

Per una archeologia degli indiscernibili Danto e i *Libri Carolini*¹

Chiara Cantelli

1. Premessa: "Likness" e "Presence"

Il 9 novembre 1994 uscì su "The New Republic" una recensione di Arthur Danto al libro *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990) di Hans Belting, appena pubblicato in traduzione inglese con il titolo *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. È nota la tesi che Belting viene ad articolare in quest'opera, del resto indicata già nel sottotitolo: *eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, "una storia dell'immagine prima dell'era dell'arte". Egli infatti, attraverso un'analisi condotta più da antropologo dell'immagine che da storico dell'arte, introduce un'importante distinzione nella storia della produzione figurativa, la quale sarebbe divisa in due epoche tra loro distinte: quella dell'immagine e quella dell'arte. Se nella prima fase, collocabile tra la tarda antichità e il Tre-Quattrocento, la produzione figurativa è chiamata ad assolvere la funzione di rendere concretamente presente il personaggio sacro che essa si propone di raffigurare, così da permettere ai fedeli di onorarlo, di rispettarlo e di rivolgersi a lui con preghiere e invocazioni, nella seconda invece, iniziata con il Rinascimento, tale produzione perde questo suo connotato di presenza per diventare "arte", ovvero qualcosa di diverso da ciò che si propone di raffigurare, assumendo – rispetto al precedente *topos* retorico del bello come splendore della divinità – finalità estetiche autonome, cioè non più subordinate alla manifestazione del sacro così come avveniva nell'era dell'immagine. Nella produzione figurativa bisogna dunque tener conto di un'immagine pre-artistica che non si qualifica tanto per il suo carattere estetico

¹ Per la citazione delle *Epistulae ad episcopum Serenum Massiliensem* di Gregorio Magno, dopo la data tra parentesi seguirà: libro, numero epistola: pagina, rigo. – Per la citazione dell'*Opus Carolis regi contra synodum*, dopo la data tra parentesi seguirà: libro, capitolo: pagina, rigo.

quanto per la sua dimensione magico-religiosa e la cui storia – questo l'intento dell'opera di Belting – «è qualcosa di diverso da una storia dell'arte» (Belting [1990]: 9).

Le icone costituiscono il fulcro della ricostruzione di questa storia messa in atto da Belting; una ricostruzione che, secondo Maria Andaloro, deve essere addirittura letta nell'ottica di una diretta influenza delle tesi discusse e approvate dal secondo Concilio di Nicea. Ne sarebbe una spia il titolo stesso che è stato scelto per l'edizione inglese del libro di Belting, ovvero *Likeness and Presence*: esso, infatti, «si configura [...] quasi con l'aderenza del calco» (Andaloro [1997]: 194) in rapporto al binomio terminologico-concettuale in base al quale quel Concilio aveva articolato la legittimità dell'immagine sacra in funzione anti-iconoclasta e, al tempo stesso, anti-idolatrice. Il concetto di similitudine (o somiglianza) viene infatti ricondotta dai padri niceni al problema della presenza del sacro, ponendosi in un rapporto di stretta dipendenza con tale presenza attraverso una rivisitazione del concetto di *mimesis* che, secondo Marie-José Mondzain, perderebbe nel contesto niceno dell'immagine cristiana la sua comune accezione di "imitazione" per indicare, piuttosto, un «atto che tende a far presente, a rendere manifesto» (Mondzain [1996]: 100).

Come è stato notato (Vargiu [2007]: 116), nella sua recensione al libro di Belting Danto non sembra cogliere questo rapporto di stretta dipendenza tra similitudine (somiglianza) e presenza. Soffermandosi sul titolo inglese dell'opera, *Likeness and Presence*, il filosofo newyorkese afferma che se il termine "presence" indica la «rappresentazione immanente», il darsi in presenza della persona sacra, la parola "likeness" si riferisce invece a «un senso di rappresentazione piuttosto differente, precisamente il senso in cui un'immagine ci mostra come qualcosa appare». I due concetti "presence" e "likeness" rimandano pertanto a «relazioni figurative di tipo radicalmente diverso» (Danto [1994]: 44, 45): il primo all'immagine sacra, mentre il secondo all'immagine divenuta opera d'arte. In tal senso «Danto vede [...] già adombrata nel titolo la separazione di era dell'immagine ed era dell'arte, ma, in tal modo, mostra di rimanere legato a un'accezione più comune, o se vogliamo più tradizionale, dei concetti di somiglianza e di imitazione, e di attribuire quest'accezione anche a Belting. Si tratta però, in primo luogo, di un modo di vedere che non corrisponde a quello rintracciabile nella dottrina cristiana delle immagini» delineato dalla già ricordata Mondzain (Vargiu [2007]: 116).

Non è certo mio intento discutere se Belting usi i termini "imitazione" e "similitudine" (*alias* somiglianza) nell'accezione comune e tradizionale ad essi attribuita da Danto oppure in quella nicena delineata da Mondzain o, ancora, in nessuna delle due. Il mio obiettivo, piuttosto, è quello di mostrare come la distinzione dantiana tra "likeness" e

“presence” non costituisca una radicale travisamento del senso che tali termini rivestono nella dottrina delle immagini articolata dai padri niceni.

2. *L'icona di Nicea II in prospettiva dantiana: un bilico tra magia e arte*

Ne *La destituzione filosofica dell'arte*, in particolare nel capitolo *Arte e disturbo*, Danto prende in considerazione determinate forme artistiche che, «sorte come *bidonville* ai margini di quelli che un tempo erano considerati i confini dell'arte, [...] danno l'impressione di fare ogni sforzo per spingere indietro questi confini», e che, «segnate da una curiosa effimerità e indeterminatezza» (Danto [1986]: 138), vengono da lui battezzate come “arti della disturbo” o “arte disturbazionale” per infrangere i confini tra arte e vita inerenti all'arte in quanto tale. L'arte disturbazionale non consiste tanto nel rappresentare cose disturbanti, quanto nel rompere la cornice stessa della rappresentazione per includere la realtà come sua componente effettiva alla sua produzione, mirando in tal modo a sovvertire la funzione fondamentale per cui fu inventata l'arte, cioè porre la realtà a una certa distanza: «[...] c'è disturbo quando i confini che isolano arte e vita vengono infranti in un modo che non è la semplice rappresentazione di cose disturbanti» (Danto [1986]: 140). Nel prendere atto del fenomeno, il filosofo newyorkese confessa di non amare questo tipo di arte, definendola come “regressiva”: il suo spazio tende infatti a

recuperare una fase dell'arte in cui essa, evocando gli spiriti dell'immenso profondo, era abbastanza simile alla magia [...].

Il suo, in breve, è un tentativo di riportare nell'arte un poco della magia che si è persa nel processo di trasformazione in arte. (Danto [1986]: 144, 148)

L'intento dell'arte disturbazionale, dunque, è ricollegarsi «a quegli oscuri primordi dai quali l'arte forse ha avuto origine e che ha cercato man mano di soffocare» nel corso della sua emancipazione dal contesto magico in cui era sorta. Nel sono un esempio le controversie iconoclastiche: «[...] ci si deve chiedere perché ci sia stata in varie epoche della storia una così intensa controversia sulla realizzazione di immagini scolpite, perché siano esistiti movimenti come l'iconoclastia. È una lotta contro l'uso di poteri occulti da parte di artisti che, nel realizzare una immagine di *x*, di fatto catturano *x*» (Danto [1986]: 145).

Non c'è dubbio che sia proprio Danto, con questo riferimento all'iconoclastia, a suggerire l'accostamento tra ciò che lui chiama “arte disturbazionale” e icona, anche se il problema non viene da lui approfondito più di tanto. Egli si limita a dire che «i difensori

delle icone a Bisanzio parlavano della presenza mistica del santo all'interno dell'icona» (Danto [1986]: 145), senza chiarire se tra tali difensori vi includa i padri del secondo Concilio di Nicea (757) o si riferisca soltanto agli eccessi iconofili che precedettero la prima ondata iconoclasta cui seguì quel Concilio². Eccessi che, come ha ben rilevato Ernst Kitzinger, mostrano quanto fosse labile nella mentalità popolare la linea di demarcazione tra immagine e archetipo, facendo intravedere in filigrana la persistenza di un folklore cristiano dell'immagine fortemente radicato nella cultura pagana: l'icona agisce in luogo e per conto del proprio prototipo, manifesta desideri, sanguina se scalfita, si difende con forza se attaccata, fa miracoli, guarisce i fedeli che ne ingeriscono l'intonaco dipinto da essa raschiato, difende le città se attaccate e contribuisce alla vittoria degli eserciti in battaglia. Aspetti che trovano la loro sintesi nel fenomeno delle cosiddette *icone acheropite*, cioè "non dipinte da mano umana"³: «ritenute o opera di una mano diversa da quella dei comuni mortali oppure impronte meccaniche, ancorché miracolose, dell'originale» (Kitzinger [1976]: 44), esse hanno potenza apotropaica e taumaturgica in virtù del contatto diretto con il corpo (di Cristo o del Santo) che si crede averle generate. Una potenza che, trasmessa loro per contagio, le rende immagini viventi che si comportano come autentiche reincarnazioni di Cristo (o del Santo), in grado non solo di compiere miracoli, ma di generare a loro volta altre icone acheropite.

Rispetto alla realtà di questi eccessi, le tesi del secondo Concilio di Nicea sembrano molto lontane: se l'icona, in quanto immagine artificiale del Cristo, pretendesse di essere della stessa sostanza di Dio come lo è Cristo in quanto immagine naturale del Padre, avrebbero ragione gli iconoclasti. L'identità consustanziale tra immagine naturale e immagine artificiale implicherebbe infatti in quest'ultima una dimensione vivente negata

² Convenzionalmente l'inizio della lotta iconoclasta è individuato nel 726, quando per ordine di Leone III l'Isaurico venne distrutta l'icona di Cristo sulla porta di Bronzo del Palazzo imperiale e sostituita con una croce sotto la quale venne apposta la seguente iscrizione «L'imperatore non può ammettere un'immagine di Cristo senza voce e senza respiro, e la Scrittura per parte sua si oppone alla raffigurazione di Cristo attraverso la (solo) natura umana; ecco perché Leone e suo figlio, il nuovo Costantino, tracciano sulla porta del palazzo il segno tre volte benedetto della croce, gloria dei fedeli» (cit. in Lingua [2006]: 88). Fu comunque Costantino V Copronico, figlio di Leone, a fornire le basi dottrinali dell'iconoclastia, convocando nel 754 il sinodo di Hieria: il vero culto è dovuto a Cristo, alla Vergine e ai Santi e non alle loro immagini, bandite su tutto l'impero. Seguì una violenta persecuzione che interessò soprattutto i monaci, privati dei loro beni e costretti a lasciare l'abito. La lotta, chiusasi nel 787 con il secondo Concilio di Nicea a favore della legittimità catechetico-culturale delle immagini e riaccesi tra l'813 e l'842, terminò con l'imperatrice Teodora, che ristabilì nell'843 i decreti del secondo Concilio Nicea. Per una sintetica quanto esaustiva esposizione delle posizioni iconoclaste cfr. Lingua (2006): 81-99.

³ Sulle icone acheropite cfr. Dobschütz (1899).

dalla sua stessa esperienza concreta che, mostrandoci quanto l'icona sia una morta rappresentazione su di un semplice supporto materiale altrettanto privo di vita, rivela come il rapporto tra immagine artificiale e prototipo debba essere inteso non sulla linea dell'identità ma della semplice somiglianza, pena la caduta nell'idolatria (cfr. Mansi [1901-1927]: 87-88, 131). A essere rappresentata nell'immagine artificiale di Cristo non è la sua natura divina, di per sé invisibile e quindi irrappresentabile, ma la sua natura materiale, visibile e, quindi, raffigurabile (cfr. Mansi [1901-1927]: 99-100): l'icona non fa nient'altro che dipingere Cristo «nella forma in cui fu visto dagli uomini» (Mansi [1901-1927]: 131), ovvero nell'aspetto visibile del modello e non nella sua natura invisibile, limitandosi ad esprimere rispetto al prototipo una somiglianza che non è sostanziale (cioè interiore) ma puramente formale (cioè esteriore). Ne consegue che l'icona non contiene, non cattura magicamente il suo prototipo, ma si riferisce analogicamente ad esso: non è *homoousia*, ma *homoiosa*, cioè non è identica ma semplicemente somigliante al modello, non è quel prototipo ma rimanda unicamente alla sua economia visibile⁴, ed è in virtù di ciò che esplica una funzione di riconoscimento e di memoria. È solo per questa sua funzione che se ne riconosce la legittimità del culto, seppur nella forma della semplice venerazione (*proskynesis*) e non dell'adorazione (*latreia*), cioè nella forma di un culto relativo e non assoluto: la *latreia* spetta infatti solo al prototipo e non alla sua immagine artificiale, alla quale si deve comunque *proskynesis* per la sua funzione di risvegliare il ricordo di Cristo (cfr. Mansi [1901-1927]: 147).

Ma se l'immagine rappresenta il corpo di Cristo, è al tempo stesso vero che il corpo del Redentore non è un corpo qualsiasi, ma un corpo pieno di Dio. Se l'icona merita venerazione per la sua capacità di risvegliare il ricordo del Salvatore, tale ricordo fa tutt'uno con il carattere paradossale del prototipo che l'immagine è chiamata ad evocare, cioè di essere ipostasi, persona che unisce in sé, senza confusione né separazione, Dio e uomo. Come fa l'icona ad essere icona di Cristo, della sua ipostasi concreta in quanto unità uniduale di divino e umano, se ciò che essa coglie è solo la natura umana di quella ipostasi e non la sua natura divina? L'immagine, per la sua funzione di rimando al particolare prototipo che essa raffigura, può esplicare tale funzione solo se riesce ad afferrare lo specifico del proprio archetipo, cioè il volto unico e irripetibile dell'uomo di Nazareth in quanto unione della natura umana con quella divina, di visibile e invisibile: nel momento in cui raffigura il volto umano di Cristo, essa deve cogliere qualcosa dell'invisibile divino che è presente in quel volto. Da un lato, quindi, l'immagine è simile al suo modello «non

⁴ Sul rapporto tra immagine ed economia intesa come relazione tra invisibile e visibile alla luce dell'incarnazione cfr. Mondzain (1996).

nella sostanza ma soltanto nel nome e nella disposizione delle membra che vengono dipinte»: quando infatti si dipinge un uomo, non si ha certo la pretesa di ritrarne l'anima (cfr. Mansi [1901-1927]: 87-88 e 131). Dall'altro, tuttavia, nessuno che sia dotato di senso, al vedere l'immagine di un uomo, ha mai pensato che, attraverso l'arte del pittore, l'uomo venga separato dalla sua anima (cfr. Mansi [1901-1927]: 132).

A seguito della seconda ondata iconoclasta (813-842) che cercherà di soffocare Nicea II, Teodoro Studita⁵, nel riprendere e riaffermare le tesi di quel Concilio, dirà che il rapporto tra icona e prototipo è paragonabile a quello tra il corpo reale e la sua ombra: se «nessuno sarà così insensato da pensare che la realtà è la sua ombra», tuttavia nessuno sarà altrettanto folle da «separare l'ombra dal corpo che lo precede» e, quindi da «non vedere nell'ombra il corpo»; il prototipo, dunque «è nell'immagine secondo la somiglianza dell'ipostasi» (Teodoro Studita [1903]: 430 A), ma comunque «non erra chi dice che nell'immagine è presente la divinità» (Teodoro Studita [1993]: 343 B).

Come si vede, tanto le soluzioni del secondo Concilio di Nicea quanto le posizioni di Teodoro Studita, nel tentativo di legittimare il culto dell'icona distinguendola dall'idolo, articolano un complesso quanto chiaroscurale rapporto tra immagine e prototipo: pur impedendo l'identificazione dei due termini, esse non fanno tuttavia neanche completamente decadere il potere autenticamente rivelativo che l'immagine riveste nei confronti del prototipo cui rimanda, connotando il suo essere "immagine di" in bilico tra genitivo oggettivo e soggettivo.

In tal senso potremmo dire che l'icona bizantina si pone come una sorta di *medium* tra quello che Danto chiama l'"è trasfigurativo" dell'identificazione magica o mitica e l'"è trasfigurativo" dell'identificazione artistica (cfr. Danto [1981]: 152-154). Se infatti l'identificazione magica o mitica esclude la falsità letterale dell'identificazione, quella artistica è invece cosciente di tale falsità, connotando l'identificazione come una consapevole finzione. Una forma di identificazione, quella magica o mitica, con la quale l'"è" dell'identificazione artistica è certamente imparentato, ma da cui è separato da una distanza abissale: una cosa è infatti erigere statue di re e di dèi con lo spirito di rendere effettivamente presenti quei re e quegli dèi (identificazione magica), oppure dire «il sole è il carro di Febo» credendo che il sole sia veramente il carro di Febo (identificazione mitica); un'altra è erigere statue di re e dèi nella piena consapevolezza che tali statue "stan-

⁵ Teodoro Studita (759-826) è, insieme a Niceforo costantinopolitano (758ca.-828), il protagonista della riflessione iconofila del IX sec. Sulla specificità di tale riflessione rispetto a quella del VIII sec., rappresentata esemplarmente da Giovanni Damasceno, cfr. Lingua (2006): 109-120 e Bettegini (2006): 131-133.

no per” tali re e dèi ma non lo sono effettivamente, oppure affermare che «il sole è il carro di Febo» ben sapendo che si tratta di un’identificazione metaforica e non reale. Passare dall’identificazione reale all’identificazione surrogatoria o metaforica significa porre la necessaria premessa per passare dal mondo magico e mitico (che non conosce distinzione tra realtà e rappresentazione) a quello dell’arte (che invece è consapevole di tale distinzione).

Il punto è che le tesi del secondo Concilio di Nicea, pur sottraendo il rapporto tra icona e prototipo a qualsiasi forma di identificazione magica o mitica che possa far precipitare quel rapporto in una identificazione idolatrica, non permettono neanche di intenderlo come identificazione puramente surrogatoria o metaforica: l’immagine non è identica al prototipo ma non è neanche un suo semplice surrogato o una sua banale metafora, un duplice aspetto che viene raccolto dal suo costituirsi come immagine “somigliante”, cioè non identica al prototipo ma, al tempo stesso, non a tal punto distante da esso da non avere con lui un rapporto che va al di là della semplice somiglianza formale o esterna. Da un punto di vista dantiano, l’icona del secondo Concilio Nicea potrebbe costituire l’esempio non tanto di un’arte disturbazionale, quanto di una forma d’arte còlta nel suo momento di passaggio da magia ad arte in senso proprio per aver posto l’icona sotto il segno della somiglianza. Si tratta infatti di una somiglianza che, pur non riuscendo totalmente a separarsi dalle radici magiche dell’icona postgiustiniana cui era seguita la prima ondata iconoclasta, conteneva comunque in sé, seppur a livello potenziale, i germi per avviare l’immagine religiosa a una comprensione metaforico-finzionale del suo rapporto con il modello.

Sono stati proprio questi germi ad essere accolti e sviluppati dall’*Opus Caroli regis contra synodum* che, altrimenti noto come *Libri Carolini*, offre una lezione radicalizzata degli elementi teorici offerti dall’iconofilia bizantina del secondo Concilio di Nicea. Se nell’icona di quel Concilio convivevano presenza divina e funzione catechetico-didattica, questa convivenza viene distrutta dai *Libri Carolini* nel segno della sola funzione catechetico-didattica dell’immagine religiosa, svincolata da ogni riferimento ultramondano (cfr. Bettetini [2006]: 105-128)⁶.

⁶ Per quanto riguarda la funzione catechetico-didattica delle immagini, essa iniziò a definirsi nella letteratura patristica a partire dalla seconda metà del IV secolo con i padri Cappadoci Basilio e Gregorio di Nissa, trovando una sua compiuta sistematizzazione nel VII sec. con Gregorio Magno, secondo il quale «si fa uso della pittura nelle chiese, affinché coloro che sono analfabeti “leggano”, perlomeno vedendole sulle pareti, ciò che non sono in grado di leggere nella Scrittura» (Gregorio Magno [1899] IX, 208: 195, 21-23); «una cosa è adorare una pittura, un’altra apprendere che cosa debba essere adorato grazie a ciò che è illustrato nella rappresentazione. Infatti ciò che la

Relativamente ai *Libri Carolini* non diciamo nulla di nuovo. Quello che di nuovo possiamo aggiungere è che l'immagine religiosa così come viene presentata da quei *Libri* non solo non ha nulla di disturbazionale, ma presenta addirittura stringenti quanto sorprendenti affinità con la concezione dell'arte così come viene elaborata da Danto. È quanto ci proponiamo di dimostrare nelle pagine seguenti.

3. Immagine e iscrizione nei Libri Carolini: un confronto con Danto

Come abbiamo appena ricordato, i *Libri Carolini* si pongono nei confronti delle tesi del secondo Concilio di Nicea come uno sviluppo e, al tempo stesso, una correzione, indotta da un errore di traduzione dal greco al latino degli atti di quello stesso Concilio. In questa traduzione, commissionata da Papa Adriano I e giunta nel 790 circa alla Corte di Carlo Magno, i due termini che distinguevano il diverso atteggiamento culturale da tenersi rispettivamente in rapporto a Dio (cioè l'adorazione o *latreia*) e alle immagini di Cristo e i santi (cioè la venerazione o *proskynesis*), furono resi con il medesimo termine latino *adoratio*, con la conseguenza di identificare il culto di Dio con quello delle immagini. Al fine di sottrarre l'uso idolatrico delle immagini derivante da questa identificazione, i *Libri Carolini* affermano che il carattere costitutivamente materiale dell'immagine non consente alcuna forma di culto nei suoi confronti. Mentre alcuni oggetti materiali, come ad esempio le reliquie, possono rientrare nella sfera della sacralità in quanto parti reali dei corpi dei santi⁷, l'immagine è semplicemente l'opera materiale di un pittore e, come tale, non può godere in nessun modo della prerogativa della santità. Negare all'immagine religiosa ogni forma di culto non significa tuttavia per il *Libri Carolini* giungere a una sua totale delegittimazione: pur rigettando la sua funzione anagogica, affermata dalle tesi del secondo Concilio di Nicea, ne viene comunque ribadito il carattere catechetico-didattico affermato da quelle tesi, cioè la sua funzione di rievocare nel fedele il ricordo dei fatti che, raccontati nelle *Sacre Scritture*, sono alla base della dottrina cristiana.

scrittura offre a coloro che leggono, questo la pittura offre a coloro che guardano, poiché in essa anche gli analfabeti vedono che cosa debba essere appreso, in essa leggono coloro che non sanno leggere» (Gregorio Magno [1899] XI, 10: 270, 13-16). Sulla posizione di Alberto Magno relativamente all'uso religioso delle immagini come *Biblia pauperum*, cfr. Duggan (1989): 227-251; Mariaux (1992): 1-12 e Bettetini (2006): 87-91.

⁷ Insieme alle reliquie, hanno carattere sacro l'eucarestia, in quanto in essa è realmente presente il corpo di Cristo, i sacri vasi che servono al servizio eucaristico, la croce e le scritte, che illuminano gli occhi interiori (cfr. Wirth [1999]: 44 ss.).

A partire da questa breve sintesi, possiamo andare ad analizzare nel dettaglio la modalità in cui il carattere non sacrale dell'immagine viene argomentato dai *Libri Carolini*, perché è proprio nell'esempio da essi portato a sostegno della loro tesi che si trova una singolare affinità con la filosofia dantiana dell'arte, al punto da poter considerare la teoria carolina dell'immagine religiosa come una vera e propria anticipazione di alcuni aspetti fondamentali di quella filosofia.

Prendiamo, dicono i *Libri Carolini*, l'immagine di una Madonna: in se stessa, rappresenta solo una donna che, potendo essere anche Venere, non si distingue in nulla, a vederla, da un'immagine pagana. Se essa acquista un significato ulteriore rispetto a ciò che mostra, è solo per l'iscrizione che le è stata apposta. Al di fuori della significazione offerta dall'iscrizione o dal commento verbale, l'immagine è un oggetto puramente fisico che, composto da semplici linee e colori, non ci dice nulla sul proprio contenuto semantico, che può essere indifferentemente pio o empio, cristiano o pagano. Vale comunque la pena di riportare il passo dei *Libri Carolini* su tale questione per mostrare quanto siano stringenti le somiglianze che essi presentano con l'interpretazione dantiana dell'arte:

[...] a uno qualsiasi di coloro che adorano le immagini, vengono offerte le immagini di due belle donne che, prive di iscrizione, quello trascura e permette che giacciono abbandonate in qualche posto. Uno gli dice: «Una di queste è l'immagine della santa Maria, e non deve essere trascurata; l'altra invece è di Venere, e deve essere assolutamente ignorata». Dal momento che sono in tutto molto simili, si volge al pittore chiedendogli: «Delle due, qual è l'immagine della Madonna e quale quella di Venere?». Quello dà all'una l'iscrizione della santa Maria e all'altra quella di Venere. Questa, che ha l'iscrizione della Madre di Dio, viene innalzata, onorata, baciata; quella, poiché ha l'iscrizione di Venere, madre di Enea – un profugo qualunque – viene abbattuta, incolpata, esecrata. Uguali entrambe per figura, colori e materiali di cui sono composte, esse si differenziano soltanto per l'iscrizione. (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] IV, 16: 528₄₁₋₄₂–529₁₋₈)

Come è possibile riscontrare dal passo appena riportato, i *Libri Carolini* pongono il caso di due immagini tra loro indiscernibili da un punto di vista percettivo: si tratta infatti di due immagini che, come questi *Libri* recitano, sono “uguali entrambe per figura, colori e materiali di cui sono composte” e che “si differenziano soltanto per l'iscrizione”. Nel leggere queste frasi, chiunque abbia letto *La trasfigurazione del banale* di Danto non può non ricordare la galleria immaginaria di quadri rossi con cui inizia quel testo. Niente distingue percettivamente le tele immaginate se non il titolo, che trasforma quella galleria visivamente monotona in una esposizione di opere d'arte tanto radicalmente diverse quanto artisticamente interessanti: abbiamo infatti un quadro storico, che reca il titolo *Gli Israeliti attraversano il Mar Rosso*, un ritratto psicologico, intitolato *Lo stato d'animo di*

Kierkegaard, una pittura paesaggistica, che ha come titolo *Piazza rossa*, un quadro astratto, intitolato *Quadrato rosso*, uno religioso, che reca il titolo *Nirvana*, e, infine, una natura morta, intitolata *Tovaglia rossa* (cfr. Danto [1981]: 3-4). Al pari dei quadri rossi di Danto, anche nelle due immagini di donna portate ad esempio dai *Libri Carolini* non c'è nulla che, a livello sensibile, ci possa far capire quale delle due si riferisca a Venere o alla Madonna⁸. Questa conoscenza può essere data solo dall'iscrizione o titolo che, costituendo l'unico loro elemento differenziante, informa il fedele sul senso delle due pitture che ha di fronte. Tradotto in termini dantiani, i *Libri Carolini* dicono che un'immagine religiosa è tale solo in virtù della proprietà dell'*aboutness*, cioè del suo essere "a proposito di", proprietà che, essendo data dal titolo e non dalle qualità percettive dell'immagine, conferisce all'iscrizione che la identifica (ad esempio come immagine della Madonna) non il valore di un enunciato fattuale ma di un'indicazione di lettura, di un suggerimento interpretativo.

Una eventuale discrepanza tra Danto e i *Libri Carolini* può sussistere in relazione al rapporto tra il titolo e l'immagine. Tali libri infatti, nel momento in cui affermano che "l'iscrizione, che è solita essere data alle immagini, [...] non può rendere sante quelle immagini cui viene messa", sembrano stabilire tra titolo e immagine un rapporto estrin-

⁸ La genericità dell'immagine è un aspetto fondamentale dei *Libri Carolini*. Riprendendo un *topos* di origine platonica, tanto più l'immagine è determinata, cioè somigliante al vero, tanto più può indurre lo spettatore a credere di trovarsi di fronte non a un'immagine ma alla realtà; tanto più l'immagine è generica, tanto meno induce a questo tipo di errore. È quindi in rapporto all'immagine intesa specificatamente come ritratto che può nascere il problema dell'idolatria. Nel suo uso religioso l'immagine deve perciò mantenere un carattere generico e non ritrattistico e, più che concentrarsi sulla rappresentazione di Cristo e i Santi, è meglio che illustri scene di carattere narrativo. Un esempio di questa concezione carolina dell'immagine in senso narrativo e tendenzialmente aniconico è offerto dai mosaici della chiesa di Germigny-des-Prés, vicino a Saint-Benoit-sur-Loire: «su uno sfondo d'oro si vede l'Arca dell'Alleanza (*res sacrata*) protetta dai due cherubini di *Esodo* 25, 17-20. Sopra l'Arca, in un cielo stellato si stagliano le figure di due angeli adoranti, e tra loro la mano di Cristo che benedice l'Arca attraverso un arcobaleno, segno a sua volta dell'alleanza tra Dio e il suo popolo. Lo stile del mosaico è bizantino, ma le figure rispondono alle regole dei *Libri Carolini*: non bisogna rappresentare né Cristo né i suoi santi, solo una "cosa sacra" che ricordi la storia del popolo di Dio e della sua alleanza» (Bettetini [2006]: 106-107). (Per un'analisi dettagliata del mosaico – su cui torneremo alla fine dell'articolo – e del rapporto tra narratività e aniconismo che deriverebbe dalla concezione dell'immagine dei *Libri Carolini*, cfr. Freeman, Meyvart [2001]: 125-139). Il problema dell'idolatria si ripresentava però per quelle scene narrative in cui potevano trovarsi figure poste in primo piano e frontali: «un'immagine della Crocifissione, per esempio, racconta una storia, ma la posizione centrale e frontale di Cristo ne fa un'opera appropriata all'adorazione» (Wirth, [1999]: 29). In quel caso si raffigurerà solo la croce e non Cristo.

seco che è invece negato da Danto. Come questi afferma, il titolo non è qualcosa di estrinseco all'opera, di semplicemente aggiunto ad essa, ma è ne è a tal punto parte integrante da porsi come il suo elemento costitutivo. Irriducibile a una semplice etichetta, esso è una direttiva per l'interpretazione e, al tempo stesso, dà indicazioni sulle intenzioni dell'artista relativamente alla struttura dell'opera, mettendo in atto una sorta di autentica trasfigurazione rispetto alla realtà materiale che identifica (cfr. Danto [1881]: 144-145): è infatti grazie al titolo se una macchia di colore bianco che si staglia su di una superficie blu, si può trasfigurare nelle gambe di Icaro colto nel momento in cui si sta tragicamente inabissando in mare, oppure in quelle di un ragazzo che si sta allegramente tuffando in mare in una calda giornata d'estate (cfr. Danto [1881]: 152-153).

Tuttavia è proprio in relazione alla natura di questa trasfigurazione che è possibile mettere in evidenza quanto il rapporto dantiano tra opera d'arte e titolo sia vicino a quello tra iscrizione e immagine religiosa delineato dai *Libri Carolini*. La trasfigurazione messa in atto dall'identificazione artistica è infatti, secondo Danto, una trasfigurazione metaforico/finzionale: se è vero che una macchia bianca su di una superficie azzurra si può trasfigurare nelle gambe di Icaro grazie al titolo che vi è apposto, tuttavia questa trasfigurazione avviene nella consapevolezza della falsità letterale della identificazione tra le gambe di Icaro con quella macchia bianca. Parimenti i *Libri Carolini* affermano che identificare una figura di donna con la Madonna o con Venere non rende realmente santa o empia quell'immagine di donna:

Di grazia mi dica il diacono Epifanio, che disse che per mezzo dell'iscrizione del nome l'onore passa dall'immagine al santo, dove fu questa santità dell'immagine della Madonna, prima che venisse scritto sopra il nome? O dov'era la colpa dell'immagine di Venere, prima che venisse scritto sopra il nome? Infatti l'iscrizione, che si suole dare alle immagini, secondo l'utilizzo delle parole, [...] può portare informazione, ma non può rendere sante quelle immagini cui è apposta. (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] IV, 16: 529⁹⁻¹⁵)

Se vogliamo esprimere in termini dantiani quanto qui espresso dai *Libri Carolini*, possiamo dire che la comprensione del carattere metaforico/finzionale dell'identificazione di "a" (l'immagine di una donna) con "b" (la Madonna oppure Venere) è parte integrante del corretto rapporto che il fedele deve instaurare con l'immagine identificata come pagana o cristiana: se così non fosse, nulla eviterebbe al fedele di compiere una serie di atti qualificabili come idolatrici: "innalzare, onorare, baciare" l'immagine nel caso della sua identificazione con la Madonna, oppure "abbattere, incolpare ed esecrare" l'immagine nel caso della sua identificazione con Venere. Il titolo "Madonna" o "Venere", quindi, non rende santa o empia la relativa immagine: quando guardiamo un dipinto o una

scultura della Madonna o di Venere non ci troviamo di fronte alla Madonna o a Venere in persona: tanto nell'uno quanto nell'altro caso è parte integrante del corretto rapporto tra fedele e immagine la comprensione del carattere metaforico/finzionale dell'identificazione realizzata dal titolo, senza la quale, potremmo dire con Danto, verrebbe meno quella distinzione tra immagine e realtà che farebbe ricadere l'arte nella dimensione della magia (ovvero nell'idolatria secondo i *Libri Carolini*).

La negazione del comportamento idolatrico nei *Libri Carolini* fa dunque tutt'uno con la consapevolezza che immagine e realtà appartengono a due ordini ontologici logicamente diversi. Come potrebbe dire (ma non ha detto) Danto con l'ironia che lo contraddistingue, è questa consapevolezza che ha impedito ai visitatori della Stable Gallery di New York, quando qui venne esposto nel 1964 *Brillo Box* di Warhol, di portarsi a casa quelle scatole indistinguibili, fin nel titolo, dalle comuni "Brillo box" di spugnette saponate che si trovavano nei supermercati. Se questa consapevolezza non ci fosse stata, nulla avrebbe impedito a quei visitatori, ricordatisi improvvisamente che il detersivo riposto sotto l'acquaio di cucina era ormai agli sgoccioli, di portarsi via quelle scatole, rischiando di finire arrestati per aver tentato di rubare una delle opere più significative della nascente post-avanguardia del tempo, se non altro per aver portato a coscienza ciò che l'arte è sempre stata, cioè il fatto che la proprietà che la definisce come tale non è intrinseca ma relazionale: la proprietà, appunto, di sottostare a una interpretazione.

4. *Discriminazione estetica e discriminazione cognitiva: opera d'arte e immagine religiosa*

Semmai la vera differenza che sembra contraddistinguere la teoria dell'immagine dei *Libri Carolini* rispetto alla filosofia dell'arte di Danto risiede nella valorizzazione del connotato estetico che tali *Libri* attuano nei confronti dell'immagine artificiale in quanto tale, a prescindere dall'uso religioso cui essa può essere sottoposta. Come sostiene Bettetini, *l'Opus Caroli regis contra synodum* avrebbe liberato l'immagine del peso teologico attribuite dalla Chiesa orientale e, riportando il problema della rappresentazione sensibile alla semplice esperienza estetica che essa suscita, avrebbe aperto lo spazio per una certa autonomia dell'estetico in rapporto all'immagine: perso qualunque riferimento ultramondano, «le immagini non potevano essere più sante o empie, buone o cattive, ma diventavano [...], soprattutto, belle o brutte» (Bettetini [2006]: 104). È dunque il dato estetico l'elemento specifico che contraddistingue le immagini da tutti gli altri manufatti prodotti dall'uomo, considerazione che spinge i *Libri Carolini* a ricondurre la ragione del loro apprezzamento unicamente alla bellezza: è quest'ultima a decidere del valore di

un'immagine rispetto ad un'altra ed essa dipende, oltre che dalla qualità dei materiali di cui è fatta, dalla maggiore o minore abilità dell'artefice che la produce e non dalla santità o meno di quest'ultimo o di ciò che essa rappresenta:

Poiché le immagini esistono per lo più secondo l'ingegno degli artefici, in modo da essere talvolta ben fatte, talvolta brutte, qualche volta belle, talvolta anche orribili, alcune molto simili a ciò di cui sono immagine, alcune davvero poco somiglianti, alcune risplendenti per novità, alcune anche consumate dalla vecchiaia, bisogna chiedere quali di esse sono più degne di onore: quelle che si sa che sono più belle o quelle più brutte? Se infatti sono quelle più belle a ricevere più onore, ciò che viene venerato in esse è la causa dell'opera e la qualità dei materiali, non il fervore della devozione. (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] III, 16: 410₁₇₋₂₇)

L'immagine, dipinta o scolpita che sia, è quindi indifferente alla dimensione morale o religiosa, trovando unicamente nel dato estetico la sua specificità.

Su questo piano sembra aprirsi una distanza abissale tra i *Libri Carolini* e Danto, secondo il quale il dato estetico non costituisce un fattore costitutivo dell'arte. La dimensione estetica, in quanto legata alla percezione, non ha nulla da dirci sulle opere d'arte, la cui essenza è indipendente dalla percezione. L'estetica potrà anche dire qualcosa sulla bellezza o meno di un'opera, ma non sul suo carattere di opera d'arte, il cui valore, quindi, prescinde dalla sua bellezza o meno, cioè dal suo valore estetico. Se così non fosse, difficilmente potremmo apprezzare certe opere di Rembrandt, Chardin o Picasso: se non c'è nulla di percettivamente gradevole e attraente in un bue squartato, oppure in una razza sanguinolenta che, appesa al chiodo di una pescheria, mostra le sue interiora gocciolanti e puzzolenti, o in una donna che, a seguito di una alterazione genetica o della violenza di un marito geloso, sia talmente alterata nei suoi connotati facciali da presentare, come le donne di Picasso, «gli occhi sulla stessa parte della testa come sogliole» (Danto [1981]: 196); tuttavia questo non ci impedisce di considerare il *Bue squartato* di Rembrandt [Tav. 1], *La razza* di Chardin [Tav. 2] o le donne cubiste di Picasso [Tav. 3] come autentici capolavori d'arte, il cui apprezzamento e riconoscimento artistico, proprio per eccedere il nostro normale atteggiamento estetico fino a sovvertirlo completamente, non è di carattere estetico-percettivo (cfr. Danto [1981]: 109-138).

Come è noto, se queste sono le tesi di Danto all'epoca de *La trasfigurazione del banale*, tali tesi subiscono un cambiamento nella sua riflessione successiva. Riflettendo sul perché, di fronte alle molte opere esposte nel 1964 alla Stable Gallery di New York, egli sia stato attratto proprio da *Brillo Box* di Warhol (e non ad esempio dalle confezioni Kellogg's lì esposte) rimanendone a tal punto folgorato come Paolo sulla via di Damasco da capire finalmente l'essenza dell'arte, Danto ha risposto ne *L'abuso della bellezza* di aver

scelto ed eletto quell'opera a guida della propria teoria sull'arte perché era bella, anche se della sua bellezza non era responsabile Warhol, bensì l'autore del suo *design*, un espressionista astratto di nome J. Harvey che, non essendo riuscito a imporsi come artista, si era riciclato come *designer* industriale (cfr. Danto [2003]: 25-30). Egli riconosce così il paradosso di aver elaborato una teoria dell'arte la cui formulazione, proprio perché volta ad espungere il valore estetico dall'essenza dell'opera, contraddiceva uno degli elementi grazie al quale essa era stata elaborata: la bellezza di *Brillo Box*.

Il riconoscimento di questo paradosso non spinge tuttavia Danto a una sostanziale riddiscussione della propria teoria: la qualità estetica (la bellezza) non è di per sé una condizione necessaria all'artisticità dell'opera, ma lo diventa solo quando è parte integrante del suo significato, cioè delle intenzioni dell'artista (cfr. Danto [2003]: 101-120, 128-130). *Guernica* di Picasso [Tav. 4] resta un capolavoro d'arte anche se nessuno di noi è disposto a riconoscerne la bellezza estetica, perché quella non-bellezza è parte integrante del significato dell'opera, cioè delle intenzioni dell'artista (cfr. Danto [2003]: 131-134).

Ma è proprio sotto questo aspetto che la riflessione di Danto presenta affinità con la teoria delle immagini dei *Libri Carolini* considerate nel loro uso religioso. Per comprendere tale affinità, bisogna tuttavia risolvere preventivamente uno scoglio interno a quei *Libri* scaturente dalle similarità precedentemente riscontrate tra la loro concezione dell'immagine religiosa e quella dantiana dell'arte. Abbiamo visto che l'immagine in quanto tale, relegata dall'*Opus Caroli regis contra synodum* all'ambito esclusivamente materiale, si limita di per sé alla mimesi dell'esteriorità: in essa non si può vedere nulla oltre i lineamenti corporei di ciò che mostra. Sul piano della percezione sensibile nulla potremmo sapere se l'immagine di un donna rappresenta la Madonna o Venere: questo sapere ci è dato unicamente dal titolo. È solo attraverso l'iscrizione se un'immagine acquista un contenuto semantico che va al di là di ciò che si vede sensibilmente in essa, contenuto che, dantianamente, non è nell'opera in senso fisico: il titolo non è un enunciato fattuale sulla realtà dell'immagine, ma solo un indicatore di lettura, perché altrimenti l'immagine religiosa godrebbe di una prerogativa divina che la sua natura materiale esclude *a priori*.

È appunto qui che sorge lo scoglio interno ai *Libri Carolini*: se il senso dell'immagine religiosa risiede interamente nel titolo, c'è da chiedersi quale sia la necessità delle immagini, comunque affermata dai *Libri Carolini* nel considerare eretica tanto l'autorizzazione nicena del loro culto, quanto la loro proibizione stabilita dal precedente sinodo di Hieria (754), «la cui impudenza – come recitano quei *Libri* – fu tanto sfrontata e senza confine che, con un ripudio imprudente, abolivano le immagini, poste dagli antichi per

abbellimento delle chiese e ricordo dei fatti» (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] *Praefatio*: 99¹¹⁻¹²). Tra gli estremi iconoclastici di Hieria e gli estremi iconoduli di Nicea i *Libri Carolini* stabiliscono quello che loro definiscono un “giusto mezzo”, condensato nella seguente affermazione: «Adorando un solo Dio e venerando i suoi Santi, secondo l’antica tradizione ecclesiastica dei Padri, teniamo quelle [le immagini] nella chiesa per abbellimento e ricordo degli eventi» (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] II, 31: 327²²⁻²⁶), cioè dei fatti raccontati nelle *Sacre Scritture*.

Ma, in realtà, non si capisce bene la necessità di questo giusto mezzo: “ricordo”, infatti, non significa “conoscenza”, bensì riportare alla memoria ciò che già si conosce, e produrre conoscenza non è di pertinenza dell’immagine: priva di senso, ragione e vita, essa non solo dice qualcosa esclusivamente in virtù del titolo che le è apposto ma, anche nel caso in cui sia titolata (come “Madonna” o “Cristo” ad esempio), rimarrebbe comunque muta per colui che non sapesse già chi è la Madonna o Cristo⁹, e questo sapere è dato solo dalle *Sacre Scritture*: l’immagine, proprio perché non può mai sostituire il *verbum* nel processo di conoscenza della Storia Divina, lo presuppone *a priori* anche nel caso dell’immagine titolata.

Se questa questione carolina relativa all’uso religioso dell’immagini ci riporta nuovamente a Danto, alla sua concezione del mondo dell’arte come un mondo intriso di teorie, di idee e di conoscenze (l’immagine religiosa carolina, al pari dell’opera d’arte dantiana, esige una conoscenza perché è solo grazie a tale conoscenza, veicolata e presupposta dal titolo, che dei semplici colori su di una parete permettono di essere interpreta-

⁹ Nel sostenere il ruolo didattico dell’immagine i *Libri Carolini* si rifanno a Gregorio Magno, ma si differenziano sostanzialmente dalla sua posizione per subordinare radicalmente l’immagine alla Scrittura, subordinazione che sembra invece negata da Gregorio Magno o comunque non così netta. Questi infatti, affermando che la pittura porge agli occhi degli analfabeti quanto la Scrittura offre a coloro che sanno leggere (cfr. nota 6), attribuiva all’immagine una predicazione muta, facendo di essa uno strumento catechetico fondamentale per offrire una prima conoscenza della storia sacra e dei dogmi cristiani sia ai cristiani analfabeti, incapaci di leggere le *Sacre Scritture*, sia ai pagani, che non leggono le *Sacre Scritture* (per l’uso di Gregorio Magno da parte dei *Libri Carolini*, cfr. Freeman [1994]: 163-188). In realtà questa equiparazione tra Parola divina e immagine sacra deve essere notevolmente ridimensionata anche per quanto riguarda Gregorio Magno. È vero che l’immagine “parla” agli occhi, ma “parla” perché sempre accompagnata in chiesa dalla predicazione orale della Parola di Dio, che la illustra e la spiega. È a partire da quella Parola che gli occhi vedono, e non a partire dall’immagine in quanto tale che, certamente, è immagine di Dio nel senso di rappresentare quanto dice la Parola divina, ma non nel senso di essere Dio che si rivela come è quella Parola. Ci si può quindi inchinare di fronte a un’immagine, baciarla e pregarla, ma con la consapevolezza che tutti questi atti sono rivolti a Dio e non all’immagine, che rimanda a Dio aiutandoci a rivolgere i nostri pensieri a Lui, ma che non è Lui.

ti come Madonna o Venere), tuttavia essa pone in rapporto ai *Libri Carolini* la seguente domanda: considerato che il senso religioso dell'immagine è riposto unicamente nell'iscrizione e che è in virtù del titolo se l'immagine acquista la capacità di richiamare alla memoria un senso ulteriore a ciò che mostra sensibilmente, qual è la necessità di accompagnare al titolo l'immagine? Se è in virtù del titolo e non di se stessa che l'immagine riesce a riportare alla memoria del fedele i fatti che questi ha appreso attraverso le Sacre Scritture, «perché non coprire le pareti delle chiese di sole iscrizioni» (Bianchi [2002]: 58)? Qual è il motivo di tenere nelle chiese le immagini a ricordo degli eventi, visto che per questo basterebbero solo i titoli e, soprattutto, per quale motivo tenere tali immagini nelle chiese per la loro bellezza, visto che questa – come abbiamo visto – è un valore indifferente alla moralità o santità?

La domanda nasce spontanea dalla lettura stessa dei *Libri Carolini*: se essi non esitano a definire eretica l'iconoclastia, tuttavia con altrettanta perentorietà stigmatizzano come “non felice” la memoria bisognosa di immagini per ricordarsi di Cristo. I motivi di questa stigmatizzazione sono di vario tipo. Le immagini, destituite di ogni valore sacrale e limitate esclusivamente in virtù del titolo a serbare il ricordo dei fatti della *Storia Sacra*, suscitano comunque una memoria che si ferma al solo significato letterale di tale storia: l'immagine, anche se titolata, non assolve ad alcuna funzione di carattere morale, teologico-spirituale ed anagogico. Come dicono i *Libri Carolini*,

[...] poiché fede, speranza e carità sono di qualità invisibile ed incorporea secondo la proprietà della loro sostanza, non possono essere viste nel vero uomo che gode di esse se non vengono mostrate in modo evidente tramite le opere. Infatti la loro sede, come delle altre virtù, è nell'anima, che risulta essere invisibile. E se nel vero uomo, che gode interamente di esse, non possono essere viste, molto meno possono essere viste nell'uomo dipinto, che manca non solo di queste, come abbiamo detto, ma anche della vita. (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] I, 17: 187₂₆₋₃₁–188₁₋₄)

L'immagine titolata, quindi, non può che fermarsi al fatto di quanto viene riportato alla memoria, ma non certo accedere al suo spirito quale condizione necessaria alla salvezza dell'uomo. Un aspetto, quest'ultimo, ulteriormente sottolineato dal carattere puramente meccanico e associativo con cui tale memoria viene attivata dall'immagine. Una simile memoria, infatti, «non viene dall'amore del cuore ma dalla necessità della visione» (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] IV, 2: 293₂₁₋₂₂), cioè non deriva da un moto spontaneo, libero e volontario dell'anima, ma dal semplice meccanismo associativo e involontario che regola in generale il rapporto tra percezione e ricordo: come la visione corporea ha il potere di riportare automaticamente alla mente ciò che è stato as-

sociato in passato a quella percezione, così l'uomo, quando si trova di fronte a una pittura che in virtù del titolo illustra un fatto delle *Sacre Scritture*, è indotto a ricordarsi di quel fatto, appreso dalla lettura o dalla predicazione del testo sacro, in virtù di un semplice automatismo meccanico che, di per sé, è privo di qualsiasi valore autenticamente morale e devozionale, essendo questo garantito solo dal libero amore interiore. Ricordarsi meccanicamente di Cristo non significa amare Cristo, e chi necessita di un simile ricordo meccanico non può che manifestare «un vizio di debolezza»¹⁰, cioè quanto Cristo sia lontano da suo cuore. Pertanto, affermano i *Libri Carolini*,

Memoria infelice, quella che per ricordarsi di Cristo che non deve mai essere lontano dal petto dell'uomo giusto, è desiderosa di una visione fatta d'immagini e che non può avere in altro modo la presenza di Cristo in sé, se non abbia visto la sua immagine dipinta su di una parete o su qualche altro materiale. (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998], IV, 2: 493₁₇₋₂₂)

Non c'è dunque niente che in questa memoria possa assicurare al fedele la salvezza. Non è infatti con gli occhi del corpo che si conoscono fede, speranza, carità, giustizia e devozione, ma solo con quelli della mente, visto che la "proprietà della loro sostanza" è di "qualità invisibile e incorporea". L'espressione e la conoscenza dello spirito vanno quindi ricercate in un linguaggio che non è quello delle immagini, e questo linguaggio è indicato dallo stesso Dio, che si è rivelato attraverso la parola e non attraverso la pittura. Come recitano i *Libri Carolini*, «non i dipinti ma le scritture sono state concesse per l'educazione della nostra fede» (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] II, 30: 311₁₀₋₁₂): Mosè ricevette le leggi sul Sinai per iscritto e non per immagini, Cristo rispose alle tentazioni di Satana citando le *Scritture* e non mostrando dipinti, mentre gli apostoli diffusero la salvezza nel mondo scrivendo e non dipingendo (cfr. *Opus Caroli regis contra synodum* [1998] II, 30: 304₂₆₋₂₉; 309₇₋₁₁; 210₆₋₁₆). Come commenta Bettetini, «se la Rivelazione ha utilizzato il linguaggio verbale per essere espressa e tramandata, la parola è il solo tipo di segno sensibile che può muovere il fedele alla conoscenza e alla meditazione delle cose divine» (Bettetini [2006]: 120). Poiché Dio è invisibile e incorporeo, la sua conoscenza può procedere solo da ciò che non è compromesso con l'esteriore, cioè dal pensiero e non dalla percezione sensibile. Pertanto, concludono i *Libri Carolini*, «senza intuizione delle immagini l'uomo si può salvare, senza la conoscenza di Dio non si può salvare in

¹⁰ «Poiché la mente dell'uomo deve aderire a lui [a Dio], a immagine del quale è stata fatta, cosicché nessuna creatura interposta venga formata dalla stessa verità che è Cristo, è molto stolto che essa, interposte immagini materiali, debba essere ammonita di non permettere il suo oblio, poiché questo è evidentemente vizio di debolezza, non indizio di libertà» (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] II, 22: 277₄₋₁₀).

nessun modo» (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] II, 22: 277³⁻⁴), e questa conoscenza non è data dall'immagine ma dal *sermo*, la cui natura astratta, svincolata da ogni *mimesis* del visibile rimanda all'ambito del pensiero, il solo che può condurre alla Verità e quindi alla salvezza. Le immagini quindi, al contrario delle *Sacre Scritture* e dei loro commenti verbali, non sono necessarie alla salvezza.

Ma allora – chiediamo nuovamente – perché fare uso di immagini nelle chiese e ritenere eretica l'iconoclastia? La risposta è perché tale uso, seppur non necessario alla salvezza, è indubbiamente utile per la costitutiva quanto opposta ambivalenza dell'immagine: tanto essa è incapace di ospitare Dio quanto è capace di agire sull'uomo: l'uomo può sottrarsi alle immagini se decide di non guardarle, ma se le guarda non può impedire che esse richiamino necessariamente e immediatamente alla mente quanto nella sua memoria viene associato alla percezione di ciò che esse raffigurano sulla base di esperienze pregresse. Un meccanismo associativo la cui immediatezza e necessità viene ulteriormente sottolineata dai *Libri Carolini* nel rimarcare la nostra impossibilità di non ricondurre alla mente *etiam res exosa, mox ut videmus pictas*, «anche le cose sgradevoli, non appena le vediamo dipinte» (*Opus Caroli regis contra synodum* [1998] IV, 2: 493²³).

Dall'immagine, dunque, non si sfugge e, se opportunamente titolata, può essere utilizzata perché il cristiano di fede malferma (ma quale essere umano, dopo il peccato originale, non è incline a dimenticarsi di Dio?) non si scordi di quanto ha appreso dalle *Sacre Scritture*: benché essa induca a ricordarsi di Dio per costrizione e non certo per amore, almeno impedisce di dimenticarsi di Lui, come di Cristo, della Vergine e dei Santi; e se, in virtù della materialità che la contraddistingue, il suo potere rammemorante è limitato a quanto di più povero si è appreso dal testo sacro, cioè alla semplice lettera, tuttavia senza ricordo della lettera non c'è possibilità di accedere al suo Spirito, anche se questo può essere dato solo dalla meditazione della Parola rivelata, cioè dall'abbandono di ogni materialità e, quindi, di ogni immagine.

Precisato questo, possiamo ritornare alla questione della bellezza e dell'esteticità in rapporto alla funzione dell'immagine quale utile promemoria dei fatti della storia sacra appresi dalle *Scritture*. L'immagine risulta infatti esercitare al meglio tale funzione se è bella, specificità che quindi deve essere valorizzata al massimo dalla Chiesa: le immagini, grazie alla loro bellezza e alla loro attrattiva, possono rafforzare il ruolo di ricordo che sono chiamate a svolgere in virtù del titolo. Né divina né diabolica, né santa né empia, né buona né cattiva, l'immagine può essere invece bella o brutta e, come sappiamo, ha tanto più valore quanto più è capace di colpire positivamente l'occhio sensibile, ovvero quanto più è bella, qualità determinata sia dai materiali che usa e che permettono di i-

identificarla come “preziosa, più preziosa, preziosissima”, sia dall’abilità tecnica dell’artefice di lavorarli e di esaltarne le proprietà che colpiscono l’occhio sensibile dello spettatore.

Sotto questo aspetto i Carolingi sembrano ricordare i “barbari” di cui Danto parla nel quarto capitolo de *La trasfigurazione del banale*: uomini che, dal suo punto di vista, non hanno ancora capito che il valore di un’opera d’arte non risiede nel riproporre semplicemente controparti materiali che attirano del tutto naturalmente l’occhio sensibile (pietre preziose, cose splendide e iridescenti, smalti dai lucidi colori minerali e via dicendo) e nell’esaltare queste loro proprietà estetiche. Danto non parla dell’arte dei Carolingi, ma di quella degli sciti: «l’idea che la bellezza dell’opera debba essere identica alla bellezza della sua controparte materiale è praticamente una definizione del gusto barbarico, esemplificato magnificamente dai lavori in oro degli sciti» (Danto [1981]: 129). Ma non c’è dubbio che i Carolingi, con il loro gusto per l’oro, l’avorio, gli smalti, i colori dotati di una dura brillantezza minerale, le pietre preziose etc., avrebbero potuto esemplificare altrettanto magnificamente per Danto un simile gusto “barbarico”.

Tuttavia anche se, all’interno di una prospettiva dantiana, i Carolingi risultano dei barbari in rapporto alla loro considerazione puramente estetico-materiale dell’arte in quanto tale, cioè a prescindere dal suo uso religioso, essi, sempre in una prospettiva dantiana, risultano tutt’altro che barbari nella loro considerazione religiosa dell’arte. Se il fine dell’artista consiste unicamente nel produrre immagini belle, tutt’altra è la finalità che tali immagini acquistano in rapporto all’uso religioso cui sono destinate. La bellezza sensibile dell’immagine, infatti, non è qui assunta come fine in sé, bensì in senso strumentale e, potremmo dire, “retorico”: si fa leva sul fascino sensibile che le immagini belle esercitano per attirare i fedeli nelle chiese e, al tempo stesso, per potenziare la funzione di ricordo che queste stesse immagini sono chiamate a svolgere in virtù del titolo (Bianchi [2001]: 55-58).

Ricapitolando: relegata al mondo del visibile, dell’esteriorità e della materialità, l’immagine di per sé non gode di alcuna prerogativa divina: il suo significato religioso risiede solo nel titolo, che non esprime un enunciato fattuale sulla realtà dell’immagine, ma solo un suggerimento interpretativo. Il suo essere “a proposito di”, per usare la terminologia dantiana, è dato non dalle sue qualità estetico-percettive, bellezza e bruttezza compresa, bensì unicamente dal titolo, la cui stessa presenza rimarca che la discriminazione estetica non potrà mai sostituire l’atto cognitivo che identifica quell’immagine come, ad esempio, “Arca dell’Alleanza”. L’immagine viene cioè piegata a un’intenzionalità che essa, per quanto formalmente ben fatta e bella, di per sé non ha e che le è confe-

rita unicamente dall'iscrizione appostavi dal chierico e dalle conoscenze che tale iscrizione veicola. Ciò non toglie che le proprietà materiali dell'immagine possano acquistare grazie al titolo la capacità di potenziare quanto questo vuole significare.

Prendiamo, ad esempio, i mosaici dell'oratorio di Saint Germigny-des-Prés [Tav. 5], fatto costruire dal probabile autore dei *Libri Carolini*, cioè Teodulfo d'Orléans¹¹. I mosaici, volti a illustrare l'episodio biblico dell'Arca dell'Alleanza e a suscitare il ricordo, collocano la rappresentazione di questo evento su di uno sfondo d'oro zecchino. Decidere di rappresentare questo episodio con un simile sfondo ha una ben precisa finalità: esprimere metaforicamente il valore di quella *res sacrata* cui fa riferimento l'immagine. L'immagine titolata, oltre a suscitare il ricordo di quella storia, ne vuole sottolineare (o "esprimere" come direbbe Danto) il valore e l'importanza, e se lo fa attraverso un materiale prezioso, cioè l'oro, non è per sottolineare il valore estetico-materiale dell'immagine, ma quello dell'evento che essa, in virtù del titolo, è destinata a far ricordare; un valore che, ovviamente, non è nella materia dell'immagine, nell'oro di cui è fatta, ma nell'episodio cui è preposta a riportare alla memoria in virtù dell'iscrizione appostavi. In altri termini, è il titolo che conferisce alla bellezza un significato che di per sé non ha. Al pari di quanto pensa l'ultimo Danto in rapporto all'opera d'arte, per il *Libri carolini* la bellezza estetico-materiale, pur non essendo una condizione necessaria alla finalità religiosa dell'immagine, lo diventa solo quando è parte integrante del suo significato, cioè delle intenzioni del chierico che vi ha apposto il titolo, grazie al quale quella bellezza trapassa dall'ambito estetico-materiale a quello eidetico-metaforico.

La bellezza dell'immagine, dunque, non ha un valore puramente decorativo-ornamentale o, per lo meno, questo aspetto è solo una parte della sua funzione e, sicuramente, quella più superficiale. Ad un livello più profondo, infatti, la bellezza dell'immagine trasmigra dalla sua materialità esterna propriamente sensibile per diventare, grazie al titolo ad essa apposto e alle conoscenze che esso veicola, bellezza interna del significato, bellezza cioè che non concerne più il dato sensibile dell'immagine quanto il suo contenuto semantico.

¹¹ Se nella prima metà del secolo scorso si protendeva ad individuare in Alcuino l'autore dei *Libri Carolini*, attualmente la critica è abbastanza concorde nell'attribuirne la stesura a Teodulfo d'Orléans, anche se recentemente si è propensi per un lavoro di *équipe*, guidato da Teodulfo e supervisionato da Alcuino (cfr. Freeman [1988]: 159-169).

5. *Conclusioni: il pannello mancante al dittico dantiano Fountain-Brillo Box*

Danto, ne *La trasfigurazione del banale*, afferma che «quando la crocifissione in effigie che i veri credenti avrebbero considerato alla stregua dell'evento stesso [...], cessa di essere una *ri*presentazione della crocifissione, ma sta soltanto per ciò che potremmo chiamare una crocifissione-rappresentazione – una mera immagine – il gruppo che la contempla si è trasformato in un pubblico e [...] le pareti della chiesa sono quasi trasformate nelle pareti di una galleria d'arte» (Danto [1981]: 26). Come è noto è proprio quando un evento o una entità in effigie cessa di essere considerato alla stregua di quell'evento o di quell'entità per diventare una sua semplice immagine che, secondo Danto, ha inizio l'arte. Se il filosofo newyorkese avesse conosciuto i *Libri Carolini*, però, non vi avrebbe visto l'inizio dell'arte (che per lui si sviluppò non certo alla Corte di Aquigrana di Carlo Magno ma nella Grecia del V a. C.), bensì la profezia *ante litteram* della fine della sua storia, visto che, secondo lui, quella storia finisce nella misura in cui l'arte, una volta nata, giunge finalmente ad assumere consapevolezza della propria essenza, cioè del fatto che la proprietà che la definisce come tale non è intrinseca ma relazionale: è la proprietà di sottostare a una interpretazione (cfr. Danto [1986]: 109-136, 195-214). Questa consapevolezza, secondo Danto, l'arte l'avrebbe raggiunta non con Duchamp – che pur ha mostrato, con il suo geniale gesto di elevare un orinatoio ad opera d'arte, che qualsiasi oggetto può diventare tale – ma con Warhol che, esibendo alla Stable Gallery di New York il suo *Brillo Box*, ha portato a compimento il gesto duchampiano, inducendo tutti coloro che andavano a vedere la sua opera *pop* a chiedersi perché mai non fossero opere d'arte (anche se trasfigurabili in esse) le equivalenti quanto comuni scatole Brillo presenti nei supermercati e, in rapporto a *Fountain* di Duchamp, gli orinatoi collocati nei pubblici vespasiani (cfr. Danto [1999]: 73).

Comunque, a prescindere dal privilegio accordato a Warhol piuttosto che a Duchamp, per Danto entrambi si sono avviati sul sentiero della consapevolezza dell'arte e, quindi, sulla via della fine della sua storia. Ma, in una prospettiva dantiana, potremmo dire che i primi ad aver imboccato questo sentiero e questa via sono stati proprio i *Libri Carolini*, anche se lo hanno fatto in una forma paradossale: si sono chiesti, cioè, non che cosa permetteva di trasformare un comune oggetto della vita quotidiana in un'opera d'arte, ma cos'è che rendeva possibile trasformare due opere d'arte simili, se non addirittura indistinguibili per forma, colori e fattura, in due opere religiose radicalmente diverse, ad esempio in un'immagine della Madonna e in un'immagine di Venere, e a questa domanda hanno risposto che ciò era dato non dalle qualità percettive delle due im-

magini ma unicamente dal titolo appostovi, da considerarsi non come un enunciato fattuale sulla realtà di quelle immagini, ma come un suggerimento interpretativo. Se Danto avesse conosciuto i *Libri Carolini*, avrebbe sicuramente individuato in Teodulfo il lontano padre spirituale di Duchamp e Warhol, e questo gli avrebbe dato modo di collocare, sull'altare dell'arte ormai giunta alla propria consapevolezza di sé, non solo *Fountain* e *Brillo Box*, ma anche quel raro modello di arte carolingia che è il mosaico absidale dell'oratorio di San Germigny-des-Prés, trasformando così in un trittico quello che nella sua narrazione filosofica sull'arte costituisce un dittico dal valore artistico-filosofico insuperabile.

Bibliografia

- Andaloro, M., 1997: *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo, pp. 185-194.
- Belting, H., 1990: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck Verlag, München. Trad. it. *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.
- Bettetini, M., 2006: *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari.
- Bianchi, A., 2002: *La teoria dell'immagine dei libri carolini*, "Doctor virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale", 1, pp. 41-59. – Consultabile al sito: <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/29/40> (ultimo accesso: 29/03/2011).
- Danto, A.C., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge Mass. Trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- Danto, A.C., 1986: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York. Trad. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008.
- Danto, A.C., 1994: *The Eye of Faith*, "The New Republic", (211) 19, pp. 43-46.
- Danto, A.C., 1999: *Philosophizing Art: Selected Essays*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Danto, A.C., 2003: *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Carus Publishing Company, Chicago La Salle (Illinois). Trad. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alle Brillo Box*, Postmedia, Milano 2008.

- Dobschütz, E. von, 1899: *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig. Trad. it. *Immagini di Cristo*, Medusa edizioni, Milano 2006.
- Duggan, L.W., 1989: *Was Art really be book of the illiterate?*, "Word and image", 5, pp. 227-251.
- Freeman, A., 1988: *Additions and Corrections to the Libri Carolini: Links with Alcuin and the Adoptionist Controversy*, in S. Kramer, M. Bernhard (a cura di), *Scire Litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, Verlag der Bayer. Akad. Der Wissensch, Munchen, pp. 159-169.
- Freeman, A., 1994: *Scripture and Image in the "Libri Carolini"*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo* (Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi dell'Alto Medioevo, 41), CISAM, Spoleto, pp. 163-188.
- Freeman, A., Meyvart, P., 2001: *The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés*, "Gesta" (Internazional Center Medieval Art), 40/2, p. 125-139.
- Gregorio Magno, 1899: *Epistulae ad episcopum Serenum Massiliensem*, in L.M. Hartmann (a cura di), *Monumenta Germaniae Historica (Gregorii I Papae Registrum Epistularum, vol. 2)*, Weidmann, Berlin, liber IX, 208, p. 195 e liber XI, 10, pp. 269-272. – Consultabile al sito:
http://www.dmgh.de/de/fs2/object/display/bsb00000536_meta:titlePage.html?sortIn dex=040:010:0002:010:00:00 (ultimo accesso: 29/03/2011).
- Kitzinger, E., 1976: *The art of Byzantium and the medieval West. Selected Studies*, Indiana University Press, Bloomington. Trad. it. *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- Lingua, G., 2006: *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa, Milano.
- Mansi, D.I. (a cura di), 1901-1927: *Sacrorum conciliorum nova, et amplissima collectio*, H. Werther, Paris, vol. XIII (Nicea II). Trad. it. parziale L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997.
- Mariaux, P.A., 1992: *L'image selon Grégoire le Grand et la questione the l'art missionarie*, "Cristianesimo nella storia", 14, pp. 1-12.
- Mondzain, M.J., 1996: *Image, icône, économie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris. Trad. it. *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006.
- Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)*, 1998: in Freeman A., Mayvart P. (a cura di), *Monumenta Germaniae Historica (Concilia: t. 2; suppl. 2)*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover. – Consultabile al sito:
http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000639_meta:titlePage.html?sortIn dex=020:040:0002:020:01:00 (ultimo accesso 29/03/2011).

Teodoro Studita, 1903: *Antirrhethici tres adversus iconomaches*, in Migne, J.P., *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Garnier Fratres Editores et J.P. Migne Successores, Paris, vol. 99, cc. 327-436.

Vargiu, L., 2007: *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*, Aesthetica Preprint – Supplementa, Palermo.

Wirth, J., 1999: *L'image à l'époque romane*, Cerf, Paris.