

Amos Bianchi

La teoria dell'immagine dei libri carolini

1 Una premessa storica

1.1 La Chiesa e le immagini: due tendenze contrapposte

Il dibattito sulle immagini ha infiammato la Chiesa cristiana nei primi secoli della sua storia, almeno sino al pronunciamento ufficiale sulla dottrina delle immagini sancito nel secondo Concilio di Nicea, avvenuto nel 787; e in seguito la disputa non si è completamente placata, ma ha avuto nuove riprese, sia con la seconda fase dell'iconoclastia bizantina del IX secolo, sia con le risoluzioni iconofobe delle Chiese Riformate a partire dal XVI secolo.

Due sono le linee di fondo presenti nella Chiesa sino all'VIII secolo: una favorevole all'adozione delle immagini, l'altra contraria. Il primo pronunciamento ufficiale sul tema delle immagini risale all'inizio del IV secolo, quando il clero spagnolo, nel Concilio di Elvira, stabilì nel canone 36: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur, et adoratur, in parietibus depingatur* [1]. Nei quattro secoli successivi non vi sono altre decisioni a livello conciliare (mentre esiste una copiosa produzione teorica, sulla quale però non ci si soffermerà), finché, nel Concilio in Trullo (o Quinsesto) del 691 o 692, vengono sovvertite le posizioni iconoclaste di Elvira:

Affinché quindi anche con la espressione dei colori sia posto sotto gli occhi di tutti ciò che è prefetto, comandiamo che d'ora innanzi, invece dell'antico agnello, il carattere di colui che toglie i peccati del mondo, cioè Cristo nostro Dio, sia dipinto e raffigurato sotto forma umana, affinché per suo mezzo, comprendendo con la mente la grandezza della umiliazione del Verbo di Dio, siamo condotti anche alla memoria della sua vita, della sua passione e della sua morte salvifica, e della redenzione del mondo che egli operò [2].

Le posizioni antitetiche assunte dai due Concili sono dovute a un cambiamento radicale dell'iconosfera: mentre i Padri spagnoli vivono in un mondo ancora pagano, contaminato dalla pratica idolatrica, i Padri bizantini vivono il commercio quotidiano con le immagini quale doveva essere in quel periodo a Bisanzio.

È l'ottavo secolo a essere però decisivo nella storia dell'immagine. Per una serie di ragioni politiche, religiose e sociali, su cui gli storici ancora oggi dibattono, proprio a Bisanzio, il cuore della produzione di immagini, Leone III Isaurico inaugura, a partire dalla terza decade del secolo, una campagna violentissima contro le immagini, proseguita e inasprita da suo figlio Costantino V. Sotto costui si tiene poi nel 754 il più importante e affollato sinodo iconoclasta della storia, il Concilio di Hieria, in cui 338 vescovi orientali decretano:

Se qualcuno cerca di circoscrivere con colori materiali in effigie l'incircoscritta essenza e sussistenza di Dio, per il fatto che si è incarnato, e non riconosce invece come Dio, Lui che anche dopo l'Incarnazione resta, non di meno, incircoscritto: anatema [3].

La sede papale non rimase indifferente a quello che stava accadendo a Bisanzio. Già nel 731 si tenne un Concilio, i cui atti sono andati perduti, presieduto da papa Gregorio III nella basilica vaticana, in cui si condannò il fermento iconoclasta degli Orientali. Nel 769 si tenne, contro le decisioni di Hieria, un ulteriore sinodo contro gli iconoclasti, presieduto da papa Stefano III nel palazzo del Laterano. I vescovi italiani, insieme ad alcuni rappresentanti del mondo franco, proclamarono:

Se desideriamo attingere al conforto che i Santi ci offrono (...), dobbiamo venerare con l'onore più grande le reliquie non solo dei corpi ma anche degli indumenti, e anche le basiliche consacrate ai loro nomi e le immagini e i loro volti in qualunque luogo siano stati dipinti. (...) Se qualcuno non volle venerare le sante immagini di nostro Signore Gesù Cristo, e della sua santa Madre, e di tutti i Santi secondo i pronunciamenti dei santi Padri: anatema [4].

Alla morte di Costantino V, la reggenza di Bisanzio passò a Irene, moglie del defunto imperatore, la quale, consapevole del confino politico cui Bisanzio era stata rinchiusa in seguito all'iconoclastia, decise per una decisa svolta iconofila, che si concretizzò nel secondo Concilio di Nicea, in cui fu stabilita la dottrina ufficiale della Chiesa sulle immagini [5]. Il Concilio si tenne fra il settembre e l'ottobre del 787. Si riportano di seguito gli stralci più significativi dell'horos conciliare:

Noi preserviamo senza alcuna innovazione tutte le tradizioni della Chiesa, decretate per il nostro bene in forma scritta o non scritta. (...) Una di queste tradizioni è la rappresentazione pittorica iconografica, che è in accordo con la proclamazione evangelica, a conferma dell'Incarnazione del Verbo di Dio, incarnazione vera e non immaginaria. (...) Questa rappresentazione è apportatrice di un beneficio simile a quello del racconto evangelico, giacché cose che alludono reciprocamente l'una all'altra senza dubbio recano il riflesso l'una dell'altra. (...) Quanto più di continuo, infatti, essi (i santi ndr) vengono visti attraverso la rappresentazione iconica, tanto più coloro che li guardano vengono innalzati al ricordo ed all'ardente desiderio dei prototipi. (...) Si può tributare loro un affettuoso saluto ed una venerazione fatta di onori: non l'autentica venerazione della nostra fede, che è dovuta soltanto alla divina natura, ma allo stesso tipo di venerazione tributata alla forma della vivificante croce, ai santi Vangeli ed alle altre cose sacre dedicate a Dio [6].

1.2 La genesi dei Libri Carolini

La prima causa dell'esistenza dei Libri Carolini [7] è la cattiva traduzione degli atti del Niceno Secondo dal greco al latino, commissionata da papa Adriano I a qualche oscuro chierico, quando gli atti, probabilmente nel 788, giunsero a Roma da Bisanzio. In questa traduzione due distinti termini greci, *latreia* (il culto di adorazione dovuto a Dio) e *proskynesis* (l'atto di venerazione dovuto

alle immagini), venivano resi con il medesimo termine latino, *adoratio*. Ne risultava che lo stesso tipo di culto doveva essere tributato a Dio e alle immagini.

Gli atti, travisati dalla traduzione, giunsero poi verso il 790 alla corte di Carlo Magno [8]. Carlo Magno e i teologi carolingi, guidati probabilmente da Teodulfo vescovo d'Orléans che viene oggi accreditato come il redattore finale di un'opera forse d'équipe, pianificarono una risposta immediata. Si scrisse subito una prefazione e vennero contestati i capitoli più controversi del Concilio. Questo testo, di cui non v'è traccia e cui si è soliti dare il nome di *Capitulare adversus synodum*, fu mandato tramite Angilberto a papa Adriano I perché lo approvasse. Mentre il testo era in viaggio verso Roma, venne redatta la versione completa dei Libri Carolini, come li conosciamo ora. Il *Capitulare adversus synodum* giunse a Roma, ove fu bocciato da Adriano I favorevole ai pronunciamenti del Niceno secondo. Nel 793 Angilberto tornò alla corte franca a Ratisbona con la risposta negativa del papa ai pronunciamenti dei teologi carolingi, conservata in una lettera che è giunta sino a noi [9]. I Libri Carolini, ormai redatti e pronti a divenire un best-seller dell'Alto Medioevo nelle intenzioni di Carlo Magno, divennero lettera morta, in quanto era incontrastabile l'autorità teologica del papa. Il testo fu allora sepolto in qualche biblioteca e condannato all'oblio, e si presume, dal fatto che non viene citato, che ne circolarono pochissime copie, se non nessuna.

Solo nel 1549 il testo venne pubblicato da un editore parigino, e iniziò a godere di quella fortuna che gli era stata negata nel Medioevo, tanto che Giovanni Calvino lo citò nella *Istituzione della religione cristiana* [10].

1.3 La prosecuzione del dibattito nel mondo carolingio

Il dibattito sulle immagini nel mondo carolingio non si ferma con l'accantonamento dei Libri Carolini. Infatti nel secolo successivo molti autori intervengono a incrementare la produzione di teoria sull'immagine, e in essi non è difficile trovare un'influenza almeno indiretta operata da testo di Teodulfo d'Orléans.

Il primo documento con cui si interviene ancora nel dibattito

sull'immagine è il secondo canone del Concilio di Francoforte, convocato da Carlo Magno nel 794 e al quale partecipano vescovi da tutti i territori carolingi. Nel testo viene scritto:

Si tenne nell'assemblea una discussione riguardo al nuovo sinodo dei Greci, che era stato convocato a Costantinopoli per decretare l'adorazione delle immagini, nel quale era stato scritto che si scagliava l'anatema contro coloro che non avessero offerto servitù o adorazione alle immagini dei santi, così come alla Trinità Deificatrice. In tutti i modi i santissimi nostri Padri che sopra abbiamo elencato rigettarono con disprezzo l'adorazione e la servitù, e condannarono coloro che accettavano questa dottrina [11].

La questione delle immagini si cheta per trenta anni finché riesplode prepotentemente con Claudio vescovo di Torino (morto nel 827) autore di un violento libello iconoclasta, *Apologeticus atque rescriptum adversus Theutmirum abbatem* [12]. Questo testo contesta completamente non solo il culto ma anche l'uso dell'immagine e delle reliquie, e lo fa con toni tanto veementi che contro le affermazioni di Claudio, e per ribadire la legittimità dell'utilizzo delle immagini, intervengono anche Giona, vescovo di Orléans, che compone un testo di confutazione dell'*Apologeticus*, il *De cultu imaginum*, che però viene terminato solo nel 841, a polemica ormai tramontata [13]; e insieme a lui anche Dungal, che nel 827 ultima la *Responsa contra perversas Claudii Tauriniensis episcopi sententias* [14]. Questi due autori, su posizioni teoriche molto simili, più che fornire una elaborazione teorica autonoma riprendono le posizioni favorevoli all'uso delle immagini, espresse nel contemporaneo Concilio di Parigi [15] in cui, senza prendere risoluzioni teoriche e dottrinali salde, i vescovi lì convenuti si collocano su posizioni intermedie fra quelle espresse nei Libri Carolini e quelle adottate nel Niceno secondo, seguendo la via all'immagine tracciata due secoli prima da papa Gregorio Magno.

Nell'aprile del 836 Eginardo, sollecitato dall'allora giovane monaco Lupo di Ferrières sulla questione dell'adorazione della croce, gli risponde con l'epistola *Quaestio de adoranda cruce* [16], in cui l'autore

non si limita a rispondere strettamente alla domanda postagli, ma definisce la questione del culto, e in senso lato dell'immagine, con un'appropriatezza e un rigore terminologico che sino ad allora era stato sconosciuto al mondo carolingio.

In ultimo, Walafrido Strabone dedica l'ottavo capitolo del *De rebus ecclesiasticis*, importante testo dedicato alla liturgia, alla questione dell'utilizzo delle immagini, su posizioni simili a quelle che troviamo nei Libri Carolini:

dobbiamo capire che, riguardo alla fabbricazione delle immagini, non dobbiamo scagliare la colpa contro la devozione e l'aspetto di utilità, dalle quali desideriamo che nascano commozione e istruzione. Al contrario, riguardo alla venerazione delle immagini, devono essere condannati il culto superstizioso e la stoltezza, per la quale coloro che sono nell'errore si sforzano di trasformare la devozione spirituale in una faccenda carnale [17].

Con questi scritti si chiude la parentesi sull'immagine che era stata aperta coi Libri Carolini. Nella seconda metà del IX secolo il mondo carolingio vede la comparsa di un nuovo testo, il *De divisione naturae* di Giovanni Scoto Eriugena, tramite il quale la filosofia neoplatonica mutuata dallo Pseudo-Dionigi sovvertirà un ordine che si era fondato su un platonismo e un agostinismo di base, e da cui nasceranno le nuove estetiche dominanti nel basso Medioevo.

1.4 La via media dei Libri Carolini

Fra le due posizioni contrapposte di accettazione e di rifiuto dell'immagine sopra delineate, i Libri Carolini intendono proporsi in una situazione intermedia, che comporta l'allontanamento dalle risoluzioni sia del Concilio di Hieria che di quello di Nicea. Già nella prefazione emerge chiaramente questo intento:

Si è tenuto nei territori della Bitinia alcuni anni fa un sinodo, la cui impudenza fu tanto sfrontata e senza confine che, con un ripudio imprudente, abolivano le immagini, poste dagli antichi per abbellimento delle chiese e ricordo dei fatti, e ciò che il Signore aveva stabilito riguardo agli idoli, quelli eseguirono per tutte le immagini. (...) Circa tre anni fa si svolse in quegli stessi luoghi un altro sinodo, tenuto dai successori di coloro che avevano indetto il precedente, e la partecipazione a questo sinodo fu ancora maggiore. Sebbene questo diverga dal precedente per risoluzione, tuttavia non se ne allontana per l'entità dell'errore; e se sono differenti le circostanze che lo generarono, è tuttavia pari al precedente per infamia [18].

La "terza via" carolingia sulle immagini, che nacque dal rifiuto dei Concili di Hieria e Nicea, rappresentò secondo i teologi di Carlo Magno l'autentica tradizione ecclesiastica, trovando la propria legittimazione in una interpretazione corretta dei Padri della Chiesa e dei Comandamenti, che gli avversari polemici avevano equivocato. La posizione carolingia sulle immagini poté così concretizzarsi in un motto già appartenente alla cultura pagana: *allora in tutte le cose bisogna avere moderazione secondo la regola del giusto mezzo, e a memoria deve essere tenuta quella sentenza filosofica che afferma: 'Ne quid nimis'* [19].

2 Analisi della teoria dell'immagine dei Libri Carolini

2.1 L'ontologia dell'immagine

Dio è il principio e il termine di ogni riflessione carolingia sulle immagini. Non è concepibile, nel mondo carolingio, che l'immagine possa essere pensata al di fuori di un contesto religioso. La riflessione sull'immagine dei Libri Carolini si identifica allora *de facto* con la riflessione sul rapporto fra Dio, il mondo e l'immagine.

Per comprendere dunque che cosa sia l'immagine nella teoria carolingia e quale sia la sua funzione, bisogna analizzare innanzitutto

quale sia la concezione del mondo cui essa appartiene, e quale sia il rapporto fra questo mondo e Dio.

Il mondo dei carolingi è un mondo scisso. Sono numerose le coppie dicotomiche che si possono segnalare: spirituale/materiale, trascendente/immanente, interiore/esteriore, invisibile/visibile. L'assunto dei Libri Carolini è che Dio sia relazionato al primo membro delle precedenti coppie dicotomiche, e, insieme a questo, bisogna però comprendere la collocazione dell'uomo in questo contesto, cioè l'essere dal quale le immagini vengono prodotte e in funzione del quale le immagini esistono. L'uomo è una creatura che gode di vita, senso e ragione. Anche queste tre caratteristiche appartengono al primo membro delle coppie introdotte prima. Seguendo la lezione di sant'Agostino, i Libri Carolini affermano che la somiglianza che l'uomo condivide con Dio è interiore:

Chi dunque crede che l'uomo sia stato fatto ad immagine e somiglianza di Dio, così come l'immagine viene prodotta dall'autore ad immagine dell'uomo, mostra di credere che in Dio vi sia qualcosa di corporeo, e ciò non è lecito credere. Infatti se pertiene alle immagini fatte da mano umana l'argomento che l'uomo è stato fatto ad immagine e somiglianza di Dio, secondo una forma corporea l'uomo è stato fatto ad immagine di Dio; e se l'uomo secondo una forma corporea è stato fatto ad immagine di Dio, Dio è corporeo. Poiché Dio è invece incorporeo, non riguarda le immagini manufatte il fatto che l'uomo sia stato fatto ad immagine e somiglianza di Dio [20].

L'uomo non ha necessità di andare fuori da se stesso nella ricerca di Dio, perché la libertà abita nell'uomo interiore. La Verità è spirituale, trascendente, interiore, invisibile.

L'immagine si riferisce invece sempre al secondo membro delle coppie esposte sopra. Fra Dio e l'immagine, fra la Verità e l'immagine vi è un abisso che non può essere colmato. L'immagine è relegata nel mondo del visibile e dell'esteriorità, e da quell'angolo non può essere posta in relazione con la Verità. Qui si esprime la profonda differenza rispetto al mondo Orientale che, formato dalla metafisica plotiniana

mediata nel mondo cattolico dallo Pseudo-Dionigi, ammetteva la possibilità che il dato materiale divenisse via di accesso allo spirituale. Da qui deriva la concezione propria del Cristianesimo d'Oriente che l'immagine (l'icona) possa essere considerata apertura sul trascendente, e per questo motivo abbia piena legittimità di risiedere nel contesto religioso. La via orientale dell'immagine porta poi, storicamente, all'esistenza di teorie iconiche in cui si ammette la realtà di una fenomenologia dell'invisibile, quali sono, ad esempio, l'avanguardia di Klee e quella di Malevich (che, programmaticamente, ritrova le origini della sua produzione pittorica nell'icona russa, sicuramente debitrice dell'icona bizantina che viene teorizzata e legittimata nel Secondo Concilio di Nicea).

Nel mondo occidentale carolingio, scisso dal trascendente a differenza di quello orientale, il regno del visibile è povero di senso, e non contiene i livelli di senso che permettono venga messo in relazione con Dio. Allora l'immagine, che rende solo una fenomenologia del visibile, si limita alla mimesi dell'esteriorità, e in essa non si può vedere nulla oltre i lineamenti esteriori delle figura. Se quindi l'uomo in carne e ossa gode della somiglianza con Dio nel suo aspetto interiore, l'uomo dipinto, che riproduce l'esteriorità dell'uomo, non può essere in relazione con Dio e la Verità. Quindi "è vero che le immagini sono senza senso e ragione" [21]. Il valore d'essere delle immagini è nullo.

Se quindi nelle immagini non vi è vita, senso e ragione (secondo una formula che nei Libri Carolini ricorre più volte), in sé le immagini non godono di nessuna prerogativa divina:

Tutto ciò che manca di vita manca di senso. Tutto ciò che manca di senso manca di fede. Allora tutto ciò che manca di vita manca di fede. Infatti essendo fede, speranza e carità di qualità invisibile ed incorporea secondo la proprietà della loro sostanza, non possono essere viste nel vero uomo che gode di esse se non vengono mostrate tramite le opere. Infatti la loro sede, come delle altre virtù, è nell'anima, che risulta essere invisibile. E se nel vero uomo, che gode interamente di esse, non possono essere viste, molto meno vi è la possibilità che vengano viste nell'uomo dipinto, che manca non solo di queste, come abbiamo detto, ma

anche della vita [22].

L'uomo dipinto manca di vita, senso e ragione: il processo di produzione dell'immagine non consente di trasferire nella raffigurazione le proprietà che permettono di instaurare un rapporto di somiglianza fra il prototipo e Dio. Bisogna allora comprendere il perché dell'esistenza dell'immagine.

2.2 Visione e memoria: il ricordo dei fatti

L'analisi dell'ontologia dell'immagine nei Libri Carolini rivela quanto poco sia il loro valore d'essere. Tuttavia da questa premessa non segue che l'immagine non abbia alcuna funzione o che debba addirittura essere eliminata; che le immagini non abbiano vita, senso e ragione non porta all'iconoclastia. Nell'ottica di Teodolfo e dei teologi carolingi, anzi, all'immagine viene affidato un importante ruolo che, con linguaggio moderno, si definirebbe sociocomunicativo: era intenzione della corte carolingia affidare proprio all'immagine un grande programma di rafforzamento della comunicazione del messaggio cristiano. Per comprendere come da tali premesse sconfortanti seguano esiti tanto diversi, bisogna partire dalla figura del fedele che si trova di fronte all'immagine.

L'immagine rientra nell'orizzonte del sensibile ed è quindi oggetto della visione dello spettatore. Nei Libri Carolini si espone chiaramente una teoria della visione, che viene quasi parafrasata da sant'Agostino:

È oggetto della visione corporea ciò che accade attraverso il corpo. Di quella spirituale le immagini che riponiamo nella memoria mentre le vediamo. C'è poi visione intellettuale quando comprendiamo con l'intelletto quelle cose che vediamo corporalmente e tratteniamo nella memoria con la facoltà immaginativa. Con l'intelletto allora distinguiamo quale sia il corpo, quale la similitudine del corpo. Anche le bestie e le greggi e i volatili hanno ugualmente questo tipo di intelletto. Anche esse vedono per mezzo del corpo, e modellano con l'immaginazione

la figura delle cose che vedono. Quindi anche le greggi riconoscono le stalle, e gli uccelli ritornano ai propri nidi, ma non comprendono né se stessi né le cose che vedono con gli occhi. Infine codesta visione corporea non può fare a meno di quella spirituale. Quando dunque distogliamo lo sguardo dalle cose che vediamo in qualche momento, tratteniamo nella memoria le immagini delle cose che non vediamo più. Poi la visione spirituale non può prescindere da quella corporea, per cui ricordiamo le persone assenti e scorgiamo con l'immaginazione nelle tenebre le cose che non vediamo. La visione intellettuale non abbisogna né di quella corporea né di quella spirituale. Con l'intelletto né vediamo il corpo né l'immagine del corpo. Per mezzo di esso si vede allora la giustizia, la carità, Dio stesso, la stessa mente dell'uomo, che non ha nessun corpo, nessuna materialità del corpo [23].

Il processo della visione viene quindi distinto in tre momenti ben precisi, che si differenziano fra loro per la diversità di oggetto. La prima è la visione corporea con cui percepisce l'orizzonte del materiale. Alla luce di quanto detto prima, con questo tipo di visione non si accede alla contemplazione di Dio. Nemmeno il secondo stadio della visione conduce a Dio: con la visione spirituale l'uomo vede ciò che, una volta visto, è stato riposto nella memoria. Oggetto della visione spirituale è quindi ancora ciò che viene dal mondo dell'esteriorità e del visibile, che prende il nome di *imago* e *simulacrum* nella lingua latina, *phantasma* in quella greca.

Il terzo stadio della visione, quello intellettuale, non ha invece bisogno degli altri tipi di visione. Con essa si coglie ciò che non ha materialità. È uno sguardo che l'uomo rivolge non a quello che ha dentro di sé e che aveva colto con la visione corporea (è questo oggetto della visione spirituale); questo sguardo si dirige piuttosto a qualcosa che esiste fuori dall'uomo ma non ha una veste corporea: *la giustizia, la carità, Dio stesso*. Benché abbia il nome di *visione*, è qualcosa di molto simile a quello che, nella lingua italiana, potrebbe essere tradotto meglio con *contemplazione*.

È chiaro a questo punto che l'immagine, come è stata delineata prima, riguarda solo i primi due tipi di visione, quella corporea e quella

spirituale. Bisogna però ancora comprendere in che modo visione, memoria e pittura siano fra loro associati.

Nei Libri Carolini viene più volte ribadito che uno dei compiti che l'immagine deve assolvere è il ricordo dei fatti, la *memoria rerum gestarum*. I fatti di cui si parla si presume che siano le storie di vita cristiana. Queste *res gestae* non vengono conosciute dal cristiano tramite l'immagine, ma per mezzo della predicazione. In questo Teodulfo si distingue da Gregorio Magno che, due secoli prima, aveva teorizzato il principio cardine della teoria dell'immagine occidentale: *ciò che la scrittura offre a coloro che leggono, questo la pittura offre a coloro che guardano, poiché in essa anche gli analfabeti vedono che cosa debba essere appreso, in essa leggono coloro che non sanno leggere* [24]. Questa proposizione implicava che Scrittura e immagine avessero lo stesso peso nella comunicazione del messaggio cristiano, e questo era impensabile nella concezione carolingia, poiché l'immagine, prodotto della mimesi dell'esteriore, non può comunicare la verità, a differenza della Scrittura. Se ne deduce che la prima cristianizzazione del fedele, nell'ottica carolingia, viene operata tramite la predicazione della Scrittura, e quindi l'oralità. Si ha allora un primo dato sedimentato nella memoria, e questo dato è il *fatto*. L'immagine interviene a questo punto. Il fedele, che ha già conoscenza del fatto, forse malferma, nella chiesa trova di fronte a sé una pittura che illustra tale fatto. In questo momento entra in gioco la visione corporea, tramite cui si vede la pittura. A questa è intimamente legata la visione spirituale, che viene immediatamente richiamata in gioco dalla percezione attuale della visione corporea. La visione corporea della pittura del fatto spinge alla visione spirituale del ricordo del fatto. Secondo Teodulfo questo è un processo che avviene per necessità:

Memoria infelice, quella che per giungere al ricordo di Cristo che non deve mai essere lontano dal petto dell'uomo giusto, è desiderosa di una visione fatta d'immagini, e non può avere in altro modo la presenza di Cristo in sé, se non abbia visto la sua immagine dipinta su una parete o su qualche materiale. Tale memoria, che si conserva con le immagini, non viene dall'amore del cuore, ma dalla necessità della visione. Infatti la muove al

ricordo di Cristo non l'amore interiore, ma la necessità, per la quale riconduciamo alla mente, secondo la guida della visione, anche le cose sgradevoli, non appena le vediamo dipinte [25].

L'uomo vede e, subito, riporta alla mente quello che, nella sua memoria, è associato a quello che sta vedendo.

In questo contesto si esprime allora come le immagini siano assolutamente non necessarie per la salvezza del cristiano:

senza intuizione delle immagini l'uomo si può salvare, senza la conoscenza di Dio non si può salvare in nessun modo. Quindi, poiché la mente dell'uomo deve aderire a lui, a immagine del quale è stata fatta, cosicché nessuna creatura interposta venga formata dalla stessa verità, che è Cristo, è molto stolto che essa, interposte immagini materiali, debba essere ammonita di non permettere il suo oblio, poiché questo è evidentemente vizio di debolezza, non indizio di libertà [26].

Le due prime modalità della visione sono necessarie, dipendono cioè quasi da un meccanismo automatico dell'essere umano *per intuitum ad memoriam*. La salvezza del cristiano non può però dipendere dalla necessità, ma solo da un atto di libera scelta dell'uomo. Quindi l'immagine, che si gioca fra i primi due tipi di visione, non è affatto necessaria per la salvezza umana.

Se non è necessaria, l'immagine può però essere utile. La posizione dei teologi carolingi è, su questo punto, ambivalente: quanto l'immagine è povera di Dio, tanto potere ha sull'uomo. La memoria basata sulle immagini è tanto *infelice* quanto immediata e necessaria. Da qui nasce il programma di comunicazione per immagini del mondo carolingio: le chiese ricche di pitture riportano alla mente del fedele, con il semplice intervento della visione corporea, il messaggio cristiano.

2.3 Il significato dell'immagine

L'immagine rende solo gli aspetti esteriori del prototipo, e in maniera limitata. In un passo molto celebre dei Libri Carolini si spiega quali

siano questi aspetti esteriori:

Per esempio, a chiunque fra coloro che adorano le immagini sono offerte le immagini di due belle donne, che quello trascura e permette che giacciano abbandonate in qualche posto. Uno gli dice: 'Una di queste è l'immagine della santa Madre, e non deve essere trascurata; l'altra invece è di Venere, e deve essere ignorata'. Poi si volge al pittore e gli chiede, poiché sono in tutto molto simili: 'Delle due, qual è l'immagine della Madonna e quale quella di Venere?'. Quello dà all'una l'iscrizione della Madonna, all'altra quella di Venere. Questa, che ha l'iscrizione della Madre di Dio, viene innalzata, onorata, baciata; quella, poiché ha l'iscrizione di Venere, madre di Enea - un profugo qualunque - viene abbattuta, incolpata, esecrata. Entrambe sono simili per figura, i colori sono uguali, non c'è differenza fra i materiali di cui sono composte. Si differenziano soltanto per l'iscrizione. Di grazia mi dica il diacono Epifanio, che disse che per mezzo dell'iscrizione del nome l'onore all'immagine passa al santo, dove fu questa santità dell'immagine della Madonna, prima che venisse scritto sopra il nome? O dov'era la colpa dell'immagine di Venere, prima che venisse scritto sopra il nome? Infatti l'iscrizione, che è solita essere data alle immagini, secondo l'utilizzo delle parole, (...) può portare conoscenza, ma non può rendere sante quelle immagini cui viene messa [27].

In questo passo si legge un accentuato anticonografismo dei teologi carolingi. Nell'immagine non si trova raffigurato un soggetto determinato, ma un soggetto generico. Il fedele, di fronte alla pittura, non è in grado di conoscere chi vi sia raffigurato. Questa posizione può essere spiegata in relazione al rischio idolatrico: se l'immagine raffigurasse chiaramente e compiutamente un determinato soggetto, potrebbe darsi che lo spettatore confonda la raffigurazione con il raffigurato e cada nell'idolatria. Un'immagine che 'parla troppo' può divenire più facilmente idolo.

I livelli di senso presenti nell'immagine non portano quindi alla conoscenza del raffigurato. Questa conoscenza nasce dall'iscrizione,

il *titulus*, sottoscritto all'immagine. Il *titulus* informa il fedele sul senso della pittura che ha di fronte.

Allora nemmeno il processo conoscitivo, secondo Teodulfo, può nascere solo dal visibile e esteriore. L'astrazione del segno scritto, del tutto scevra di esteriorità, può condurre l'uomo alla conoscenza della verità. Non si può dare fenomenologia dell'invisibile né la fenomenologia del visibile è portatrice di conoscenza. La conoscenza di Dio procede solo da ciò che non è compromesso con l'esteriore, e il linguaggio di Dio non è figurativo, ma verbale. Il senso dell'invisibile può essere espresso solo con il *sermo*: anche in questo luogo ritorna l'impossibilità dell'immagine, oggetto esteriore, di portare il fedele a Dio.

2.4 L'autonomia dell'estetico come orizzonte retorico: l'abbellimento delle pareti

Nel panorama sino a ora delineato, sembra emergere una caratteristica particolare dell'immagine: non avendo nulla a che fare con la sfera religiosa, l'immagine acquisisce una certa indipendenza da essa. Nei Libri Carolini viene sottolineato come la santità, l'aspetto religioso, non sia una qualità che appartiene all'essenza dell'immagine:

Poiché le immagini esistono per lo più in tale maniera per l'ingegno degli autori, che talvolta sono ben fatte, talvolta brutte, qualche volta belle, talvolta anche orribili, alcune molto simili a ciò di cui sono immagine, alcune davvero poco somiglianti, alcune risplendenti perché fatte da poco, alcune anche consumate dalla vecchiaia, bisogna chiedere: quali fra esse sono più degne di onore, quelle reputate più belle o più brutte? Se infatti quelle più belle ricevono più onore, viene venerata in essa la causa dell'opera e la qualità dei materiali, non il fervore della devozione. Se invece ricevono più onore le peggiori, cioè quelle che sono meno simili ai loro prototipi, v'è ingiustizia anche in questo caso, quando queste, che non si distinguono né per esecuzione né per materia né per somiglianza

al prototipo, sono adorate in maniera maggiore e con più favore
[28].

Le immagini non vanno valutate sull'asse santità/non santità per il semplice fatto che la santità è una proprietà che non le riguarda. Ciò di cui le immagini godono è la bellezza, che non ha nulla a che fare con la santità. Il paradigma che associa *bonum* e *pulchrum* non è condiviso dall'autore dei Libri Carolini.

In un altro celebre passo si dissocia invece l'immagine dalla sfera morale:

Dicono infatti che l'arte del pittore è pia, come se non goda con le altre arti mondane la comunione della pietà o dell'empietà. Infatti che cosa l'arte del pittore ha di più pietoso dell'arte di fabbri, scultori, fonditori, cesellatori, spaccapietre, falegnami, agricoltori o di altri artigiani? Infatti, tutte le arti di cui abbiamo detto prima, che non possono essere apprese se non con l'esercizio, possono essere esercitate in modo pio o empio da parte di coloro da cui sono esercitate, né rientra in esse la pietà o l'empietà, ma negli uomini che di esse sono seguaci; ed esse per la maggior parte o sono agitate dai disordini lascivi dei vizi o si giovano degli stimoli salvifici della virtù. Se quindi l'arte del pittore è detta essere pia, poiché perlopiù con essa vengono dipinti alcuni fatti pii e gli atti degli uomini pii, ugualmente sarà detta anche empia, poiché in ogni modo con essa molte empietà, cioè assassini di uomini, atrocità delle guerre, crudeltà e scelleratezze, ferocia delle bestie e assalto delle fiere, e cose simili a queste, vengono dipinte. E se in nessun modo viene creduta essere empia, poiché quelle cose di cui abbiamo detto si offrono in parvenze o anche in lineamenti e alcuni visi umani, ugualmente non sarà pia, poiché con essa vengono mostrate le imprese degli uomini buoni. Come infatti il ferro né viene detto empio, poiché con esso vengono uccisi gli uomini, né ugualmente pio, poiché con esso si fabbricano strumenti coi quali vengono sanati anche i colpi delle spade e vengono protetti gli uomini, e i medici provvedono alla salute umana, così anche l'arte dei

pittori né è empia, poiché con essa vengono rappresentati fatti crudeli, né ugualmente pia, poiché vengono rappresentati fatti virtuosi [29].

L'immagine è un mezzo, e come tale si può prestare a fini svariati. Il produttore di immagini opera in base a un'arte, una *techne*, che sfugge a priori a una classificazione morale:

Ogni arte ha nella sua istituzione pratiche diverse. Poiché la pittura è un'arte, allora ha pratiche diverse. Coloro che la praticano, chiamati pittori, alcuni di più, altri di meno la capiscono. Alcuni secondo questa pratica compongono oggetti più belli, altri oggetti più brutti, alcuni formano immagini ben fatte, altri mal fatte. Quindi si comprende pienamente che quelli che ripongono quasi tutta la fermezza della loro fede nelle immagini, e non si vergognano di annoverare la loro adorazione fra gli strumenti delle opere buone, e adorano immagini talvolta belle talvolta brutte, possono ingannarsi. Infatti se un'immagine gode di santità e virtù maggiori nella misura in cui è più bella, ne consegue che quella che è più brutta gode meno della santità e della virtù. Se quella che è più brutta ne gode di meno, ne consegue che un'immagine bruttissima non ne goda per niente, o in una misura molto modesta. Se quella che è più bella riceve quindi più adorazione, poiché gode di più virtù per il fatto di essere più bella, la sua santità non deriva da nessun aspetto religioso ma dall'operato dell'artefice. E se quella che è meno bella o per niente bella viene adorata, sicuramente si ingannano i suoi adoratori, poiché giudicano di adorare cose che mancano di bellezza [30].

La bellezza è la caratteristica peculiare della pittura. Una pittura si giudica quindi non in base a un orizzonte morale, ma trova nel suo lato estetico la propria qualità. Se non ci si può spingere sino ad affermare l'autonomia dell'arte dalla sfera religiosa (sarebbe un forte anacronismo, dato che tutta la produzione artistica trova in questo periodo la propria committenza nella chiesa), tuttavia si può dire

che si apre, nei Libri Carolini, una certa autonomia dell'estetico. È comprovata in molti scritti coevi l'attenzione degli scrittori carolingi verso la produzione artistica, attenzione che si ritrova anche in alcune pagine dei Libri Carolini. Mentre sant'Agostino, cui il pensiero carolingio è molto debitore, era ancora diffidente verso il potere di sedurre dell'immagine, in quanto viveva ancora in un mondo pagano in cui la confusione fra immagine e idolo era frequente, e l'immagine bella si prestava a divenire idolo più di quella brutta, Teodulfo può emancipare l'aspetto sensibile dell'immagine senza avere più il timore dell'idolo.

Tuttavia, dietro l'abbellimento delle pareti, si cela l'aspetto principale dell'immagine, in cui si riassumono le due funzioni di ricordo e abbellimento che le vengono assegnate da Teodulfo. Il campo dell'immagine, seppur privo di vita, senso e ragione che fanno partecipi di Dio, ha nonostante questo un suo orizzonte. Qual è questo orizzonte?

Per definirlo, è opportuno richiamare una caratteristica dell'immagine di cui si è parlato prima: l'immagine non significa nulla. Tutto il senso dell'immagine è riposto nell'iscrizione che l'accompagna. Perché allora non coprire le pareti delle chiese di iscrizioni? Perché l'immagine, la cui caratteristica principale è stato detto essere la bellezza, colpisce colui che la vede più del testo scritto. L'immagine ha allora prima di tutto la funzione di rinforzare, col suo potere estetico, la conoscenza apportata al fedele dal testo scritto. L'immagine amplifica un significato e coi suoi mezzi aiuta la conoscenza: l'immagine è uno strumento essenzialmente retorico, in cui, alle tradizionali figure del discorso, si sostituisce il potere estetico di fascinazione che l'immagine esercita sullo spettatore. L'immagine è uno strumento potente per convincere.

3 Ipotesi di lavoro: lettura di una immagine

3.1 Una fotografia



In questa fotografia viene rappresentato un corteo. In primo piano, sulla destra, si trova un giovane in camicia. Dietro di lui, leggermente più indietro, un uomo con sguardo fiero fissa avanti a sé qualcosa che si trova alle spalle del fotografo che ha scattato la fotografia. Sembra reggere l'asta di una bandiera. Ancora dietro altri personaggi, fra cui se ne distinguono nettamente almeno cinque: uno, a sinistra, con barba bianca e mustacchi e decorazioni sul petto; alla sua destra un altro uomo pelato che cammina impettito e ha lo sguardo accigliato; di fronte a lui, alla destra di chi guarda la fotografia, un uomo sembra avere molte decorazioni sul petto; dietro, sulla destra, un giovane con capelli lunghi, baffi e pizzo. Sono tutti vestiti di scuro.

Stanno camminando in una strada. Dietro di loro chiudono la scena un colonnato e un arco.

3.2 I Libri Carolini e la marcia su Roma

Questa è la descrizione che si farebbe dell'immagine, se non si conoscesse l'episodio raffigurato. Questo è il livello di senso che si raggiunge dalla semplice mimesi dell'esteriorità. Questa è la conoscenza cui si approda nel momento in cui manca l'iscrizione.

Se si ponesse un'iscrizione a questa fotografia, probabilmente essa reciterebbe: *Marcia su Roma*. Allora cambierebbe l'approccio all'immagine: si potrebbe identificare nel quarto da sinistra Mussolini;

la mente riandrebbe a un momento fondamentale, gli ultimi giorni di ottobre del 1922, della storia italiana del XX secolo.

Dall'altro lato si sarebbe colpiti dai volti fieri dei personaggi, dai loro abiti tutti scuri e di taglio militare, dalla potenza dell'avanzata del corteo, dall'incedere maestoso: tutti elementi che si raccolgono dalla fotografia, e fanno ridondare il senso dell'iscrizione che l'accompagna.

Si potrebbe supporre che questa fotografia abbia avuto una grande diffusione durante il Ventennio. Chiunque, in quel periodo, l'avesse vista, subito riconduceva alla mente un momento glorioso della storia patria, che aveva condizionato più di ogni altro l'avvenire. Leggeva l'iscrizione *Marcia su Roma*, ma era la fotografia, più di ogni data o luogo, a convincerlo della realtà di quel fatto, e della sua importanza.

Nota bibliografica

Alberigo G., *Oriente e Occidente a confronto: la questione dei Libri Carolini*, in *Nostalgie di unità. Saggi di storia dell'ecumenismo*, Marietti, Genova 1989, pp. 31-52

Alberigo G. - Melloni A., *La questione politico-religiosa dei Libri Carolini. Oriente e Occidente a confronto sulle icone*, in *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, Atti del III Convegno Storico Interecclesiale (11/13 maggio 1987-Bari), in "Nicolaus. Rivista di teologia ecumenico-patristica" (15, 1988), pp. 243-264

Amann E., *L'epoca carolingia (757-888)*, in *Storia della Chiesa dalle origini sino ai giorni nostri*, vol. VI, S.A.I.E., Torino 1977

Arnaldi G., *La questione dei Libri Carolini*, in *Culto cristiano e politica imperiale carolingia*, Convegni del Centro Studi sulla Spiritualità Medievale (4-12 ottobre 1977), Università degli Studi di Perugia, Todi 1979, pp. 61-86 (riproposto con aggiunte e correzioni in "La cultura" (17, 1979), pp. 3-19)

Assunto R., *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Il Saggiatore, Milano 1961

Belting H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, pp. 297-310

De Bruyne E., *Études d'esthétique médiévale*, De Tempel, Brugge 1946

Chazelle C., *Matter, Spirit, and Image in the Libri Carolini*, in "Recherches Augustiniennes" (21, 1986), pp. 162-184

Id., 'Not in Painting but in Writing': *Augustine and the Supremacy of the Word in the Libri Carolini*, in *Reading and Wisdom. The De Doctrina Christiana of Augustine in*

the Middle Ages, University of Notre Dame Press, Notre Dame and London 1995, pp. 1-22

Franzini E., *Estetica e filosofia dell'arte*, Guerini e Associati, Milano 1999

Id., *Fenomenologia dell'invisibile*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001

Freeman A., *Additions and corrections to the Libri Carolini : links with Alcuin and the Adoptionist controversy*, in *Scire litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Muenchen 1988, pp. 159-170

Id., *Carolingian Orthodoxy and the fate of the Libri Carolini*, in "Viator. Medieval and Renaissance Studies" (16, 1985), pp. 65-108

Id., *Further Studies in the Libri Carolini*, in "Speculum. A journal of Medieval Studies", (40, 1965), pp. 203-289

Id., *Scripture and Images in the Libri Carolini*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (15-21 aprile 1993), XLI, vol. I, CISAM, Spoleto 1994, pp. 163-188

Id., *Theodulf of Orléans and the Libri Carolini*, in "Speculum. A journal of Medieval Studies" (32, 1957), pp. 663-705

Kessler H. L., *'Facies bibliothecae revelata': Carolingian Art as Spiritual Seeing*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo (15-23 aprile 1993), XLI, vol. II, CISAM, Spoleto 1994, pp. 533-584

Lyotard, J. F., *Veduta su un frammento della storia del desiderio*, in *Discorso, figura*, trad. it. di Franzini E. e Mariani Zini F., Unicopli, Milano 1988, pp. 193-238

Marenbon J., *Carolingian thought*, in *Carolingian culture: emulation and innovation*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 171-192

McCormick M., *Textes, images et iconoclasme dans le cadre de relations entre Byzance et l'Occident carolingien*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (15-21 aprile 1993), XLI, vol. I, CISAM, Spoleto 1994, pp. 95-158

Melloni A., *L'Opus Karoli Regis contra Synodum o Libri Carolini*, in "Studi Medievali" (29, 1988), pp. 873-886

Menozi D., *Les images. L'église et les arts visuels*, Les Éditions du Cerf, Paris 1991 (*La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995)

Russo L. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997

- Schlosser Magnino J., *Die Kunstliteratur*, Kunsrverlag Anton Schroll e Co., Wien 1924 (trad. it. di Rossi F., *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci 1996)
- Id., *L'arte del Medioevo*, Einaudi, Torino 1961
- Id., *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, Casa Editrice Le Letter, Firenze 1992
- Schmitt J.-C., *L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle*, in *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France les 2, 3, 4 octobre 1986, éd. par Boespflug F. et Lossky N., Les Éditions du Cerf, Paris 1988, pp. 271-301
- Tatarkiewicz W., *History of Aesthetics*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970 (trad. it. di Fubini G., *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino 1979)

Note

- [1] Mansi II, 11.
- [2] Mansi XI, 977-980; trad. it. di Menozzi D. in *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1995, p. 84.
- [3] Da AAVV, *Bisanzio nella sua letteratura*, a cura di Albini A. e Maltese E. V., Garzanti, Milano 1984, p. 273.
- [4] Mansi XII, 713-722.
- [5] Gli atti integrali sono contenuti in Mansi XII 1055-XIII 380. Traduzione parziale in *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, a cura di Russo L., Aesthetica Edizioni, Palermo 1997. Cfr., sull'importanza del Secondo Concilio di Nicea, la Lettera apostolica di Giovanni Paolo II Duodecimum saeculum.
- [6] *Vedere l'Invisibile*, cit., p. 147.
- [7] Le traduzioni che verranno proposte dei Libri Carolini sono basate sull'edizione critica Theodulfus Aurelianensis, *Opus Caroli regis contra synodum* (Libri Carolini), ed. Ann Freeman untr. mitwirkung von Paul Meyvaert, MGH Leges IV Concilia Tomus II Supplementum I, Hannoverae Impensis Bibliopoli hahniani MCMXCVIII.
- [8] Seguo in questo luogo la cronologia proposta da Ann Freeman in *Carolingian Orthodoxy and the fate of the Libri Carolini*, in *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, XVI, 1985, pp. 65-108.

- [9] Adriano I, Epistola Carolo regi Francorum, in MGH Epist. V, I, pp. 6-57.
- [10] Libro I, capitolo XI.
- [11] MGH Conc. Aevi Kar. I, II, 1, p. 165.
- [12] MGH Epist. IV, pp. 610-613.
- [13] PL 106, 305-388.
- [14] PL 105, 465-530.
- [15] Lybellus Synodalis Parisiensis, MGH Leges III Conc. Aevi Kar. I, 2, 2, pp. 480-551.
- [16] MGH Epist. V, 1, pp. 146-149.
- [17] PL 114, 927-930.
- [18] Praefatio.
- [19] IV, 8.
- [20] I, 7.
- [21] I, 2.
- [22] I, 17.
- [23] III, 26. Cfr. Agostino, De Genesi ad Litteram, trad. it. a cura di Carozzi L. La Genesi alla lettera, in Opere di Sant'Agostino. La Genesi, vol. IX, 2, Città Nuova Editrice, Roma 1989. I passi che riguardano la visione sono contenuti nelle pp. 646-651.
- [24] PL LXXVII 1128.
- [25] IV, 2.
- [26] II, 22.
- [27] IV, 16.
- [28] III, 16.
- [29] III, 22.
- [30] IV, 27.