

1. Contributi

1.1. Sezioni monografiche

1.1.1. Vedere e guardare attraverso le parole:

contributi per una storia della cultura visuale del cristianesimo antico e tardoantico

a cura di

Adele Monaci Castagno e Andrea Nicolotti

Introduzione

di

Adele Monaci Castagno

1. IL PUNTO DI PARTENZA

L'introduzione ha un carattere piuttosto particolare: non vuole consegnare ai lettori un quadro statico dei risultati di una ricerca, quanto fotografare un cantiere di lavoro. E questo nell'intento di raccogliere l'esigenza, più volte espressa durante i giorni del convegno ricchissimo di spunti e suggestioni, di considerarlo un punto di partenza, una prima esplorazione di temi che potrebbero essere ripresi in modo più mirato seguendo le piste di ricerca più condivise e promettenti.

I testi qui raccolti sono il risultato di un progetto di ricerca iniziato nel 2017 quando ad una riunione del Comitato di redazione di *Adamantius* avanzai la proposta di dedicare una delle future sezioni monografiche al tema della storia della visualità nel cristianesimo antico. Il progetto venne accolto subito con grande partecipazione e negli anni successivi è stato più volte discusso, precisato e ampliato grazie ai contributi dei componenti del Gruppo. Nel documento diramato per raccogliere gli interventi al Convegno poi tenutosi fra il 10 e il 12 ottobre 2019 si indicava un'impostazione generale e alcune piste di ricerca che sembravano promettenti. Per prevenire qualche possibile delusione è forse opportuno anticipare che nessuna di esse riguardava direttamente le questioni – molte delle quali appassionanti e ancora aperte – sollevate dallo sviluppo dell'iconografia cristiana antica e delle sue espressioni artistiche: perché non abbiamo immagini nei primi due secoli? È da mettere in relazione con la critica condotta alle immagini pagane che leggiamo nelle apologie del cristianesimo fra II e III sec.? Che peso attribuire ai divieti delle Scritture ebraiche espressi da Es 20,4 e Dt 4,15 sg.? E all'ostilità del platonismo verso le immagini? Questa assenza può essere spiegata dalle condizioni storiche e sociali in cui si trovarono ad operare le Chiese? Erano anche esplicitamente esclusi il tema ampiamente studiato della riflessione teologica riguardo alle immagini e, quello tipicamente retorico, della concorrenza fra immagini e scrittura.

La prospettiva da cui tutti erano invitati a guardare ai temi più particolari era un concetto di visualità più largo e complesso di quanto comunemente si intende e che accoglie anche l'idea di relazione fra i diversi elementi che la compongono: le immagini, i dispositivi e gli sguardi. L'espressione 'immagini' comprende sia i prodotti di una prassi figurativa consapevole, sia le immagini mentali; i dispositivi che rendono visibili queste immagini e che presiedono alla loro creazione non sono soltanto l'intera gamma delle espressioni figurative, ma abbracciano anche la scrittura e l'ascolto; lo sguardo non è soltanto l'atto biologico del vedere, ma una costruzione culturale complessa frutto di elementi progressi – una biblioteca di immagini – e di una disciplina che la seleziona e la rinnova.

Si proponeva insomma di ripensare il nostro tema alla luce di alcuni indirizzi interpretativi maturati in ambiti di studio fra di loro diversi – la filosofia dell'immagine, i *visual studies*, la filosofia estetica – ma uniti e dal rifiuto della supremazia del *logos* sull'immagine in quanto frutto di un pregiudizio di origine

¹ *Genealogia dell'immagine cristiana: studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, a cura di D. GUASTINI, La Casa Usher, Lucca 2014.

teologica² e dalla reazione all'indirizzo teorico per cui soltanto le parole, il linguaggio andrebbero considerati l'oggetto dell'indagine filosofica³; reazione che viene designata come *Iconic/Pictorial Turn* e che consiste, come afferma uno dei suoi massimi teorici, in «una riscoperta postlinguistica e post semiotica dell'immagine come interazione complessa fra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività»⁴. Questi indirizzi di ricerca, elaborati autonomamente da G. Boehm e W.J.T. Mitchell⁵ a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso, hanno rinnovato profondamente il dibattito sulle relazioni fra immagine e parola/testo e hanno avuto un seguito straordinario non solo nell'ambito accademico tedesco e angloamericano, ma anche in quello italiano⁶. Un corollario di questa impostazione significativo anche per il periodo antico è che i *visual studies* come mettono in guardia dal concepire la società contemporanea come una società monopolizzata dall'immagine, allo stesso modo pongono l'accento sulla compresenza, sull'intreccio, sull'intermedialità di ogni forma espressiva: le immagini e le parole non sono *media* distinti, ma sempre intrecciati attraverso un rapporto di collaborazione e/o competizione, in ogni caso di costruzione reciproca; ed è su questo aspetto che i collaboratori sono stati invitati particolarmente a riflettere.

2. DISCORSI E FATTI VISIVI

I contributi sono stati stampati nell'ordine con cui sono stati pronunciati; qui mi permetterò di mischiarli in modo diverso per mettere meglio in luce alcuni nodi problematici trasversali. Riguardo al tema di fondo – il rapporto fra immagine e parola – essi possono essere distinti in due gruppi principali: i contributi che riflettono da particolari prospettive sul rapporto dell'immagine, intesa come fatto visivo, con il discorso e i contributi focalizzati sulle immagini prive di un supporto fisico esterno al soggetto e che appaiono circoscrivibili *dentro* il discorso.

Fra i contributi ascrivibili al primo gruppo, un nodo problematico importante – di cui ho già accennato – è la critica della supremazia del *logos* sull'immagine: Gabriele Pelizzari, (*L'adozione critica dei documenti visuali paleocristiani nella ricostruzione delle origini cristiane. Presupposti metodologici e prassi esegetica*), la conduce da una prospettiva particolare: propone di considerare l'immagine, prima ancora che come un'opera artistica, come un *documento* visuale di carattere contenutistico, frutto dell'articolazione e dell'elaborazione di un messaggio organizzato autonomo e originale, lasciato di gruppi e individui la cui visione religiosa non ha lasciato tracce nei testi scritti, ma che è presente dipinto nelle catacombe e scolpito sui sarcofagi. Quale originalità potrà avere un messaggio che si esprime quasi unicamente attraverso scene e personaggi biblici? Essa risiede – secondo l'A. – principalmente nel modo di assemblare le diverse scene che così non si limitano ad illustrare la Bibbia, ma vi intervengono, così come le raccolte di *testimonia* biblici solo apparentemente riproducono le parole della Bibbia, ma in realtà selezionano e cambiano qua e là qualche espressione per esprimere un'intenzionalità tipologica. Nello stesso modo un sarcofago o un cubicolo si avvalgono di un codice iconografico già disponibile alla committenza che tuttavia lo combina in modi diversi per esprimere un progetto iconografico complessivo strutturalmente tipologico e originato dalle interazioni fra i singoli elementi.

L'iconopoiesi cristiana è in relazione non solo con il *logos* biblico, ma anche con quello mitico, la cui pressione su una committenza di recente conversione al cristianesimo doveva essere altrettanto e forse ancora più avvertita perché i miti facevano parte dell'esperienza quotidiana non solo attraverso il teatro, la letteratura, la scuola, ma anche – e con quanta intensità! – per il tramite delle rappresentazioni

² In particolare a partire dalla Riforma: J. KOERNER, *The Reformation of the Image*, The University of Chicago, Chicago – London 2004; per il mondo antico: M. SQUIRE, *Image and text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, 88.

³ Questa tesi è espressa nello studio 'classico' di R. RORTY, *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 1986: dopo la filosofia antica e medievale il cui oggetto erano le cose e la filosofia moderna che si occupava di idee, l'oggetto proprio della filosofia contemporanea sarebbe il linguaggio (*linguistic turn*).

⁴ W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn*, cit., 85

⁵ Cfr. il saggio introduttivo di M. COMETA, *Prefazione*, in W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, 9-39.

⁶ Cfr. anche: V. CAMMARATA, *Postfazione. W.J.T. Mitchell in Italia*, in *Pictorial turn*, cit., 217-235.

artistiche presenti nello spazio pubblico. Daniele Guastini (*Il problema della sopravvivenza delle forme pagane nell'iconografia cristiana delle origini: A. Warburg o E. Auerbach?*) ci pone di fronte ad un problema classico della storiografia dedicata all'arte paleocristiana: tutti sono d'accordo nel riconoscere che essa ha 'ri-usato' temi iconografici pagani; ma perché ciò è avvenuto, malgrado il pericolo insito nella tentazione idolatrica? L'A. non ritiene che la ragione possa essere individuata soltanto nelle modalità concrete della produzione iconografica (gusto della committenza, presenza di *atelier*, etc.). Essa va cercata nella logica profonda figurale nel senso chiarito da Auerbach in ambito prevalentemente letterario: la riemersione dell'antico mitico – non diversamente dall'antico biblico – è il riconoscimento del carattere tipologico, in senso paolino, di alcune figure in cui è presente in forma aurorale l'annuncio di verità e che si disvelano progressivamente. Di qui l'Orfeo musico, Giona/Endimione, il Pastore e altri esempi. Nella sottolineatura dell'elemento tipologico, Guastini giunge allo stesso punto di arrivo del contributo di Pelizzari. È interessante però notare come ciò avvenga per una via completamente diversa se la osserviamo dalla prospettiva del rapporto fra discorso e fatto visuale: nel caso di Guastini, cercare la logica profonda di un'immagine implica assegnare appunto al logos/discorso – teologico antico e filosofico contemporaneo – il compito di spiegarla.

Il contributo di Fabrizio Bisconti (*La traduzione figurata delle storie bibliche nella civiltà iconografica paleocristiana: i racconti continui, le figure, i simboli*) si focalizza su un interrogativo: come si potrebbe spiegare il fatto che – dopo un periodo di latenza durato due secoli – nel III secolo le prime testimonianze iconografiche cristiane presentino gli stessi soggetti nella chiesa di Dura Europos ai confini con la Siria e in contesto cimiteriale romano come all'ipogeo di San Callisto, in contesti così diversi per destinazione di uso e lontananza geografica? Esisteva «in un momento tanto precoce, un 'manuale' o un 'album' delle traduzioni figurate, tanto da esplodere, con le medesime scene, in tutto l'*orbis christianus antiquus*?». I fregi continui dei sarcofagi suscitano gli stessi interrogativi: è possibile pensare all'esistenza di modelli di cicli figurativi che da Roma si sono poi irradiati in tutto il mondo tardo antico? Dagli esempi seguiti nella loro diffusione e riguardanti il caso del sacrificio di Isacco e la caduta di Adamo ed Eva sembrerebbe di poter dare una risposta positiva, anche alla luce dell'esistenza documentata di cicli successivi, fra cui i mosaici di Santa Maria Maggiore e, tra gli altri, l'arazzo di Riggisberg su cui torneremo fra breve.

Nel titolo del contributo di Bisconti si fa riferimento al rapporto stretto esistente con la parola biblica: l'iconografia cristiana come «traduzione figurata». Tuttavia la parola biblica e quella esegetica, che ha operato selezioni e interpretazioni, rimangono sullo sfondo; la ricerca è focalizzata su interrogativi che cercano spiegazioni dei fatti visivi all'interno di essi. Attraverso un minuzioso confronto delle testimonianze iconografiche si cercano gli archetipi, i modelli. Come per Pelizzari c'è il rifiuto dell'egemonia del *logos* e l'affermazione dell'autonomia dell'immagine, ma è interessante notare anche le differenze significative: ciò che conta nella prospettiva di Pelizzari è il singolo documento iconografico, ciò che questo ha da dire su convinzioni, teologie, pratiche che altrimenti non potremmo conoscere, la sua originalità che potrebbe scaturire da una particolare ricombinazione di elementi già dati e/o dagli interstizi e dagli scarti rispetto alla tradizione. A Bisconti la singola testimonianza interessa in quanto inseribile in un circuito e per ciò che ha da dire riguardo ai modi in cui si è costituita appunto tale uniformità, e questo attivando un circolo ermeneutico interno ai fatti visivi: l'immagine spiega le immagini.

L'articolo di Matteo Braconi e Carla Noce (*Alcune riflessioni sul rapporto testo-immagine a partire dall'arazzo dipinto dell'Abegg-Stiftung a Riggisberg*) è dedicato ad un reperto risalente alla fine del IV – inizio del V sec. di carattere eccezionale da più punti di vista: ancorché frammentario, è uno dei rari superstiti dell'arte tessile antica; è di dimensioni enormi e di alta qualità di esecuzione. Le quindici scene ivi comprese riguardano episodi tratti dai libri del *Genesi* e dell'*Esodo*, con scelte iconografiche talvolta inusuali e con un ordine che non è sempre cronologico. I due Autori mettono ben in evidenza i numerosi problemi interpretativi riguardanti la sua provenienza geografica e religiosa e l'interpretazione delle scene più lacunose, per alcune questioni prospettano meditate soluzioni pur precisando il loro carattere congetturale relativo ad un ambito di ricerca che ha ancora ampie possibilità di approfondimento. Il drappo di Riggisberg è testimonianza eccezionale anche sotto il profilo del rapporto fra parola e immagine: in tutte le scene sono leggibili iscrizioni, etichette/*Beischriften*; sono nomi propri e, talora, sostantivi comuni: anima, agonia, manna. Una certa inerzia del linguaggio mi suggerisce l'espressione 'iscrizioni che illustrano' la scena: in realtà l'analisi degli A. – che si addentra sulla storia esegetica di alcune scene in

ambito alessandrino – mette in luce che non è proprio così: talvolta la parola sembra rimandare ad altro riguardo all'immagine, ad essere creativa, più che illustrativa: il suo rapporto con l'immagine richiama quello già messo in luce da Lubian nelle sue indagini sui *tituli historiarum*, un particolare genere letterario che, secondo una prima definizione, «rappresentano cicli di didascalie epigrammatiche di *historiae pictae* di argomento vetero- e neotestamentario»⁷. Apparentemente saremmo di fronte a casi opposti: nel caso dei *tituli* non sappiamo se davvero siano mai esistite le *historiae pictae* cui essi affermavano di riferirsi, mentre nel caso del drappo siamo di fronte sia a immagini sia a parole. Tuttavia, là dove Lubian mette in luce che le semeiotiche del verbale e del visuale non possono essere considerate traduzioni di una stessa verità, che la loro mutua interdipendenza non è riducibile a pura sovrapposibilità, ma è produttiva di un senso ulteriore, mi pare che offra una chiave di lettura convergente nei risultati.

Maria Cristina Carile (*Visualità del celeste: S. Maria Maggiore e l'immaginario delle pietre preziose nel tardoantico*) esamina le sequenze di pietre preziose che compaiono nell'arco trionfale della basilica romana e arricchisce il tema del rapporto fra immagini e testi con la messa a fuoco della pluralità degli sguardi che, a partire da diverse tradizioni culturali di riferimento, produce una diversa comprensione dell'opera. Il mosaico inaugura – almeno nella sua completezza – un lessico figurativo che poi si diffonderà in tutto l'Impero tardoantico. A tale lessico appartengono rappresentazioni di città, croci gemmate e gemme, queste ultime che si presentano nella stessa successione: una pietra ovale azzurra e una rettangolare verde, inserite in una catena dorata e scandite da perle, su uno sfondo rosso o oro. Un elemento che, se paragonato alla sontuosità di questo progetto iconografico concepito nella Roma di Sisto III (432-440), parrebbe meramente decorativo, ma che invece si rivela al centro di una complessa stratificazione di significati la cui individuazione è favorita sia dalla ricchezza dei riferimenti letterari pagani, biblici ed extrabiblici, patristici – Es 28,18; Ez 28,13; Ap 21-22, il *Commento a Isaia* di Gerolamo, il trattato sulle gemme di Epifanio di Salamina, quello di Plinio, i lapidari magici esoterici – sia dalla versatilità dei supporti su cui le gemme potevano presentarsi: abiti, drappi – tra cui appunto quello di Riggisberg – mosaici, gioielli ad uso personale. Attraverso questa rete di riferimenti, la studiosa respinge l'idea che testo e immagine siano legati da un rapporto specularmente mimetico: è un rapporto che varia nel tempo e ha modi di fruizione diversa, secondo lo sguardo che si posa su di essi, quello educato dalla tradizione dotto biblico-esegetica oppure quello più popolare che fa riferimento alle virtù mediche/magiche delle gemme.

Il quadro dei riferimenti testuali implicati da un'immagine è arricchito dal contributo di Giovanna Ferri (*La storia di Giobbe nell'immaginario figurativo paleocristiano tra canone scritturistico e testi apocrifi*) che mette a fuoco l'importanza delle tradizioni letterarie pseudoepigrafiche. Il punto di osservazione è la figura di Giobbe. Nel libro biblico a lui dedicato egli è colpito da un seguito di sciagure, ma appare tutt'altro che fiaccato; sentendosi colpito ingiustamente ha l'audacia di chiederne conto al Signore. Tuttavia nel sentire e nel linguaggio comune Giobbe è associato piuttosto alla pazienza e alla rassegnazione; un'interpretazione che leggiamo in un testo apocrifo – il *Testamentum Iobi* – redatto tra il I e II sec. di cui non conosciamo citazioni esplicite in fonti cristiane prima del VI sec., ma che abbiamo buoni motivi di ritenere conosciuto da Tertulliano che lo presuppone nel suo *De patientia*. Quell'apocrifo arricchiva il racconto biblico di sviluppi relativi alla figura della moglie, di cui tramanda il nome e un ruolo nella vicenda complessiva che la rendono uno strumento di Satana nella persecuzione dello stesso Giobbe. Ed essa compare nella tradizione iconografica relativa a Giobbe, nelle testimonianze più antiche con particolari riferibili direttamente all'apocrifo, mentre quelle successive sono più aderenti al racconto biblico, secondo una traiettoria di normalizzazione che osserviamo nella tradizione iconografica di altre figure bibliche⁸.

Fa da cerniera fra i due gruppi di relazioni in cui ho scelto di dividere questa presentazione il contributo di Tiziano Ottobri (*L'immagine plasma la realtà: intorno all'eidopoietica del tabernacolo noetico nella Topographia Christiana di Cosma Indicopleuste*) dedicato ad un testo che non solo per volontà stessa del suo autore era affiancato da immagini, ma che intrattiene un insolito rapporto con la visualità. Secondo Cosma, Dio ha creato il mondo a forma di tabernacolo, la forma contemplata da Mosè (Es 25,35 ed Eb 9,10) che costruì la tenda destinata ad ospitare la presenza di Dio, dopo averne visto il modello celeste. È

⁷ *Disticha Sancti Ambrosii*, Introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione e commento a cura di F. LUBIAN (CChr.SL), Brepols, Turnhout 2017, 22.

⁸ Così concludeva anche la ricerca sulla tradizione iconografica di Giona di N. BONANSEA, *Simbolo e narrazione*, cit.

la visione dell'archetipo che sostanzia la tenda costruita da Mosè; e come la prima è la vera residenza di Dio, così il cosmo che partecipa della stessa forma in quanto così è stato creato da Dio è sede di Dio per quanto possibile. Se, per un verso, è facilmente avvertibile l'impronta platonica nel delineare il rapporto fra idea e l'oggetto costruito a sua immagine, per l'altro, Cosma radicalizza tale rapporto azzerando del tutto lo scarto che esiste fra l'idea e quanto reca l'immagine di essa; è dal possesso di una certa forma/immagine che vengono dedotte tutte le altre qualità: egli legge nelle Scritture che il cosmo è una tenda, di conseguenza al cosmo viene attribuita anche la funzione della tenda biblica che è ontologicamente – e non per analogia con la tenda terrena – luogo del divino nel mondo.

3. LE IMMAGINI DENTRO IL DISCORSO

Ekphrasis. Come può un discorso rendere evidente un oggetto con la stessa chiarezza dei sensi? Nella sua celebre analisi del quadro *Las Meninas* di Velázquez, M. Foucault osservava:

Le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe⁹.

Un retore antico avrebbe potuto condividere queste parole; tuttavia, nello stesso tempo, la sua formazione lo aveva preparato ad aggirare l'ostacolo tramite l'*ekphrasis*, quel particolare tipo di discorso normato dai grammatici antichi che è in grado di 'far vedere' l'oggetto con tale immediatezza ed efficacia (*enargeia*) da trasformare i lettori/uditore in spettatori. Malgrado i ripetuti luoghi comuni legati all'*ut pictura poesis*¹⁰, la retorica antica non pretendeva di valicare l'infinito, ma cercava di far leva sul rapporto di collaborazione con i suoi lettori/ascoltatori e sulla capacità dell'oratore di attivare con pochi tratti la loro immaginazione, la loro memoria culturale e le loro emozioni. L'*ekphrasis* è insomma un luogo privilegiato di interazione fra il visuale e il verbale. È un tema molto studiato anche a seguito dell'impulso dato dai *visual studies*. Ancora T. Mitchell ha scritto pagine illuminanti in proposito, che hanno molto influenzato il dibattito successivo¹¹. Per il periodo antico, il saggio di R. Webb rimane uno studio di riferimento: contro l'indirizzo di studi che tende a collegare l'*ekphrasis* alla descrizione di opere d'arte, ha restituito all'*ekphrasis* antica tutta la sua complessità sia per ricchezza di oggetti cui veniva applicata, sia per i suoi intrecci con le teorie della percezione antiche e con la memoria culturale di un particolare periodo e ambiente¹². Come ci si poteva aspettare, quasi tutti i contributi di cui tratterò in questa parte fanno riferimento all'*ekphrasis*; non è forse inutile sottolineare che, per quanto il tema sia al centro di numerose ricerche, gli autori cristiani sono rimasti sempre molto ai margini della ricerca¹³ e questo mi sembra un elemento di originalità della raccolta. La poesia cristiana tardoantica, innanzitutto, come dimostra il contributo di Teresa Piscitelli (*L'ekphrasis nella poesia di Paolino di Nola*) che mette in primo piano la dimensione microstilistica e le dinamiche della ricezione nei *Natalicia* in onore del martire Felice, sottolineando come attraverso pochi dettagli il poeta riesca ad attivare immagini ed emozioni, a instaurare con il suo pubblico un'intima collaborazione finalizzata principalmente al potenziamento del messaggio religioso che intende comunicare.

⁹ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, 25.

¹⁰ G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, *RhM* 124 (1981) 311. Si leggano inoltre nel contributo di Avellis le parole pronunciate da Asterio: «Ti descriverò il dipinto (τὴν γραφήν). Poiché noi, figli delle Muse, non abbiamo affatto strumenti (φάρμακα) più deboli degli stessi pittori».

¹¹ W.J.T. MITCHELL, *Ekphrasis and the Other*, in ID., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago 1994, 151-181.

¹² R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Farnham – Burlington, 2009.

¹³ Come risulta dall'ampia bibliografia acclusa a M. SQUIRE, *Ekphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature*, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935390.001.0001/oxfordhb-9780199935390-e-58#oxfordhb-9780199935390-e-58-bibItem-187>. Con l'interessante eccezione (non citata da Squire) di A. VASILIU, *Divines techniques. Arts et language homérique à la fin de l'Antiquité*, Classiques Garnier, Paris 2016, 87-106.

Le visioni. Lorenzo Cigaina (*Il motivo delle sette stelle nell'Apocalisse e l'immaginario greco-romano*) sottolinea la natura ecfraistica dell'*Apocalisse* canonica; le visioni vi sono descritte con *enargeia* in quanto mettono sotto gli occhi del lettore un'immagine che non viene spiegata, ma descritta con pochi tratti dal carattere fortemente evocativo in quel loro radicarsi in una memoria culturale, in una biblioteca di immagini costituite da citazioni bibliche e immagini condivise con il contesto pagano. La ricerca si focalizza su Ap 1,16. Per quanto il testo dia indicazioni precise su come vadano interpretate le sette stelle, tuttavia è il significato complessivo della scena che la ricerca cerca di cogliere: perché il Cristo tiene nella mano destra sette stelle/angeli? Le immagini relative al culto di Zeus cosmico, poi traslate sulla figura dell'Imperatore, sembrano costituire il serbatoio cui ha attinto l'autore dell'*Apocalisse* scegliendo proprio questa immagine in grado di rendere 'evidente' che proprio Cristo è il vero *rector orbis* e la vera divinità somma.

Anche il contributo di Luca Arcari (*Vedere la voce: dall'Apocalisse di Giovanni all'Ascensione di Isaia, passando per l'Apocalisse di Abramo*) si focalizza sull'*Apocalisse* canonica ed altri testi che narrano visioni, in particolare sui passi in cui si fa riferimento al 'vedere la voce' (Ap 1,12-13). Il contatto visivo con l'oltre mondo e con gli esseri che lo popolano è all'origine di un processo complesso di rinarrazione ecfraistica da parte di mediatori che vedono in essa l'opportunità di rendersi 'interessanti' in senso bourdieusiano; tale complessità è colta da un'angolazione particolare: la triangolazione fra udito, vista e parola. Vedere la voce non è un semplice sinestesismo, ma il *locus* ideologico in cui interpretazioni e gruppi diversi – gli uni legati all'oralità, gli altri alla visualità – tentano di autoaffermarsi.

Ekphrasis di edifici e di opere d'arte. Andrea Nicolotti (*Vedere e interpretare le pietre: Eusebio di Cesarea e la basilica di Tiro*) sottolinea la novità rappresentata dal discorso tenuto da Eusebio in onore della ricostruzione della chiesa di Tiro, dopo la sua distruzione durante la persecuzione diocleziana. Nella tradizione classica i pochi esempi preesistenti dedicati ai templi si soffermavano poco sugli edifici, mentre dopo Eusebio abbiamo i più celebri discorsi dedicati a Santa Sofia e alla chiesa dei Santi Apostoli, entrambe a Costantinopoli. Era una novità anche il modello architettonico adottato per la chiesa in questione: la basilica, appunto, che era legata all'edilizia civile imperiale. Eusebio punta sulla collaborazione con i suoi lettori/uditori per suscitare in loro un'immagine dell'edificio col descriverne i tratti, quelli in particolare che sono in grado di condurli a riconoscerne gli archetipi, i prototipi, i modelli spirituali fino a 'vedere' nelle pietre l'intera vicenda della storia della salvezza. La narrazione ecfraistica di Eusebio racconta, insieme alla storia della salvezza incorporata nella basilica, anche un'altra storia più terrena. Dai grammatici antichi l'*ekphrasis* era definito *logos periegematikos*, cioè come un discorso 'che conduce uno intorno'. Con esso l'oratore può trasformare la descrizione di un oggetto statico in un resoconto di viaggio, stratagemma utilizzato nella tradizione precedente nelle descrizioni di città. Con le necessarie modifiche è la chiave scelta da Eusebio che guida il fedele a conoscere la chiesa seguendo un percorso che lo conduce dall'esterno fino alle parti più interne con la collocazione in esse delle differenti destinazioni di uso a seconda del grado di perfezione dei fedeli o di posizione nella gerarchia. L'*ekphrasis* non solo genera il significato simbolico dell'edificio, ma significati sociali trasformando il luogo in uno spazio strutturato gerarchicamente.

Anche gli autori cristiani si sono cimentati con descrizioni di raffigurazioni artistiche; i casi presenti nella raccolta riguardano tre martiri: quelli prudenziani di Cassiano e Ippolito (Roberta Franchi, *Prudenzio, Peristephanon 9 e 11: il potere dell'ekphrasis e il processo di cristianizzazione*) e quello di Santa Eufemia di Asterio (Luca Avellis, *Asterio di Amasea e l'ecfrasi sulla martire Eufemia*): raffigurazioni perdute di cui non rimangono testimonianze diverse dai testi di questi due autori e quindi sono proponibili anche per questi martiri (affreschi? mosaici? quadri?) gli stessi dubbi sulla loro reale esistenza che sorgono quando leggiamo il genere letterario delle *eikones*. Prudenzio dice di aver visto le immagini – il martirio di un maestro trafitto dagli stili dei suoi allievi e ferito dal lancio delle tavolette e il martirio del vescovo Ippolito trascinato dai cavalli e infine fatto a pezzi – durante il suo pellegrinaggio presso le tombe dei martiri a Imola e a Roma compiuto in un momento doloroso della sua vita; questo in parte spiega e in parte introduce l'intensa emotività che traspare dalle *ekphraseis*. La sua descrizione delle immagini con vari accorgimenti azzera la distanza fra l'autore e il martirio: egli diventa testimone diretto dei martiri, la propria sofferenza si scioglie in quelle dei martiri, vuole suscitare empatia anche facendo leva su una biblioteca mentale di immagini comprensiva dei miti pagani, per rivolgersi ad un pubblico che deve essere condotto a comprendere il valore del culto dei martiri che, nella sua espansione accelerata soprattutto a partire dall'ultima parte del IV secolo, poteva considerarsi per certi aspetti recente e bisognoso di essere descritto e raccontato con modalità adeguate alla spiritualità ed ai linguaggi delle *élites*, spesso di recente cristianizzazione.

L'analisi di Avellis del testo di Asterio – che già gli antichi hanno tramandato come *ekphrasis* – pone in primo piano la ricchezza dei piani temporali: il piano temporale nel quale si svolge il martirio, il più lontano e quello emotivamente più intenso; un secondo piano costituito dalle azioni dello spettatore Asterio che, osservando il dipinto, assiste al martirio e reagisce come se fosse spettatore diretto degli eventi ed è travolto dalle emozioni, piange, non riesce più ad articolare il discorso (!).

Questa intensità emozionale – elemento poco rilevato dagli studi sulla letteratura sull'*ekphraseis* in fonti non cristiane – potrebbe rappresentare una specificità dell'interpretazione cristiana di questa forma espressiva e viene collegata dall'A. al tentativo – in un momento in cui il culto dei martiri deve essere ancora sostenuto e promosso – di invertire gli atteggiamenti emotivi tipici dell'epoca nei confronti delle vittime di tortura e delle persone giustiziate: da essere pubblicamente umiliate, devono trasformarsi in oggetto di pietà. Non bisogna dimenticare inoltre che alla fine del IV secolo la diffusione di immagini di santi nei luoghi demandati al culto delle loro spoglie era una realtà in grande sviluppo, ma relativamente nuova che cominciava a suscitare opposizioni.

Sul tema delle descrizioni testuali di opere d'arte, Dimitri Cascianelli (*La perdita statuaria cristiana in metalli preziosi nelle fonti letterarie del IV secolo. Aspetti e problematiche*) affronta un caso particolarmente dibattuto: la descrizione del *fastigium* donato da Costantino al Laterano presente nel *Liber Pontificalis* nella parte dedicata alla figura di papa Silvestro. Si trattava di una struttura lineare non meglio precisata che comprendeva 18 statue in argento a grandezza naturale di Cristo, degli Apostoli e di angeli. Accettare l'esistenza e la datazione costantiniana del *fastigium* significa riconoscere l'esistenza non trascurabile di una statuaria cristiana attestata da pochissimi reperti iconografici. Attraverso un'indagine imperniata sull'elemento iconografico più contestato e sospetto (i quattro angeli che fanno da scorta al Cristo in trono), Cascianelli dimostra che questa iconografia esisteva già nel IV secolo. Verrebbe così a colmarsi un vuoto figurativo e a ridimensionarsi il pregiudizio che collega l'assenza di una statuaria cristiana all'interdetto idololatrato più pressante nei confronti di questa, che nei riguardi delle immagini bidimensionali.

Visualizzazione senza ekphrasis. Essendo l'*ekphrasis* per definizione luogo di incontro fra il verbale e il visuale, era naturale attendersi numerosi riferimenti nei contributi della raccolta; tuttavia – e questo è un altro elemento di novità che mi permetto di sottolineare – dai contributi emerge una ricchezza ben maggiore.

Patricio de Navascués (*Il telaio [Ippolito. De Antichristo 4]: un'immagine domestica, culturale e teologica*) affronta il tema del rapporto fra esegesi tipologica e visualità, partendo dall'osservazione che la tradizione teologica asiatica, per la preminenza che in essa riveste il sensibile, è particolarmente adatta ad essere studiata sotto questa particolare angolatura. La tipologia è un'allegoria che stabilisce un collegamento simbolico non con una realtà trascendente, ma con una realtà che si trova sullo stesso piano storico. In questo modo tutto il reale assume una potenzialità simbolica che consente di scorgere un livello di significato più profondo non solo in eventi e figure bibliche, ma in tutte le realtà toccate dalla Bibbia e che riguardano la quotidianità. Perciò Ippolito trova 'naturale' il procedimento esegetico che decifra e chiarisce il significato cristologico di ogni frammento della realtà (un giardino, un forno, una nave...). Nel caso di Ippolito, l'uso comune di ricorrere a similitudini, metafore, esempi per illustrare concetti astratti assume le caratteristiche di una tecnica specifica: la tecnica dell'immagine prolungata con cui Ippolito stabilisce una corrispondenza simbolica fra alcuni elementi di un oggetto di uso quotidiano e una serie di concetti teologici per migliorarne la comprensione. Viene analizzato in particolare *De Antichristo 4*: l'esegeta con pochi tratti richiama nei lettori/ascoltatori l'immagine visiva del telaio, che unita alla conoscenza del suo funzionamento è utilizzata per illustrare la storia della salvezza. Navascués sottolinea che, molto prima che venisse teorizzata la funzione pedagogica delle immagini, tale tipo di visualità funzionava già all'interno del discorso. Questa tecnica esegetica ha per così dire due direzioni: si fa leva sulla biblioteca di immagini mentali del lettore/ascoltatore per portarlo ad una conoscenza più approfondita delle realtà teologiche, ma, nello stesso tempo, viene trasformato lo sguardo cristiano su quell'oggetto: il telaio non sarà più soltanto il telaio di Penelope, o quello de *La Repubblica* di Platone, ma anche quello dell'opera provvidente di Dio che in esso trova il modo di farsi visibile.

Davide Tomaselli (*Il paradeigma della casa e dell'argilla nel Simposio di Metodio di Olimpo*) si concentra su un'opera che, anche nel titolo, intende dialogare con quella di Platone, non tanto per contrastare l'*eros*

platonico con l'*agneia* cristiana, ma per costruire convergenze con l'idea, espressa verso la fine del dialogo platonico, che dalla contemplazione della bellezza di un corpo si possa giungere alla contemplazione del bello in sé. La procreazione – anche per evitare il rischio di cadere nell'encratismo – è valutata in modo positivo e considerata espressione della premura divina; tuttavia, ad un certo punto, una donna solleva questione se ciò sia vero anche in presenza di nascite illegittime, frutto di adulterio. È a questo punto che Metodio sviluppa – con echi platonici del mito della caverna – l'esempio della casa come campione illustrativo del processo procreativo, ove la casa è il ventre femminile. Anche qui siamo di fronte alla tecnica dell'immagine prolungata per consentire all'interlocutrice di 'vedere meglio'. È un procedimento diverso dall'*ekphrasis* in quanto non richiede lo stesso grado di collaborazione con il lettore/uditore, anzi ogni aspetto è illustrato dettagliatamente per consentire all'uditorio di comprendere meglio il ragionamento teologico senza ricorrere all'emotività.

Habet christianus spectacula meliora et ibi inveniet condigna fidei spectacula sono le affermazioni novaziane da cui muove il contributo di Raquel Oliva Martínez (*Novaciano, De spectaculis IX-X: el primer film de la Historia salutis*). Quali sono gli spettacoli che il teologo indica ai propri lettori? La natura certamente, ma anche una serie di undici episodi biblici. L'esegeta non li illustra, si limita a menzionarli utilizzando strategie retoriche (*videbis, spectabis...*) che li renda presenti all'immaginazione dei suoi lettori/uditori nella convinzione che solo questo basti per suscitare in loro l'immagine mentale corrispondente. D'altra parte, come fa notare Oliva Martínez, se già alcuni di loro compaiono nelle superstiti testimonianze iconografiche contemporanee, l'iconografia successiva presenta nei sarcofagi (e anche nel drappo di Riggisberg!) tutte le scene indicate dal 'film' salvifico.

È interessante notare anche un altro tema chiave che traspare dal trattato di Novaziano come di altri cristiani impegnati nella lotta contro le forme di spettacolo pagane: lo sguardo non può essere neutrale, anche soltanto per il fatto che le teorie ottiche del tempo – ancorché declinate in modi differenti – concordavano che il vedere implicasse sempre un contatto fisico, attraverso cui si fa strada l'impurità¹⁴. Lo sguardo va dunque disciplinato in senso negativo ma anche in senso positivo, mobilitando una biblioteca di immagini che si va costruendo anche in senso iconografico.

Se si intende la visualizzazione «come processo attraverso il quale un soggetto trasforma dei contenuti cognitivi non visuali in una immagine o in un complesso di immagini mentali» – afferma Leonardo Lugaresi (*Far vedere senza descrivere. Spunti di 'visualizzazione drammatica' nelle Confessioni*), si apre la possibilità che esista una «visualizzazione drammatica» che, nell'illustrare una scena, può far a meno della descrizione fisica dei personaggi e dei luoghi. *Conf.* I 16,26 (il ricordo di un'esperienza scolastica) e *Conf.* VI 7,11-10,16 (la storia di Alipio) sono i due esempi analizzati per delineare le caratteristiche di questo tipo di visualizzazione: i personaggi, uno spazio connotato nel quale si muovono, la definizione del tipo di interazione che hanno fra di loro e con l'ambiente, spesso indicata dalle loro stesse parole. A partire da queste osservazioni, Lugaresi si pone interrogativi più generali che riguardano una specificità del cristianesimo che fin dai testi che ne raccontano le origini tenderebbe a questo tipo di visualizzazione a scapito di quella ekfrastica: «Per 'vedere', ad esempio, il colloquio tra Gesù e la Samaritana (Gv 4,1-30) o quello con l'adultera (Gv 8,1-11) non abbiamo bisogno di una descrizione del luogo e dei protagonisti: ci basta la determinazione di uno 'spazio prossemico' in cui i personaggi interagiscono e l'indicazione delle tensioni drammatiche tra di loro...». A me pare che Lugaresi, grazie alla sua particolare competenza sul tema dell'atteggiamento cristiano verso gli spettacoli, abbia indicato un tema di riflessione su cui anche altri contributi convergono: penso al commento di Navascués a Hipp. In *Danielem* III 7,5, oppure al 'film' di cui parla Oliva Martínez. Per Lugaresi, Agostino sarebbe un grandissimo interprete della tendenza tipicamente cristiana di non dare rilievo al visibile; sarebbe allora interessante far interagire la proposta di Lugaresi con quell'indirizzo interpretativo che invece vede a partire dal IV sec. farsi strada, in maniera sempre più consistente, una rivalutazione di ciò che è materiale e sensibile nella misura in cui si percepisce in esso la possibilità dell'epifania del divino (nelle reliquie, nei corpi dei santi vivi etc.)¹⁵.

Educare lo sguardo. Immagini pericolose. Il quadro fin qui delineato è un quadro accogliente riguardo alla

¹⁴ Oltre che dal contributo in questione, interessanti osservazioni anche in R. NEIS, *The Sense of Sight in Rabbinic Culture. Jewish Ways of Seeing in Late Antiquity*, Cambridge University Press, New York 2013, 18-33.

¹⁵ Per esempio: P.C. MILLER, *The Corporeal Imagination: Signifying the Holy in Late Ancient Christianity*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2009.

capacità del linguaggio di accogliere in vari modi le immagini fisiche e mentali. Tuttavia a controbilanciare questa tendenza c'è anche la percezione della pericolosità che questo intreccio potrebbe rappresentare e della necessità di elaborare controstrategie.

Valerio Neri (*Il desiderio di vedere Dio: i vescovi tardoantichi e l'immaginario del loro gregge [IV-V sec.]*) mette ben in luce come la concezione antropomorfa di Dio non sia stata solo espressione di idee popolari, malgrado i leader intellettuali delle Chiese fossero tutti schierati a favore di un'interpretazione spiritualista dei numerosi passi biblici riferentisi all'aspetto fisico di Dio. Francesco Lubian (*Lo sguardo cristiano sul creato: senso della vista e uso delle immagini nel sesto libro dell'Exameron ambrosiano*) richiama l'attenzione sul ruolo recitato proprio da Ambrogio nell'educazione del senso cristiano della vista. Il vescovo milanese è un autore che ritorna spesso sul valore eccezionale degli occhi e sull'importanza di cogliere in tutto il loro splendore gli *spectacula* della natura creata da Dio. A tal fine ricorre a tutte le sue risorse letterarie per condurre i suoi uditori/lettori mediante un *logos periegematikos* attraverso le bellezze del creato; nello stesso tempo, tuttavia, invita a riflettere sui limiti fisiologici della vista. Lo scopo è quello di celebrare la potenza della vista interiore, la cui *dynamis* immaginativa consente alla mente tramite *phantasiae/visiones* di rendere visibili realtà materiali assenti. Ma questo potere è sopravanzato dalla possibilità che ha la visione noetica di prescindere completamente dalle realtà materiali per giungere alla visione di Dio. Ambrogio formula per primo la più celebre riflessione agostiniana sui *tria visionum genera* enunciata nel *De Genesi ad litteram*. È interessante notare come il nostro tema qui incroci un altro tema che solo di recente ha attirato l'attenzione degli storici¹⁶: la storia dei sensi, una storia anche questa poco indagata nel nostro ambito di studi.

Nell'individuazione dei modi in cui è possibile 'vedere' Dio, la comprensione del funzionamento della mente è il punto di partenza imprescindibile. Questo è il *focus* del contributo di Roberto Alciati (*Cassiano ed Evagrio Pontico sul vedere non rappresentativo dell'asceta*) che affronta la questione scegliendo come campo di indagine il monachesimo il cui *telos* – l'impassibilità e il contatto con Dio – implicava per forza di cose una riflessione più approfondita sulla natura degli ostacoli che si frapponevano tra il monaco e il suo obiettivo e su come superarli. Si tratta di una riflessione teorica che muove da un problema concreto che investe gli aspetti più importanti della quotidianità dell'asceta: la lotta contro le passioni e la preghiera e come essa dovrebbe essere per adempiere l'esigente richiesta paolina di una preghiera continua e ininterrotta (1Ts 5,17). Al raggiungimento di questo traguardo si frappongono proprio i meccanismi mentali che moltiplicano le immagini, sia per ispirazione demoniaca, sia attraverso la memoria delle cose sensibili anche in assenza di queste, sia per l'abitudine che su esse si costruisce e si perpetua. Per rompere questo circuito in cui altrimenti si resta impigliati, è necessario arrivare al vedere non rappresentativo, a quel tipo di conoscenza che – ancora secondo il dettato paolino – è un vedere faccia a faccia. Evagrio, indubbiamente con una maggiore consapevolezza teorica, riguardo alle immagini/rappresentazioni mentali che possono ostacolare il raggiungimento della meta agognata dall'asceta presenta la stessa inquietudine messa in luce da Lubian per quanto riguarda l'*Exameron* di Ambrogio.

Il modo in cui la mente è in grado di produrre rappresentazioni mentali/immagini anche in assenza delle cose visibili è potenzialmente pericoloso, ma lo è ancor di più nel caso esse siano prodotte non da meccanismi interni alla mente umana, ma da agenti esterni, per di più maligni. La *Vita di Antonio* – oggetto del contributo di Adele Monaci (*Sottrarsi alla vista, addestrare lo sguardo: la visualità nella Vita di Antonio di Atanasio di Alessandria*) – ci conduce attraverso gli incubi e le angosce causate dalla potenza seduttiva delle *phantasiae* create dai demoni. Attraverso lo strumento ekphrastico, Atanasio smaschera l'inconsistenza delle *phantasiae* diaboliche, addestra i suoi lettori/ascoltatori al discernimento e, contemporaneamente, costruisce un'immagine visiva del demoniaco. Alle *phantasiae* viene contrapposta – come controparte positiva – l'*optasia*, la visione di avvenimenti futuri e persone reali come lo stesso Antonio: è nelle ripetute descrizioni – ancora *ekphraseis!* – dell'aspetto fisico dell'anacoreta e nella loro articolazione con una particolare visione antropologica, che la *Vita di Antonio* sembra funzionare da apripista riguardo al *material turn* affermato da alcuni studi importanti sulla letteratura monastica successivi che consiste nella rivalutazione della capacità del visibile e del materiale di far vedere il divino.

¹⁶ A. KAMPAKOGLU – A. NOVOKHATKO, *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature. Trends in classics*, Walter de Gruyter, Berlin – Boston 2018.

Malgrado la numerosità di tali descrizioni, i lettori della *Vita* sanno in definitiva poco del suo aspetto fisico, ma molto sull'aspetto che un santo *deve* avere per essere riconosciuto tale. È dunque un modello prescrittivo dell'apparire, tema che è affrontato anche da Maria dell'Isola (*Guardare e apparire. Esempi di costruzione visiva delle donne nel cristianesimo antico*) da un'altra prospettiva. La studiosa si focalizza sulla costruzione della 'immagine' femminile, del modello cui le donne per essere e apparire degnamente cristiane – secondo il canone indicato da Tertulliano – dovrebbero adeguarsi. Tagliarsi i capelli e indossare abiti maschili da un lato e dall'altro, prendersi troppa cura del proprio aspetto fisico sono atti, in un certo senso, rivoluzionari in quanto perturbativi anche di un ordine sociale iscritto nell'esteriorità. Un ordine che si presenta come 'naturale', ma che è frutto di una costruzione culturale che ha effetti concreti anche sul modo in cui uomini e donne percepiscono e interpretano il proprio ruolo: la manipolazione dell'apparire è anche manipolazione dello sguardo.

Adele Monaci Castagno
Dipartimento di Studi Storici
Università di Torino
adele.monaci@unito.it