria, c'era comunque il fatto che nei nuovi moduli iconografici relativi alle Persone divine a indicare il Padre era stata scelta sistematicamente l'immagine del Veliardo. Ma nel momento in cui sarebbe entrata nell'iconografia monumentale, la figura dell'Antico dei giorni rischiava invece di essere percepita non come una delle figure teofaniche del Verbo ma come «immagine del Padre»: dall'allegoria si sarebbe così passati al realismo antropomorfico. In questo modo il Padre invisibile, di cui il Verbo incarnato è l'unica manifestazione, avrebbe ricevuto un volto proprio, una propria fisionomia.

È chiaro che ci sarebbe voluto molto tempo, perché si manifestasse apertamente la potenziale carica dirompente dell'atteggiamento radicalmente diverso, sia dalla parte dell'esecutore iconografo che dalla parte del fruitore spettatore, insita nel tipo di raffigurazione narrativo-allegorica. L'Oriente cristiano, e in particolare la Chiesa russa, ha reagito con particolare forza a quello che si può definire il passaggio dal simbolo all'allegoria, ed è riuscito almeno in parte a limitarne i danni.

Il modo più semplice per seguire le diverse fasi di questa reazione, è quello di partire dalla prima *Paternità* monumentale eseguita in Russia³⁷: essa ha infatti costituito uno dei principali punti di riferimento delle prese di posizione ufficiali della Chiesa russa.

5.1. La *Paternità* di Novgorod

L'immagine in questione è la grande icona della *Paternità* di Novgorod della fine del XIV secolo (Fig. 12), le cui dimensioni attestano che era desti-

³⁷ I primi esempi di *Paternità* monumentali sono bizantini e datano della fine del XII secolo. Nella badia greca di Grottaferrata ce n'è uno eseguito intorno al 1272: è un affresco in cui il Verbo incarnato è raffigurato non come adolescente ma come adulto; inoltre, dalla colomba dello Spirito partono raggi (cf G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, vol. II, Palombi, Roma 1988, 168-169).

accanto ai singoli personaggi ma compaiono tutti insieme nella scritta in caratteri più grandi accanto al capo del Vegliardo, per di più legati tra loro dalla congiunzione «e»; questa disposizione non consente di identificare il Vegliardo con il «Padre», perché in tal caso a lui dovrebbero riferirsi logicamente anche gli altri due nomi. La didascalia in caratteri più grandi: *Padre e Figlio e Spirito Santo* sarebbe dunque da intendere come l'annuncio dei nomi delle tre Persone della Trinità. Analogamente a quanto avviene nella *Trinità tra le schiere angeliche* di Vienna da noi commentata, dove i nomi delle tre Persone figurano sotto la miniatura mentre la didascalia «La Santa Trinità» appare ai due lati, anche nell'icona della *Paternità* di Novgorod è manifesta la volontà di raffigurare allegoricamente il mistero della Trinità, non quella di fare una raffigurazione antropomorfica del Padre.

D'altra parte, la triplice ripetizione delle iniziali: *IC XP* accanto al Vegliardo, all'Emmanuele e alla colomba dello Spirito, seppure teologicamente inappropriata, in quanto nome «storico» del Verbo incarnato⁹³, afferma che in questa visione celeste né il Padre, né lo Spirito Santo in quanto tali erano contemplati, ma solo il Verbo incarnato.

5.2. Prese di posizione ufficiali della Chiesa russa

Il teologo ortodosso russo Leonid Uspenskij, il quale consacra gran parte della sua opera fondamentale, *La teologia dell'icona*, alla problematica delle raffigurazioni non scritturistiche di Dio, offre una ricostruzione ricca e circostanziata delle prese di posizione ufficiale della Chiesa russa nei confronti del modulo della *Paternità* e, naturalmente, anche del *Synthronon o Trinità del Nuovo Testamento*: in entrambi i casi infatti il nocciolo della questione era costituito dall'attribuzione di una figura propria al Padre, invisibile.

Ripercorriamo brevemente le tappe di tale discussione: il primo intervento, nel 1551, è quello del Concilio moscovita dei Cento Capitoli (*Stoglav*), il quale, trattando dell'icona della *Paternità*, si limita a dire che nessuno dei personaggi deve avere la croce nel nimbo e che è un errore inserire l'iscrizione *IC XP* nell'icona della *Trinità*; non dice nulla invece riguardo alla *Trinità neotestamentaria*⁹⁴.

Poco tempo dopo la chiusura di questo concilio, un funzionario di rilievo

⁹³ Cf Uspenskij, 203-204.

⁹⁴ Cf *ibid.* Va ricordato, come osserva questo autore, che l'immagine della *Paternità* alla metà del XVI secolo non era ancora molto diffusa.

colomba dello Spirito Santo, dove appare la stessa menzione del nome della Seconda Persona della Trinità⁹⁰.

Problematiche teologiche. - Secondo lo storico dell'arte russo Lazarev, è significativo che l'appellativo «Antico dei giorni», solito nelle icone greche e slavo-meridionali, sia assente da quest'icona novgorodiana, visto che esso designava abitualmente la Seconda Persona della Trinità⁹¹. Proprio perché, identificando l'Antico dei giorni con il Padre, l'icona si poneva fuori dell'ortodossia, nelle didascalie erano stati aggiunti alcuni correttivi, quasi impercettibili all'occhio, ma molto significativi: da una parte, le quattro lettere del nome di Gesù Cristo sopra lo schienale del trono, a sottolineare l'identità delle Persone della Santa Trinità, e cioè l'indivisibilità e la consustanzialità di Dio Padre e di Dio Figlio; dall'altra, la ripetizione del nome della Seconda Persona della Trinità accanto alla colomba simbolo dello Spirito, a rimarcare ulteriormente l'indivisibilità e la consustanzialità della Seconda e della Terza Persona della Trinità. Sempre secondo Lazarev, committente e esecutore avevano inteso quelle iscrizioni senza alcun dubbio per proteggere il dogma della Trinità da concezioni e rappresentazioni errate dei gruppi eretici degli *strigol'niki* e dei giudaizzanti che giungevano a negare la divinità del Figlio⁹².

Un'altra ipotesi. - Forse sarebbe giusto dire che gli ideatori della *Paternità* di Novgorod non solo volevano fare un'opera che contrastasse il sostanziale arianesimo delle eresie menzionate e mostrasse perciò l'uguaglianza del Figlio con il Padre, ma si rendevano anche conto del pericolo che nella figura dell'Antico dei giorni venisse riconosciuta la raffigurazione pura e semplice del Padre (e non più una sua immagine indiretta attraverso una figura teofanica del Verbo incarnato). In questo senso si potrebbe intendere il fatto che i nomi delle Persone della Trinità non sono collocati separatamente

⁹⁰ Visivamente la disposizione è la seguente:

Padre	e Figlio
e Santo	Spirito

Lazarev non rileva la presenza delle due congiunzioni «e», che pure hanno un'importanza.

⁹¹ Non sembra che questo possa essere un argomento determinante: infatti tra tutte le opere da noi prese in considerazione, la dicitura «L'Antico dei giorni» compare solo nel Codice della Biblioteca Nazionale di Vienna (Suppl. gr. 52).

⁹² Questi gruppi rifiutavano l'autorità della Chiesa e i sacramenti; una fazione estremista rifiutò addirittura il Cristo e limitava le osservanze religiose alla recita del Padre nostro. I giudaizzanti respingevano il Nuovo Testamento, considerando il Cristo un profeta.

Come sostiene un altro grande teologo russo del nostro secolo, Georgij Florovskij, al quale lo stesso Uspenskij si ispira, nella controversia tra le autorità religiose e Viskovatij si scontravano «due orientamenti estetico-religiosi: il tradizionale realismo ieratico e un simbolismo nutrito di esaltate immaginazioni religiose; la tradizione bizantina e la crescente influenza occidentale»¹⁰³. Invece di addossare, *sic et simpliciter* come spesso avviene, la responsabilità del mutamento estetico all'influsso deleterio del mondo latino, Florovskij prende atto del suo autonomo verificarsi in Russia e attribuisce all'indebolimento ideale già avvenuto l'influenza crescente dell'Occidente latino. Per motivi diversi¹⁰⁴, in Russia, era andato cambiando il modo di concepire l'icona: nel periodo d'oro, XIV-XV secolo, espressione simbolica del Mistero legata alla pratica della preghiera interiore e oggetto di contemplazione, poi a partire dal XVI secolo immagine destinata a «illustrare» un evento o a tradurre allegoricamente un'idea astratta.

Florovskij che usa il termine «simbolismo» nel senso di »allegoria», scrive ancora: «La svolta del XVI secolo, riguardante l'iconografia russa, coinvolse in primo luogo Novgorod e Pskov; da lì la nuova tendenza figurativa si diffuse a Mosca. È facile comprendere il significato di tale svolta, o cambiamento, che portò a un distacco dal realismo ieratico dell'iconografia precedente e a una maggiore attrazione per il simbolismo decorativo o, più esattamente, per l'allegoria. Dal punto di vista formale, ciò si espresse nell'insorgere di nuovi temi e nella creazione di quelle che Buslaev felicemente definì 'composizioni didattico-teologiche'. Il predominio del 'simbolismo' determinò il declino della scrittura iconografica: l'icona, divenuta troppo letteraria, raffigurava l'idea e non i volti; la stessa idea religiosa si dissolveva spesso in trucchi artistici e abbellimenti formali»¹⁰⁵.

¹⁰³ G. FLOROVSKIJ, *Vie della teologia russa*, Marietti, Genova 1987, 23.

¹⁰⁴ In particolare la volontà comune alla gerarchia religiosa e al potere politico di affermare l'autonomia della cultura russa rispetto al mondo bizantino, volontà che consente anche di intendere l'inclinazione di Ivan il Terribile (1533-1584) per l'Occidente. Come spiega Florovskij: «L'interesse per l'Occidente e il disinteresse per Bisanzio non erano solo politici ma culturali. Ivan non riconosceva né voleva riconoscere, la dipendenza storica da Bisanzio: "La nostra fede è cristiana e non greca", rispose a Possevino» (Florovskij, 24). Ed è molto interessante che lo stesso autore paragoni lo spirito del concilio moscovita dei Cento Capitoli a quello del Concilio di Trento proprio per il fatto che in entrambi i casi si trattava di una contrapposizione ideologica (Florovskij, 20).

¹⁰⁵ *Ibid.*, 22-23. Corsivo nostro.

di nome Viskovatyj⁹⁵, si appella alle autorità ecclesiastiche: le nuove icone di tipo allegorico della cattedrale dell'Annunciazione di Pskov, di cui facevano parte anche una *Paternità* e una *Trinità del Nuovo Testamento*⁹⁶, sono a suo parere «elucubrazioni che commentano parabole», in cui ciò che viene espresso è «l'intelligenza individuale piuttosto che la Divina Scrittura»⁹⁷; la sua obiezione di fondo consiste nel rilevare che: «Non è cosa conveniente rappresentare la Divinità invisibile» ovvero Dio Padre⁹⁸.

Un nuovo Concilio, convocato tre anni dopo (1553-1554) per controbattere un'eresia, prende in esame anche le critiche di Viskovatij, il quale finisce però per essere a sua volta accusato di volersi immischiare in questioni non di sua pertinenza. Il metropolita Makarij giustifica le immagini di Dio, adducendo il criterio della consuetudine⁹⁹: ovunque in Grecia, sul Monte Athos in particolare, si trova l'immagine di Dio Sabaoth o della Santa Trinità; afferma inoltre che i pittori «non rappresentano la Divinità invisibile secondo la sua essenza, ma la dipingono e rappresentano secondo le visioni profetiche»¹⁰⁰. Cento anni dopo, il Grande Concilio di Mosca (1666-1667) confuta quanto era stato detto dal Concilio del 1553, ricorrendo a espressioni durissime per vietare la rappresentazione di Dio Padre; in particolare proibisce i soggetti che non si fondano sul realismo evangelico e cioè: la *Paternità*, il *Synthronon* e il *Trono della Grazia*¹⁰¹.

La condanna ufficiale non impedì che i soggetti in questione continuassero a essere raffigurati, anche se la loro presenza all'interno dell'edificio ecclésiale era di fatto limitata a causa del prevalere, nel programma iconografico monumentale, delle teofanie neotestamentarie. L'impotenza delle decisioni ufficiali attesta così la forza della consuetudine che si tramuta in legittimazione¹⁰², ma ancor più l'impossibilità di contrastare il movimento culturale di fondo avvenuto durante il XVI secolo.

⁹⁵ Si trattava del responsabile della politica estera (cf Uspenskij, 210, nota 40).

⁹⁶ Le altre sono i *Sei giorni della creazione*, il *Simbolo della fede*, «Venite o popoli...», «O Figlio unigenito»; riprodotte in Uspenskij, 194-201.

⁹⁷ Citato in Uspenskij, 211.

⁹⁸ *Ibid.*, 212.

⁹⁹ È interessante rilevare che l'argomento della consuetudine ricorre anche in *Sollicitudini nostrae* di Benedetto XIV (cf F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte*, 319).

¹⁰⁰ Uspenskij, 213.

¹⁰¹ Cf *ibid.*, 251 e 282. Il *Trono della grazia* conobbe una certa diffusione anche in Russia e fa parte della famosa icona quadripartita di Pskov.

¹⁰² Cf Uspenskij, 261.

oppure una testa avente tre volti o altre varianti¹⁰⁶. Tuttavia il fenomeno che più dovette contribuire a legare la Persona del Padre alla raffigurazione antropomorfica del Vegliardo è il fatto che a partire dal XIV secolo, la sua figura incomincia a comparire *da sola* prima sulle pale d'altare¹⁰⁷, poi nei grandi quadri d'altare e nelle cupole e le volte delle chiese barocche o dei periodi successivi.

Proprio l'isolamento della figura del Padre e la sua sistematica raffigurazione antropomorfica quale Vegliardo, ha trasformato un po' alla volta quella che per dotti e teologi era un'immagine indiretta e comunque allegorica, in un'immagine realistica, facendola diventare a poco a poco nell'immaginario dei cristiani una «rappresentazione di Dio», una «immagine del Padre». In questo processo di umanizzazione crescente, la figura del Padre si sarebbe ridotta nel tempo a una «*situazione di comparsa*»¹⁰⁸, priva di ogni spessore di presenza e di significato.

Contro tale processo iniziato alla fine del Medioevo i teologi non presero quasi mai posizione: era troppo radicata infatti nella Chiesa latina la nozione illustrativo-didattica dell'immagine; e quando - come fa acutamente notare François Boespflug nella sua opera fondamentale dedicata all'immagine di Dio nella Chiesa latina -, per motivi diversi essi dovettero valutare la legittimità di ciò che nel frattempo era diventato uso corrente nella Chiesa, la loro libertà di pensiero e di parola si trovò condizionata dalla necessità di tener conto delle varie ondate iconoclaste¹⁰⁹. Ora, cedere sul problema delle immagini di Dio avrebbe significato accordare agli avversari una vittoria morale: ecco allora il problema delle «immagini di Dio» saldarsi con quello delle immagini in generale e, dal momento che le seconde, che erano minacciate, dovevano essere difese, le prime «furono prima risparmiate, poi giustificate»¹¹⁰. Ma, lungo questo cammino di «accomodamento» si perde la distinzione chiara tra le diverse teofanie: dagli elenchi delle visioni divine che vengono stilati non risalta il disegno che le ordina in una rivelazione progressiva nella storia. In questo modo, l'Incarnazione si presenta come una teofania tra le altre e scompare ciò che essa comporta di unico e di definitivo, vale a dire

¹⁰⁶ Nel 1628 Urbano VIII le condannerà ufficialmente, facendole bruciare.

¹⁰⁷ Ad esempio nel Trittico Stefaneschi di Giotto (1320).

¹⁰⁸ Boespflug, 309.

¹⁰⁹ In particolare quella di Wycliffe, di Hus e della Riforma protestante (cf Boespflug, 310).

¹¹⁰ *Ibid.*

Dal punto di vista del processo del pensiero, quanto abbiamo detto riguardo alla trasformazione profonda subita dalle immagini sacre in Russia è valido anche per il mondo latino: sempre si tratta del passaggio da un atteggiamento simbolico-contemplativo a uno concettuale-descrittivo. Ma nella pratica il suo impatto fu molto diverso. Nell'Oriente cristiano infatti tale trasformazione è stata frenata oltre che, come si è detto, dall'esistenza di un programma iconografico stabilito per l'edificio ecclesiale, dalla natura essenzialmente simbolica della Liturgia stessa; è questa che ha continuato a formare l'immaginario religioso dei cristiani preservando in loro il senso del simbolo.

6. LA RESA ALL'ALLEGORIA E AL REALISMO ANTROPOMORFICO DEL MONDO LATINO



Fig. 13 - Affresco, Cattedrale, Atri, XV sec.

Nel mondo latino, la spinta verso l'allegoria e il realismo antropomorfico fu favorita dalla concezione dell'immagine come strumento di insegnamento, non di contemplazione, e dall'assenza di un programma iconografico per l'edificio ecclesiale simile a quello della Chiesa bizantina. Si comprende così la comparsa e il moltiplicarsi, a partire dall'inizio del XIII secolo, di ulteriori raffigurazioni allegoriche della *Trinità*, non più limitate all'ambito ristretto del codice miniato, ma inserite soprattutto dal secolo seguente nell'edificio ecclesiale: riappare il Triangolo, si diffondono quelli che due secoli dopo da sant'Antonino da Firenze saranno chiamati «mostri», e cioè raffigurazioni della *Trinità* con un corpo e tre teste (Fig. 13) o busti

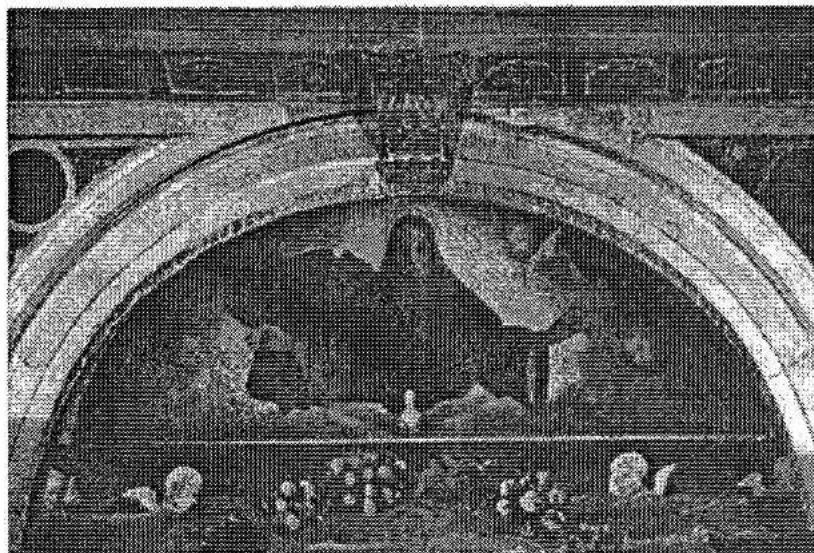


Fig. 14 - A. da Negroponte, Pala di S. Francesco della Vigna (part.), 1460c.

Dio invisibile» (Col 1,15) si trovavano visivamente equiparate dall'unico comune denominatore del realismo antropomorfico e in tal modo non potevano che generare confusione e indurre nell'inganno. Un inganno a doppio taglio: da una parte, perché la figura del Padre, che compariva bonario o severo, al di sopra di una coltre di soffici nuvole, acquistava una familiarità banale, incompatibile con il mistero del suo Essere, subendo così una svalutazione costante; dall'altra, perché proprio il realismo che rivestiva la figura paterna rendeva confusa la percezione dell'unicità della figura di Cristo, il Verbo di Dio fatto uomo (Fig. 14). In questo modo tutto diventava ambiguo e in fin dei conti illusorio.

Si comprende allora che la lettera riguardante la legittimità delle immagini delle Persone della Trinità (*Sollicitudini nostrae*, 1745), nella quale Benedetto XIV ribadiva quella delle raffigurazioni antropomorfiche del Padre sia all'interno della *Trinità* che rappresentato da solo, non ha avuto alcun impatto, né in senso positivo né in senso negativo, sulla vicenda concreta dell'immagine del Padre, sempre più debole, sempre più evanescente, sempre più non vista¹¹⁵.

Nell'iconografia contemporanea la figura del Padre è scomparsa; in realtà, si può dire che era già morta quando Benedetto XIV scriveva la sua lettera: nessun intervento teorico poteva infatti influire sulla svalutazione su-

¹¹⁵ Cf *Ibid.* 310.

«l'instaurazione di un regime di visibilità del Padre da parte e nella Persona del Verbo fatto carne e il superamento di tutte le ombre di Dio presenti nell'Antico Testamento ma ormai caduche»¹¹¹.

Su questa mancanza di chiarezza o su questo «malinteso», come lo definisce Boespflug, nella posizione teologica del problema delle immagini di Dio all'interno della Chiesa latina¹¹², si innestano secondo lo stesso autore altri due malintesi la cui spiegazione illumina ottimamente il punto di arrivo del nostro studio.

Il primo, che è il malinteso semantico, sta nel fatto che espressioni come «rappresentazione di Dio, immagine del Padre», equivoche in sé, lo diventano in modo particolare quando, a partire dalla fine del Medioevo, da un tipo di espressione simbolica si passa ad una raffigurazione realistica e naturalistica: trasportate in un mondo di pensiero diverso da quello dei difensori delle immagini, le nozioni classiche usate dai Padri, quali quella di somiglianza, corrono infatti il rischio, «nonostante tutte le precauzioni oratorie, di assumere un significato realistico vicino al controsenso, almeno per quanto riguarda le "immagini di Dio"»¹¹³.

Dal malinteso semantico deriva quello pastorale: le «immagini di Dio» che, poste nelle chiese, erano destinate a tutti i fedeli e perciò alla massa degli illitterati, avrebbero infatti dovuto essere spiegate proprio in quanto allegorie, onde evitare che l'allegoria venisse letta in modo realistico. Ma non è quanto avveniva; nessuno spiegava ai fedeli la differenza sostanziale che intercorre tra una raffigurazione antropomorfica del Padre, la quale non può essere che allegorica, e la raffigurazione in forma di uomo della Seconda Persona della Trinità, espressione invece del mistero dell'Incarnazione e in quanto tale facente riferimento alla persona storica di Gesù Cristo. Né, d'altra parte, questo sarebbe stato efficace, poiché l'immagine, ogni immagine, si impone con il suo proprio peso di realtà.

Secondo i pastori «nessuno si ingannava»¹¹⁴, nessuno era così rozzo da attribuire a Dio i tratti di un vecchio; eppure le rappresentazioni antropomorfiche del Padre, poste accanto a quella del Verbo incarnato, «Immagine del

¹¹¹ *Ibid.*, 311.

¹¹² La trattazione dell'aspetto teologico costituisce l'oggetto stesso dello studio di Boespflug cui deve comunque fare riferimento chi voglia studiare il problema delle immagini religiose in Occidente.

¹¹³ Boespflug, 308.

¹¹⁴ *Ibid.*, 309.

che la raffigurazione del Cristo Signore lasci trasparire la realtà spirituale, cioè la sua natura divina, il che può avvenire a sua volta unicamente attraverso la via simbolica che non separa i due livelli di significato¹²⁰; in secondo luogo, come è avvenuto per più di mille anni, può essere espressa attraverso simboli quali il cielo, il raggio, la mano, il trono che rimandano all'Essere o all'operazione divina; per essere tali, essi devono però essere inseriti in una composizione che sia essa stessa simbolica, altrimenti non sarebbero altro che segni convenzionali.

Nell'espressione figurativa, il carattere simbolico si esprime necessariamente attraverso la forma, poiché l'arte è essenzialmente forma¹²¹ e «ogni forma ha un contenuto interiore /ed/ è l'espressione del contenuto interiore»¹²². È la forma che, facendo percepire ed esperire un'estranità e un'alterità essenziali, può far «scattare» il sentimento della presenza dell'Inesprimibile; proprio in questo senso la forma simbolica non «rappresenta» ma «manifesta». E si comprende allora che cosa intenda Malraux quando parla dell'«invincibile stilizzazione che è ogni presenza di Dio»¹²³. Naturalmente, nell'ambito della fede cristiana tutto questo non riguarda solo le immagini delle Persone divine ma anche la raffigurazione dei Santi e in modo particolare quella della Vergine Madre, la sua persona essendo intimamente legata al mistero dell'irruzione e della presenza del Divino nell'umano. In contrapposizione all'oleografia dell'Ottocento e a tutte le forme di copia senza vita: neo-romanico, neo-gotico, neo-bizantino, il rifiuto del figurativo nell'arte occidentale di questo secolo ha anche la valenza di purificazione dell'immaginario da immagini percepite come false o inadeguate. Proprio dalla purificazione dell'immaginario cristiano, qualunque siano le vie attraverso le quali essa viene perseguita, può rinascere un'espressione simbolica capace di significare il mistero ineffabile del Padre.

MARIA GIOVANNA MUZI
Viale Parioli, 40
00197 ROMA

¹²⁰ Naturalmente, nella misura in cui le immagini di Gesù lo presentano semplicemente come uomo, non possono evocare il mistero del Padre che in lui si rivela.

¹²¹ Cf T. BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paul Derain, Lyon 1958, 18.

¹²² W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, 49.

¹²³ A. MALRAUX, *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, Paris 1956, 69.

bita a causa dell'inadeguatezza radicale insita nel suo carattere antropomorfo¹¹⁶; ma, ancora più profondamente, essa è scomparsa per quel carattere di spettacolo, di rappresentazione teatrale, e perciò fondamentalmente di illusione, che a partire dal Rinascimento connota in modo crescente l'iconografia dell'Occidente cristiano. Come spiega efficacemente André Malraux, da quel momento le immagini divine non sono più la manifestazione di una realtà spirituale che appartiene al contenuto oggettivo della fede, esse vogliono dare l'illusione delle cose rappresentate, creare un mondo fittizio di personaggi convenzionali.

Il Padre che «nessuno ha mai visto» e che solo «l'Unigenito Dio, che è nel seno del Padre ha rivelato» (Gv 1,18) non può però sopportare un regime di illusione: per lui non ci sono rappresentazioni possibili, perché la trascendenza divina, il mistero della sua Presenza, non possono essere «rappresentati», non possono cioè costituire l'imitazione di uno spettacolo, ma solo «manifestati»¹¹⁷, una manifestazione che avviene attraverso la via del simbolo. Questo infatti, muovendo dal sensibile, fa passare a un diverso livello ontologico e «non è una parola su Dio stesso, ma sul rapporto che stabiliamo con Dio»¹¹⁸ e che è radicato nella fede.

Per la figura del Padre questa via simbolica è di una ricchezza e di una complessità uniche: essa include infatti in primo luogo la sua manifestazione nel Verbo incarnato che è il simbolo del Padre¹¹⁹, e presuppone naturalmente

¹¹⁶ Una svalutazione che, come osserva p. Boespflug, «non contraddice affatto d'altronde la permanenza caparbia, nella memoria occidentale, di questo Dio in forma 'di vecchio barbato', il quale, come uno spot pubblicitario, si è così solidamente insediato nell'«inconscio visivo' che non gli si presta nemmeno più attenzione» (310). E possiamo notare a nostra volta, che significativamente, quello che per Boespflug era solo il miglior esempio per dare l'idea della banalizzazione avvenuta, è diventato realtà in un noto spot pubblicitario ideato in Italia in anni recentissimi.

¹¹⁷ Cf A. MALRAUX, *La métamorphose des dieux*, Gallimard, Paris 1957, 198; 211, a proposito dell'arte romanica.

¹¹⁸ Ch. A. BERNARD, *Teologia spirituale*, Ed. Paoline, Cinisello Balsamo (MI) 1989, 195.

¹¹⁹ Cf Id., *Teologia simbolica*, Ed. Paoline, Roma 1984², 428. Come fa notare p. Bernard, il Cristo non può essere considerato un simbolo spirituale indipendentemente dalla sua realtà storica, come se fosse il supporto sensibile delle proiezioni religiose dell'uomo; ma il Cristo storico è veramente un Simbolo privilegiato, in quanto è l'immagine di Dio e impronta della sua sostanza (Ef 1,2); Rivelatore del Padre non solo attraverso la sua parola ma attraverso il suo essere: tutta la sua vita è disvelamento del Padre (cf *Initiation au langage symbolique*, dispense, PUG, Roma 1974, 41).

Summary

This study researches the motives for the appearing of a specific anthropomorphic representation of the First Person of the Trinity and evaluates its results. Absent during the first millennium - until then the references are only symbolic - the anthropomorphic image of God the Father appears starting from the beginning of the second millennium, on account of the passage of allegoric figures, until then only indirectly referred to the Father, from the restricted sphere of illuminated manuscripts to monumental iconography. In the East, the prohibition of the ecclesiastical authorities, united to the existence of an iconographic program for the ecclesial edifice centered on New Testament theophanies, limits the penetration of anthropomorphic images. Instead, in the West, the didactic conception of the image leaves free space for the diffusion of allegoric images which assume realistic value. In the course of this process, the anthropomorphic image of the Father disappears because of its inadequacy.