

CARLA BINO

IMMAGINE E VISIONE PERFORMATIVA NEL MEDIOEVO

1. Una 'rivoluzione' dell'immagine

Nel Medioevo le immagini – materiali e immateriali (vale a dire le immagini della memoria, dei sogni, delle visioni o quelle della parola, retoriche e descrittive) – non sono semplicemente 'da guardare'.¹ Spesso hanno poteri, tanto da operare prodigi.² In alcuni casi, sono intese e percepite come corpi o simili ai corpi, per cui si muovono, parlano, possono essere ferite e sanguinare o piangere.³ Altre volte stanno al posto di situazioni e fatti e come tali appartengono tanto al passato quanto al futuro, ma nel mostrarsi 'ora' sono aoristiche poiché 'rendono tutto il tempo presente'.⁴ In definitiva, le immagini

1. Sul significato di *imago* cfr. J.-C. SCHMITT, *La culture de l'imago*, in *Images médiévales*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», LI, 1996, 1, pp. 3-36 e *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*. Atti del colloquio internazionale (Roma, 19-20 giugno 1988), a cura di J.-M. SANSTERRE e J.-C. SCHMITT, Bruxelles-Roma, Institut historique belge de Rome, 1999. Sull'alterità dell'immagine medievale tra materia e visione cfr. J.-C. SCHMITT, 'Imago': *de l'image à l'imaginaire*, in *L'image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval*. Acts of the 6th International Workshop on Medieval Societies (Erice, Centro Ettore Majorana, 17-23 ottobre 1992), a cura di J. BASCHET e J.-C. S., Paris, Le Léopard d'Or, 1996, pp. 29-31; J.-C. BONNE, *Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident*, in *Les images dans les sociétés médiévales*, cit., pp. 77-111.

2. Cfr. *Art and Holy Powers in the Early Christian House*, a cura di E. DAUTERMAN MAGUIRE, H. MAGUIRE e M.J. DUNCAN-FLOWERS, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989; H. MAGUIRE, *Magic and the Christian Image*, in *Byzantine Magic*, a cura di H. M., Washington D.C., Harvard University Press, 1995, pp. 51-71; L. CANETTI, 'Suxerunt oleum de firma petra'. *Unzione dei simulacri e immagini miracolose tra antichità e Medioevo*, in *Studi di storia del cristianesimo. Per Alba Maria Orselli*, a cura di L. C. et al., Ravenna, Longo, 2008, pp. 61-87.

3. Sul rapporto tra immagini e corpi cfr. H. MAGUIRE, *The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

4. Sul tema si veda C. ERICKSON, *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*, New York, Oxford University Press, 1976; J.-M. SANSTERRE, *Visions et miracles en relation avec le crucifix dans récits des X^e-XI^e siècles*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del crocifisso nel Medioevo*.

medievali sembrano essere dotate di una loro identità e di una forza vitale che le rende capaci di essere realmente presenti, di entrare sempre in relazione con chi le guarda e di coinvolgerlo.⁵ Sono 'immagini che agiscono'. Questa loro capacità di agire cambia modalità a seconda della funzione che hanno, ossia a seconda di ciò che vogliono ottenere e a cui mirano; e la funzione ne determina l'aspetto, la forma.

Nel Medioevo la vista non è semplicemente uno dei cinque sensi: è un incontro fisico, un contatto tra i raggi emessi dall'occhio e quelli emessi dall'oggetto.⁶ Se la vista è un 'contatto', vedere è un'azione concreta e complessa, nella quale sono coinvolti tutti gli altri sensi del corpo (tatto, odorato, udito, gusto) nello stesso tempo (sinesteticamente); un'azione che richiede una disciplina interiore, una 'postura' dello spirito oltre che del corpo, un'intenzione dello sguardo che genera una precisa prospettiva. Vedere, dunque, significa entrare in contatto con un'immagine e agirla o, meglio ancora, far parte di una 'scena sensibile' fatta di azioni e relazioni. Vedere è una *performance*.

Negli ultimi anni l'idea di 'visione performativa' è stata al centro degli studi medievalistici internazionali i quali, sposando un metodo interdisciplinare e rileggendo fonti e documenti secondo più punti di vista, si sono molto occupati del significato della rappresentazione e delle sue dinamiche, giungendo a ripensare radicalmente lo statuto dell'immagine e il suo rapporto con lo spettatore.⁷ Ne emergono i tratti di quella che potremmo definire la 'cultura

Atti del convegno internazionale di studi (Engelberg, 13-16 settembre 2000), a cura di M.C. FERRARI e A. MEYER, Lucca, Istituto storico lucchese, 2005, pp. 387-406.

5. Sul tema si leggano almeno D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), trad. di G. PERINI, Torino, Einaudi, 1993; P. McCracken, *Miracles, Mimesis, and the Efficacy of Images*, «Yale French Studies», CX, 2006, pp. 47-57. Su immagine e presenza si legga W. LOERKE, 'Real Presence' in *Early Christian Art*, in *Monasticism and the Arts*, a cura di T. VERDON, Syracuse, Syracuse University Press, 1984, pp. 29-51; sulla 'vera presenza' si veda lo stimolante articolo di B. SCRIBNER, *Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany*, «The Journal of Religious History», xv, 1989, 4, pp. 448-469.

6. A tal proposito si legga D.C. LINDBERG, *The Science of Optics*, in *Science in the Middle Ages*, a cura di D.C. L., Chicago, The University of Chicago Press, 1978, pp. 338-368 e Id., *Studies in the History of Medieval Optics*, London, Variorum Reprint, 1983.

7. Cfr. tra i più recenti contributi K. STARKEY, *Reading the Medieval Book. Word, Image and Performance in Wolfram von Eschenbach's Willehalm*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2004; *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Papers from «Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000»* (Utrecht, 11-13 December 2003), a cura di G. DE NIE, K.F. MORRISON, M. MOSTERT, Turnhout, Brepols, 2005; *The Mind's Eye, Art and Theological Argument in the Middle Ages*, a cura di J.F. HAMBURGER e A.-M. BOUCHÉ, Princeton, Princeton University Press, 2006; J. BRANTLEY, *Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Chicago, University

visuale' del Medioevo, i cui principi rimandano alla 'teoria della rappresentazione cristiana', una teoria originale, argomentata e sistematica che poggia su solidi fondamenti epistemologici e sui cardini strutturali della teologia dell'incarnazione, la quale, portando in sé un preciso concetto di immagine, è stata definita una 'teologia immaginale' o immaginativa in senso proprio.⁸ Ora, laddove il pensiero cristiano presuppone il paradosso dell'«immagine aperta», come l'ha definita Didi-Huberman, ossia dell'immagine incarnata che è unione di invisibile e visibile,⁹ lo statuto analogico dell'immagine classica non funziona più: l'immagine copia, replica, traduzione di un originale non è in grado di significare un ordine del mondo 'rivelato in immagine'. Quando l'abisso della dualità metafisica lascia il posto al mistero dell'unità personale di due nature, l'inferiorità materica dell'immagine greca si dimostra ontologicamente ed epistemologicamente insufficiente a incontrare uno sguardo di carne invitato a vedere oltre. La rivelazione scardina la riproduzione.

Questo 'terremoto' teorico avviene tanto sul piano della teologia – che riguarda il pensiero su Dio – quanto su quello dell'economia – che riguarda la traduzione visibile ed esperibile di quel pensiero, ossia il suo rivelarsi e dispiegarsi concreto nella storia. In entrambi i casi la ridefinizione del concetto di immagine avviene attraverso il medesimo processo che comporta il passaggio dall'idea della copia che imita all'idea della forma che mostra. Il campo semantico che il pensiero cristiano riferì all'immagine non fu più quello della 'mimesi', ma quello dell'«iscrizione», o, più esplicitamente, dell'«impressione». Legare l'impronta all'immagine significò affrontare il tema della portata di verità della rappresentazione, ancorando la reale esistenza di un soggetto alla presenza reale di una sua traccia visibile e percepibile: la presenza reale di una 'reale assenza'.

Di questo ci occupiamo nelle prossime pagine.

2. Immagine e impronta

La ridefinizione del concetto di immagine avvenne durante il primo concilio di Nicea – siamo nel 325 – cui si deve la confutazione dell'eresia di Ario

of Chicago Press, 2007; *Visualizing Medieval Performances. Perspectives, Histories, Contexts*, a cura di E. GERTSMAN, Aldershot, Ashgate, 2008; J. STEVENSON, *Performance, Cognitive Theory, and Devotional Culture. Sensual Piety in Late Medieval York*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

8. Si veda B. NEWMAN, *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, pp. 294-304.

9. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive* (2007), trad. di M. GRAZIOLI, Milano, Mondadori, 2008, in partic. l'*Introduzione* (pp. 1-31) e il saggio secondo, *Il colore della carne, o il paradosso di Tertulliano* (pp. 59-101).

che predicava l'unicità monadica di Dio, solo eterno, ingenerato, vero, immortale: niente e nessuno è uguale, né simile a Lui. In questa solitudine trascendente e assoluta non c'è spazio per le altre persone della Trinità e anzi proprio quando san Paolo spiega che il Figlio «è l'immagine del Dio invisibile» (Col 1, 15), di fatto ne predica la differenza e la dissomiglianza, poiché l'immagine, intesa secondo il pensiero greco-ellenistico di derivazione platonica e neoplatonica, porta con sé la necessaria inferiorità della copia rispetto all'originale. Fu Atanasio il Grande a spiegare che dire che il Figlio è immagine del Padre significa dire che il Figlio rivela il Padre, ossia che la paternità è una delle caratteristiche fondamentali della prima persona della Trinità e ci è rivelata dal Figlio. In altri termini, l'eterna paternità è una delle poche affermazioni positive che l'uomo può avanzare su Dio perché è mostrata dall'eterna figliolanza: «prima di ogni inizio [...], la prima persona è Padre del suo Figlio senza inizio e coeterno. [...] Ma dato che la qualità di Padre e di Figlio significa l'identità di essenza, ciò deve ripercuotersi sulla nozione di immagine»¹⁰ intesa a livello trinitario, la quale subisce una radicale correzione e, da frutto di una riproduzione e quindi *facta*, diviene intrinseca e generata. Vale a dire che il rapporto tra Padre e Figlio non è più quello che l'Uno plotiniano intrattiene con la sua prima emanazione e non si fonda su dislivelli di essere o su gradi di partecipazione dell'essere, poiché l'immagine di Dio non partecipa di Dio, ma è Dio: il Figlio è immagine *homoousia*, consustanziale al proprio modello, perfetta. Con il nuovo, rivoluzionario e paradossale concetto di 'immagine perfetta' siamo di fronte a quello che Schönborn definisce «un nuovo strumentario concettuale»¹¹ che comporta la decadenza del concetto classico di immagine copia inferiore all'originale. Significativamente, all'eliminazione del concetto partecipativo e riproduttivo corrisponde l'introduzione dell'idea impressiva di immagine, ampiamente attestata dall'uso delle parole *typos*, *charakter* e dei verbi *graphein* (*hypo-graphhein* - *perigraphhein*), *charassein*, *typein*. Gregorio di Nissa spiega molto bene la portata epistemologica e gnoseologica di questo cambiamento quando dice che il Figlio è *charakter* o *morphe* (forma) dell'ipostasi del Padre e chiarisce che

chi conosce il Figlio, attraverso la conoscenza del Figlio accoglie nel suo cuore l'impronta (*charaktéra*) dell'ipostasi del Padre. Infatti tutte le cose che sono del Padre si riconoscono nel Figlio e tutte le cose che sono del Figlio, sono del Padre, poiché tutto il Figlio resta nel Padre e a sua volta ha tutto il Padre in sé stesso. In tal modo l'ipostasi

10. N. OZOLINE, *La théologie de l'icône*, in *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Atti del colloquio internazionale (Parigi, 2-4 ottobre 1986), a cura di F. BOESPLUG e N. LOSSKY, Paris, Cerf, 1987, p. 408.

11. C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici* (1984), trad. di M.C. BARTOLOMEI, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2003³, p. 22.

del Figlio diviene come forma (*morphè*) e volto (*pròsopon*) della conoscenza del Padre, e l'ipostasi del Padre si fa conoscere nella forma (*morphè*) del Figlio, anche se sussiste in essi, per la chiara distinzione delle ipostasi, la proprietà individuale (*menoùses idiòtetos*).¹²

La medesima concezione impressiva sostanzia anche la dottrina patristica dell'uomo fatto a immagine e somiglianza di Dio. Scrive Cirillo di Alessandria: «mediante lo Spirito Santo l'uomo ha ricevuto il sigillo (*katesphraghizeto*) che lo rende immagine di Dio. [...] Perché lo Spirito depose la vita all'interno della creatura e le imprime i tratti (*charakteras enesemainen*) dell'immagine divina». ¹³ Dio crea l'uomo 'imprimendogli' la sua immagine e l'immagine di Dio è il Figlio. Lo crea, dunque, «a partire da se stesso, da ciò ch'egli è», dalla sua *morphe*, ma pienamente altro da sé. Il che significa che l'uomo, essendo creatura, non è coesenziale a Dio, ma, portando in sé l'impressione dell'immagine di Dio, è in relazione con Dio, gli somiglia. Accanto all'immagine 'perfetta', il Figlio *homousios*, c'è l'immagine 'somigliante', l'uomo *homoios*. La prima è forma (*morphe*) dell'ipostasi, la seconda è impronta della forma e, in quanto *facta*, entra nell'ordine del tempo e diviene. L'uomo, però, può decidere di agire o meno la somiglianza all'immagine perché è libero. Agire la somiglianza con Dio significa rendere visibili i tratti dell'immagine impressi in lui sin dalla creazione e a lui rivelati dall'incarnazione del Figlio. Lo spiega bene Ireneo di Lione:

nei tempi antichi si diceva che l'uomo era stato fatto ad immagine e somiglianza di Dio, ma questo non era evidente perché il Verbo, ad immagine del quale era stato fatto l'uomo, era ancora invisibile: d'altra parte era per questo motivo che la somiglianza si era facilmente perduta. Ma quando il Verbo si fece carne, confermò l'una e l'altra: rese visibile l'una e l'altra in tutta la sua verità, divenendo lui stesso ciò che era la sua immagine, e ristabilì la somiglianza in maniera definitiva, rendendo l'uomo simile pienamente al Dio invisibile, per mezzo del Verbo ormai visibile.¹⁴

Con la venuta del Figlio nella carne, l'immagine perfetta che prima rimaneva invisibile prende la natura dell'uomo, creato secondo la sua immagine, e così rivela la verità, ovvero il 'tipo' originario dell'immagine di Dio (*prototypos*) impressa nell'uomo nel momento della creazione. Questa rivelazione è appun-

12. GREGORIO DI NISSA, *Epistola 38*, attribuita a Basilio Magno e conservata in *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, diretta da J.-P. MIGNE, Paris, Migne, 1857-1866, 161 voll. (d'ora in poi PG), 32, coll. 329A-340C. Quando non altrimenti indicato le traduzioni sono mie.

13. PG 73, col. 204D. Su Cirillo di Alessandria cfr. W. BUGHARDT, *The Image of God in Man according to Cyrill of Alexandria*, Washington D. C., The Catholic University of America Press, 1957.

14. IRENEO, *Contro le eresie*, 5, 16, 2.

to l'attuazione dell'immagine della 'perfetta somiglianza': Cristo è allo stesso tempo 'immagine vivente' della paternità di Dio e nuova impronta dell'umanità, *hypotyposis*, ossia 'ri-marcatura', 're-impressione' e, dunque, 'ri-forma'.

È evidente come il concetto cardine per comprendere il nuovo modo di intendere l'immagine sia proprio quello di 'impressione', giocato tra i due poli della matrice (il sigillo, il carattere) e dell'impronta, ossia lo stampato, l'inciso, il caratterizzato: *typos*, *sphraghis*, *charakter* sono sia la matrice che l'impronta, a seconda che abbiano un ruolo attivo, oppure che siano intesi come il risultato di un'azione;¹⁵ tra ciò che imprime e ciò che è stato impresso (tra la matrice e l'impronta) c'è l'azione e l'immagine cristiana è sempre una relazione d'azione: potremmo dire che in sé è 'relativa' e 'transitiva'. *Agens*.

Immagine perfetta, immagine somigliante, immagine della perfetta somiglianza: la teologia immaginale ruota attorno a questa triplice articolazione performativa dell'immagine, che racchiude in sé tutto il sistema del pensiero rappresentativo cristiano, fondamento imprescindibile per comprendere la forma e la funzione dell'immagine 'arte-fatta', l'icona.

3. Memoria di corpo, prova di fatto

Avendo a che fare con la dirompente novità di un Dio che sceglie di relazionarsi con gli uomini attraverso la carne e non solo tramite la parola, il cristianesimo fa del visibile il luogo della presenza reale e storica dell'invisibile: l'immagine come forma *kata physin* (la verità rivelata per natura) si incarna e fonda l'*eikon kata technen*, la rappresentazione. Prima della *querelle* iconoclasta, la cristianità non ebbe la necessità di formulare una teoria sistematica dell'icona, semplicemente perché sino ad allora l'interesse era stato rivolto solo al valore che le immagini materiali rivestivano per gli spettatori;¹⁶ lo statuto dell'icona in sé venne indagato solo in un secondo tempo, ragionando sul rapporto verità-rappresentazione-visione: se l'immagine naturale è divenuta visibile e così ha rivelato la *ratio veritatis*, sono possibili immagini di quell'immagine (icone)?

15. Il valore impressivo dell'icona è ampiamente attestato dai Padri Greci, come può essere facilmente evinto anche da una rapida consultazione del *Lexicon* della patristica greca che ne offre un'ampia disamina ai lemmi *sphraghis*, *typos*, *hypotyposis*, *charaktèr*, e, infine, *eikón*. Cfr. i singoli lemmi in *A Patristic Greek Lexicon*, a cura di G.W.H. LAMPE, Oxford, Clarendon Press, 1961.

16. Un articolato excursus sul significato dell'icona nella patristica è quello di G.B. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, «Dumbarton Oaks Papers», VII, 1953, pp. 1-34. Il testo di riferimento sul tema è ancora E. KITZINGER, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia* (1976), trad. di R. GARRONI, Firenze, La nuova Italia, 1992.

Come un disegno o una pittura fatti da mano d'uomo su materia possono essere accesso all'invisibile e perciò essere legittima immagine della verità? Il soggetto rappresentato nell'icona è legato 'essenzialmente' a essa, per cui qualcosa del prototipo è presente ontologicamente nella sua immagine materiale? Per rispondere a queste domande ebbe inizio quel lungo processo di elaborazione di un pensiero sistematico che prese avvio dalla rianalisi e ridiscussione del concetto di immagine che la filosofia greca attribuiva alla realtà materiale.¹⁷ Al termine della disputa iconoclasta, il concetto di icona aveva subito una radicale modifica e uno slittamento semantico definitivo che non solo lo allontanava dal significato partecipativo e analogico-copiativo originario, ma anche metteva in gioco il problema del limite della verità della rappresentazione.¹⁸

Il punto di svolta si ebbe con il pensiero di Niceforo di Costantinopoli (758-828 d.C.) e di Teodoro Studita (759-826 d.C.), ai quali si deve la formulazione di una teoria dell'immagine cristiana svincolata dagli assunti neoplatonici: eliminato qualsiasi rapporto immanentista ed essenzialista con il prototipo, il concetto di icona si basò sul principio di relazione. Così come Niceforo chiarisce che l'immagine artefatta «è simile (*homoïoma*) all'archetipo e porta l'impronta (*enapomattomene*) dell'intero aspetto visibile (*eidos*) di colui che vi è impresso (*entypoumenou*), grazie alla somiglianza, restando diversa da lui nella sola differenza dell'essenza secondo la materia»,¹⁹ l'abate di Studion spiega che «nell'immagine il corpo raffigurato non è presente secondo la sua natura, bensì secondo la relazione (*schesis*)». Ciò che lega icona e prototipo è una relazione di somiglianza che riguarda l'aspetto visibile. Quando Niceforo spiega che è proprio l'aspetto visibile a essere impresso come impronta nell'icona (il verbo usato è esattamente *enapomatto*, lascio l'impronta), egli riprende dal pensiero teologico sull'immagine la categoria dell'impressione e l'uso del campo semantico di *typos*. Per questo chiama il soggetto raffigurato *entypoumenou*, colui che è inciso, giungendo ad articolare in modo esplicito una relazione 'formale' di somiglianza che riguarda il contesto economico dell'icona. Ne deriva una somiglianza che prescinde in modo definitivo dalla partecipazione di sostanza con il prototipo e dalla sua presenza:

17. Il concetto di immagine giunse al pensiero cristiano antico da un lato a partire da Platone passando per Filone Alessandrino e San Paolo, dall'altro attingendo a Plotino e Proclo, mediati dallo pseudo Dionigi e da Giovanni Damasceno (cfr. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers*, cit., p. 5). Si veda anche P.A. MICHELIS, *Neo-platonic Philosophy and Byzantine Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XI, 1952, pp. 21-45.

18. Cfr. C. BARBER, *From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, «Gesta», XXXIV, 1995, 1, pp. 5 ss. Si veda anche K. PARRY, *Depicting the Word: Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Century*, Leiden, Brill, 1996, pp. 191-201.

19. PG 100, col. 277A.

Anche se l'archetipo non è più lì, però la relazione rimane comunque. [...] Rendendo visibile (*emphanizousa*) l'assente (*apoichomenon*) come se fosse presente (*os paronta*), tramite la similitudine (*dia tes emphereias*) e la memoria (*mnemes*) della forma (*morphe*), l'icona conserva (*diasozei*) [col suo modello] una relazione continuativa (*symparektei-nomenen*) nel tempo.²⁰

In tal modo l'icona fonda la sua 'relatività' esattamente sull'essere visibilità dell'assente che opera attraverso un meccanismo mnemonico inventivo: conserva la memoria della forma e la ri-presenta senza soluzioni di continuità nel tempo, mostrando la similitudine con l'archetipo assente 'come se' fosse presente. Vale a dire che l'icona rende presente la relazione con il suo modello rinviando a esso, o ancor meglio indicando allo sguardo la direzione verso cui guardare per cogliere la somiglianza.

Anche Teodoro ribadisce che l'icona è impressione (*hypotyposis* e nel corso della trattazione egli si serve di termini quali *sphraghis*, *typos*, *ektypoma*, *enapomagma* tutti appartenenti allo stesso campo semantico) dei caratteri (*charaktera*) del prototipo. Ma per lo Studita l'impressione assicura la corretta trasmissione di una somiglianza non solo formale, ma 'personale': «tutte le icone non sono forse un sigillo (*sphraghis*) o un'incisione (*entyposis*) che porta in sé la forma personale di colui dal quale trae il nome? [...] Noi diciamo Cristo l'icona di Cristo anche se non ci sono due Cristi».²¹ L'immagine artefatta, dunque, non è copia dell'essere in materia morta o presenza umbratile dell'ipostasi che per gradi di discesa permane in essa, ma è impressione dei *charaktera* che costituiscono l'aspetto visibile di un individuo preciso.

Cambiando la concezione dell'icona in sé, si ridefinisce la sua funzione: infatti, se sulla base delle concezioni immanentiste neoplatoniche l'icona partecipa della natura del soggetto, ne consegue che essa ha un valore teologico e sacramentale forte: Dio è davvero presente nell'icona.²² Al contrario, ritenendo che l'icona non partecipi della natura divina e quindi non ne contenga la presenza, essa non ha più alcun valore sacramentale, ma serve solo come memoria: «l'immagine dipinta è per noi [...] una memoria salutare (*hypomnema soterion*) che ci mostra Cristo nella nascita, nel battesimo, che compie miracoli, sulla croce, nel sepolcro, risorto e ascendente al cielo», dice Teodoro.²³

20. Ivi, col. 280A.

21. Ivi, col. 337C.

22. Quello del valore 'sacramentale' dell'immagine (che rende presente il divino in modo analogo all'eucarestia) è uno dei problemi più complessi e interessanti sottesi alla concezione della rappresentazione cristiana. Cfr. C. BINO, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII sec.)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 105-145.

23. PG 99, col. 456BC.

L'icona, allora, tramanda il ricordo del Dio incarnato, mostrando l'impronta del suo aspetto all'uomo. Così è testimonianza – martirio – che quel fatto è davvero accaduto nel tempo e nello spazio.

L'icona, insomma, è memoria del corpo e prova di un fatto.

4. *Faccia a faccia*

L'approdo all'icona come *impronta* diede una risposta risolutiva ai principali problemi sottesi al rapporto tra verità, rappresentazione e visione. Tre furono le grandi questioni risolte dalla concezione impressiva: innanzitutto la messa in dubbio della reale esistenza del prototipo e di conseguenza la garanzia del rispetto della *ratio veritatis* nell'icona, che così si contrapponeva definitivamente all'idolo; secondariamente il ruolo dell'icona riconosciuta come *medium* in stretta connessione con il suo statuto ontologico di 'relativo'; infine, la modalità e il significato della visione e quindi la qualità performativa dello sguardo e il nuovo rapporto che si instaura tra icona e spettatore. Ma vediamo in dettaglio.

Il primo fronte, quello della *ratio veritatis*, era stato il principale terreno di scontro tra iconoclasti e iconofili. I primi erano preoccupati di trovare la 'vera icona' e così davano all'immagine uno statuto ontologico essenzialista, con il risultato obbligato di negare l'immagine materiale artefatta, incapace d'esser vera e perciò idolo. La concezione impressiva dell'icona e il principio di relazione legato a quello di somiglianza risolsero l'*impasse*, poiché la necessità di una causa formale della somiglianza – la matrice dell'impronta – rese ineluttabili la verità del soggetto e la sua esistenza reale; vale a dire che non si discuteva più della verità dell'icona in sé, ma della verità di ciò che è impresso nell'icona: è vero che Cristo è Dio-Uomo? È vero che è storicamente esistito nella carne? È vero che la sua carne fu vera carne, visibile, tangibile, esperibile? Se è vero, l'icona è legittima poiché è in relazione a quella verità, è l'impressione della somiglianza di quella verità. Per questo dire il nome dell'icona è affermare una relazione omonimica che non equivale semplicemente a identificare il soggetto, ma significa riconoscere l'esistenza del soggetto. La distanza dell'icona dall'idolo si giocò proprio su questo: l'idolo non è impronta di qualcosa di reale, non ha nessuna causa formale e dunque non ha nulla a cui relazionarsi, perché non rimanda a una verità, ma a un 'immaginato'. Non potendo fondarsi su una relazione di somiglianza, l'idolo è auto-sussistente ed esaurisce in sé lo sguardo, al contrario dell'icona che prevede uno sguardo relativo, in movimento, che va oltre, trapassa: lo sguardo 'prospettico' che guarda attraverso il *medium* ri-presentativo.

Fondare lo statuto dell'icona su una relazione di somiglianza e omonimia con il prototipo, tenendo ben ferma la differenza essenziale, significò rico-

noscerle il ruolo di *medium* conoscitivo di un soggetto non ontologicamente presente: l'icona non lavorò più sulla base di un principio mimetico di natura copiativa, ossia una 'duplicazione analogica', ma sulla base di una relazione con un esistente: in tal modo vedere nell'icona la somiglianza volle dire entrare in relazione con il prototipo. Conferire all'icona la specificità di impronta significò porre a garanzia della relazione di somiglianza un 'reale' fisico, tangibile, una matrice che è presente nell'icona solo attraverso la forma impressa. In altre parole, significò lavorare sulla presenza di una traccia relativa a un soggetto assente; una traccia che rende presente il prototipo nello spazio e nel tempo, ma non nella sostanza. La metafora della matrice e della sua impressione servì esattamente a giustificare questa coesistenza di presenza-assenza: lasciando un'impronta, infatti, la matrice lascia una forma caratterizzata da uno spazio vuoto, quello della sua assenza. L'assenza del corpo si trasforma nella presenza visibile della traccia del corpo. Il che rimanda anche alla sfera della memoria, poiché l'impronta può essere intesa come il ricordo del corpo, o, meglio, come ciò che resta a testimoniare la sua vera presenza storica. L'impronta è come se dicesse 'il corpo è stato qui, davvero'. Se l'impressione è la materializzazione formale dell'assenza, l'icona può essere intesa come la sensuale manifestazione di un'assenza finalmente visibile, tangibile, esperibile.

E giungiamo così alla novità di una visione performativa come correlato di una dimensione tattile ed esperienziale della vista. Il pensiero cristiano non può prescindere dall'esperienza concreta e reale di un Dio che incarnandosi si propone come altrettanto concreto e reale. È in questo contesto che l'icona come impronta risolve il rapporto tra visibile-invisibile legandolo a quello tra tangibile-intangibile, coniugando la cultura impressiva, la visualità tattile e la teoria della visione extramissiva proprie della Bisanzio tra il VII e l'VIII secolo. La tangibilità dell'oggetto presente è un dato più forte rispetto alla sua visibilità, poiché consente di rimandare in modo fisico al soggetto assente, che è più facilmente concepibile come intangibile che come invisibile.²⁴ Paradossalmente, l'icona come impronta è imbevuta di profonda materialità, perché la sua mancanza di essenza (l'assenza della matrice) è compensata con la manifesta e materiale somiglianza: la palpabile, tangibile, sensuale forma dell'impronta.²⁵ Dell'icona, allora, si può fare un'esperienza di visione multisensoriale che coinvolge tutti i sensi (vista, gusto, tatto, odorato, udito) simultaneamente.

24. Cfr. B. PENTCHEVA, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2010, p. 636.

25. Cfr. L. JAMES, *Sense and sensibility in Byzantium*, «Art History», xxvii, 2004, pp. 523-537. Si veda anche *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium*, *Studies presented to Robin Cormack*, a cura di A. EASTMOND e L. JAMES, Aldershot, Ashgate, 2003.

te.²⁶ Perciò le icone sembrano dotate di una loro corporeità e possono dare la sensazione che il divino sia presente nel momento della visione ed entri in contatto *facies ad faciem* con chi le guarda. In questo senso si può parlare del rapporto tra icona e spettatore come di una *performance* sensibile, un'esperienza sinestetica fatta di luce, profumo, canto, azione, e la *mimesis* può essere intesa come 'imitazione della presenza'. L'icona è qualcosa di più di una finestra aperta su un altrove: vedere l'icona è incontrare la forma del prototipo, riconoscere la somiglianza e 'andare verso' l'assente 'come se' fosse presente. Se poi intendiamo l'assente come un soggetto un tempo presente, la mimesi è anche 'riattuazione memorativa della presenza' poiché la somiglianza formale innesca il ricordo della verità storica dei fatti avvenuti. In definitiva, se con l'idea di icona come traccia memorativa viene risolto il problema della presenza del divino, attraverso l'idea di icona performativa si soddisfa la necessità del contatto fisico con il divino.

'Presenza' e 'contatto fisico' con il divino sono i tratti fondamentali della visione performativa e multisensoriale dell'icona; una visione che affonda le proprie radici nei meccanismi esperienziali del pellegrinaggio e dunque nel rapporto con il 'ciò che resta' (le reliquie) e con la memoria attestato sin dal IV secolo.²⁷ L'icona impressiva sostituisce la presenza reale con il 'come se fosse presente', si svincola dalla reliquia e fa della disciplina dell'occhio e del corpo la caratteristica propria della 'pietà visuale' bizantina. In questo orizzonte la preghiera, la genuflessione, il bacio, l'abbraccio sono azioni concrete che consentono l'accesso a un livello trascendente: per paradosso è come se lo sguardo iniziasse dal contatto sensoriale con l'immagine di un corpo che sta altrove e

26. Cfr. B. PENTCHEVA, *The Performative Icon*, «The Art Bulletin», LXXXVIII, 2006, 4, pp. 631-655. Sull'esperienza dell'arte nel cristianesimo orientale si vedano almeno A. CUTLER, *The Right Hand's Cunning. Craftsmanship and the Demand for Art in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, «Speculum», LXXII, 1997, pp. 971-994; T.F. MATHEWS, *The Clash of Gods, A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 95-97, 136-137.

27. Basti rileggere ciò che dice Gerolamo descrivendo l'atteggiamento fisico ed emotivo dell'amica Paula di fronte alla Croce in Gerusalemme e alla Greppia in Betlemme: un racconto che restituisce il senso forte di una commemorazione continua e di una relazione 'in presenza', per cui il fedele è talmente assorbito nella riattuazione degli eventi da viverli in prima persona. Trovarsi davanti alla croce è vedere il Signore 'come se fosse' appeso al legno («prostrata ante Crucem quasi pendentem Dominum cerneret», GIROLAMO, *Epistola 108*). I meccanismi della visione esperienziale sono ben illustrati da G. VIKAN, *Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art*, in *The Blessing of Pilgrimage*, a cura di R. OUSTERHOUT, Urbana-Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 97-107; in proposito si veda anche G. FRANK, *The Pilgrim's Gaze in the Age before Icons*, in *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, a cura di R.S. NELSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 98-115, e G. PEERS, *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2004, pp. 18-24.

dunque presupponesse un vedere intimo e reale, fatto innanzitutto di mani e bocca; poi, quando la presenza è avvertita nei sensi, lo sguardo può andar oltre. È lo *sguardo multisensoriale* che attiva l'immagine e la rende presente, conferendole significato e adempiendo alla sua funzione. È lo sguardo il responsabile dell'efficacia di un'icona che offre solo indicazioni di relazione e non garanzie assolute, come quelle date dalla presenza reale, dalla partecipazione essenziale o dalla santificazione. Quando l'icona non è più concepita come oggettiva, ma come soggettiva per svolgere il suo ruolo di *medium* conoscitivo richiede uno sguardo che la faccia funzionare come un relativo, un *pros ti*; uno sguardo che la sappia agire e far agire.

L'icona impressiva non dice nulla in sé, ma solo entro quello che Mondzain ha chiamato il «commercio degli sguardi», ossia entro lo scambio attivo della visione, entro la condivisione performativa.²⁸ Il 'commercio degli sguardi' si oppone all'univocità di uno sguardo fruitore, che viene riempito totalmente dall'oggetto che vede rimanendone intrappolato; uno sguardo incatenato, pietrificato e dunque statico, totale, inerte; che non desidera vedere oltre ciò che appare e che, anzi, fa coincidere ciò che si vede – *l'eikon* – con ciò che appare – *l'eidolon*.

L'icona obbligò lo sguardo alla reale assenza di Dio.
E lo riempì di desiderio.

28. Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Il commercio degli sguardi* (2003), a cura di G. LINGUA, Milano, Medusa, 2011, pp. 154-155.