

L'IPOSTASI TRINITARIA DEL PADRE: QUALE VISIBILITÀ PER L'INVISIBILE?

1. *Il Dio che nessuno ha mai visto*

Il *Logos* non sarebbe stato in principio, il *Logos* non sarebbe stato presso Dio, il *Logos* non sarebbe stato nemmeno Dio, e soprattutto il *Logos* non sarebbe mai nemmeno stato, senza l'antecedenza a partire dalla quale, egli è eternamente generato. Questa eterna antecedenza divina, che genera eternamente la divinità di Cristo e dalla quale eternamente procede la divinità dello Spirito Santo, ha dunque un carattere originario. Evidentemente, la dimensione originaria di questa antecedenza eterna deve essere ontologicamente pensata come eternamente co-originaria alla divinità del Figlio e dello Spirito Santo, ma al contempo come ipostaticamente connotata dal suo costituirsi in quanto sorgente originaria stessa della divinità che permette alle tre ipostasi trinitarie, il Padre, Il Figlio e lo Spirito Santo, di essere autenticamente Dio sia nell'identità ontologica della loro comune *ousia*, sia nell'identità/differenza ipostatica del suo/loro essere Dio Padre, Dio Figlio, Dio Spirito Santo. A sottolineare questo carattere originario dell'ipostasi trinitaria di Dio Padre è soprattutto la tradizione dell'Oriente cristiano che rimarca, in un modo percepito dall'Occidente cristiano quasi come il frutto di un eccesso, il ruolo monarchico rivestito da, Padre/Dio nella *communio* intra-trinitaria: mentre cioè l'Occidente, pur affermando il Padre come fonte della divinità, tende a identificare più staticamente questa stessa divinità di Dio con l'*ousia* che le tre ipostasi trinitarie condividono, ciascuna contemporaneamente in un modo comune e specifico, l'Oriente sembra interpretare questa stessa divinità come un flusso dinamico che, avendo nel Padre la sua originaria sorgente, va ad acquisire nel Figlio e nello Spirito Santo una specificità tale che le consente di divenire il fondamento stesso ad un tempo della loro identità ipostatica e del loro ontologico costituirsi come Dio.

L'identificazione del Padre con la sorgente monarchica della divinità è una prospettiva che appartiene agli inizi della riflessione trinitaria messa a punto dal cristianesimo nascente. E si potrà vedere la potenza effettiva di questa prospettiva soltanto laddove si consideri l'intensità del suo radicarsi nell'*humus* cristiano originario sia ortodosso sia eterodosso. Se da una parte cioè quest'ultimo sottolinea la divinità dell'ipostasi del Padre in modo tale che le ipostasi del Figlio e dello Spirito Santo sono ridotte ad una sorta di epifenomeno manifestativo dell'unicità di Dio rappresentata dal Padre stesso, dall'altra ad essere rimarcata è invece l'identità fontale della divinità trinitaria rivestita dalla prima ipostasi della Trinità stessa. Emblematica di questa declinazione ortodossa originaria della monarchia trinitaria sono, in Occidente, Tertulliano e, in Oriente, Origene. Il primo, opponendosi duramente al monarchianesimo di Praxeas che in ultimo faceva coincidere la monarchia del Padre con un nemmeno troppo larvato monoteismo, sottolinea come «la monarchia non significa nient'altro che un solo e unico comando (*singulare et unicum imperium*)»¹ in nessun caso compromesso dalla condivisione di questo *imperium* del Padre con il Figlio, che piuttosto «dai due, in quanto unici, è consolidato»². Questo carattere del Padre come sorgente della divinità è rimarcato con molta maggior forza da Origene, che parla della prima ipostasi trinitaria come del «primo Dio (ὁ δὲ πρῶτος [...] θεός)»³ e non esita nel suo *De Principiis* a identificare semplicemente il Padre con Dio, mentre la seconda e la terza ipostasi, pur pensate come partecipi della divinità stessa di Dio, vengono rispettivamente connotate come «il Figlio unigenito del Padre (*unigenitus filius patris*)»⁴ e come colui senza il quale «nessuno può parlare degnamente di Dio Padre (*de deo quidem patre quamvis digne proloqui nemo ualeat*)»⁵.

La sostanziale coincidenza tra il Padre e Dio suggerita da Origene, pur nella sua evidente diversità dalla rielaborazione radicale

¹ Tertullien, *Contra Praxeas*, III, 4 (PL 158 A)

² Ivi, III, 8 (PL 158 B).

³ Origène, *Contre Celse*, III, Paris 1969, (SC 147), pp. 118/119 (V,39).

⁴ Origène, *Traité des principes*, Tome I, Paris 1978, (SC 252), pp. 110/111 (I, 2, 1).

⁵ Ivi, pp. 144/145 (I, 3, 1)

di essa successivamente avanzata da Ario, non dovette del resto apparire così strana al tessuto cristiano primitivo. La rivelazione neotestamentaria infatti, sottolineando la dimensione paterna di Dio, non poteva che tradursi nei primi sviluppi della riflessione cristiana sul mistero di Dio in una tale identificazione tra il Padre, pensato come fonte della divinità trinitaria, e Dio stesso, che «non ci si stupirà affatto se, soprattutto nelle formule trinitarie, il nome di Dio resterà proprietà di colui di cui Gesù è il Figlio e da cui procede lo Spirito»⁶. Sarà in questo senso che, particolarmente nella meditazione sul mistero del Dio-Trinità messa a punto nell'Oriente cristiano, la monarchia del Padre andrà ad acquisire un ruolo decisivo in rapporto all'inconoscibilità di Dio. Quest'ultima infatti troverà la sua piena espressione proprio nell'ipostasi paterna, nella quale appunto si cela la misteriosa e inconoscibile abissalità del principio ontologico stesso del Dio-Trinità: quella divinità cioè che fa sì che Dio sia Dio. Se dunque per un verso andrà rimarcato con forza come questa inconoscibilità del Padre/Dio non possa e non debba essere compresa sul modello dell'inconoscibilità della coppia abisso/silenzio che nella «gnosi monadica»⁷ di Valentiniano rappresenta il principio primo del reale, per l'altro non si potrà non riconoscere come sia proprio questa inconoscibilità a connotare la divinità del Dio-Trinità, per rapporto all'uomo e al cosmo, come effettivamente e irriducibilmente trascendente, anche laddove essa si manifesta in tutta la pienezza della sua *doxa*. Questa sottolineatura del resto altro non è che lo sviluppo della puntualizzazione avanzata da Giovanni nel Prologo al quarto vangelo, laddove a essere evidenziato, proprio nel parlare della pienezza della rivelazione operata da Cristo, è la sostanziale inconoscibilità/invisibilità del Padre/Dio: «Dio nessuno l'ha mai visto (Θεὸν οὐδεὶς ἑώρακεν πώποτε)»⁸.

⁶ F.-X. Durrwell, *Le Père. Dieu dans son mystère*, Paris 1987, p. 14.

⁷ Clemente Alessandrino, *Stromata* III, 2, 5, 3.

⁸ Gv 1,18.

2. *Il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato*

Se il Padre/Dio non è conoscibile/visibile e resta per l'uomo irriducibilmente avvolto nella sua inconoscibilità/invisibilità, questa radicale inconoscibilità/invisibilità si trasformerà in conoscibilità/visibilità nell'ipostasi del Figlio che, in quanto *Logos* del Padre, diventa uomo. La dura risposta giovannea di Gesù a Filippo che gli dice «Signore mostraci il Padre e questo ci basta (*Κύριε, δείξον ἡμῖν τὸν πατέρα, καὶ ἀρκεῖ ἡμῖν*)»⁹, non è soltanto un rimprovero all'incapacità degli apostoli di comprendere l'identità personale di Cristo stesso, ma piuttosto una sorta di ipoteca sulla visibilità del Padre, affermata come esclusivamente e irriducibilmente visibile in Gesù Cristo, Figlio di Dio fatto uomo: «Da tanto tempo sono con voi e tu non mi hai conosciuto, Filippo? Chi ha visto me ha visto il Padre. Come puoi dire: Mostraci il Padre? (*τοσοῦτον χρόνον μεθ' ὑμῶν εἰμι καὶ οὐκ ἔγνωκάς με, Φίλιππε; ὁ ἑώρακώς ἐμὲ ἑώρακεν τὸν πατέρα*)»¹⁰. è dunque in questa eccedenza del vedere Cristo, nel quale si manifesta anche l'unica visibilità possibile del Padre, che può essere percepita l'effettività dell'unità che lega il Padre e il Figlio in un rapporto di reciprocità magistralmente espresso da Tertulliano laddove, proprio a questo proposito, afferma che «la radice e il pollone sono due cose, ma congiunte; la sorgente e il fiume sono due manifestazioni, ma indivise, il sole e i raggi sono due realtà, ma unite. Tutto ciò che viene dall'altra cosa deve necessariamente essere secondo a ciò da cui scaturisce, ma senza esserne per questa ragione separato...»¹¹ Sarà dunque all'interno di questa dinamica, che raccorda in modo globalmente congiunto/indiviso/unito l'inizio e ciò che di esso è la puntuale e compiuta espressione, entrambi pensati nell'orizzonte di un essere/divenire eterno, che il Figlio potrà essere considerato ad un tempo come l'autentico *Logos* e l'autentica *Eikon* del Padre, e dunque come la pienezza economica della conoscibilità/visibilità del Padre, che contemporaneamente dimorerà antinomicamente

⁹ Gv 14,8.

¹⁰ Gv 14,8-9.

¹¹ Tertullien, *Contra Praxeam*, VIII, 6, 7.

nel mistero immanente dell'eterna inconoscibilità/invisibilità del suo essere la fonte della divinità trinitaria.

La conoscibilità del Padre nel Figlio diviene possibile perché il Figlio è generato eternamente dal Padre ingenerato come suo *Logos* e dunque come *Logos* di Dio. Egli è dunque la Parola in cui il Padre esprime se stesso con una tale pienezza ontologica della sua divinità che al Figlio è dato di condividere questa stessa divinità in una forma identica a quella propria del Padre/Dio, sebbene il suo essere generato da lui connoti questa divinità secondo la forma ipostatica specifica dell'Unigenito. Questa conoscibilità però, sul piano dell'antropologia teologica, diviene una realtà tangibile, e dunque una conoscenza effettiva, soltanto a partire dall'incarnazione: esclusivamente in Gesù Cristo, Figlio di Dio divenuto uomo in modo da consentire agli stessi testi neotestamentari di affermarlo non solo più come «simile a figlio d'uomo»¹² ma come effettivo «figlio dell'uomo (τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου)»¹³ sia nella sua dimensione pre-pasquale che nella sua dimensione escatologica, la conoscibilità del Padre passa dal piano della possibilità a quello della realtà, divenendo una conoscenza autentica. Questa conoscenza tuttavia si colora di una tonalità tutta particolare: non si può infatti parlare, nemmeno nell'orizzonte dell'economia salvifica che in Gesù Cristo trova il suo compimento, di una conoscenza diretta del Padre da parte dell'uomo, bensì soltanto di una conoscenza in qualche modo indiretta. Essa non si dà infatti se non nella forma rivelata dal/nel Figlio attraverso la concreta forma storica del suo costituirsi come *Logos* incarnato in Gesù Cristo, nato e vissuto tra gli uomini, morto in croce, risuscitato il terzo giorno dal Padre/Dio stesso e vivente alla sua destra per i secoli dei secoli. Il Figlio dunque, nella linea della lezione neotestamentaria, diviene l'umanità a partire dalla cui divinità, totalmente condivisa con la sua fonte, il Padre diventa conoscibile/conosciuto: l'affermazione di Cristo contenuta nel Vangelo di Giovanni, secondo la quale «io sono nel Padre e il Padre è in me (ἐγὼ ἐν τῷ πατρὶ καὶ ὁ πατήρ ἐν ἐμοί)»¹⁴, implica come sua necessaria conseguenza che «se conoscete me, conoscerete anche il Padre:

¹² Dn 7,13.

¹³ Mc 8,31 e Mt 25,31.

¹⁴ Gv 14,11.

fin da ora lo conoscete e lo avete veduto (*εἰ ἐγνώκειτέ με, καὶ τὸν πατέρα μου ἄω ἤδειτε· ἀπ' ἄρτι γινώσκετε αὐτὸν καὶ ἐώρακάτε*)»¹⁵ Il cristianesimo penserà dunque il Padre come conoscibile/conosciuto dall'uomo soltanto grazie, attraverso e nella mediazione del Figlio di Dio fatto uomo.

La conoscibilità/conoscenza di Dio, che proprio dall'ipostasi paterna vede salvaguardata la sua irriducibile trascendenza, è divenuta gradualmente la prospettiva principale nella quale soprattutto la tradizione dell'Occidente cristiano ha visto impegnarsi teologi e mistici in un tentativo di „dire” Dio che è forse venuto perdendo il suo originario carattere esistenziale per assumere via via un tratto effettivamente esposto al rischio di una deriva intellettualistica. L'accentuazione eccessiva di questo carattere intellettualistico trova già nella tradizione giovannea, che pure non ne è esente, una sorta di antidoto il cui intento di ridimensionarne la portata è tuttavia risultato storicamente inadeguato nella sua efficacia: la conoscenza del Figlio, e conseguentemente la conoscenza in lui del Padre, viene infatti radicata da Giovanni in modo originario nell'esperienza del „vedere”¹⁶, e dunque ad un livello che ancora costitutivamente la teologia all'estetica. Il „vedere” il Figlio, nel suo divenire l'unico „vedere” che consente di „vedere” e conseguentemente di „conoscere” il Padre, rimarca in modo deciso come il Figlio può essere „conosciuto” come il Verbo di Dio solo laddove viene preliminarmente e complementariamente „visto” come «l'immagine del Dio invisibile (*ὅς ἐστὶν εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου*)»¹⁷, e dunque come colui che, riflettendo perfettamente ciò di cui è immagine, rende possibile sia la visibilità/visione del

¹⁵ Gv 14,7

¹⁶ Il „vedere” – come ha attentamente esplorato l'esegesi – è espresso da Giovanni e dalla tradizione che a lui si riferisce in una forma articolata che declina puntualmente le diverse tonalità di questo verbo: si passa dunque di volta in volta dalla genericità del „percepire” (*βλέπειν*) alla perspicacia del guardare attentamente (*θεωρεῖν*), allo stupore della contemplazione (*θεασθαι*), fino all'immediatezza dell'uso comune del verbo „vedere” (*οραο*) utilizzato tuttavia nella forma del perfetto (*ἐώρακα*) per esprimere uno sguardo capace di conservare la memoria di ciò che ha visto. Questo medesimo „vedere”, in una declinazione meno letterale ma contenutisticamente molto più incisiva, rappresenta d'altro canto uno degli aspetti forse troppo poco considerato della specificità della tradizione sinottica.

¹⁷ Col 1,15.

Padre, sia la sua conoscibilità/conoscenza. Il Padre invisibile viene ad acquisire, nel Figlio, una visibilità/visione effettivamente reali: lo sguardo dell'uomo che nella fede si posa sul Figlio vede dischiudersi nel Figlio l'immagine perfetta del Padre, potendo contemplarla e conoscerla sebbene essa continui a dimorare irriducibilmente nella sua assoluta invisibilità. A tenere inscindibilmente insieme queste due dimensioni, nell'evidente tensione oppositiva che le caratterizza, non può che essere una radicale antinomia. Essa, che da una parte sottolinea la radicale irriducibilità dell'invisibilità alla visibilità e dall'altra rimarca l'altrettanto radicale adeguatezza del *Logos* incarnato quale immagine/visibilità/visione compiuta e definitiva del Padre, raccorda misteriosamente e mirabilmente queste due dimensioni: se per un verso dunque nel Figlio diverrà possibile una visione assolutamente perfetta del Padre, per l'altro l'invisibilità derivante al Padre dal suo essere la fonte stessa della divinità del Dio-Trinità permarrà in tutta la sua costituiva trascendenza.

3. *Lo splendore senza ombra del Padre delle luci*

Questa antinomia, che anima in profondità la riflessione cristiana sul tema della visibilità/visione del Padre invisibile nel suo *Logos* incarnato, trova un'espressione molto efficace nella Lettera di Giacomo: «ogni buon regalo e ogni dono perfetto viene dall'alto e discende dal Padre delle luci, nel quale non c'è variazione né ombra di mutamento (πᾶσα δόξις ἀγαθὴ καὶ πᾶν δῶρεμα τέλειον ἄνωθέν ἐστὶν καταβαῖνον ἀπὸ τοῦ πατρὸς τῶν φωτῶν, παρ' ᾧ οὐκ ἔστι παραλλαγὴ ἢ τροπῆς ἀποσκίασμα)»¹⁸. Questa puntualizzazione sul Padre, che più tardi nella patristica greca e soprattutto in Dionigi Areopagita troverà un'eco nella quale risuoneranno i recenti sviluppi del platonismo, presenta un fondamento antinomico che non può essere in alcun modo trascurato. A essere sottolineato dalla lettera di Giacomo, in questo sintetico rimando alla figura del Padre, è il carattere di totale e assoluta perfezione di ciò che da lui proviene: l'impronta del Padre nei doni che egli dispensa è cioè rappresentato dalla loro armonica compiutezza la

¹⁸ Gc 1,17.

cui ineguagliabile eccellenza riflette, sia pure al modo inevitabilmente depotenziato, il fulgore dell'alto da cui proviene. Questo „alto”, connotato da una perfezione ineguagliabile espressa per contrapposizione alle „luci” nei termini di un'immutabilità del tutto priva di ogni variazione e cambiamento, in totale assonanza con l'affermazione giovannea secondo cui «Dio è luce e in lui non vi sono tenebre (ὁ Θεὸς φῶς ἐστὶν καὶ σκοτία ἐν αὐτῷ οὐκ ἔστιν οὐδεμία)»¹⁹, si evidenzia per il suo costituirsi come luce completamente priva di ogni ombra ed è fatto coincidere con la fonte stessa della luce, della quale tutte le altre luci altro non sono che un tenue riflesso. A prendere consistenza in questa pagina di Giacomo sarà dunque una visibilità/visione del Padre che, ad un tempo sebbene e in quanto „Padre delle luci”, può essere intravisto nelle luci che di lui rappresentano il riflesso, ma non nella profondità del suo essere/divenire eterno, del tutto impensabile come in qualche modo accessibile alla dimensione dell'essere/divenire propria della temporalità.

In questo orizzonte antinomico il Padre, che è considerato per un verso come il mistero immutabilmente luminoso nel quale si nasconde da sempre e per sempre la luminosità di Dio e per l'altro come l'origine effettiva della perfezione riscontrabile in tutto ciò che esiste, andrà correlativamente affermato come „colui nel quale non c'è variazione né ombra di mutamento” e come il „Padre delle luci”: a dover essere sottolineate cioè saranno da una parte la totale trascendenza del Padre, in una forma che ne evidenzia il suo profilarsi come sempre „ulteriore” rispetto a tutto ciò che è, e dall'altra il suo costituirsi come misteriosa paternità in cui la totalità dell'universo trova la sua stessa insorgenza e sussistenza. Non sarà dunque strano, in questa prospettiva, il fatto che il concilio di Nicea del 325 per un verso connoti il Padre come «onnipotente (παντοκράτορα)» e per l'altro ne precisi invece il costituirsi come «creatore di tutte le cose visibili e invisibili (πάντων ὁρατῶν τε καὶ ἀοράτων ποιητήν)». A essere puntualizzati ad un tempo dal primo articolo del Simbolo niceno sono così l'onnipotenza del Padre, che segnala in modo inequivocabile la portata effettiva della „differenza ontologica” tra la creatura e il suo Creatore, e lo stretto raccordo di provenienza creaturale che invece lega il

¹⁹ 1Gv 1,5.

primo al secondo. Il Padre, sulla base di questa puntualizzazione, andrà dunque pensato come l'ipostasi divina capace di tenere antinomicamente insieme la sua radicale trascendenza e la sua effettiva paternità, la sua inaccessibile abissalità e il suo mediato manifestarsi, la sua totale alterità e il suo dischiudersi creativo.

La luce invisibile e inaccessibile del Padre nel suo antinomico manifestarsi risplenderà in primo luogo nella bellezza dell'universo: è in questa prospettiva che «i cieli narrano la gloria di Dio, e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento. Il giorno al giorno ne affida il messaggio e la notte alla notte ne trasmette notizia»²⁰; ed è in questa stessa prospettiva che «le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l'intelletto nelle opere da lui compiute, come la sua eterna potenza e divinità (τὰ γὰρ ἀόρατα αὐτοῦ ἀπὸ κτίσεως κόσμου τοῖς ποιήμασιν νοούμενα καθορᾶται, ἢ τε ἀίδιος αὐτοῦ δύναμιν καὶ θειότης)»²¹. L'impronta della divinità invisibile appare dunque riflessa nella bellezza dell'universo che rimanda alla luminosissima immutabilità del „Padre delle luci” la quale, senza essere per questo in alcun modo alterata, «penetra dalle più alte e nobili sostanze fin dentro alle ultime (ἀπὸ τῶν ἀνωτάτων καὶ πρεσβυτάτων οὐσιῶν ἄχρι τῶν ἐσχάτων διήκει)»²² in una forma per cui nemmeno «quelle più in basso sfuggono al suo influsso (μήτε τῶν κάτω τὴν περιοχὴν διαβαινουσῶν)»²³. Lo splendore inestetico della divinità di Dio, di cui il Padre è la sorgente eterna, diviene dunque estetico nel suo luminoso riflettersi nell'universo creato, divenendo una sorta di *analogia imaginalis* attraverso la quale all'uomo è dato di intravedere la luce stessa di Dio, senza per questo dissolvere in alcun modo il mistero del Padre che di Dio rappresenta irriducibilmente l'assoluta invisibilità.

Questa visione della luce divina stessa *per speculum et in aenigmate* è destinata ad essere oltrepassata da una visione allo stesso tempo diretta e compiuta dell'invisibilità del Padre nel Logos incarnato. Ed è nell'evento della trasfigurazione di Cristo

²⁰ Sal 19,1-2.

²¹ Rom 1,19.

²² Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano 2009, p. 409 (ND IV 4).

²³ Ivi, cit., p. 409 (ND IV 4).

sul Tabor²⁴ che ciò che era nascosto diviene manifesto: l'invisibilità del Padre diviene visibilità/visione in una manifestazione talmente esaustiva e compiuta del Padre da parte del Figlio da rendere addirittura esplicito il «compiacimento»²⁵ del Padre rispetto al Figlio stesso. La trasfigurazione di Cristo dunque, anticipazione della risurrezione nella quale a Pietro, Giacomo e Giovanni è consentito di scorgere nella carne del Figlio l'onnipotenza luminosa del Padre che tuttavia resta in se stessa assolutamente nascosta e inaccessibile, evidenzia in modo inequivocabile l'antinomia della rivelazione sia nella sua dimensione cosmologica che nel suo vertice cristologico: la pienezza effettiva della visione del Padre nel luminoso trasfigurarsi del *Logos* incarnato coincide irriducibilmente con la radicale invisibilità del Padre non solo al di fuori, ma anche al di là, della perfetta adeguatezza alla divinità del Padre dell'immagine incarnata di Colui che dal Padre è eternamente generato. E se soltanto tenendo conto di questo sfondo antinomicamente ri-relativo diverrà possibile pensare la riserva a lungo avanzata dall'iconografia cristiana in ordine alla figura del Padre, solo il graduale dissolversi di esso consentirà di comprendere sia il venir meno di questa riserva nel corso del Medioevo e del Rinascimento, sia il tramonto nel corso della Modernità della rappresentazione figurativa del Padre, destinata in qualche modo a coinvolgere anche nel suo estenuarsi la stessa rappresentazione figurativa di Cristo come Figlio.

5. L'icona negata dell'ipostasi invisibile

La nemmeno troppo latente identificazione del Padre con Dio, suggerita dai testi neotestamentari e ripresa piuttosto organicamente dai primi sviluppi della patristica, giocò certamente un ruolo non secondario nel prender forma di una sorta di tacita interdizione inerente ogni possibile rappresentazione cristiana della prima ipostasi trinitaria. In realtà questa interdizione si segnala per la sua ampiezza che, in origine, sembra riguardare l'intera sfera del divino: sebbene infatti la figuralità ellenistica avesse sedot-

²⁴ Cf. Mt 17,1-8; Mc 9,2-8; Lc 9,28-36.

²⁵ Cf. Mt 17,5.

to anche l'ebraismo, trasformando la decorazione figurativa delle sinagoghe in una prassi non soltanto episodica, il cristianesimo delle origini si rapportò con grande sospetto a questo tipo di arte, ritenendola potenzialmente idolatrica e conseguentemente incompatibile col primo comandamento. Se per un verso occorre così riconoscere con E. Kitzinger che «nell'ambito dell'intera storia dell'arte europea, è difficile individuare un fenomeno più rilevante dell'accettazione, da parte della Chiesa cristiana, delle immagini dipinte e scolpite»²⁶, per l'altro non si può non segnalare come questa accettazione sia stata inizialmente accompagnata da pesanti riserve inerenti ogni rappresentazione di Dio in qualsiasi forma, compresa quella del Figlio. Non stupirà dunque, in questa prospettiva, il fatto che la rappresentazione figurativa dell'ipostasi del Padre, proprio nel suo essere considerato come fonte originaria della divinità trinitaria, sia stato non solo ritenuta impraticabile, ma anche fatta oggetto di un'implicita interdizione ecclesiale destinata a durare per secoli: il mistero di Dio imponeva infatti di essere salvaguardato da sguardi e rappresentazioni inevitabilmente costretti a produrne un'immagine proiettiva e a consegnarlo impropriamente ad una visibilità del tutto incompatibile con il dettato scritturistico e con la conseguente meditazione patristica.

Tuttavia, prima che questa interdizione si dispiegasse in tutta la sua potenza consegnando per secoli l'iconografia del Padre a un orizzonte più simbolico-allusivo che rappresentativo, la creatività intrinseca alla nascente arte cristiana, attraverso una fuga in avanti nella quale appare forse già intuibile l'esito più prolificamente immaginifico dell'arte cristiana delle epoche successive, assegnò alla prima ipostasi paterna un volto la cui specificità antropomorfa rispetto al Figlio sembra affermare l'identità figurativa del Padre mediante una visibilità del tutto irriducibile a quella affiorante dall'immagine cristologica. E l'entità di questa fuga in avanti non è nemmeno così ridotta come potrebbero far pensare letture dell'arte paleocristiana troppo sbrigativamente volte a individuare nell'irrappresentabilità del Padre uno dei tratti distintivi del suo dispiegarsi. Al contrario, se solo ipotetica appare l'identificazione col Padre/Dio della figura cui in un certo numero di frammenti

²⁶ E. Kitzinger, *Il Culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Firenze 1992, p. 3.

appartenenti a diversi sarcofagi e in un dipinto²⁷ Caino e Abele pongono le loro offerte, indiscutibilmente identificabile con la prima ipostasi trinitaria è la figura del Creatore che in ben cinque sarcofagi con la sua parola plasma l'uomo o la donna²⁸. La conferma della plausibilità dell'identificazione di questa figura col Padre/Dio, e non con Cristo, viene da due sarcofagi molto simili²⁹, il *Sarcofago Dogmatico* (330-340) conservato nei Musei Vaticani e il *Sarcofago della Coppia di Sposi* (IV sec.) visibile nel Musée Lapidaire d'Art Chrétien di Arles, entrambi provenienti dalla medesima bottega romana: in essi, a lungo ingiustificatamente considerati come sarcofagi „trinitari”, il Padre e Cristo, il primo seduto e il secondo in piedi, vengono rappresentati nell'atto di creare l'uomo e la donna. Sempre al Padre/Dio infine sembra rimandare in modo piuttosto evidente la pittura murale delle catacombe della via Latina (metà IV sec.) nella quale è rappresentato un uomo anziano con capelli e barba bianchi che indica a Adamo ed Eva la porta di uscita del paradiso³⁰. Sarebbe indubbiamente eccessivo connotare questa non così frequente rappresentazione del Padre/Dio messa a punto dall'arte figurativa cristiana emergente come il prototipo del volto che, secoli dopo, la vasta produzione immaginifica incentrata sulla Trinità e sulle sue singole ipostasi gli avrebbe attribuito. Non si può infatti non segnalare il tratto in ultimo abortivo di questo esperimento, forse dissoltosi a seguito della forza acquisita dall'interdizione speculativa e rappresentativa relativa al Padre/Dio messa in campo da una teologia divenuta via via più solida e pervasiva. E tuttavia il seme era ormai caduto nel fertile terreno della nascente arte cristiana, pronto a dare i suoi frutti non appena l'immaginazione creativa avesse acquisito il coraggio di sfidare il rigore della teologia, superandone ormai senza esitazione le interdizioni e trasformandone coraggiosamente le istanze in

²⁷ F. Boespflug, *Le immagini di Dio. Una storia dell'eterno nell'arte*, Torino 2013, pp. 59-60. Poiché anche intorno al tema che qui trattiamo questo volume rappresenta un'autentica miniera di informazioni, organicamente strutturate in un disegno ermeneutico di vasto respiro, le pagine che seguono guarderanno ad esso come ad un punto di riferimento ineludibile, pur muovendosi nella più ampia libertà che ogni ricerca deve presupporre.

²⁸ Ivi, p. 60.

²⁹ Ivi, pp. 60-61.

³⁰ Ivi, p. 61.

stimoli creativi nei quali a risuonare come eco profonda sarebbe stata ancora la teologia stessa.

Il futuro germogliare potente di questo seme iconografico non sarebbe tuttavia avvenuto senza un periodo di incubazione tanto lungo da far pensare che la strada di una rappresentazione figurativa del Padre/Dio, per l'arte cristiana, fosse definitivamente preclusa. A prevalere infatti, per secoli, sarebbe invece stata una consegna della rappresentazione specifica della prima ipostasi trinitaria all'esclusivo dominio del simbolico, presumibilmente pensato come più atto a salvaguardare in modo rigoroso l'identità teologicamente e rappresentativamente inafferrabile del Padre stesso. La dimensione simbolica, così come essa dovette essere compresa in prospettiva teologica dall'ambito cristiano nel periodo in cui si assistette alla prima grande diffusione di immagini finalizzate ad esprimere in forme e colori il *kerigma* evangelico, è riconducibile al modo in cui essa venne teorizzata da pseudo-Dionigi Areopagita sulla base della precedente tradizione platonica cristianamente e innovativamente rielaborata: «La teologia simbolica nasce dalla constatazione che tutto il finito è intessuto di rassomiglianza e dissomiglianza. Essendo Dio senza rassomiglianza, solo la via della dissomiglianza consente di attingere Dio. L'immagine manifesta a un tempo la sua rassomiglianza e la sua dissomiglianza in ordine al modello. La rassomiglianza pura sarà l'identità col modello, uguale al modello stesso. Il Principio resterebbe allora inaccessibile. Esso trasparirebbe al contrario nella mescolanza del simile e del dissimile, apparendo nella sua stessa distanza. La pretesa di eguagliare il modello renderebbe l'immagine fallace. Ma un'immagine dissimile non ci inganna precisamente mai. Così il Principio si manifesta attraverso la dissomiglianza, non più *malgrado essa*, ma *grazie ad essa*»³¹. A connotare il simbolismo dionisiano sarà dunque una dimensione estetica nella quale l'irriducibilità del sensibile sviluppa una tensione ad un tempo antinomica e asimmetrica con il Principio: sul sensibile infatti, che del Principio costituisce il riflettersi intramondano, a prevalere è l'essere presente come assenza del Principio stesso, che in questo modo si manifesta nel sensibile in una forma che lo

³¹ O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e - XVI^e siècle)*, Paris 2008, p. 156.

sottrae radicalmente al sensibile stesso. Se dunque nel *De divinis nominibus* Dionigi rileverà come Dio sia «il principio degli esseri (ἀρχὴ γὰρ ἐστὶ τῶν ὄντων) da cui derivano l'essere in sé stesso e tutti gli esseri possibili»³², nel *De mystica theologia* egli rimarcherà come l'unica vera conoscenza di Dio consista nell'eliminare ogni affermazione al suo riguardo, «partendo dalle estreme e ascendendo fino alle più importanti, affinché scopertamente conosciamo quella ignoranza velata da tutte le cose conosciute in tutti gli esseri e vediamo quella caligine soprasostanziale nascosta da tutta la luce che brilla negli esseri (τὸν ὑπερούσιον ἐκεῖνον ἴδωμεν γνόφον τὸν ὑπὸ παντὸς τοῦ ἐν τοῖς οὔσι φωτὸς ἀποκρῆπτόμενον)»³³. Proprio questa prospettiva apofatica in ordine al mistero di Dio, certamente capace di esercitare un notevole influsso anche sulla prassi liturgica nella declinazione avanzata da pseudo-Dionigi stesso nel *De ecclesiastica hierarchia*, potrebbe rappresentare lo sfondo dell'aniconicità radicale che per lungo tempo avvolse l'iconografia del Padre/Dio, sottratta quasi totalmente ad ogni figuratività per essere consegnata invece ad una simbolicità allusiva che, di fatto, ne afferma la presenza rimarcandone con forza l'assenza. L'espressione iconografica più significativa dell'orizzonte simbolico cui originariamente la rappresentazione del Padre/Dio è stata originariamente relegata è forse costituita dall'antinomico raccordo che viene a stabilirsi, nell'iconografia del sacrificio di Isacco e del battesimo di Cristo, tra la sua visibilità espressa attraverso la mano del Padre/Dio e la sua invisibilità indicata dal cielo impentrabile da cui questa stessa mano fuoriesce. Presumibilmente ancorata a un antecedente ebraico, rilevabile in rappresentazioni del rovelto ardente e del passaggio del mar Rosso come quelle della sinagoga di Dura Europos (metà del III secolo), la mano di Dio trova riscontri già nella pittura catacombale di Roma e Napoli: nel primo caso la presenza del Padre/Dio attraverso la rappresentazione simbolica della mano è espressa, per esempio, nella scena di Mosè che si scioglie i calzari di fronte al rovelto ardente dipinta in un sottarco della Catacomba di S. Ermete o in quella del sacrificio di Isacco intarsiata nel *Sarcofago di Lot* della Catacomba di S. Sebastiano; nel secondo

³² Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, cit., p. 463 (ND V 7).

³³ Ivi, cit., p. 607 (MT II).

essa appare invece, in una pittura degli inizi del III secolo ispirato al Pastore d'Erma e realizzato all'interno del vestibolo superiore della catacomba di San Gennaro, al vertice di una torre nella cui costruzione sono impegnate tre donne. Utilizzata nell'iconografia monetale a partire dalla morte di Costantino (337), in una chiave volta ad esprimerne l'*apotheosis* e a mostrare il potere del sovrano come direttamente proveniente da Dio³⁴, la forma espressiva della Mano del Padre/Dio avrebbe riscosso sempre più successo, acquisendo centralità e varietà sia nell'immaginario cristiano post costantiniano sia nella decorazione delle basiliche paleocristiane d'Occidente e d'Oriente. E in questo modo, se per un verso essa sarebbe entrata a pieno titolo in rappresentazioni di episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento la cui ermeneutica in ambito cristiano aveva gradualmente fatto assumere al Padre/Dio un ruolo tanto importante da dover essere anche iconograficamente segnalato, dall'altro essa sarebbe venuta sempre più connotandosi come espressione peculiare della presenza di Dio nello spazio sacro basilicale. Così, mentre nel primo caso sarebbe ad esempio divenuta sempre più frequente la rappresentazione della mano del Padre/Dio in scene come quella di Mosè che riceve la legge rappresentata nel *Sarcofago dei Due fratelli* conservato nei Musei Vaticani (325-350) e in quella del Battesimo di Cristo riprodotta sulla tavoletta eburnea bizantina del British Museum di Londra (VI sec.), nel secondo questo stesso motivo iconografico, posto «al vertice della volta dei mosaici absidali»³⁵ e fatto fuoriuscire da un un «segmento delle sfere celesti concentriche»³⁶, viene assunto a elemento centrale dello spazio sacro proprio come espressione simbolica della presenza di Dio e del suo rapportarsi salvifico al mondo.

³⁴ J. P. C. Kent (ed.), *Roman Imperial Coinage*. Vol. VIII. *The family of Constantine I AD. 337-364*, London 1981, p. 143, nn. 37; 44; 68; p. 178, nn. 1-3; 12; 17; pp. 205-206, nn. 17; 32; 40; p. 447, n. 1; pp. 449-450, nn. 37; 39; 52.

³⁵ G. B. Ladner, *Il simbolismo paleocristiano. Dio, uomo, mondo*, Milano 2008, p. 102.

³⁶ Ivi, p. 102.

6. La rappresentazione figurativa del Padre: dall'immagine cristologica al phantasma proiettivo

L'iconografia simbolica del Padre/Dio, di cui si è rapidamente tratteggiato il declinarsi in uno dei motivi che più significativamente l'hanno espressa, nel suo prolungarsi ben oltre il tramonto dell'arte paleocristiana evidenzierà come, dal punto di vista sia della teoria sia della prassi cristiane, l'aniconicità della prima ipostasi trinitaria altro non sia che la declinazione sul piano figurativo del concetto limite inerente l'assoluta apofaticità del Padre/Dio, concetto riaffermato con forza anche e forse proprio laddove nei confronti del mistero di Dio si procedeva a sviluppare un approccio gnoseologico di tipo catafatico. Ecco dunque la vera ragione per cui «un certo „apofatismo pittorico”, che consiste nell'osservare la regola del cristomorfismo e dunque nell'astenersi dal dare a Dio tratti diversi da quelli che vengono attribuiti tradizionalmente a Dio Figlio e nell'attenersi all'immagine di un Dio Gesù Cristo anche quando a essere sottintesa è la trinità nel suo insieme, si mantiene fin verso l'inizio del XII secolo»³⁷ Sebbene infatti per tutto il primo millennio cristiano ogni rappresentazione figurativa del Padre/Dio apparve preclusa, venendo limitata di fatto ad allusioni simboliche della sua presenza, non per questo l'arte cristiana rinunciò a rappresentare la prima ipostasi trinitaria, impegnandosi a scorgerne i tratti nella figura del Figlio, che in quanto «immagine perfetta del Dio invisibile»³⁸ appariva come l'unica forma plausibile di rappresentazione del Padre/Dio. A legittimare il cristomorfismo come forma rappresentativa dell'ipostasi paterna, oltre alla coerenza di questa stessa forma con l'impianto scritturistico e teologico cristiano, fu indubbiamente il suo intrinseco apofatismo: nel Figlio unigenito infatti il Padre/Dio poteva essere „visto” nella pienezza del suo essere, in una forma tuttavia la cui „alterità” consentiva al Padre di poter contare su una visibilità che, se per un verso si segnalava per la sua compiuta effettività derivantegli dall'essere il Figlio l'immagine autentica del Padre, per l'altro non comprometteva in alcun modo l'invisibilità del mistero in cui la prima ipostasi trinitaria

³⁷ F. Boespflug, *Le immagini di Dio*, cit., p. 129.

³⁸ Col 1,15.

da sempre e per sempre è avvolta. In questo senso a essere operato, su un piano iconografico nel quale si rispecchia sia pure in una forma meno rigorosa e più creativa l'orizzonte teologico da cui esso direttamente o indirettamente non ha potuto che essere condizionato, è una sorta di *transfert*: la visibilità del Figlio cioè, se per un verso è chiamata ad esprimere la visibilità „visibile” del *Logos* di Dio fatto uomo, per l'altra diviene la forma stessa – per immagine – dell'invisibilità irriducibile del Padre/Dio, il cui permanere inequivocabilmente in quest'ultima non gli impedisce di divenire pienamente visibile – per immagine – nella visibilità del Figlio. Sarà in questo senso che il tratto incarnato del Figlio, unica visibilità possibile anche del suo costituirsi come unigenito *Logos* di Dio, verrà iconograficamente rappresentato fin dall'inizio in una forma che ne marginalizzerà il tratto umano per rimarcare invece con estrema forza la dimensione divina: a essere sottolineata cioè non sarà tanto la sua consustanzialità con noi, quanto piuttosto la sua consustanzialità con il Padre/Dio, nella quale dal tratto divino di Cristo è lasciato affiorare potentemente il tratto divino dello stesso Padre/Dio, della cui invisibilità egli costituisce l'unica visibilità possibile. Emblematico di questo processo di *transfert* è l'immagine del *Pantocrator*: in essa infatti il Cristo, pur essendo rappresentato in una forma umana che in qualche caso sembra tradire un'intenzionalità ritrattistica, appare tuttavia globalmente connotato da una frontalità ieratica che non solo risulta essere espressione della sua consustanzialità divina col Padre, ma anche ne sottolinea con tale forza il suo eterno esserne la perfetta immagine da venire indicato con l'attributo teologicamente utilizzato per definire l'identità specifica del Padre e, per lo meno in un caso specifico, esplicitamente „confuso” con il Padre stesso. In primo luogo infatti non si può non scorgere come il termine *Pantocrator*, con cui viene „titolata” nella sua tipologia specifica questa immagine di Cristo, di fatto coincida con l'attributo esclusivo attraverso cui i più antichi simboli di fede qualificano l'ipostasi trinitaria del Padre. Sebbene la prima occorrenza dell'iscrizione *Pantocrator* inserita nell'immagine del Cristo, rilevabile nella Cattedrale di Monreale, risalga all'ultimo quarto del XII secolo, e sia dunque decisamente tardiva rispetto all'insorgere di questa tipologia di immagine, l'accettazione pacifica di questo *titulus* in merito ad essa attesta che il succitato *transfert* delle prerogative

del Padre nell'immagine consustanziale del Figlio sia stato gradualmente metabolizzato nel corso del consolidarsi della riflessione cristiana: l'affermazione del Simbolo Atanasiano³⁹ secondo cui «Onnipotente è il Padre, Onnipotente è il Figlio, Onnipotente è lo Spirito; e dunque non ci sono tre Onnipotenti, ma un unico Onnipotente (*Similiter omnipotens Pater, omnipotens Filius, omnipotens Spiritus Sanctus. Et tamen non tres omnipotentes, sed unus omnipotens*)»⁴⁰, appare già l'espressione matura di una riflessione trinitaria che, pur non disattendendo in alcun modo il dettato niceno e la successiva meditazione dei Cappadoci, sottolinea però con forza la dimensione unitaria dei Tre Unici in una forma che, se per un verso non si traduce affatto in una ridimensionamento della portata identitaria degli attributi ipostatici, per l'altro non manca tuttavia di rimarcare il carattere trinitario con una intensità tale da rendere spiegabile l'estensione dell'attributo di *Pantocrator* anche al Figlio e allo Spirito. Del resto che questo processo non sia stato soltanto qualcosa di teologico, ma abbia invece gradualmente pervaso anche la prassi liturgica e iconografica ecclesiale trova conferma ancora una volta nel *Pantocrator* dell'abside del Duomo di Monreale: in essa infatti il *transfert* degli attributi paterni al Figlio diventa tale da far identificare il Figlio stesso con il Padre, visto che da parte dei fedeli esso veniva tranquillamente chiamato con il nome di «Padre eterno di Monreale»⁴¹.

Proprio dal consolidarsi identitario di questo *transfert* avrebbe presumibilmente preso forma, a partire dal IX secolo, la disattesa esplicita dell'antichissima e millenaria regola implicita del cristomorfismo. Sia nel tessuto cristiano d'Oriente che in quello di Occidente sarebbe infatti venuta gradualmente profilandosi un'idea estensiva del carattere rivelativo dell'incarnazione: il manifestarsi glorioso della divinità di Cristo attraverso la sua carne sarebbe

³⁹ Il *Quicumque vult*, tradizionalmente attribuito ad Atanasio ma dalla critica recente ritenuto come il frutto decisamente più tardivo di una riflessione teologica latina ancorata al pensiero di Ambrogio,

⁴⁰ H. J. Denzinger – P. Hünermann, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Bologna 2012, pp. 44-47.

⁴¹ F. Boespflug, *La figure de Pantocrator et ses valeurs cosmologiques dans l'art chrétien* (lecture au XIIe Colloque liturgique international „Liturgie et cosmos. Fondements cosmologiques de l'architecture liturgique, Bose, 30 mai 2014).

sempre più venuta configurandosi come la possibilità di scorgere qualcosa anche della divinità specifica del Padre. Sebbene dunque, nel contesto della rappresentazione teofanica posteriore al Trionfo dell'Ortodossia, continuino a prevalere rappresentazioni di Dio improntate al cristomorfismo, non si può non registrare l'apparire sulla scena dell'arte figurativa cristiana di iconografie che, riprendendo e rieccheggiando in qualche modo la primissima e immediatamente abortita fuga in avanti dell'arte precristiana al riguardo, tendono a conferire al Padre stesso una forma specifica, il cui originario ancorarsi al cristomorfismo sembra gradualmente dissolversi per fare spazio a una sua comprensione/rappresentazione volta ad esplicitarne con sempre maggiore puntualità la specifica identità ipostatica. Il consolidarsi graduale non solo in Occidente ma anche in Oriente dell'immagine trinitaria della *Paternità*, volta a rendere figurativamente l'affermazione giovanea del costituirsi del Figlio come Unigenito del Padre in forme che esprimono il processo eternamente generativo che unisce le prime due ipostasi trinitarie, sembrerebbe infatti rappresentare l'evoluzione di una precedente tipologia di immagine cristologica, rilevabile ad esempio nella pagina iniziale del Vangelo di Giovanni contenuta in un *Tetraevangelario* dell'XI secolo conservato a Parigi, volta ad esprimere la complessità delle dimensioni implicite alla seconda ipostasi trinitaria: quella storico-concreta che, legata all'incarnazione del *Logos* in Gesù Cristo, viene espressa nella forma di un uomo maturo; quella escatologica che, tratta dall'immagine dell'*Antico dei giorni* del Libro di Daniele⁴², viene rappresentata nella forma di un uomo anziano e canuto; quella protologica che, rimandando al „segno di Elia” circa la vergine che partorerà un Figlio chiamandolo Emmanuele, viene raffigurata nella forma di un giovane o adolescente. Proprio dall'interazione tra le figure cristologiche dell'Antico dei Giorni e dell'Emanuele, e dunque in una prospettiva ad un tempo evolutiva e dissolutoria del cristomorfismo iconografico, potrebbe aver preso forma l'immagine trinitaria della *Paternità*: essa, il cui primo esempio è legato a una miniatura di un lezionario conservato al Monte Athos e risalente alla fine dell'XI secolo, mostrerà infatti la figura del Figlio rappresentato nella forma di un adolescente sulle ginocchia

⁴² Cf. Dn 7,10.

del Padre rappresentato invece nella forma di un vegliardo. Sarà in quest'ultima modalità, indubbiamente declinata in una prospettiva polimorfa attenta tuttavia a salvaguardare il tratto paterno/filiale proprio della relazione tra la prima e la seconda ipostasi, che la figura del Padre finirà col trovare una propria identità iconografica nell'arte cristiana dei secoli successivi, raggiungendo nel Rinascimento italiano una sua espressione magistrale sia nella sua forma trinitaria, come attestato dalla *Trinità* dipinta da Masaccio nella Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze tra il 1426 e il 1428, sia nella sua forma ipostatica di Padre/Dio come venne rappresentato nel 1511 da Michelangelo nella *Creazione di Adamo* affrescata sulla volta della Cappella Sistina a Roma non senza un riferimento all'Olimpo classico che l'Umanesimo stava tornando a valorizzare. L'acquisizione da parte del Padre/Dio di una propria identità iconografica si sarebbe tuttavia tradotta in una sempre più marcata accentuazione del tratto antropomorfo/proiettivo di questa figura: a profilarsi dunque sarebbe stato sempre più il costituirsi di essa come mero *phantasma*, come impossibile immagine di colui che essendo invisibile non può avere immagine alcuna, sebbene il fascino di una sua visione diretta avesse indotto a violare la sua irrepresentabilità, rappresentandolo in una forma più vicina alla figura antropologica del vegliardo che non al tratto ontologico espresso con il termine „Padre” dal dogma trinitario. Non sarà perciò strano il fatto che a svilupparsi massicciamente nel corso del XIV-XV secolo sia stato soprattutto un soggetto come la *Compassione del Padre*, espressione della partecipazione alla passione del Figlio di un Padre/Dio la cui immagine, proprio a causa del suo essere espressione di un Padre divenuto forse davvero „troppo umano”, sarebbe stata gradualmente destinata a divenire inespessiva in ordine all'intenzionalità rappresentativa che ne aveva determinato l'insorgere. Né del resto avrebbe potuto essere altro che un dissolvimento l'esito di un'immagine che, a lungo andare, aveva finito col rivelarsi come un mero ed evanescente *phantasma* che nulla indica.

7. Il dissoversi della figuralità del Padre: un corollario iconografico del passaggio dal teocentrismo all'antropocentrismo?

Il graduale processo di dissolvimento dell'immagine volta a rappresentare l'ipostasi del Padre/Dio avviene come evidente conseguenza del passaggio dal teocentrismo all'antropocentrismo che, avviato dall'umanesimo che soggiace al Rinascimento viene di lì in avanti affermandosi con sempre maggior forza imprimendo al tessuto culturale e sociale dei secoli successivi un'attenzione del tutto inedita all'uomo, cui viene funzionalizzato l'intero reale. In una siffatta prospettiva l'idea stessa di Dio, specie nell'egemone declinazione cristiana promossa con forza dal Medioevo, non potrà che venire prima problematizzata, poi marginalizzata in uno spazio considerato inaccessibile alla conoscenza umana e infine fatta oggetto di sempre più serrate ed esplicite critiche volte a mostrarne l'insostenibilità razionale, *et quidem* l'inconsistenza teoretica e pratica. È ovviamente del tutto impensabile ritenere che questo processo teorico-pratico non abbia avuto delle ricadute sull'estetico, specie in una fase nella quale quest'ultimo vede crescere nei suoi confronti un'inedita considerazione derivante dall'acquisita consapevolezza della sua autonomia rispetto ai domini sia del pensare sia dell'agire. A determinarsi dunque anche sul piano figurativo sarà una radicale valorizzazione dell'estetico rispetto al teologico, il cui esplicitarsi si tradurrà in un progressivo sganciamento da quest'ultimo della stessa arte sacra, ormai sempre più guidata dal principio della libera creazione e declinata in forme che vedono nel teologico più uno stimolo creativo che non un patrimonio dogmatico da trasmettere in forma di immagine. Certo non mancheranno azioni ecclesiali di contrasto a questa deriva, ma il loro effetto sarà in ultimo poco efficace e non riuscirà ad impedire una sostanziale desacralizzazione dell'arte cristiana, sempre più sedotta dal fascino delle forme e dei colori e sempre meno sensibile al contenuto stesso del *kerigma* sia pure rielaborato che costitutivamente essa dovrebbe contribuire a veicolare. L'esodo del sacro dall'arte cristiana verrà così configurandosi come un fenomeno destinato ad attraversare la modernità lungo una linea direttrice che, sebbene in un modo complesso e non estraneo a sforzi di contenimento del suo carattere centrifugo, segnerà tuttavia

le forme del sacro cristiano così in profondità da determinarne una sorta di sottile e continuo svuotamento. L'arte sacra figurativa cristiana dunque, disancorata dalla sua intenzionalità teologica e riposizionata in un contesto antropologico nel quale l'orizzontalità tenderà a depotenziare la verticalità fino a dissolverla, assisterà nel corso dell'epoca moderna ad una secolarizzazione delle proprie forme, sempre più intese come rappresentative dell'umano nel suo costituirsi esteticamente vitale che non di quel divino che esse, nella loro origine e nel loro sviluppo, avevano tentato non senza fatica di esprimere figurativamente nel suo misterioso rivelarsi. La dimensione del divino dunque, anche nell'arte figurativa, non potrà che finire soppiantata dalla dimensione dell'umano, attraverso un procedimento di graduale *reductio* del primo al secondo ben visibile in un antropomorfismo che, dissolvendo ogni tensione simbolica, approda a una rappresentazione del divino nel quale a imporsi è un naturalismo che sempre più marcatamente declina l'inafferrabilità verticale della trascendenza secondo modalità quasi del tutto riconducibili all'orizzontale percettibilità sensoriale dell'immanenza.

Nel quadro di questa dissoluzione del teologico in nome di un antropologico divenuto nel corso della modernità sempre più pervasivo, la rappresentazione figurativa del Padre/Dio, proprio in quanto espressione di una trascendenza ancora affermata come rilevante ma di fatto percepita come sempre meno sintonica con la dimensione dell'umano, si incammina sulla via di un tramonto sostanzialmente definitivo. La potenza con cui il Medioevo aveva rappresentato simbolicamente e figurativamente la prima ipostasi trinitaria, dopo aver subito un processo di forte antropomorfizzazione nell'epoca umanistico/rinascimentale, sembra rovesciarsi nel suo opposto: questo specifico tipo di immagine viene gradualmente perdendo di intensità e, presumibilmente di pari passo col venir meno dell'interesse per la dimensione trascendente di Dio, viene sottratta alla figuratività per essere ricondotta ai dinamismi elaborati della rappresentazione simbolica, fino ad essere abbandonata e sostituita dalla figura dell'immanenza del farsi uomo tra gli uomini del Figlio nella forma immediata di una sua rappresentazione naturalistica. Per un verso dunque diventeranno emblematici, pur in un quadro che originariamente non esclude complessivamente né l'immagine in quanto tale né le rappresenta-

zioni trinitarie, i tempestivi segnali di una *regressio* protestante al simbolico: essa, sviluppata con l'intento di riaffermare con forza l'irrapresentabilità della figura paterna, appare già con grande chiarezza nel *Tetragramma* di Hans Weiditz il Giovane che in una sua incisione del 1529 rappresenta il Padre/Dio nella forma grafica del nome attraverso cui il Dio veterotestamentario si fa conoscere a Mosè, e nel rimaterializzarsi dell'antica mano che fuoriuscendo dalle nubi sorregge il globo del mondo. Per l'altro decisamente istruttiva risulterà la tendenza dell'arte barocca in ambito cattolico non solo a privilegiare sempre più massicciamente la rappresentazione di Dio attraverso la specifica figura di Cristo in scene che ne consentono anche un'esplorazione psicologica, bensì soprattutto la rielaborazione del soggetto trinitario della *Compassione del Padre* in una prospettiva dove ad apparire sempre più in rilievo è la figura di Cristo, mentre quella del Padre sembra risultare, oltre che connotata da un sempre più marcato antropomorfismo, anche dal dissolversi della sua precedente imponenza: espressiva di questa evoluzione è indiscutibilmente la tela di Rubens incentrata su *La Santa Trinità* (1610-15 ca) nella quale il ruolo giocato dal Cristo morto sembra ricuperare con forza il suo essere immagine di un Padre/Dio che, pur partecipando dinamicamente alla morte del Figlio, pare quasi oscurato dalla centralità luminosa del Figlio. Proprio nell'orizzonte di questa riacquisizione di centralità del Cristo, la figura del Padre/Dio, pur continuando a essere praticata, verrà perdendo sempre più di densità, facendo spazio a una figura di Cristo della quale a essere valorizzata sarà sempre più l'umanità. Ad anticipare clamorosamente questa tendenza sarà *La Trinità* dipinta da Lorenzo Lotto nel 1523-24 e attualmente conservata nella sacrestia di Sant'Alessandro della Croce a Bergamo: in essa lo stagliarsi luminoso della forma umana di Cristo sovrastato da una colomba è supportato da una sorta di ombra del Padre, di cui si coglie la forma, ma non il volto e i colori, che si confondono invece con quelli impenetrabili delle nubi che contornano la scena. Proprio questa riconduzione del Padre Padre/Dio a un cono d'ombra la cui unica espressione è il Cristo diventerà il futuro di un'arte sacra che tornerà a privilegiare la figura del Figlio incarnato, sottolineandone l'umanità e concentrandosi particolarmente sulla sua passione e morte: è questo che, ad esempio, attesta un'opera come *La croce sulla montagna*, dipinta nel 1808 da Caspar

David Friedrich e nella quale lo stagliarsi netto di una croce su un picco alpino sembra prevalere del tutto su una presenza trinitaria ridotta ormai a tre raggi che a fatica trapassano una fitta coltre di nubi. Il dissolversi tuttavia della figuralità del Padre/Dio sarebbe divenuto ancora più radicale non solo producendo come contrappunto un'attenzione esclusiva per la figura del Figlio, ma anche inducendo a una rappresentazione di quest'ultimo secondo modalità pittoriche che, come nel *Golgota* di Munch del 1900 e nella *Crocifissione* di Picasso del 1930, sembrano assumere Cristo come simbolo di un'umanità devastata e martoriata dal dolore, sottraendolo così ad ogni relazionalità con la trascendenza del Padre/Dio e ricomprendendolo in una chiave che ne rimuoverà definitivamente il tratto divino per consegnarlo esclusivamente al dominio dell'umano.

Il dissolversi graduale delle rappresentazioni iconografiche del Padre/Dio, di fatto contrastato solo da ripetitivi e poco efficaci tentativi di ripresa delle sue forme medievali e rinascimentali, finiranno col subire «una perdita di interesse dalla quale non si rialzeranno più, mentre le immagini di Cristo proseguiranno il loro percorso e continueranno anche in seguito a ispirare gli artisti»⁴³. A riprendere consistenza sembrerebbe dunque essere la regola del cristomorfismo, troppo a lungo dimenticato per fare spazio ai *phantasmata* della raffigurazione del Padre/Dio e della Trinità e ora nuovamente restituito alla sua centralità originaria e irriducibile. Paradossalmente tuttavia potrebbe risultare perlomeno problematico interpretare la rinnovata attenzione dell'arte degli ultimi due secoli per la figura di Cristo come un ritorno del cristomorfismo o come il delinearsi di un suo nuovo e inedito inizio. Col dissolversi della figura del Padre/Dio, sul piano culturale ed artistico figurativo della nostra epoca, a svanire quasi del tutto sembra essere anche la figura del Figlio/Dio, del tutto estranea al generale modo concreto di pensare la figura di Gesù di Nazareth: «per la maggior parte dei nostri contemporanei (...) „Dio” non fa subito pensare a Gesù e Gesù non ha a che vedere con la rappresentazione di Dio»⁴⁴. La figura di Gesù cioè, sganciata dalla relazione eterna col Padre che ne consente il riconoscimento

⁴³ F. Boespflug, *Le immagini di Dio*, cit., p. 330.

⁴⁴ Ivi, p. 330.

come seconda ipostasi della Trinità divenuta uomo tra gli uomini, viene anch'essa perdendo sempre più di consistenza fino a divenire espressione di un'orizzontalità umana rispetto alla quale ogni verticale rimando divino appare come una sorta di mitico orpello da rimuovere definitivamente, rielaborandolo sempre più in una chiave estranea ad ogni trascendenza. L'uomo Gesù cioè, il permanere della cui rilevanza nell'immaginario contemporaneo rende ancora oggetto di un interesse artistico del tutto inatteso, sembra incontrare un ostacolo al suo stesso *appeal* attuale proprio nel suo essere confessato come il Figlio di Dio: anche la sua trascendenza, al pari di quella intrinseca alla figura del Padre/Dio, sembra infatti farlo risultare incompatibile con l'esigenza antropologica e persino spirituale dell'uomo del nostro tempo. Mentre ci sono state fasi della storia del cristianesimo in cui l'arte figurativa si è configurata come una forma efficace dell'espressione/veicolazione del *kerigma* cristiano nella forma rielaborata dal succedersi delle epoche, col giungere a pienezza della modernità il cristianesimo sembra sempre più essere considerato dalla grande arte non tanto come un contenuto religioso cui dare forma, bensì come un tesoro archeologico da cui trarre spunti, avendo tuttavia cura di epurarli da ogni riferimento a quel trascendente che in una prospettiva cristiana non può che essere rivendicato come essenziale. Ad andare perso in questa nuova declinazione figurativa del cristianesimo pare dunque essere il suo stesso nucleo portante, amputato tanto radicalmente da rendere ancora attualissima la misteriosa domanda posta dal Vangelo di Luca sulle labbra di Gesù: «Quando il Figlio dell'uomo tornerà, troverà ancora la fede sulla terra?»⁴⁵

Parole chiavi: Cristo, Dio Padre, iconografia, Trinità.

Nota o Autorze: Piergiuseppe Bernardi, profesor Fakultetu Teologicznego Północnych Włoszech w Mediolanie; badacz teologii chrześcijaństwa wschodniego i estetyki oraz ikonografii bizantyjskiej; autor m. in.: *Il Logos teandrico. La „cristologia asimmetrica” nella teologia bizantino-ortodossa*, Roma 2013.

⁴⁵ Lc 18,8

Streszczenie

Trynitarna hipostaza Ojca: jaka widzialność dla niewidzialnego?

Niepoznawalność i niewidzialność hipostazy Boga Ojca, monarchicznego źródła boskości, została przekształcona w poznawalność i widzialność hipostazy Syna, w którym *Logos* Ojca stał się człowiekiem. Dlatego chrześcijańska ikonografia Boga Ojca przybrała w pierwszym tysiącleciu charakter symboliczno-aluzyjny lub chrystologiczny (por. Chrystus - Pantokrator z absydy bazyliki w Monreale, który został nazywany przez wiernych „Ojcem wiecznym z Monreale” – *Padre eterno di Monreale*). Ten obrazowy apofatyzm wyrażał antynomicznie, że „Boga, nikt nigdy nie widział” (J 1,8), a Chrystus stał się „obrazem Boga niewidzialnego” (Kol 1,15).

W następnych wiekach postać Boga Ojca znalazła swoją własną tożsamość ikonograficzną, naznaczoną akcentami antropomorficznymi/projekcyjnymi. Jednak moc z jaką średniowiecze przedstawiało figuratywnie Boga Ojca, po procesie silnej antropomorfizacji w epoce renesansu, obróciła się w swoje przeciwieństwo. Zaniechanie przedstawiania hipostazy Boga Ojca jest konsekwencją przejścia od teocentryzmu do antropocentryzmu. Znalazło to także wyraz w naturalistycznym obrazowaniu Chrystusa w ostatnich dwóch wiekach. Jezus – Człowiek, pozostaje ciągle tematem dzieł artystycznych, ale stawia przed nami wyzwanie: jest nim Jego własna tożsamość Syna Bożego i Jego relacja z Bogiem Ojcem, które wydają się być nieprzystające do mentalności współczesnego odbiorcy. W tym aspekcie nabiera aktualności tajemnicze pytanie Jezusa: „Czy Syn Człowieczy odnajdzie jeszcze wiarę na ziemi, gdy przyjdzie?” (Łk 18,8).

Streszcz. Sławomir Pawłowski SAC

Słowa kluczowe: Bóg Ojciec, Chrystus, ikonografia, Trójca.