

Centro Studi Medievali
Università degli Studi
di Parma

Fondazione Monte di Parma

Medioevo mediterraneo l'Occidente, Bisanzio e l'Islam

Atti del Convegno internazionale di studi
Parma, 21-25 settembre 2004

a cura di
Arturo Carlo Quintavalle

Bisanzio: lo statuto dell'immagine*

Maria Andalora

«Vi parlerò anche dei miniaturisti europei... Questi miniaturisti europei disegnano i volti dei re, dei preti, dei signori e delle dame così che guardandone il ritratto si riesce a riconoscere una persona anche per strada...»¹.

«Quando questi infedeli veneziani disegnano, non disegnano ma sembrano riprodurre realmente la cosa che disegnano»².

«Disegnano tutto quello che l'occhio vede, come l'occhio vede. Loro disegnano quello che vedono, noi invece disegnamo quello che guardiamo»³.

Nelle citazioni che ho appena letto, «loro» sono i pittori veneziani, protagonisti dell'arte moderna dell'Occidente, «noi», il mondo dei miniaturisti di corte del Sultano ottomano, denso di interiorità ma sospeso tra la fedeltà alla tradizione, rappresentata dalla scuola di Tabriz, e l'occhieggiare verso la variegata, cangiante, effimera, visiva realtà pittorica di Venezia.

Teatro delle vicende narrate nel romanzo dal quale ho tratto le citazioni è Istanbul, l'anno è il 1591, il sultano è Murat III (1574-1595).

Il romanzo è *Il mio nome è rosso*, dello scrittore turco Orhan Pamuk, pubblicato nel 1998, e apparso in edizione italiana nel 2001.

Non conosco una riflessione altrettanto plastica, tersa e drammatica, sulla natura differente dell'immagine, in Oriente e Occidente, sul ritratto, e dunque sulla mai sopita questione della somiglianza, di quella che ci offre Pamuk, dal suo punto di osservazione posto lungo il crinale affacciato su due mondi: il punto di vista «occidentale» e il punto di vista «orientale».

La posta in gioco è quella della diversità fra occhio e sguardo, fra vedere e guardare, vale a dire fra dimensione dell'immagine in quanto rappresentata, col suo corteggio di coordinate concettuali/figurative, come la somiglianza, l'uso della prospettiva e dell'ombra – ed è il punto di vista occidentale – e la dimensione dell'immagine che raffigura, per cui l'immagine è presentazione, spinta fino all'atemporalità: «Il tempo della pittura è il tempo di Allah»⁴; spinta fino alla cecità: «Il luogo più profondo della miniatura è vedere quello che appare nel buio di Allah»⁵.

Nel racconto, sotto la trama delle metafore di coloritura islamica, ad emergere nitidamente è la visione dell'immagine-icona così come venne teorizzata a Bisanzio tra il IV e IX secolo. Non meraviglia, perciò, che mi rivolga a *Il mio nome è rosso* per introdurre al tema «Bisanzio: lo statuto dell'immagine».

Il mio nome è rosso è, infatti, un meraviglioso libro di «esercizi di stile»⁶ sul tema dell'immagine e sulle sue differenze, che nella finzione del romanzo riguarda un tempo, la fine del Cinquecento, e ambienti – Venezia e Istanbul – lontani dai nostri, ma che, a una lettura attenta, rivela d'essere aderente nella sua intelaiatura concettuale alle linee del vivacissimo dibattito teorico contemporaneo sull'immagine sacra e non, specie di ascendenza francese.

Perciò, non sembri improprio iniziare da un romanzo, peraltro di uno scrittore turco⁷, per annunciare, ad apertura di questa relazione, dell'attualità e centralità della questione sull'immagine, dell'ineliminabile diversità fra lo statuto dell'immagine a Bisanzio e nell'Occidente, del fatto che, nei nostri tempi, molta riflessione sull'immagine non passa unicamente attraverso il filtro degli studi storico-artistici, ma feconda altri campi, quello dell'estetica e della letterarietà, e riguarda altri generi rispetto a quel-

li tradizionali, come la fotografia e il mondo dell'audiovisivo⁸.

Come risulterà dallo svolgimento di queste brevi note, lavorare sullo statuto dell'immagine a Bisanzio ha significato riconoscerne ovviamente come fondativo l'aspetto iconico, secondo le proposizioni espresse a partire dal secondo concilio di Nicea (anno 787), ma tenendo d'occhio, continuamente, l'oscillazione fra la distanza che nei suoi riguardi ha maturato la tradizione occidentale moderna, e anche l'aderenza ad essa del nostro tempo, di quel Novecento, che segna un ritorno al lato iconico dell'immagine, riconducibile a due piani distinti: la sfera dell'arte e quella della riflessione critica.

La prima comprende l'irrompere dell'astrattismo e del suprematismo – protagonisti Kandinsky, Malévitch, Klee, Mondrian e per certi aspetti anche Matisse – così come l'irradiazione verso altri campi: la fotografia, ad esempio, ma anche lo spazio della metafora.

La seconda, quella della riflessione teorica, si compone attingendo via via a diverse sfaccettature: agli scritti degli artisti, come Kandinsky⁹ e Malévitch¹⁰ ma anche Matisse¹¹; alla conoscenza più larga delle fonti bizantine e dei teologi dell'immagine, della quale oggi possiamo godere, grazie anche alla disponibilità di moderne traduzioni; al costituirsi nella seconda metà del Novecento di una robusta e feconda tradizione di studi, di variegate origini, tedesche e anglosassoni¹², francesi¹³ e italiane¹⁴; all'approdo di tematiche iconiche – così contrassegnate – nello spazio delle mostre, come accade di constatare sempre più di frequente; in proposito, sono da segnalare almeno due esposizioni, quella di New York¹⁵ e quella di Genova¹⁶.

Tutto ciò s'intreccia con un dato essenziale: la crescita vertiginosa che nel corso del Novecento hanno avuto le scoperte di molteplici pitture, mosaici e tavole dipinte bizantine o di ambito bizantino.

Siamo consapevoli che lo statuto dell'iconicità dell'immagine è struttura concettuale e non è una modalità esecutiva e che dunque l'icona si dà anche a mosaico o ad affresco, o a sbalzo, o in tanti altri materiali e tecniche; tuttavia, è la tavola dipinta a svolgere nei riguardi dello statuto iconico il ruolo più o meno latente, più o meno implicito, di genere guida.

È sorprendente trovarne una conferma nella recentissima opera di Massimo Cacciari¹⁷, laddove leggiamo: «L'icona è dipinta su solido legno, manufatta in ogni minimo dettaglio; già i materiali di cui è composta richiedono lungo tempo, fatica, attenzione. L'icona va toccata, letteralmente – un contatto che può giungere addirittura a rovinarla, a consumarla. Ma è in uno, *nello stesso colpo*, «ciò che nessuno ha mai visto né mai potrà vedere». L'icona del Cristo è l'Invisibile del Padre; icona è il Cristo (*Col. I, 15*)»¹⁸.

Mi servo di questo brano di Cacciari per introdurre al paradosso dell'immagine-icona: allo stesso modo tremendamente materica e però luogo della continua latenza e sottrazione dell'invisibile nel visibile.

Com'è noto, quel paradosso ha ricevuto la sua veste concettuale nel corso del Concilio niceno II¹⁹, nutrendosi del pensiero di Giovanni Damasceno²⁰, del patriarca Niceforo²¹, di Teodoro Studita²²; s'è alimentato delle intuizioni e degli orizzonti estetologici espressi dai padri della chiesa orientale, specie, come vedremo oltre, da Basilio il Grande e da Gregorio di Nissa. Dopo Nicea, nell'area greco-ortodossa e poi nella Russia, il riconoscimento del-

1. Roma, Santa Francesca Romana
(Santa Maria Nova), Theotokos
con Bambino

2. Roma, Santa Maria in Trastevere,
Cappella Altemps, Theotokos
Regina con Bambino in trono
fra angeli



l'icona diventò segno di fede ortodossa; al trionfo dell'icona sull'iconoclastia fu dedicata la festa che in modo assai significativo ha il nome di festa dell'Ortodossia.

Successivamente, per secoli sullo statuto iconico che, abbreviando, diremo di radice nicena, è calato il silenzio; la sua gravidanza si è esercitata intatta nei confini della sfera liturgica, ma oltre se ne tacque.

La presa di coscienza dell'icona, la sua scoperta avviene, in primo tempo, fra Ottocento e Novecento, nell'alveo della tradizione russa. Nel 1873, è introdotta, in campo letterario, dal racconto *L'angelo sigillato* di Nicolaj S. Leskov²⁵, ma a tirarla fuori, facendola balzare improvvisamente come protagonista, seppure in modo latente, sotterraneo ma imprensibile, e non nel campo delle idee, ma in quello dei fatti, dei fatti dell'arte, sono nei primi suoi decenni artisti come i russi Kandinsky e Malévitch e, in misura diversa e meno totalizzante, il francese Matisse. Nelle opere e negli scritti di Kandinsky e Malévitch l'incubazione iconica esplode nel modo più radicale possibile. Nel 1922 Pavel Florenskij scrive *Iconostas*.

Era più ampio lo spazio dedicato a seguire questi intrecci; per il momento basti sottolineare come lo svelamento e la comprensione critica del peso di quell'innesto (icona/astrattismo, suprema-

tismo, arte di Matisse) siano vicenda molto recente. Limitando la ricognizione agli orizzonti italiani, è del 2000 la mostra "Kazimir Malévitch e le sacre icone russe, avanguardia e tradizioni"²⁴; del 1999 il convegno "Icona e avanguardie"²⁵; del 1999 il saggio di Giuseppe Di Giacomo "Icona e arte astratta"²⁶; del 1997-98, la mostra in edizione romana "Matisse. La révélation m'est venue de l'Orient"²⁷. Nel 1977 viene tradotto il saggio di Florenskij, a cura di Elémire Zolla²⁸.

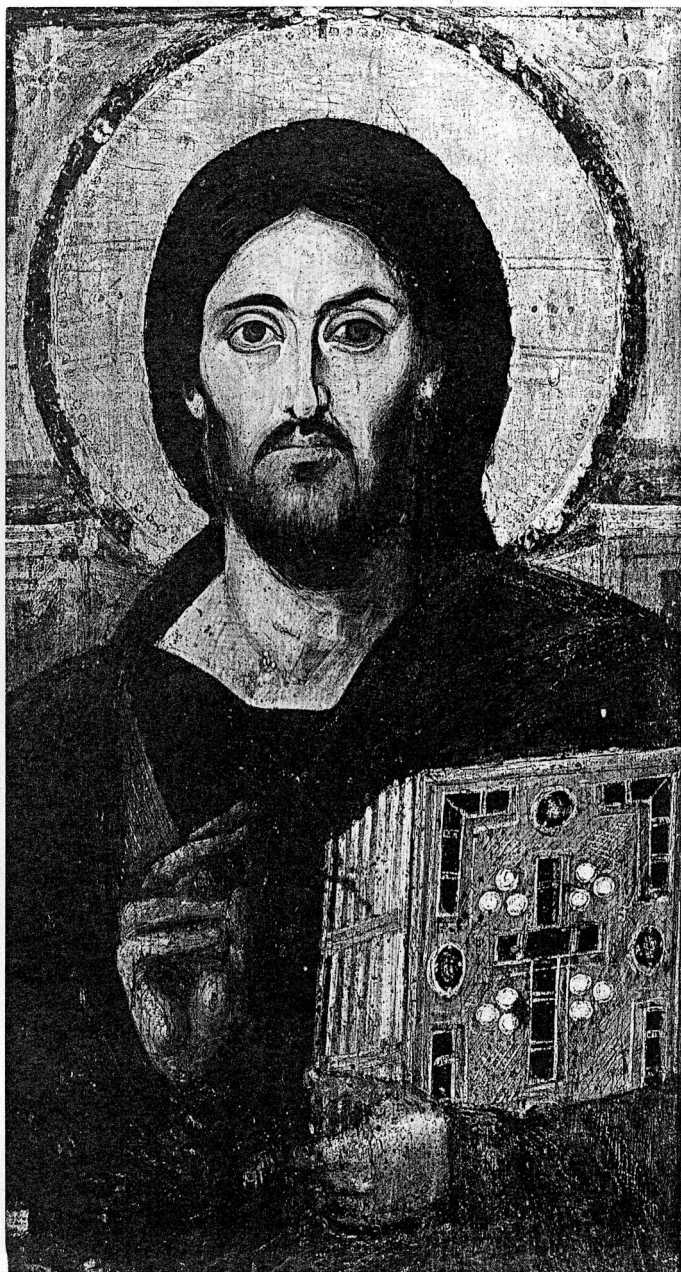
Oltre l'investimento sul serbatoio iconico russo, il Novecento propizia la scoperta dell'icona lungo un altro binario, che è quello della conoscenza sempre più ricca di quella classe di tavole dipinte le quali, in virtù della loro cronologia antica, riflettono lo statuto niceno all'interno del proprio corpo pittorico, permettendoci di immaginare quali fossero i tipi di immagini-icone all'origine del conflitto iconoclasta, e quali prototipi avessero in testa i padri convenuti a Nicea.

Il primo contatto con esemplari di epoca preiconoclasta si verificò a Mosca nel 1890. Come ricorda Hans Belting, ciò avvenne in occasione del settimo congresso di archeologia, allorché furono esposte alcune icone pervenute in Russia in maniera singolare, al seguito del vescovo Porfirij Uspenskij, che alla sua morte, ave-

3. Roma, Santa Maria ad Martyres
(Pantheon), Theotokos Hodigitria
con Bambino

4. Roma, Santa Maria del Rosario,
Theotokos Hagiosoritissa





5. Monastero di Santa Caterina
del Sinai, Cristo

6. Monastero di Santa Caterina
del Sinai, San Pietro

nuta nel 1885, le aveva lasciate in eredità al museo ecclesiastico di Kiev dove ancora oggi sono conservate. Le icone con la *Theotokos con Bambino*, *San Giovanni Battista* e i *Santi Sergio e Bacco* erano appartenute al monastero di Santa Caterina del monte Sinai da dove furono prelevate dal vescovo di Kiev nel corso di due viaggi, compiuti nel 1845 e nel 1850²⁹. Mentre le sue relazioni di viaggio – avverte Belting – avevano suscitato poca attenzione, l'esposizione degli originali, invece, destarono l'interesse generale³⁰.

Tuttavia, quella apertura rimane un episodio importante sul piano delle conoscenze storiche ma inerte sulla linea della comprensione dello statuto iconico. Si tratta di una prima appropriazione da parte dell'Occidente, fertile ma circoscritta. Perché l'orizzonte della conoscenza delle icone antiche si ampli, occorre attendere la seconda metà del Novecento. Concentrate tra il 1950 e il 1960, le scoperte hanno riguardato due poli, distanti tra loro geograficamente, come Roma e il monastero di Santa Caterina del monte Sinai.

A Roma il recupero ha riguardato quattro icone di epoca preiconoclasta, raffiguranti tutte la *Theotokos con Bambino*, conservate in Santa Maria Nova, nella basilica di Santa Maria in Trastevere, in Santa Maria ad Martyres (Pantheon), ad eccezione dell'*Hagioritissa* del *Monasterium Tempuli*, ora nel monastero di monte Mario. Il recupero è avvenuto grazie al restauro, in base al quale si è proceduto a un vero e proprio disseppellimento della *facies* pittorica originaria, nascosta sotto ridipinture più o meno pesanti e snaturanti³¹ (figg. 1-4).

Nel monastero di fondazione giustiniana, sul Sinai, invece, un ingente patrimonio iconico si era conservato intatto; un vero e proprio giacimento si era accumulato e stratificato nei secoli, dal VI secolo ad epoche più recenti, complice il clima secco del deserto. E quel giacimento si spalancò per la prima volta tutto insieme nei tempi moderni davanti agli occhi dei coniugi Giorgio e Maria Sotiriou che lo fecero conoscere al mondo, pubblicandolo nei due severi volumi del 1956³². Fra le centinaia di icone conservate nel monastero del Sinai, alcune, preziosissime, al pari di quelle romane, risalgono all'epoca preiconoclasta³³ (figg. 5-10).

Non c'è dubbio che la conoscenza di queste due serie antiche, di Roma e del Sinai, per alcuni aspetti differenti fra loro, ma accomunate dalla condivisione del medesimo statuto iconico, abbia potuto fare da lievito, in modi più differenziati, alle varie riflessioni sul fenomeno globale dell'immagine, che ne abbiano segnato in profondità e da angolazioni diverse il cammino epistemologico di ieri e di oggi.

Accade così che alla base delle dinamiche irradiate dall'irrompere dell'icona nel Novecento si delinei un sistema a chiasmo. All'inizio è l'esperienza dell'arte che trapianta nel proprio *humus* qualcosa di sostanziale dello statuto dell'icona di Bisanzio, per quanto si sia trattato di un trapianto tanto trasparente quanto non detto e comunque compiuto in assenza di immagini/iconi dell'età nicena e prenicena; mentre a cominciare dagli anni cinquanta del secolo scorso, è la scoperta e la migliore conoscenza di eccelsi esemplari di icone pre-nicene che favorisce l'appropriazione del pensiero niceno e il suo sciogliersi nella dimensione riflessiva e del dicibile.

La dicotomia della natura dell'immagine come rappresentazio-



ne e come presentazione, che è il filo conduttore di queste riflessioni, appare limpidamente espressa già in Tommaso d'Aquino. Riferendone, Giuseppe Di Giacomo l'ha posta in questi termini: l'immagine può essere considerata come oggetto particolare, o come immagine di un altro: nel primo caso l'oggetto è la cosa stessa che al contempo ne rappresenta un'altra, nel secondo l'aspetto dominante è ciò che l'immagine rappresenta. Sembra dunque che rispetto a un'immagine l'attenzione si rivolga o all'immagine in se stessa – all'immagine come fine – o a ciò che l'immagine rappresenta – all'immagine come mezzo³⁴.

C'è chi, in una visione di carattere estetologico, si è spinto a trovare una consapevolezza affine del divario fra immagine-copia e immagine-icona nel Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* e nel *Tractatus*, deducendone che le riflessioni del grandissimo pensatore sull'immagine si riferiscono non all'immagine come "copia" della realtà, bensì all'immagine intesa come "icona". "Non a caso, se per Wittgenstein il silenzio, sul cui tema si 'chiude' il *Tractatus*, non può dirsi, giacché esso mostra sé, è proprio l'icona che ha a che fare con l'irrepresentabile, con ciò che resta sempre altro rispetto a ogni determinazione logica e rappresentativa³⁵".

Ci arrestiamo qui, davanti alle vertiginose impennate del pensiero di Wittgenstein, con la consapevolezza, tuttavia, che la riflessione sulla specificità dello statuto dell'immagine-icona non è nel

Novecento il manto steso su una questione preziosa ma periferica, non è né episodica né erratica, ma ha una conformazione fittamente costellare.

A questo punto amerei condurre la lettura sinottica di un florilegio di riflessioni-affermazioni sullo statuto iconico di Bisanzio di segno niceno, pescate nel grembo delle elaborazioni espresse da storici dell'arte, pensatori, filosofi, estetologi, da Debray a Cacciari, e persino da uno scrittore-romanziero turco, come Pamuk, col fine di coglierne la comunanza circa una serie di tematizzazioni quali: l'icona come manifestazione dell'invisibile che c'è nel visibile, attivazione di uno sguardo attraverso; visione che si divide, si lacerava nel suo stesso interno fra vedere e guardare, fra rappresentazione e presentazione. O ancora, l'astrazione dell'icona, in quanto nell'icona si coglie l'assenza di ogni immagine, intesa come rappresentazione logica, allo stesso modo dell'astrazione come sarà intesa, teorizzata e messa in opera da tanta parte della pittura del Novecento. O ancora, l'inesprimibilità discorsiva dell'icona perché l'icona mostra l'inesprimibile in quanto inesprimibile.

E infine: l'accoglimento dell'icona come "porta regale", come voleva Florenskij, attraverso la quale si mostra l'invisibile e si trasfigura il visibile: in essa non c'è né imitazione né rappresentazione ma comunicazione tra questo e l'altro mondo.

Questa lettura sinottica ideale mostrerebbe quale estensione e durata pertengono alla coscienza odierna riguardo allo statuto dell'immagine così come fu elaborato a Bisanzio; testimonierebbe come quello statuto, fondato "sull'immagine come presentazione" sia diverso e perfino opposto allo sviluppo dell'immagine come "rappresentazione" al centro di quell'arte propriamente occidentale che longhianamente riconosciamo da "Cimabue a Morandi"; infine paleserebbe l'affinità e persino l'identità di problematica fra l'indice iconico dell'immagine bizantina e le immagini dell'astrattismo e del suprematismo, giungendo a farci cogliere la qualità di icona del *Quadrato nero*, del *Quadrato rosso*, del *Quadrato bianco* di Malévitch, icone supreme e laiche della contemporaneità, icone apofatiche; certo, liminari ma affatto iconoclaste, come qualcuno ha inteso interpretarle³⁶.

La terza parte di questa relazione intende puntualizzare alcuni nodi della latitudine dell'immagine-icona a Bisanzio, fra quelli sui quali s'è focalizzata la riflessione allargata, il lavoro di molti, il contributo di alcuni di noi che stiamo in questa sala, aprendo come delle finestre, fra Bisanzio e altri orizzonti, dalla contemporaneità all'antichità.

Vorrei iniziare dal caposaldo rappresentato dal principio di "leggittimità" dell'immagine sacra e del suo rapporto indissolubile col prototipo³⁷, per ricordare che a suo fondamento c'è il nodo cristologico dell'Incarnazione e che è questo fondamento a permettere di impostare la visione rinnovata del visibile con aperture verso l'ontologia e verso l'estetica.

Di questa latitudine è colma l'affermazione forte del patriarca Niceforo: "Si l'on supprime l'image, ce n'est pas le Christ mais l'univers entier qui disparaît"³⁷, il migliore viatico per la legittimità ad esistere a tutte le immagini, fino ad accogliere il paradosso per cui: "Hollywood vient de là. Par Nicée et le Baroque"³⁸; mentre l'allentarsi del principio, che Freedberg ha chiamato d'inerenza, è ciò che nega la legittimità allargata e che può portare alle crudeli iconoclastie,

anche di quelle perpetrate nel nostro presente: la distruzione delle gigantesche statue di Buddha nella valle di Bamiyan in Afghanistan fino alla cancellazione del volto umano femminile, celato dal burqa. D'altra parte, l'icona che "nega la logica mimetica dell'immagine, nel momento in cui apre all'altro dal visibile", è ciò che "salva l'immagine dall'auto-idolatria e dunque salva da un 'mondo di immagini', come quello nel quale viviamo"³⁹. Verso il "nostro mondo di immagini", tuttavia, la preoccupazione è alta e condivisa.

Tanto appare diversificato l'approccio – antropologico, sociologico, storico-artistico – per la comprensione nei riguardi dell'immagine-icona, per esempio, di un Debray⁴⁰, di un Freedberg⁴¹ e di un Belting⁴², altrettanto compatta appare la base di partenza legata alla consapevolezza di appartenere ad un'età, quella attuale, segnata in modo sostanziale dall'essere un'età dell'immagine, un'età dominata dal visuale. Quanto inanimato o problematicamente o tragicamente è poi da lasciare alla visione accoratamente pessimista di ciascuno di quegli autori, nei quali è netta la consapevolezza che il filo con Nicea, una volta avvistato, sembra essersi ancora lacerato in presenza di una forte e non tanto latente iconoclastia in base alla quale l'immagine che spadroneggia si apparenta più alla natura dell'idolo che a quella dell'icona, essendo falsa e non vera, essendo vuota e avendo perso senza possibilità, per il momento, di ritrovare la forza dell'inerenza⁴³. Da dove la morte dell'immagine di Debray⁴⁴; la fine dell'arte e/o della storia dell'arte di Belting⁴⁵; o la nostalgia per le *Vere Presenze* di George Steiner⁴⁶.

Il solco fra icona e idolo è incolmabile. L'idolo si offre alla vista e, nel fare tutt'uno con la rappresentazione, non ammette alcun invisibile: in esso lo sguardo si ferma al visibile e non lo guarda attraverso. L'icona invece, come già s'è detto altre volte, cerca di rendere visibile l'invisibile, lasciandolo tale, invisibile appunto. Questo significa che l'icona non si vede ma appare, in essa il visibile si satura di invisibile⁴⁷. Come dice Giovanni Damasceno, "l'immagine non è una rappresentazione, ma un'Apocalisse (Rivelazione)".

Nel mondo classico, invece, l'immagine ha altra qualità. Essa si apparenta alla concretezza del *vestigium*, si propone più o meno scopertamente come doppio del referente⁴⁸; il naturalismo dell'arte classica riproduce il visibile del visibile⁴⁹, mentre "l'arte bizantina e la pittura di icone sono quell'attività che al massimo ha tentato di tenere insieme questi due estremi: l'identità e la differenza di visibile e invisibile, di umano e divino, la tensione fra immagine e somiglianza"⁵⁰. Più che una presenza reale, l'icona assicura la presenza di uno sguardo (non a caso i gesti iconoclasti si sono sempre appuntati contro gli occhi, sfregiandoli, togliendo loro forza), l'icona guarda ma non si fa guardare.

La linea della continuità fra immagine antica e immagine al modo niceno risulta spezzata; ma nel frattempo, sono emerse altre prospettive. Per indicarle mi affido alle riflessioni di Giovanni Carchia, che parte dalla distinzione avanzata da Kerényi fra *eikon*, *eidolon* e *agalma* e che a proposito di un'altra tradizione, quella biblico-giudaica, ritenuta sempre indipendente rispetto alla formazione della teologia dell'icona, rovescia almeno parzialmente l'ormai consueto e consolidato punto di vista.

Carchia mette in evidenza come la traduzione dei "Settanta" risalente al III-II secolo a.C. faccia proprio il lessico iconico di matrice platonica a proposito di Dio che plasma l'uomo a sua imma-

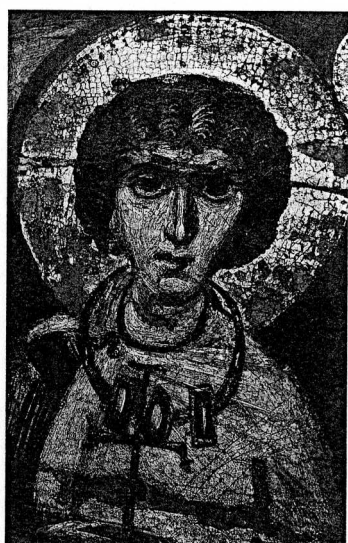
8. Kiev, Museo delle arti "Bogdan e Barbara Chanenko", Theotokos con Bambino



9. Kiev, Museo delle arti "Bogdan e Barbara Chanenko", San Giovanni Battista



10. Kiev, Museo delle arti "Bogdan e Barbara Chanenko", Santi Sergio e Bacco, particolare



gine, concludendo che pur essendo la trama concettuale di Bisanzio su base greca⁵¹, si forma su base biblica la chiave: "del ricordo, il ricordo degli avvenimenti passati, l'immagine anticipatrice di quelli futuri, insomma la memoria"⁵².

Insieme alla memoria, Carchia riconosce al fondo del carattere personale dell'immagine la natura biblica; la somiglianza non si gioca nei limiti dell'astratto rapporto ontologico, bensì in una dimensione storica, personale. È da riconoscere in questo l'enorme novità dell'immagine cristiana che determinandosi nel nodo dell'incarnazione acquista un rilievo e un'autonomia incomparabili nei riguardi dell'*eikon* greco⁵³.

È su queste basi che si può capire come e perché l'immagine a Bisanzio possa essere essenzialmente "rapporto e non sostanza". A suo fondamento è il pensiero di Basilio il Grande. Per Basilio, l'interpretazione del bello è rapporto fra soggetto e oggetto e la portata di questa apertura è tale per cui rientra fra i "motivi" portanti che Tatariewicz assegna all'era cristiana nel campo della riflessione sul bello e l'immagine, insieme alla definizione del bello come luce dello pseudo-Dionigi, alla concezione del bello come ordine di Agostino⁵⁴. Ma mentre Agostino aveva utilizzato e sviluppato le nozioni greche antiche, Basilio di Cesarea elaborò e introdusse l'idea ardita secondo la quale il bello non è appunto una qualità bensì un rapporto: rapporto armonico fra le parti dell'oggetto e rapporto specifico con il soggetto che ne fruisce. Non sfugga come sia importante aver concepito il bello come rapporto, anziché come qualità, ma ancora più rilevante fu l'averlo inteso come rapporto tra soggetto e oggetto⁵⁵.

Nasce la psicologia della percezione, l'effetto psicologico del bello diventa il principio più importante dell'estetica bizantina⁵⁶. Nel sermone per la festa del martire Barlaam, Basilio il Grande sottolinea che il linguaggio pittorico è molto più ricco di quello ver-

bale, soprattutto nella trasmissione dell'informazione aconcettuale. Basilio non si vergognava che un'immagine dipinta con "colori della sapienza" dei pittori "illuminasse" e "offuscasse" la vaga raffigurazione verbale che egli aveva dato del martire⁵⁷. Da parte sua, Gregorio di Nissa scriveva di aver visto sovente la "raffigurazione pittorica" del sacrificio di Isacco che per evidenza e vividezza (*enargeia*) gli aveva strappato le lacrime⁵⁸. Come vediamo, di emozioni e di empatia si nutre il rapporto fra soggetto e oggetto, fra immagine e fruitore, già nel corso dell'avanzato IV secolo, nell'età di un Basilio il Grande, di un Gregorio di Nissa.

Passano quattro secoli. I padri del concilio, convocato nel 787 a Nicea di Bitinia, più volte si richiameranno a quegli esempi ora menzionati.

L'icona, e l'immagine in generale, è anche questo: contatto ed emozione. Seguendo queste frontiere, accadde che nel mondo bizantino l'impressione soggettiva divenisse uno dei principali criteri di descrizione e che l'interesse per la psicologia e per la dimensione interiore dell'uomo conducesse ad adottare, come già nel tardoellenismo, le forme dell'*ekphrasis*. Sono propri dell'*ekphrasis* molteplici caratteri; preme ora rilevarne almeno due. Con una rotazione significativa, il centro di gravità in essa si sposta dall'oggetto che si va descrivendo al soggetto che percepisce mentre, dall'altra, pur essendo l'*ekphrasis* un genere che si fonda sulla parola, spesso accade che i suoi autori – Basilio il Grande, come abbiamo visto, ma anche Procopio di Cesarea o Paolo Silenziario – denuncino l'inaccessibilità alla parola di quei fatti, di quelle opere che noi oggi chiamiamo arte. Da dove la concentrazione a fissare le proprie impressioni e a esprimerle. Comune a molte *ekphrasis* è il sentimento di stupore e persino di sgomento che attaglia il visitatore e che, come acutamente notò Wulff⁵⁹, inducono lo sguardo a errare di continuo, ad attivare un dinamico processo di percezio-

ne, del quale sono ben consapevoli autori come Procopio di Cesarea (VI secolo) e il patriarca Fozio (IX secolo)⁶⁰, e in massimo grado Paolo Silenziario⁶¹.

Non si creda che stiamo parlando di un genere astratto e desueto, confinato nelle pagine della *Patrologia Graeca* o della *Antologia Palatina*. Partendo dall'assioma di Bonnefoy per cui "non si scrive tanto per rendere verbale la pittura quanto per 'pittoricizzare la parola'⁶², si comprende allora come siano state intraviste consonanze fra la struttura dell'*ekphrasis* così come veniva praticata a Bisanzio e una scrittura particolarmente "iconica" com'è quella di Roberto Longhi. Nelle pagine che Massimo Carboni dedica a Longhi e l'*ekphrasis*⁶³, fra gli altri, c'è un punto che piace segnalare, in particolare. Nel senso che quella "scrittura iconica" di Longhi proprio perché tenta di recuperare ed eleggere a componente interna un elemento comune ai due registri – quello ottico e quello discorsivo appunto – in grado di funzionare quale tramite e passaggio da un dominio all'altro, come facendo appello ad una sorta di genetica archetipicità figurativa nella quale visibile e dicibile si ritrovano compartecipi⁶⁴, è sommamente lontana dalla scrittura di oggi volta a dare notizie, ad analizzare non l'immagine ma ciò che ha a che fare con l'immagine.

Difficilmente in passato avrei creduto di poter convenire sull'esistenza di qualche affinità con le strutture esegetiche proprie del mondo bizantino da parte di Roberto Longhi, l'autore ferocemente antibizantino del "Giudizio sul Duecento", l'ideale e ignaro antagonista di Pavel Florenskij: Florenskij, l'orientale, che da posizioni profondamente nicene rinnega tutto il corso dell'arte e della pit-

tura occidentale, da Giotto all'Ottocento, in quanto immagine asservita esclusivamente al visibile; Longhi, l'occidentale, che da apostolo della poetica artistica di radice mimetica, al contrario, legge quella parabola, da "Cimabue a Morandi" come l'unica dotata di cittadinanza artistica, arrestandosi il suo occhio micidiale davanti a Bisanzio o al Novecento delle Avanguardie. Il fatto è che l'occhio di Longhi è sì micidiale, lo è certamente nel "saper vedere"⁶⁵, ma non sempre sottende lo sguardo, quello sguardo che nicenianamente prevede un altro sguardo da dove si avvia il processo del riconoscimento del carattere di "opera aperta" che conviene alla latitudine di gran parte delle arti del Novecento⁶⁶ o della funzione talora imprescindibile svolta dallo "spettatore integrato"⁶⁷, o ancora dello spazio sempre maggiore che nella riflessione odierna assumendo la tematica della fruizione⁶⁸.

Il giro compiuto intorno alle strutture dell'immagine di Bisanzio e alla loro corrispondenza nella nostra modernità, è stato, me ne rendo conto, troppo abbreviato ed ellittico, e inoltre non ha toccato alcuni campi che ho necessariamente eluso. Fra essi, l'apertura che in questa direzione sta praticando un asse di studi sulla metafora, con al centro la riflessione di Paul Ricœur: "Come l'icona del culto bizantino, l'icona verbale consiste in questa fusione del senso e del sensibile; anch'essa assume l'aspetto di un oggetto solido, simile a una scultura che diventa linguaggio una volta spogliata della sua funzione di referenza e ridotta al suo apparire opaco, essa presenta un'esperienza che le è interamente immanente"⁶⁹.

Su questo incontro fra icona verbale e icona-immagine di radice nicena si arresta la relazione: qui, oggi, in questa sala.

* Il testo che si pubblica corrisponde alle pagine lette a Parma, senza alcuna variazione ad eccezione del corredo delle note, che è stato mantenuto entro limiti essenziali.

¹ O. Pamuk, *Il mio nome è rosso*, Torino 2001, p. 54 (ed. or. *Benim Adım Kırmızı*, Istanbul 1998).

² *Ibidem*, p. 112.

³ *Ibidem*, p. 180.

⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁵ *Ibidem*. Non deve stupire il riferimento alla miniatura invece che al campo più generale della pittura. Si tratta di un passaggio metonimico richiesto dall'intreccio del romanzo dove protagonisti sono i miniaturisti operosi alla corte ottomana.

⁶ Mutuo la definizione dal felice titolo di Raymond Queneau (*Exercices de style*, Paris 1947, intr. e trad. it. di U. Eco, Torino 1983).

⁷ Nel frattempo, passati due anni dal tempo della relazione, Orhan Pamuk è stato insignito del premio Nobel della letteratura, nell'anno 2006.

⁸ A mo' di esempio si rimanda ai volumi di Régis Dabry, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992, di Piero Montani, *Introduzione* a S.M. Eisenstein, *La natura non indifferente*, trad. it., Venezia 1981, Id., *Il terzo interlocutore. Osservazioni sul rapporto parola-immagine*, in AA.VV., *Percorsi intertestuali*, Urbino 1997, e di Massimo Carboni, *Lochio e la pagina*, Milano 2002.

⁹ W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, a cura di Ph. Sers, voll. I-II, Milano 1973.

¹⁰ K. Malévitch, *Les arts de la représentation*, trad. di V. e J.-C. Marcandé, Lausanne 1994.

¹¹ H. Matisse, *Le chemin de la couleur. Propos recueillis par Gaston Diehl*, "Art présent", 2 1947, p. 23.

¹² E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Ages before Iconoclasm*, "Dumbarton Oaks Papers", 8 1954, pp. 83-151; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1999 (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'arte dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma 2001); D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

¹³ Molti pensatori francesi, fra cui voglio citare almeno: J.L. Marion, *L'Idolo e la distanza*, Milano 1979 (ed. or. *L'Idole et la distance*, Paris 1977), R. Debray, *Vie et mort* cit.; M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996; Niccè II, 787-788, *Deux siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Niccè II, a cura di E. Boespflug e N. Lossky, Paris 1987.

¹⁴ *Nicca e la civiltà dell'immagine*, Seminario di studio (Palermo, 10 e 11 ottobre 1997), Palermo 1998; G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, Palermo 1999.

¹⁵ *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* Catalogo della mostra, Metropolitan Museum of Art, 23 marzo-4 luglio, 2004, a cura di H.C. Evans, New York 2004.

¹⁶ *Mandiljon. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova* Catalogo della mostra, Genova, Museo Diocesano, 18 aprile-18 luglio 2004, a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo e A.R. Calderoni Mascetti, Milano 2004.

¹⁷ M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Milano 2004.

¹⁸ Id., *Lettera VII. L'icona ultima. Postscriptum II. Icona*, p. 473.

¹⁹ J.D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, XII e XIII, Firenze 1766-67; *Vedere l'invisibile. Nicca e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, traduzione di C. Gerbino, Palermo 1997.

²⁰ Giovanni Damasceno, *Contra imaginum calumniatores onitiones tres*, Berlin 1975.

²¹ Nicéphore le Patriarche, *Discours contre les iconoclastes*, trad. di Antirrhétiques (PG 100) di M.-J. Mondzain, Paris 1990.

²² Pensiero echeggiato anche in ambiente arabo-cristiano da Teodoro Abū Qurrah, *La difesa delle icone. Trattato sulla venerazione delle immagini*, trad. dall'arabo di P. Pizzo, Milano 1995.

²³ N.S. Leskov, *Angelo sigillato. L'ebreo in Russia*, Milano 1999.

²⁴ *Kazimir Malevich e le sacre icone russe, avanguardia e tradizioni* Catalogo della mostra, Verona, Palazzo Forti, 6 luglio-5 novembre 2000, a cura di G. Cortenova, E. Petrova, Milano 2000.

²⁵ G. Lingua, *Icona e avanguardia. Percorsi dell'immagine in Russia*, Torino 1999.

²⁶ G. Di Giacomo, *Icona* cit.

²⁷ Per la mostra si veda: Matisse, *La révélation mène vers l'Orient* Catalogo della mostra, Roma, Musei capitolini, Palazzo dei Conservatori, 20 settembre 1997-20 gennaio 1998, a cura di C. Durbuit et alii, Firenze 1997.

²⁸ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977.

²⁹ H. Belting, *Il culto delle immagini* cit., p. 36.

³⁰ Nel 1907 a Roma si procedette alla ricognizione dell'antica icona del Salvatore, conservata nella cappella del Sancta Sanctorum, ad opera di mons. Joseph Wilpert, ma rivelandosi disastroso lo stato di conservazione ed essendo l'immagine ridotta a una larva, a un'ombra, questa operazione che di fatto consisteva nella preistoria delle scoperte degli anni cinquanta e sessanta, rimane un episodio che non ha inciso a largo raggio, ma solo nelle vicende romane. J. Wilpert, *L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Cappella del Sancta Sanctorum*, "L'Arte", X 1970, pp. 162-177, 248-262.

³¹ M. Andaloro, Schede 375-378, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001, a cura di S. Ensoli e E. La Rocca, Roma 2000, pp. 660-663.

³² G. e M. Soteriou, *Eikones tes Manes Sina*, Athina 1956.

³³ K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Sinai. The Icons, vol. I. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.

³⁴ G. Di Giacomo, *Icona* cit., p. 7.

³⁵ *Ibidem*, p. 9.

³⁶ M.G. Messina, *Alcune riflessioni su iconoclastia e modernità*, in *Nicca e la civiltà* cit., pp. 97-106.

³⁷ R. Debray, *Vie et mort* cit., p. 75.

³⁸ *Ibidem*, p. 77.

³⁹ G. Di Giacomo, *Icona* cit., p. 27.

⁴⁰ R. Debray, *Vie et mort* cit.

⁴¹ D. Freedberg, *The Power* cit.

⁴² H. Belting, *Bild cit.* Per una lettura comparata alla luce di Nicca, M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicca e l'età dell'immagine*, in *Vedere l'invisibile* cit., pp. 185-194.

⁴³ D. Freedberg, *The Power* cit.

⁴⁴ R. Debray, *Vie et mort* cit.

⁴⁵ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983 (trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino 1990).

⁴⁶ G. Steiner, *Verse presenza. Contro la cultura del commento, una difesa del significato dell'arte e della creazione poetica*, Milano 1992.

⁴⁷ G. Di Giacomo, *Icona* cit., p. 23.

⁴⁸ G. Pucci, *Lo statuto delle immagini a Bisanzio e l'eredità del mondo classico*, in *Nicca e la civiltà* cit., p. 37.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. Carchia, *La teologia dell'immagine come idoloclastia*, in *Nicca e la civiltà* cit., p. 19.

⁵¹ Platonica, ma soprattutto neoplatonica, plotiniana e porfiriana, per cui cfr. G. Pucci, *Lo statuto delle immagini a Bisanzio* cit., p. 35, nota 13.

⁵² G. Carchia, *La teologia* cit.

⁵³ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁴ W. Tatarkevitch, *Storia di sei Idee*, ed. it., Palermo 1993.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 238.

⁵⁶ V.V. Byckov, *Estetica bizantina*, ed. it., Bari 1983, p. 103.

⁵⁷ PG, 31, 489A (citato in V.V. Byckov, *Estetica* cit., p. 102).

⁵⁸ PG, 46, 572C (citato in V.V. Byckov, *Estetica* cit., p. 102).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 136.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Si veda ora M.L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005.

⁶² Y. Bonnefoy, *Lo sguardo per iscritto*, ed. it., Firenze 2000, p. 12 (citato in M. Carboni, *Lochio* cit., p. 76).

⁶³ M. Carboni, *Lochio* cit., pp. 77-88. Si veda anche P.J. Nordhagen, *Roberto Longhi (1890-1970) and his Method: Connoisseurship as a Science*, "Konsthistorisk tidskrift", 68 1999, pp. 99-116.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 85.

⁶⁵ Espressione mutuata dal titolo del fortunato libro di Matteo Marangoni, *Saper vedere: come si guarda un'opera d'arte*, Milano 1935.

⁶⁶ U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Milano 1967.

⁶⁷ C. Brandi, *Le due Vie*, Bari 1966.

⁶⁸ *Del vedere pubblico, forme e funzioni*, in *Arti e storia del Medioevo*, III, a cura di E. Castelhuvio e G. Sergi, Torino 2004.

⁶⁹ P. Riceur, *La Metafora viva*, Milano 1981, p. 277 (ed. or. *La métaphore vive*, Paris 1975).