

IMMAGINI E LITURGIA: RIPENSARE LA STORIA PER UNA PRASSI SECONDO IL CONCILIO VATICANO II

JUAN REGO*

SOMMARIO: I. *I problemi*. II. *I contesti*. 1. *La magia* delle immagini. 2. I processi cognitivi: intenzionalità iconica e immaginazione. 3. L'immagine nella cultura virtuale. III. *Dalla prassi alla teoria: alcune lezioni della storia*. 1. Dal primo al nuovo Testamento. 2. La nascita di una prassi: contesto e senso. 3. Lo sviluppo della prassi: immagini dialogiche e immagini energetiche. IV. *La teoria in attesa di una nuova prassi: conclusioni aperte*.

I legami fra le religioni e le immagini sono complessi. Il modo in cui le immagini sono state contestate, tollerate o difese forma parte di un articolato immaginario teorico e pratico. Le religioni hanno ospitato le immagini per motivi identitari, formativi e, soprattutto, culturali. Nel nostro caso ci interessano le immagini rituali cristiane, vale a dire, quelle immagini che formano parte integrante di un atto di culto rituale che oggi chiamiamo azione liturgica, non senza una certa difficoltà. Infatti, la storia della preghiera ecclesiale insegna che la distinzione fra le azioni rituali liturgiche e le azioni rituali non-liturgiche non è stata sempre così chiara come alcuni autori del XX secolo hanno cercato di spiegare.¹ Per questo motivo una ricerca sulle *immagini per la liturgia* esige di non dimenticare il contesto più ampio delle *immagini per il culto*, ovvero immagini culturali che in modi molto diversi *mediano* l'incontro fra Dio e noi.

Il succedersi delle teologie e delle prassi rituali ha dato luogo a cambiamenti profondi nel regime iconico. Per quanto riguarda le *immagini culturali* nell'occidente europeo, Hans Belting ha segnalato che la loro storia si sarebbe distaccata dalla *storia dell'arte* dal Rinascimento in poi.² La diffidenza nei riguardi delle *immagini culturali*, soprattutto là dove le posizioni di Zwingli e Calvino ebbero il sopravvento, andava di pari passo col disdegno nei confronti delle forme popolari di pietà, perché sospettate d'idolatria, nonché con il consolidarsi di una

* Pontificia Università della Santa Croce, Roma.

¹ Sulla difficoltà di stabilire i contorni precisi della nozione di *liturgia*, cfr. W. HAUNERLAND, *Ist alles Liturgie? Theologische Unterscheidungen aus praktischem Interesse*, «Münchener Theologische Zeitschrift» 57 (2006) 253-270.

² H. BELTING, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck, München 2004⁶, 9-10.

“religione della parola” che vedeva nel *superfluo* delle forme artistiche un’aggiunta non necessaria all’essenziale.³ Nessuna sorpresa, quindi, se nel 1991 Alex Stock si chiedeva se i musei fossero diventati i nuovi spazi rituali dove le *immagini di culto* avevano trovato il loro rifugio.⁴

In quegli stessi anni, per contro, la ricerca in ambito antropologico sviluppava la cosiddetta “scienza delle immagini”. Uno degli obiettivi di questa ricerca era il superamento delle diffidenze nei confronti delle immagini. Nel sottolineare i limiti della cultura logocentrica, la *Bildwissenschaft* tedesca e i *Visual Culture Studies* anglosassoni hanno dato luogo alla cosiddetta svolta iconica (*ikonische Wendung, pictorial turn*).⁵ Questa svolta ha segnato una parte della produzione accademica dagli anni ottanta del secolo scorso in poi, inclusa quella teologica.⁶ Grazie alla loro spinta, e non tanto a causa di uno sviluppo interno alla scienza liturgica, il discorso sulle immagini è tornato alle pubblicazioni sulla liturgia.

Negli ultimi vent’anni gli studi che approfondiscono il rapporto fra le immagini e la liturgia hanno visto un notevole incremento. Se consideriamo la «quaresima estetica»⁷ promossa da una parte del mondo accademico e pastorale nei decenni che seguirono il Concilio Vaticano II, il fenomeno merita una riflessione. Il presente contributo vuole offrire una rassegna di alcune voci, metodologie e indirizzi che si sono confrontati con questa specifica tematica negli ultimi due decenni. Dopo aver individuato alcune difficoltà nel rapporto fra le

³ L’orizzonte in cui si muove questo contributo è quello dei dibattiti e delle problematiche nate all’interno della tradizione cattolica occidentale. Per una presentazione della diversità di posizioni riguardante la gestione delle immagini di culto in ambito luterano e riformato, cfr. B. REYMOND, *Absence et présence d’images dans les espaces liturgiques protestants*, in C. BRAGA (ed.), *L’espace liturgique: ses éléments constitutifs et leur sens. Conférences Saint-Serge. LIII Semaine d’Études Liturgiques Paris, 27-30 Juin 2005*, Edizione Liturgiche, Roma 2006, 187-205; M. MEYER-BLANCK, *Gottesdienstlehre*, Mohr Siebeck, Tübingen 2011, 343-352, 363-374; J. STÜCKELBERGER, *Raum und Bild als Elemente des reformierten Gottesdienstes*, in D. PLÜSS, K. KUSMIERZ, M. ZEINDLER, R. KUNZ (eds.), *Gottesdienst in der reformierten Kirche. Einführung und Perspektiven*, Theologischer Verlag Zürich, Zürich 2017, 375-389.

⁴ A. STOCK, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne*, Schöningh, Paderborn 1991, 303-305.

⁵ Per un’introduzione cfr. D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2007², 329-380; A. PINOTTI, *Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft*, «Studi di estetica» 42 (2014) 269-296; L. VARGIU, *Mitchell and Boehm – a Dialogue. Image Science in the European Context*, in K. PURGAR (ed.), *W.J.T. Mitchell’s Image Theory. Living Pictures*, Routledge, New York, London 2017, 171-181.

⁶ Si pensi anzitutto ai lavori di autori come Alex Stock, Reinhard Hoeps, Malte Dominik Krüger o Peter Hofmann. Tra i principali progetti di questa linea di ricerca spicca il manuale di R. HOEPS (ed.), *Handbuch der Bildtheologie*, 4 voll., Ferdinand Schöningh, Paderborn 2007-2021, di cui finora sono apparsi i tre primi volumi.

⁷ L’espressione è di Isabelle Saint-Martin, in IDEM, *Art et liturgie aujourd’hui: à propos de six récentes églises parisiennes (1997-2005)*, «Revue de l’histoire des religions» 227/1 (2010) 127-146, 128.

immagini e la liturgia nel XX secolo e i contesti in cui si sviluppa attualmente la surriferita ripresa, darò un saggio della vivacità della produzione accademica analizzando il rapporto fra le immagini e le azioni liturgiche nel primo millennio. Le riflessioni conclusive vogliono essere un incoraggiamento a prendere coscienza dell'importanza delle immagini per una liturgia secondo il Concilio Vaticano II.

I. I PROBLEMI

A differenza di argomenti come lo spazio liturgico, la dimensione simbolica della liturgia o il discorso sulla bellezza, l'interesse per il fondamento teologico della presenza delle immagini nell'aula liturgica e per la loro funzione all'interno dell'azione rituale era diventato, fino a pochi anni fa, un ambito praticamente circoscritto agli studi storici sul medioevo e sull'epoca moderna, sia in oriente che in occidente. Infatti, chi sfoglia i testi e le fotografie delle pubblicazioni sui luoghi di culto occidentali nel XX secolo costaterà una progressiva scomparsa fisica e teorica delle immagini, sempre però con delle logiche eccezioni.⁸

Di fronte a quest'assenza, Crispino Valenziano ha segnalato più volte l'importanza che dovrebbe avere il *programma iconico* delle chiese.⁹ La rilevanza di questo programma è radicata nella dimensione iconica della liturgia in sé stessa, vale a dire, nella sua natura epifanica.¹⁰ Il programma iconico non è un'appendice decorativa giustapposta all'azione rituale. Esso è una conseguenza della logica sacramentale della rivelazione presente in ogni azione liturgica; una logica che esige l'incorporazione della materia nella *forma simbolica* in cui avviene l'incontro fra Cristo e la Chiesa. Non sorprende quindi che le *arti per la liturgia* abbiano generato

⁸ Si veda, ad es., A. GERHARDS, T. STERNBERG, W. ZAHNER (eds.), *Communio-Räume Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie*, Schnell & Steiner, Regensburg 2003; E. FERNÁNDEZ COBIÁN (ed.), *Between Concept and Identity*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014; I. SAINT-MARTIN, *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art (France, XIXe-XXe siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014; G. DELLA LONGA, A. MARCHESI, *Architettura e liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto. Atti del 4º Convegno internazionale (Venezia, 26-27 ottobre 2006)*, Stella, Rovereto 2008; M. CHALABI, *Les églises paroissiales construites dans la seconde moitié du XX^e siècle et leur devenir: l'exemple de Lyon (Rhône)*, «In Situ» [online] 11 (2009), DOI: 10.4000/insitu.5887 [consultato 23 gennaio 2020].

⁹ «Da troppo tempo oramai, come non ci si preoccupa di realizzare programmi del genere, così non ci si interessa di riflettere adeguatamente sull'argomento [del programma iconico]» C. VALENZIANO, *Programma iconico*, in L. CASTELFRANCHI, M.A. CRIPPA (dir.), *Iconografia e arte cristiana*, II, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, 1096.

¹⁰ La liturgia come *epifania* e come *forma simbolica* sono argomenti sviluppati e diffusi da Romano Guardini, cfr. T.H. STARK, *Liturgie als symbolische Objektivation religiöser Glaubensinhalte. Guardinis richtungweisender Entwurf eines kulturtheoretischen Forschungsprogramms*, «Münchener Theologische Zeitschrift» 50/3 (1999) 243-257.

una ricca tradizione di repertori iconici che scaturiscono dalla stessa fonte che ha alimentato l'eucologia e l'innografia liturgica, cioè il mistero del Verbo incarnato.

All'importanza della dimensione *iconica* della liturgia si aggiunge oggi la sociologia religiosa delle nuove generazioni, sempre più lontana dai canoni diffusi nel secolo scorso.¹¹ La deriva iconica dei nativi digitali pone domande urgenti sull'educazione visuale poiché il paradigma culturale *nolens-volens* è cambiato. Fenomeni come lo sviluppo della rete come *luogo* di pratiche devozionali¹² o la fioritura di stili di cristianesimo che privilegiano forme artistiche *neo* (neo-bizantine, neo-preraffaellite, ecc.)¹³ interrogano la capacità che la Chiesa del XXI secolo avrà di generare una nuova cultura delle immagini per il culto e più specificamente per la liturgia.

Le cause del disinteresse per le immagini di culto da parte della committenza ecclesiastica nella seconda metà del secolo scorso sono varie, ma senz'altro vi hanno giocato un ruolo importante tre elementi che meritano un breve commento.

Un primo motivo sarebbe la precedenza data agli aspetti linguistici dell'esperienza rituale cristiana, soprattutto come conseguenza dell'impostazione generale con cui la scienza liturgica era abituata a lavorare al tempo della riforma voluta dal Concilio Vaticano II.¹⁴ Tale impostazione combaciava col rifiuto di ogni forma di sontuosità visuale "gotico-barocca" e con una nobile semplicità (cfr. *Sacrosanctum Concilium* n. 34) interpretata come un richiamo all'ascetismo estetico.¹⁵ Risul-

¹¹ Cfr. K. FLANAGAN, *Visual spirituality: an eye for religion*, in K. FLANAGAN, P.C. JUPP (eds.), *A sociology of spirituality*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2010, 219-249.

¹² Per un'indagine sulle immagini di devozione nella rete, cfr. D. DOUYÈRE, *L'image de piété chrétienne, objet-support de la croyance? Communiquer la foi par l'image, de l'imprimé au numérique*, «Recherches en communication» 38 (2012) 29-46.

¹³ Sulla problematicità del *revival* iconico a partire degli anni novanta del XX secolo, cfr. A. GERHARDS, *Moderne Kunst und Liturgie. Versuch einer theologischen Sondierung*, «Liturgisches Jahrbuch» 52 (2002) 262-277. Sul problema del neo-bizantinismo, cfr. G. KORDIS, *The Return to Byzantine Painting Tradition: Fotis Kontoglou and the Aesthetical Problem of Twentieth-Century Orthodox Iconography*, in H. LAUGERUD, S. RYAN (eds.), *Devotional Cultures of European Christianity 1790-1960*, Four Courts Press, Dublin 2012, 122-130.

¹⁴ Cfr. B. KRANEMANN, *Kommunikation im Gottesdienst - Kommunikation über den Gottesdienst. Empirische Forschung in der katholischen Liturgiewissenschaft*, «Zeitschrift für Pastoraltheologie» 33 (2013) 137-141.

¹⁵ Il richiamo all'ascetismo come rimedio contro le ripetizioni e la sontuosità è frequente nei commenti a *Sacrosanctum Concilium* nn. 34 e 124 ed era già presente nelle proposte architettoniche della fine degli anni cinquanta. Un esempio, tra tantissimi, sono le nuove chiese nel contesto industriale di Belfort-Héricourt-Montbéliard, dove «tendent à disparaître les vitraux (qui font place à des puits de lumière ou des verrières), et aussi le décor intérieur, dans une recherche d'ascèse qui s'affirme simultanément» Y.-C. LEQUIN, *Églises et temples en bassins industriels: Belfort-Héricourt-Montbéliard (Franche-Comté) (1944-2008)*, «In Situ» [online] 12 (2009), DOI: 10.4000/insitu.5826 [consultato 27 gennaio 2020].

ta illustrativo il fatto che per non pochi autori attorno al movimento liturgico tedesco, il *gotico* avrebbe segnato l'inizio di uno stile di cristianesimo decadente connotato da un desiderio di *vedere* soggettivo e devozionale, da contrapporre alla potente sobrietà visuale e acustica del *romanico*.¹⁶ Sarebbe erroneo affermare che i lavori della riforma liturgica abbiano privilegiato esclusivamente i codici verbali, tuttavia oggi sembra pacifico riconoscere nella ricezione teologica e pastorale un certo *deficit* di comprensione dell'ampiezza e della complessità delle dinamiche antropologico-rituali in generale e del regime iconico in particolare.¹⁷

All'accentuazione degli aspetti testuali del rito cristiano si aggiunge un secondo fattore che riguarda una concezione di tipo dialettico nell'analisi del rapporto fra la liturgia e la preghiera "non-liturgica", vale a dire, la cosiddetta *pietà popolare*, i *pii esercizi* o le *devozioni*. L'analisi delle diverse forme di preghiera ecclesiale secondo una modalità di pensiero *aut-aut* ha portato a confinare le immagini culturali entro l'ambito delle forme della pietà popolare locale, ad esempio nel contesto delle processioni e dei pellegrinaggi. Da questo punto di vista le immagini devozionali dovevano essere escluse dal mondo *alto* e tendenzialmente *universale* dello spazio liturgico.¹⁸ Inoltre, la naturale reazione contro gli stereotipi della pietà ottocentesca e il desiderio di recuperare la centralità dello spazio liturgico negli anni sessanta-novanta ebbero come conseguenza una riduzione dell'identità dell'edificio "chiesa" alla sua funzione liturgica. Una volta che gli spazi delle chiese furono ridotti ad aule liturgiche, le altre forme di preghiera ecclesiale diventarono un *altro* che si presentava diverso e poco opportuno. Gli "spazi per la devozione" trovarono una certa ospitalità, ma circospetta nei documenti ufficiali e poco accogliente nelle realizzazioni concrete.

Questi due indirizzi teologico-pastorali hanno avuto un influsso non piccolo nelle decisioni della committenza ecclesiastica e non potevano non avere delle ricadute su una terza causa che riguarda il complesso rapporto tra gli architetti e gli artisti.¹⁹ La riduzione dell'edificio chiesa a un grande *spazio liturgico* giocava a favore dei primi, poiché essa rispondeva a non poche aspirazioni dei principali

¹⁶ Sulla la pietà visuale gotico-moderna considerata come decadenza in circoli come Maria Laach, cfr. G. TOUSSAINT, *Der gotische Mensch will sehen: die Schaufrömmigkeit und ihre Deutungen in der Zeit des Nationalsozialismus*, in M. STEINKAMP, B. REUDENBACH (edd.), *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, Akademie, Berlin 2013, 31-47.

¹⁷ «Consideramos que es ésta [la dimensión estética] una tarea todavía pendiente en la renovación litúrgica», D. BOROBIO, *La dimensión estética de la liturgia*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2008, 4.

¹⁸ Su questo dibattito, con particolare riferimento alle tesi di Romano Guardini, cfr. J. REGO, *Neo-devocionalismos. De la dialéctica a la sinergia*, «Phase» 344/58 (2018) 101-114.

¹⁹ Si veda, come esempio, l'appassionato racconto dell'esperienza artistica di Tito Amodèi (1926-2018) in IDEM, *L'immagine sacra nella riforma liturgica*, in R. TAGLIAFERRI (a cura di), *Liturgia e immagine*, Edizioni Messaggero, Abbazia di Santa Giustina, Padova 2008, 193-195.

linguaggi architettonici del XX secolo come sono, ad esempio, la sobrietà decorativa, l'espressività dei materiali, la funzione iconica dello spazio, la luce come principale elemento configurante, la concezione dell'architetto come artista e dell'edificio come opera d'arte totale.²⁰ Inoltre va ricordato il cosiddetto "divorzio" del mondo dell'arte dalla committenza ecclesiastica, sia per mutue incomprensioni, come nel dibattito sull'opportunità dell'arte astratta nelle chiese, sia per posizionamenti ideologici incompatibili.²¹ Non sorprende quindi che il lavoro iconico degli artisti abbia avuto un ruolo secondario nei progetti delle chiese più recenti, nonché nell'immaginario del grande pubblico, tranne in alcuni casi di scandali e di controversie mediatiche.

II. I CONTESTI

La ripresa degli studi sulle immagini *per* la liturgia ha come contesto più ampio le iniziative e le pubblicazioni che vogliono recuperare la dimensione estetica della fede. La promozione della *via pulchritudinis* e della dimensione *affettiva* dell'esperienza cristiana ne sono due note manifestazioni.²² Il loro successo rivela delle carenze formative che il mutato contesto culturale, parliamo soprattutto dell'occidente più sviluppato, ha fatto emergere. La complessità di questo processo non è riducibile a poche cause, ma quattro orientamenti possono offrirci valide coordinate di riferimento.

1. *La magia delle immagini*

L'attuale *Bildwissenschaft* si rivolge alle immagini per trovare in esse un paradigma epistemologico alternativo all'intellettualismo illuminista. La critica al razionalismo era presente un secolo fa in autori del movimento liturgico come Romano Guardini (1885-1968) e Odo Casel (1886-1948). Tuttavia, la loro fiducia nel *logos*

²⁰ Pur trattandosi di un caso particolare, l'intervista realizzata dall'*École nationale supérieure d'architecture de Grenoble* all'architetto André Wogenscky (1916-2004) esemplifica bene l'*esprit du temps*. Interrogato sul ruolo degli artisti nei suoi edifici, Wogenscky affermava di «appeler le sculpteur, parfois le peintre, pour qu'il continue à renforcer l'intensité essayé de donner par l'architecture», in F. DELORME, *Guillaume Gillet, 'la liaison de l'art monumental et des arts plastiques', principe ou réalité? Le cas des vitraux de l'église Notre-Dame à Royan*, «In Situ» [online] 32 (2017), DOI: 10.4000/insitu.14998 [consultato 23 gennaio 2020].

²¹ Cfr. R. VAN BÜHREN, *Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2008, 210-212, 388-394.

²² Per un'utile raccolta bibliografica, cfr. T. DI BLASIO, *La via della bellezza: rassegna bibliografica*, «Path» 4/2 (2005) 561-606. Per il suo impegno pratico e teorico è doveroso fare riferimento all'opera di Marko Ivan Rupnik e al Centro Aletti. Tra le sue opere, cfr. M.I. RUPNIK, *Il colore della luce*, Lipa, Roma 2003; IDEM, *La via della bellezza nell'arte contemporanea*, «Path» 4/2 (2005) 481-495.

e nella *parola* è l'atteggiamento che l'anti-razionalismo più recente sembra non condividere. Per quest'ultima linea di pensiero «la parola viene 'dopo' [...] più originari sono le immagini, i gesti e le azioni che sono direttamente connesse al corpo».²³ E in questo modo, là dove la parola è vista con sospetto, rientra la fiducia nella *magia* del rito. Per Roberto Tagliaferri l'origine dell'iconografia è da collegarsi con «la teoria dell'efficacia 'magica' della liturgia cristiana, che per la sua forza sacramentale è stata temuta e imbavagliata dalla prevalente preoccupazione dottrinale della chiesa».²⁴ In questo paradossale uso delle parole contro le parole, il *logos* non è più visto come *legame*, bensì come imposizione dottrinarica:

Sotto un profilo più epistemologico siamo [con la crisi iconoclasta] agli esordi del destino culturale dell'Occidente, che ha scelto la via essoterica della verità logica del principio di non-contraddizione garantito dalla razionalità concettuale della parola e della scrittura, piuttosto che la via esoterica dei linguaggi estetici che lasciando sussistere la metafora accettano l'incertezza della connotazione [...] Il destino del cristianismo in Occidente segue la parabola della cultura d'Occidente: tanto controllo, tanta ideologia, tanta dottrina, poca esperienza, poca emozione, quasi nessun presentimento del sacro.²⁵

Secondo questo punto di vista, prima che il linguaggio umano esprima il mondo vi è un'esperienza primaria del suo senso grazie al contatto sensibile. Se il linguaggio umano ha perso la nostra fiducia ed è visto come una sovra-struttura ideologica, allora l'accesso alla "presenza originaria" è affidato alle immagini in quanto portatrici di quella portata cognitiva che pur non esprimibile a parole è presente nelle emozioni. L'immagine sarebbe la modalità più originaria della conoscenza antipredicativa. La *magia* delle immagini consiste nella loro natura pre-linguistica che ha il potere di metterci in moto. La capacità di suscitare reazioni primarie colloca le immagini nell'ambito ergogenico del *rito*. L'immagine magica sarebbe l'espressione non contaminata, immediata, di una percezione che precede il giudizio e la riflessione. Infatti, a differenza del giudizio della ragione, che esige la capacità e il tempo necessario per tenere insieme mediante la copula due realtà diverse ($x \text{ è } y \mid x \text{ non è } y$), l'immagine è *una presenza immediata*. L'immagine, a differenza della proposizione discorsiva, non è capace d'esprimere il giudizio. Essa non giudica. Essa mette *in presenza*. E poiché non giudica, l'immagine non può essere né vera né falsa. L'immagine quindi non ha a che vedere con la verità, ma col *sensu* trasmesso nei sensi.

²³ R. TAGLIAFERRI, *Introduzione*, in IDEM (a cura di), *Liturgia e immagine*, Edizioni Messaggero, Abbazia di Santa Giustina, Padova 2008, 5-15, 15.

²⁴ R. TAGLIAFERRI, *Immagini, presenza e sacramento lungo la storia. Un approccio storico-fenomenologico*, in IDEM, *Liturgia e immagine*, 129-180.

²⁵ R. TAGLIAFERRI, *Immagini, presenza e sacramento lungo la storia*, 155.

La critica al logocentrismo, nonché la concezione magica dell'immagine si trovano alla base delle teorie dell'immagine di autori come Gottfried Boehm, Hans Belting, David Freedberg, e William J.T. Mitchell. Secondo Martin Büchsel, una caratteristica essenziale del loro pensiero è l'*animismo* iconico, ovvero, l'ipostatizzazione delle immagini.²⁶ Considerare l'immagine come *soggetto* implica superarne una visione che la vorrebbe ridurre a *medium* o, ancora, a *messaggio*. Considerare l'immagine come soggetto significa invertire il rapporto con l'autore, il quale diventa ora uno *sciamano* al servizio della *potenza dell'immagine*. La natura pre-logica dell'immagine garantirebbe la sua universalità poiché non condizionata da nessun sistema culturale. Soltanto coloro che rinunciano al controllo razionale riescono a sperimentare *chi* sia quell'immagine. Coloro che non si abbandonano al potere delle immagini-soggetto rimangono nondimeno sotto il loro potere, giacché esse agiscono attraverso le pulsioni e l'inconscio.

I limiti e le ragioni di questa concezione *mitologica* dell'immagine sono simili ai limiti e alle ragioni dei *miti*. La visione mitologica dell'immagine riesce ad illuminare alcuni fenomeni, senza logicamente volerli *spiegare*. Elementi positivi possono essere la critica a un razionalismo incapace di cogliere che il *logos* della realtà, e quindi di tante immagini, è più grande della ragione umana; oppure che, come segnala l'ermeneutica, le immagini in quanto prodotti culturali hanno un loro "mondo finzionale" più o meno indipendente dal momento creativo originario e che, quindi, sono in grado di continuare a "vivere", suscitando nuovi "effetti" lungo la storia e "imponendosi" al singolo come qualcosa che avviene dal di fuori della sua coscienza. In questo contesto, è interessante per la storia della cultura e del fenomeno religioso in particolare la rivalorizzazione delle immagini di culto non "artistiche" che però hanno avuto un'ampia ricezione popolare. Per quanto riguarda quest'ultimo caso, non va dimenticato che, visti dall'esterno, alcuni fenomeni riguardanti immagini culturali che parlano, piangono o sorridono, presentano dei parallelismi con forme *magiche*, in modo simile a come il potere di guarigione di Cristo era interpretato come un fenomeno di attività diabolica (cfr. Mc 3, 22-30).

Tuttavia, i problemi e le perplessità non sono pochi. Ad esempio, la sfiducia nella ragione e l'esaltazione della comunicazione *mantica* condanna il soggetto a una tragica divisione interna o a una irresponsabile schizofrenia. Non avrebbe senso parlare d'autore, giacché sono le immagini stesse che vivono e s'incarnano grazie alla collaborazione passiva dei soggetti umani. In questo senso, la dissociazione dell'immagine in quanto *archetipo* dalla *materialità* dell'immagine che interagisce con i sensi significa riproporre un neo-idealismo che paradossalmente sottovaluta

²⁶ M. BÜCHESEL, *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Wilhelm Fink, Paderborn 2019, 4-9.

la materialità dell'immagine e il processo creativo.²⁷ Ancora, il capovolgimento del rapporto artista-immagini e l'opinione secondo la quale esse precedono il soggetto e ne prendono il possesso fino al punto di imporre la loro verità con indipendenza dal suo giudizio, significa negare la libertà dell'atto artistico. Per ultimo, bandire dalle immagini qualsiasi intervento della ragione e qualsiasi pretesa di giudizio veritativo sulla realtà, come se fossero dimensioni incompatibili con l'evidenza della *presenza* e la rivelazione sensibile del *senso*, sembra far violenza alla realtà delle cose. È vero, o al meno così mi sembra, che la natura iconica dell'immagine visiva è più legata al *nous* dell'intelletto che al processo discorsivo della ragione (*logos*).²⁸ Da cui la differenza fra le arti visive che privilegiano lo sguardo puntuale più o meno prospettico (forme presentazionali) e le arti che lavorano col succedersi del tempo (forme discorsive). Tuttavia nelle ultime operazioni intellettuali non si va oltre la ragione né oltre il giudizio, bensì essi si trovano *incorporati*, integrati, nella semplicità dell'immagine finale. Proprio per questo motivo l'immagine *donne à penser*, come dimostrano i fiumi di parole prodotte dalla "teoria delle immagini".

In conclusione, una concezione animista dell'immagine fa divorziare semplicisticamente il linguaggio antipredicativo dal linguaggio predicativo, come se l'intervento del pensiero logico fosse una lama che interrompe dal di fuori qualsiasi comunicazione col senso donato nei sensi. In realtà i processi cognitivi sono più complessi e articolati. La funzione critica della ragione e del linguaggio socialmente condiviso non è una sovra-struttura, ma una tappa necessaria nel processo di apertura al senso e alla verità delle immagini.²⁹

²⁷ Cfr. M. BÜCHSEL, *Bildmacht und Deutungsmacht*, 87-92.

²⁸ Cfr. J.J. SANGUINETI, *El conocimiento humano. Una perspectiva filosófica*, Palabra, Madrid 2005, 281-284.

²⁹ Le conseguenze metodologiche di quest'impostazione teorica non sono indifferenti. Il volume di D. MORGAN, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2005, ne è un buon esempio. Come ha segnalato M. Lezowski, «l'auteur prend le parti de privilégier la restitution psychologique des ressorts du pouvoir des images sacrées, plutôt que la lecture de textes doctrinaux et théologiques, avec la conviction de pouvoir dissocier la perception des images de l'intellection sur les images (préface, p. xviii) [...] Pour David Morgan, l'explication théologique intervient après la révélation [...] La 'manière de voir' est ce que le regard d'un individu devrait être, en vertu de lois psychologiques dominantes. La seconde question que soulève ce livre mérite encore plus d'approfondissements. Cohérent dans sa méthode, l'auteur propose une définition de la source des 'manières de voir', non à partir d'archives, au pluriel, mais de l'archive, au singulier, définie comme un répertoire d'images, à la fois collectif et intime, enseigné dans les premières années de la vie (p. 59)», M. LEZOWSKI, *David Morgan, The Embodied Eye. Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*, «Revue de l'histoire des religions» 1 (2015) 85-88, 87-88.

2. I processi cognitivi: intenzionalità iconica e immaginazione

Un resoconto delle principali teorie sui processi cognitivi e il ruolo che vi giocano le immagini va oltre l'interesse specifico di questo contributo. Tuttavia il problema della percezione visiva è un passaggio necessario per chi cerca di comprendere più a fondo il senso delle immagini nel contesto del rituale cristiano.

Le immagini, siano immagini verbali o immagini fisiche, suscitano immagini mentali associate a determinate emozioni che, a loro volta, possono essere rielaborate dal soggetto tramite la memoria e quindi generare nuove situazioni emotive. Quale rapporto esista fra la percezione sensibile e le immagini interne è uno dei centri di interesse dell'*Imagery-Debate*, nel quale il problema conoscitivo della percezione viene studiato da diversi punti di vista come le neuroscienze, l'epistemologia o la psicologia. Alcuni elementi del dibattito che possono aiutare a collocare il nostro oggetto di studio in un contesto più ampio sono i seguenti.³⁰

Uno degli esiti più importanti del dibattito sembra essere l'incoraggiamento a superare una divisione troppo riduttiva fra *pensiero per immagini* (visione diretta o pittorialista) e *pensiero per proposizioni* (visione inferenziale o proposizionalista). La nostra percezione non è un asettico immagazzinare stimoli-informazioni che saranno pensate e ordinate in un ulteriore momento cognitivo. Allo stesso tempo, la rappresentazione delle immagini attraverso i sensi, pur essendo qualcosa di originario, non sembra essere un'operazione né automatica né disinteressata, poiché in ogni atto percettivo umano esiste un soggetto, la cui biografia e volontà determinano la percezione entro certi limiti. Non esiste quindi un vedere puro o innocente. Tuttavia il grado di coinvolgimento del soggetto e la sua elaborazione della percezione ammettono livelli diversi. L'equilibrio difficile da conservare è proprio questa tensione fra alcune esperienze che si avvicinano di più alle esperienze pre-concettuali (rappresentazioni "originarie") e altre esperienze talmente dipendenti dal linguaggio che sembrano esclusivamente determinate da esso.

La complessità della percezione sembra indicare che «non c'è una netta divisione del lavoro tra il lavoro dei sensi e il lavoro della mente. Non ci sarebbe percezione sensibile e poi cognizione e memoria, ma vi è sempre un contesto globale di risposta a un intero percettivo/cognoscitivo».³¹ In questa risposta globale giocano un ruolo importante gli *schemi anticipatori*, i quali dispiegano un ventaglio di risposte adattative in base all'informazione esperienziale ed emotiva conservata nella nostra memoria. Grazie a queste anticipazioni possiamo dispiegare nella

³⁰ Riprendo con qualche sfumatura alcune idee dell'analisi di A.N. TERRIN, 'Religione visibile'. *La forza delle immagini nell'ambito della ritualità. Un contributo alla comprensione della liturgia*, in R. TAGLIAFERRI, *Liturgia e immagini*, 19-86; IDEM, *Religione visibile. La forza delle immagini nella ritualità e nella fede*, Morcelliana, Brescia 2011.

³¹ A.N. TERRIN, 'Religione visibile'. *La forza delle immagini nell'ambito della ritualità*, 72.

nostra immaginazione il “come se” delle immagini, vale a dire, quello *spazio intenzionale* dove una cosa vale per un'altra in un contesto determinato.³² Il “come se” dell'immaginazione è essenziale per gestire le immagini in generale e le immagini di culto in particolare, poiché è in questo spazio intenzionale dove il soggetto sviluppa la *percezione* di una presenza della divinità tramite un *medium* visivo.³³

La percezione di un referente divino in un *medium* visivo non dipende tanto dalla esattezza mimetica o dal grado di stilizzazione con cui i tratti della divinità sono raffigurati nell'immagine. Per quanto riguarda l'atto umano di *percezione* «che si tratti di un 'volto' di un dio, di una statua come il famoso Zeus di Fidia, o di un 'diagramma' come può essere un *mandala* fatto di un cerchio e di una geometria convergente verso il centro della circonferenza, o che si tratti di un'espressione linguistica come ad esempio la semplice espressione: 'È parola di Dio' non cambia molto per sé. *Tutto dipende dalla forza dell'immaginazione. Perciò è importante la messa a fuoco mentale e i tratti distintivi per cui si riconosce l'immagine*».³⁴ La messa a fuoco mentale e le caratteristiche proprie dell'immagine, le quali garantiscono un *minimo* di coerenza fra il referente e il *medium*, sono elementi decisivi per un'adeguata gestione delle immagini.

Essere in grado di *incontrare* qualcuno *attraverso* o *nell'*immagine richiede quindi di far chiarezza sulle personali disposizioni dell'osservatore. La percezione di un oggetto come immagine di culto, o ancora meglio, la percezione della presenza di Dio attraverso una sua rappresentazione materiale, mette in gioco tutto il soggetto: il suo desiderio, la sua intelligenza immaginativa, ma anche la sua volontà di *voler vedere*. Stare al *gioco* delle immagini comporta la decisione libera di entrare nel loro mondo e di rispettare le regole che in ogni caso sono state stabilite per la trasposizione sensibile di realtà non visibili. Questa decisione presenta dei tratti molto simili a quelli della *fede umana* poiché è tutta imperniata sull'esperienza della *fiducia*.³⁵ Nel caso cristiano questa dimensione antropologica è fonamen-

³² Sull'intenzionalità dell'azione culturale, cfr. J. REGO, *El bosque simbólico. Itinerarios para una reflexión sobre la acción sacramental*, Centro Liturgico Vicenziano - Edizioni Liturgiche, Roma 2012, 260-267.

³³ Alla stregua di Michael Viktor Schwarz intendo *medium* come un artefatto che rende possibile una relazione-comunicazione interpersonale di senso/significato e che è capace di funzionare come catalizzatore (*Katalysator*) di scambio di forza emotiva potenzialmente soprannaturale, cfr. M.V. SCHWARZ, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2002, 13-24.

³⁴ A.N. TERRIN, *Religione visibile*, 43. Corsivo dell'originale.

³⁵ Secondo Philipp Stoellger, la differenza fra un segno non-iconico e un'immagine non consiste nel fatto che l'immagine sia un fenomeno di *deixis* (atto di puntare verso un altro) e non di semplice *lexis* (di significato), bensì nel fatto che nell'immagine qualcosa/qualcuno ci viene incontro al di là dei nostri sforzi. Il mostrarsi dell'immagine richiede una certa intransitività e non-intenzionalità da parte del soggetto; essa appare come un paradosso non perfettamente controllabile, cfr. P. STO-

tale, ma non basta a garantire la percezione di Dio. La capacità di raggiungerlo è un dono divino gratuito che non deriva dallo sforzo del soggetto umano, per quanto “spirituale” o “ritualmente competente” sia il suo sguardo. Questo dono è chiamato *fede soprannaturale*. Come vedremo più avanti, la percezione della presenza di Dio attraverso una mediazione visuale richiede sia l’umanità dell’atto percettivo, sia l’esercizio di uno *sguardo di fede* in modo da garantire l’*eccedenza* divina, che come ripete l’esperienza biblica, si mostra a chi vuole e quando vuole.

In questo senso, ci sembra opportuno ricordare un altro elemento dell’atto percettivo messo a fuoco nel dibattito, poiché né l’immaginazione del soggetto, né la fede soprannaturale sono sufficienti per *incontrare* le immagini come immagini. Rispettare il *mondo interno* delle immagini significa non sbagliare sulla *finalità* con cui esse sono state realizzate. Una mancanza di sintonia su questo punto comporta numerosi cortocircuiti nel circolo ermeneutico. Non tutte le immagini dicono Dio nello stesso modo e non tutte le immagini presenti nell’edificio chiesa hanno la stessa finalità. Albert Gerhards distingue fino a cinque funzioni delle immagini: funzione catechetica, rappresentativa, anamnetica, doxologica e critica.³⁶ Queste categorie non si escludono fra di loro e si rivelano categorie utili per identificare l’orizzonte di comprensione e le aspettative entro cui le immagini dispiegano il loro mondo. Sottovalutare queste esigenze *delle* immagini significa rinunciare unilateralmente al *patto di lettura* e rende molto difficile l’incontro con la realtà che le immagini di culto mediano.³⁷

3. *L’immagine nella cultura virtuale*

Dal diffondersi del *social web* o Web 2.0 a partire dal duemila è constatabile un ulteriore sviluppo della società dell’immagine, dove il flusso quasi ossessivo di scatti, *selfies*, *memes* ed *emoji* ha modificato profondamente la comunicazione interpersonale. Il passaggio successivo, il Web 3.0 si prospetta come una rielaborazione del nostro accesso al senso del reale che porterà fino all’esaurimento la tendenza tipica dell’io moderno che “pone-dinanzi” l’oggetto per avere l’illusione di dominarlo.

Dal punto di vista sociologico siamo passati dall’euforia per il trionfo degli *schermi* al rammarico sociale per la perdita delle capacità critiche e linguistiche delle ultime generazioni. Chi vede la situazione in un modo più drammatico parla d’implosione, dove l’uso sociale delle immagini ha incorporato la *(ri-)produzione*

ELLGER, *Das Bild als unbewegter Bewegter? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie*, in G. BOEHM, B. MERSMANN, Chr. SPIES (edd.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Wilhelm Fink, München 2008, 183-217, 212.

³⁶ Cfr. A. GERHARDS, *Wo Gott und Welt sich begegnen. Kirchenräume verstehen*, Butzon & Bercker, Kevelar 2011, 153-156.

³⁷ Cfr. M.V. SCHWARZ, *Visuelle Medien im christlichen Kult*, 20-21.

virtuale della realtà nell'orizzonte stesso del reale. Il fatto che oggi parliamo di tecnologia "realtà aumentata" dimostra che nell'immaginario collettivo il *virtuale* è diventato un *continuum* col (vecchio) *sensu* della realtà. Anzi, grazie all'arricchimento della percezione che questa tecnologia permette, il virtuale è chiamato a diventare più affidabile, e quindi più "reale" che l'*off-line*.

Il risultato è un senso del reale più ambiguo e fluido dove l'oggettività dell'esperienza corporea e l'unità del soggetto senziente sono frammentate. Il perfezionamento delle esperienze virtuali rende sempre più nebulosi i contorni della nozione stessa di "esperienza".³⁸ Il virtuale focalizza l'attenzione su alcuni codici (principalmente quello visivo) e cerca di compensare con il sovraccarico di alcuni stimoli sensoriali la mancanza di *fatticità* delle cose (ra-)presentate. Il paradosso di questa situazione è che là dove l'immagine virtuale è diventata parte *essenziale* della percezione della realtà, l'immagine in quanto immagine scompare. Proprio là dove tutto mira provocare un'esperienza di *presenza immediata*, senza *distanza* né *rimando*, l'immagine muore. Il *medium* dei *media* rischia di non mediare più poiché si decide che è più soddisfacente vivere *dentro* l'immagine, cioè vivere dentro *Matrix*.

La (con-)fusione dei livelli di realtà interpella la prassi liturgica dal momento in cui gli schermi sembrano essere entrati a formar parte dell'esperienza celebrativa di non poche comunità.³⁹ Ma soprattutto è stato il dibattito sui sacramenti in *internet* ad accendere la discussione su cosa sia il corpo e la materia per la liturgia cristiana.⁴⁰ Infatti, come gestire le differenze tra l'*illusione rituale* e la *realtà virtuale*? Quale rapporto esiste tra il corpo fisico e il corpo virtuale del mio *Avatar*?

³⁸ Ad esempio, nelle esperienze di *vita virtuale* (Second Life, Alpha World e altre forme di *role playing*) ci viene detto che «non importa se il mondo in cui si trovano [coloro che partecipano a *Second Life*] sia virtuale o 'reale'. Reale è ciò che esiste nella mente» M. RYMASZEWSKI, W. JAMES AU, M. WALLACE (et al.), *Second life. La guida ufficiale*, La biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Roma 2007, ix. Da sottolineare la ricaduta animistica/mitologica: «Dal vostro punto di vista, SL [Second Life] funziona come se nella vita reale foste un dio. Magari non un dio onnipotente, piuttosto uno di quegli dèi mitologici minori che tendevano a specializzarsi in certi ambiti», *ibidem*, 7.

³⁹ Durante la redazione di quest'articolo è scoppiata l'emergenza del Covid-19. Alla luce di questi dolorosi eventi si è visto che il problema della partecipazione massiva alle azioni liturgiche tramite i *media* non è un problema teorico. Abbiamo bisogno di più distanza critica per valutare le conseguenze di questi mesi di confinamento dal punto di vista della normativa ufficiale e della sua ricezione pastorale. Per una storia delle prime trasmissioni nei mezzi di comunicazioni di azioni liturgiche, cfr. B. GILLES, *Durch das Auge der Kamera. Eine liturgietheologische Untersuchung zur Übertragung von Gottesdiensten im Fernsehen*, Lit, Münster 2000, 57-69.

⁴⁰ Fra l'abbondante bibliografia, cfr. S. BÖNTER, *Liturgical Migration into Cyberspace: Theological Reflections*, in T. BERGER (ed.), *Liturgy in Migration: From the Upper Room to Cyberspace*, Pastoral Press, Collegeville 2012, 279-29; P. POST, S. VAN DER BEEK, *Doing Ritual Criticism in a Network Society. Offline and Online Explorations, Pilgrimage and Sacred Place*, Peeters, Leuven, Paris, Bristol, CT 2016; T. BERGER, *@ Worship. Liturgical Practices in Digital Worlds*, Routledge, New York [2017] 2018.

Che cosa significa essere *presente e partecipare* in un'azione liturgica tramite la rete? La risposta a queste domande esige una riflessione antropologica e teologica che vede nella "densità" e "concretezza" della materia corporea quel limite che il virtuale non riesce a mediare. In questo senso il coinvolgimento sempre parziale del corpo nell'esperienza virtuale va interpretato come un limite strutturale di fronte a quel coinvolgimento *multimediale*, vale a dire di tutti i sensi del corpo senziente, che la liturgia esige.⁴¹

Nel sottolineare i limiti dell'esperienza virtuale questo dibattito offre degli spunti interessanti alla discussione sulle immagini per la liturgia, ad esempio quando si discute se l'assenza di immagini fisiche aiuti davvero alla purificazione del nostro immaginario liturgico. Il rischio di chi anni fa voleva investire troppo nella capacità immaginativa dei partecipanti alla liturgia e troppo poco nella fisicità degli oggetti artistici chiamati a mediare una realtà presente ma non visibile (si pensi a tanti luoghi di culto disegnati come spazi di "silenzio") è un rischio simile a quello di chi trasforma il virtuale nell'orizzonte del reale a scapito della materia. Il rischio quindi è che il soggetto resti ingabbiato nella sua immaginazione virtuale e finisca nudo come il re della fiaba davanti a chi lo vede dal di fuori. Prendersi cura della materia, prendersi cura della quantità e della qualità dei corpi delle immagini è uno dei migliori rimedi per evitare il ridicolo o l'infertilità.

L'importanza della materia porta inoltre a privilegiare le immagini *simboliche* nell'ambito liturgico, cioè quelle immagini che sono capaci di mediare la *presenza* di qualcuno poiché integrano la materia nel processo di espressione, a differenza di quelle meramente didattiche o informative, in cui l'affanno per il *significato* rende quasi inessenziale la loro densità materica.⁴²

III. DALLA PRASSI ALLA TEORIA: ALCUNE LEZIONI DELLA STORIA

Il recupero delle immagini *per* la liturgia come espressione della dimensione estetica della fede ha portato con sé un rinnovato confronto con le prassi artistiche del passato e con le teologie delle immagini di culto. Gli ambiti di ricerca implicati sono numerosi. In questa sezione ci limiteremo all'ambito biblico, in quanto obbligato punto di partenza, e poi alla nascita delle immagini cristiane per il

⁴¹ Non sorprende quindi il tono del documento della Santa Sede più esplicito a questo riguardo fino a pochi mesi fa: «La realtà virtuale non può sostituire la reale presenza di Cristo nell'Eucaristia, la realtà sacramentale degli altri Sacramenti e il culto partecipato in seno a una comunità umana in carne e ossa. Su Internet non ci sono Sacramenti. Anche le esperienze religiose che vi sono possibili per grazia di Dio, sono insufficienti se separate dall'interazione del mondo reale con altri fedeli» PONTIFICIO CONSIGLIO DELLE COMUNICAZIONI SOCIALI, *La Chiesa e Internet*, 22.2.2002, LEV, Città del Vaticano, n. 9.

⁴² Cfr. J. REGO, *El bosque simbólico*, 401-402.

culto, giacché l'argomento delle origini è stato frequentemente considerato come normativo nella storiografia del XX secolo. Esigenze di tempo e di spazio ci obbligano a tralasciare altri periodi della storia.

1. *Dal primo al nuovo Testamento*

Il divieto biblico delle immagini in Es 20,4 e Dt 5,8 ha come sfondo il problema dell'idolatria e dell'identità del Dio di Israele. La difesa del monoteismo e della trascendenza del Dio d'Israele è il frutto di un lungo processo storico e le immagini legate al culto vi giocheranno un ruolo importante. Negli ultimi anni la ricerca biblica è tornata più volte sull'argomento.

Il pregiudizio riportato da Félicien de Saulcy (1807-1880) secondo il quale l'arte giudaica non era mai esistita è stato ampiamente superato.⁴³ L'approccio storico allo sviluppo della religione di Israele parte da un contesto culturale politeista dove le immagini degli dèi si trovavano al centro dell'esperienza religiosa.⁴⁴ Prendersi cura delle immagini era prendersi cura del proprio rapporto con la divinità. Le immagini cultuali, che alcuni autori distinguono dalle immagini votive per l'uso personale o domestico, erano parte integrante di alcune azioni rituali. Le immagini erano vestite, lavate, ornate, bacciate, portate in processione, e talvolta ai loro piedi erano deposte le offerte o celebrati i sacrifici. Più che rappresentazioni della figura esterna degli dèi queste immagini erano viste come un *medium* che rappresentava simbolicamente le loro principali caratteristiche divine, un *medium* attraverso il quale la loro potenza si rendeva presente.⁴⁵ Inoltre, la natura materiale di questi oggetti facilitava ai fedeli l'espressione sensibile della loro *religio*. Una religione senza rappresentazioni della divinità sembra, quindi, fuori dall'orizzonte dove è nata e si è sviluppata la fede nel Dio di Israele.

Partire dal contesto religioso a cui appartenevano i patriarchi e poi i membri del popolo scelto da Dio comporta capovolgere il punto di partenza. Il presupposto non è più l'affermazione secondo la quale nella religione d'Israele non c'erano immagini, bensì il presupposto è che, come recita la monografia di Silvia Schoer, in Israele c'erano delle immagini.⁴⁶ Ciò che rende Israele diverso da altre popolazioni

⁴³ «L'art judaïque n'existe pas; il n'a jamais existé» F. DE SAULCY, *Histoire de l'art judaïque tirée des textes sacrés et profanes*, Didier et Cie., Paris 1858, 1.

⁴⁴ Cfr. O. KEEL, C. UEHLINGER, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen*, Bibel+Orient Museum, Academic Press, Fribourg 2010.

⁴⁵ Cfr. A. BERLEJUNG, *Die Theologie der Bilder: Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik*, Universitätsverlag-Vandenhoeck & Ruprecht, Freiburg-Göttingen 1998, 414-416.

⁴⁶ S. SCHOER, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament*, Universitätsverlag, Vandenhoeck Ruprecht, Fribourg, Göttingen 1987. Si veda anche H. NIEHR,

è l'uso e la gestione che ne farà, poiché ogni proibizione o regolamentazione delle immagini è già di per sé un programma iconico alternativo.⁴⁷

Una delle domande principali in questo ambito riguarda le strategie di auto-rappresentazione di Jhwh.⁴⁸ La pedagogia divina sembra aver conosciuto diverse fasi lungo la travagliata storia di Israele. In questo senso, le ricerche sul santuario di Bethel, il luogo di culto che ricorre più volte nelle Scritture dopo Gerusalemme, hanno una particolare importanza.⁴⁹

Per quanto riguarda una rappresentazione figurativa di Jhwh a Bethel è decisiva la politica religiosa di Geroboamo, il quale per evitare il possibile ritorno del regno del nord alla casa di Davide, decise di collocare due vitelli d'oro, uno a Bethel e un altro a Dan (cfr. 1Re 12, 26-30). Interessa notare che queste immagini volevano essere delle rappresentazioni dell'unico Dio di Israele, e quindi giustificavano il culto a Bethel e a Dan come autorevoli alternative al tempio di Gerusalemme.⁵⁰ Da qui l'ipotesi che pure a Gerusalemme potrebbe esser esistita qualche rappresentazione di Jhwh.⁵¹

Einblicke in die Konfliktgeschichte des Bildes im antiken Syrien-Palästina, in R. HOEPS (ed.), *Handbuch der Bildtheologie*, I: *Bild-Konflikte*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2007, 25-52.

⁴⁷ «Es werden Bilder immer im Lichte anderer Bilder kritisiert. Bildkritik und Bilderstreite sind daher immer Formen der Interikonizität: Es geht um kritische oder polemische Verhältnisse zwischen Bildern, nicht aber um die Frage völliger Bildlosigkeit» P. STOELLGER, *Wie mit Bildern um Bilder gestritten wird. Zum Bild des Jenseits oder zum Jenseits des Bildes*, «Theologische Zeitschrift» 67 (2011) 122.

⁴⁸ Cfr. G. SAVRAN, *Encountering the Divine. Theophany in Biblical Narrative*, A&C Black, London, New York 2005, 49-89.

⁴⁹ Originariamente dedicato al dio siro-palestinese El, Beth-el è legato alla teologia della presenza del Signore in un luogo santo dall'episodio di Gn 28,10-22 in poi. La pietra unta ed eretta come una stele (Gn 28,18.22) e l'altare ivi costruito dopo la vendetta contro i sichemiti (Gn 35,1-15) sono due episodi che giustificano l'importanza che avrà il santuario nell'immaginario di Israele come «casa di Dio» e «porta del cielo» (Gn 28,17).

⁵⁰ I vitelli di Geroboamo non potevano essere interpretati come dei «veicoli» sopra cui si spostavano gli dèi, bensì come una rappresentazione del Signore di Israele. A differenza delle immagini ugaritiche del dio El, la raffigurazione tauomorfa di Jhwh è poco frequente nella Scrittura. Tuttavia, la figura di questo animale e l'abbaglio dell'oro servivano come *medium* espressivo della forza e dello splendore del Signore, fino al punto che il popolo fu convinto che qui c'era «il tuo dio, che ti ha fatto uscire dal paese d'Egitto» (1Re 12, 28). L'eco di quest'espressione in Es 32,4 ha fatto ipotizzare che gli eventi storici del Sinai sono stati rielaborati alla luce di 1Re 12 con una finalità eziologica. La politica religiosa di Geroboamo che portò alla caduta del regno del nord nel 722 a.C., e alla successiva distruzione del santuario con Giosia (2Re 23, 15), sarebbe stata già annunciata nell'incapacità del popolo, e del suo capo Aronne, di sopportare il silenzio iconico di Jhwh sul Sinai (cfr. Es 19, 16ss; 33, 20). Cfr. H. NIEHR, *Götterbild und Bilderverbot*, in M. OEMING, K. SCHMID (edd.), *Der eine Gott und die Gotter: Polytheismus und Monotheismus im antiken Israel*, Theologischer Verlag Zurich, Zürich 2003, 231.

⁵¹ Su quest'ipotesi, cfr. M. BAUKS, *Bilderverbot (AT)* (3.3. Ein JHWH-Bild in Jerusalem?), in *Wi-*

Grazie a diverse strategie narrative e normative, Israele imparò che gli adoratori degli idoli attirano su di sé la propria rovina, sia che si tratti di individui concreti, sia che si tratti d'interi popolazioni. La progressiva purificazione di qualsiasi immagine che potesse indurre all'idolatria – l'esempio più noto è la distruzione del serpente di bronzo di Mosè conservato nel tempio (cfr. Nm 21, 4-9; 2Re 18, 4) – è frutto dell'approfondimento del rapporto stabilito fra Israele e il Signore e, più a monte, della natura stessa di Dio.

Per quanto riguarda il primo aspetto, la storia dell'alleanza richiederà il divieto delle immagini cultuali. Poiché Jhwh si è dimostrato l'unico Dio capace di salvare Israele, Egli esige la rinuncia al culto degli altri dèi. La rinuncia al culto di altri dèi comportava la rinuncia alle loro immagini. La proibizione delle immagini vuole superare una prima fase storica della rivelazione caratterizzata da un ambiguo politeismo, di cui la presenza della *Asherah* nel tempio di Gerusalemme ne era un chiaro esempio.⁵² La salvaguardia del monoteismo era quindi uno degli scopi principali della proibizione delle immagini di culto. La polemica contro gli idoli dei profeti e della letteratura sapienziale ne è una chiara manifestazione.

Oltre all'affermazione del monoteismo, l'assenza di immagini di culto nel rapporto con Yhwh trova la sua giustificazione nella natura stessa di Dio. Israele è chiamato a rinunciare non solo alle immagini degli altri dèi, ma anche deve rinunciare a qualsiasi pretesa di poter tradurre sensibilmente – e quindi, in un certo modo, controllare – l'identità del Signore. Il modo in cui Dio stesso ha voluto insegnare a Israele la serietà della sua trascendenza è stato quello della rinuncia alle auto-rappresentazioni *figurative*, soprattutto in ambito rituale, nonché una costante purificazione del suo immaginario religioso. È vero che per la tradizione biblica gli esseri umani sono in se stessi la principale immagine di Dio in questo mondo (cfr. Gn 1, 26), e che esiste una certa rappresentazione antropomorfa del Signore tramite la sua identificazione con il suo Angelo (cfr. in modo paradigmatico l'episodio di Mamre in Gn 18). Ciononostante, Israele conosce oggetti-immagini come il rovetto ardente (Es 3, 1-6), l'arca, i cherubini o la nube (cfr. Es 25, 10-21; 33, 10) che funzionano come *indicatori* della presenza di Dio piuttosto che come una sua rappresentazione.⁵³

BiLex (2019) <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15357/> [consultato 15 febbraio 2020].

⁵² L'immagine fu infine distrutta durante la riforma culturale di Ezechia (cfr. 2Re 18, 1-8).

⁵³ Tra gli oggetti che Dio ha stabilito per indicare la sua presenza ha una particolare importanza la *menorah* (cfr. Es 25, 31-40). La presenza di quest'oggetto sia nel tempio sia nella sinagoga è significativa per il rapporto fra questi due luoghi di culto. La ricerca sull'origine, il senso e lo sviluppo delle sinagoghe è un ambito di ricerca ancora aperto. La scoperta nel XX secolo della sinagoga di Dura Europos (ca. 230 a.C.) ha significato un passo in avanti nella comprensione del ruolo e della presenza delle immagini nei luoghi di culto ebraico. Finora i reperti archeologici offrono il seguente quadro. La distruzione del tempio e l'insuccesso delle rivolte del secondo secolo sembrano aver convinto le comunità ebraiche dell'impossibilità di ristabilire il culto del tempio a

A differenza del primo Testamento, la ricerca biblica sulle immagini di culto in ambito neotestamentario è stata meno sviluppata. Mancano anzitutto i reperti archeologici.⁵⁴ Dobbiamo aspettare il terzo secolo per trovare le prime immagini che possano essere attribuite con sicurezza a un contesto cristiano. Malgrado i dibattiti sulle reliquie della Passione di Cristo, le *vere-icone*, queste non sembrano aver contribuito alla cultura visuale cristiana dei primi tre secoli. Il fatto che non ci sia arrivato nessun ritratto contemporaneo di Gesù è coerente con i racconti evangelici secondo i quali Egli avrebbe affidato la sua *memoria* e la sua *figurazione* ad altri linguaggi, cioè al linguaggio rituale (es. «Fate questo in memoria di me», Lc 22,19), al linguaggio dell'*altro* (es. «Chi accoglie voi accoglie me», Mt 10, 40), e alla proclamazione autorevole, orale e per iscritto, del suo insegnamento («Andate in tutto il mondo e proclamate il Vangelo a ogni creatura» Mc 10, 15). La cultura iconica cristiana dei primi due secoli è assai ridotta per quanto riguarda le immagini di culto. Per adesso possiamo ricostruirla in parte grazie alle testimonianze scritte e alla memoria storica legata a luoghi particolari.

Per quanto riguarda i racconti dei Vangeli i riferimenti alle immagini cultuali sono praticamente inesistenti. Pur vivendo in un contesto greco-romano i racconti su Gesù non registrano una sola scena in cui il Rabbi di Nazareth si sia confrontato con le immagini di culto dei pagani. In Lc 21, 5 il riferimento al tempio «che era ornato [κεκόσμηται] di belle pietre [λίθοις καλοῖς] e di doni votivi [ἀναθήμασιν]» collega l'esperienza di Gesù alla tradizione veterotestamentaria (cfr. κοσμεῖν ἀναθήμασι in 2Mac 3, 2) e all'esperienza religiosa in generale (cfr. ἀναθήμασι τέ κεκοσμήκαμεν τὰ ἱερά αὐτῶν, Herodotus 1, 183). Il riferimento ai farisei che costruiscono tombe e adornano i sepolcri (οἰκοδομεῖτε τοὺς τάφους /

Gerusalemme. Da questo momento in poi inizia un'assimilazione della sinagoga al tempio. In questo processo, alcuni oggetti come la *menorah* e lo scrigno della Torah giocheranno un ruolo di grande importanza. L'arricchimento iconico delle sinagoghe coincide con un dialogo più intenso con il mondo greco e romano, un dialogo che ebbe come conseguenza l'assimilazione di forme di rappresentazione religiosa nelle facciate e all'interno delle sinagoghe. Quest'arricchimento avrà un termine con le tendenze iconoclaste della seconda metà del VI secolo, ma sarà ripreso durante il medioevo. Cfr. P. PRIGENT, *Le Judaïsme et l'image*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1990, 32-35; G. KOCH, *Jüdische Sarkophage der kaiserzeit und der Spätantike*, in L. RUTGERS (ed.), *What Athens has to do with Jerusalem*, Peeters, Louvain 2002, 189-210; L.I. LEVINE, *The Ancient Synagogue. The First Thousand Years*, Yale University Press, New Haven 2005; Z. WEISS, *Decorating the Sacred Realm: Biblical Depictions in Synagogues and Churches of Ancient Palestine*, in U. LEIBNER, C. HEZSER (edd.), *Jewish Art in Its Late Antique Context*, Mohr Siebeck, Tübingen 2016, 121-137; M. AVIAM, *The Ancient Synagogues in Galilee*, «Early Christianity» 10 (2019) 307-309.

⁵⁴ Per una presentazione dei contributi più recenti sul nuovo Testamento alla luce della sua cultura visuale materiale, cfr. V.K. ROBBINS, *New Testament Texts, Visual Material Culture, and Earliest Christian Art*, in IDEM, W.S. MELION, R.R. JEAL (eds.), *The art of visual exegesis: rhetoric, texts, images*, SBL Press, Atlanta 2017, 13-54.

κοσμεῖτε τὰ μνημεῖα, Mt 23, 29; cfr. Lc 11, 48) è importante per capire la continuità con la prassi cristiana di venerazione dei martiri. Ciononostante, il dato più importante da ritenere è che la stessa figura di Gesù presenta delle caratteristiche molto simili a quelle delle immagini di culto, sia per la capacità di raffigurare qualcosa di Dio («chi ha visto me, ha visto il Padre», Gv 14, 9), sia per la presenza di una potenza divina che agisce attraverso questa “immagine” («tutta la folla cercava di toccarlo, perché da lui usciva una forza che sanava tutti» Lc 6, 19).

Per quanto riguarda gli altri testi del nuovo Testamento, Gesù è confessato *immagine, carattere* del Padre (cfr. 2 Cor 4, 4; Col 1, 15; Eb 1, 3).⁵⁵ A differenza degli idoli dei pagani, quest’*immagine* non è frutto dell’attività degli uomini o dei demoni, bensì dell’iniziativa divina.⁵⁶ L’umanità del Logos è ἀχειροποίητον, proviene dall’intervento del Padre che in Maria scrive o disegna la sua immagine grazie all’azione dello Spirito. Poiché Gesù si era rivelato come Signore di Israele, cioè lo stesso Signore dell’Antico Testamento, la teologia della trascendenza divina non poteva non subire qualche sviluppo. Gesù non è semplicemente un uomo che ha avuto il privilegio di vedere il Dio invisibile. Nell’umanità del Verbo, il Padre dona agli uomini una sua immagine *autorevole*. E tuttavia la trascendenza divina nei confronti degli occhi umani non è banalizzata. Infatti, nel racconto del martirio di Stefano, egli afferma di vedere «il cielo aperto» per indicare l’inizio di una nuova tappa nel rapporto fra il Dio trascendente e la creatura umana. In questa visione Stefano non dice di vedere il Padre, bensì «la gloria di Dio». Accanto a Lui però si trova «Gesù [...] il Figlio dell’uomo» (cfr. At 7, 55-56).

⁵⁵ Per il contesto visuale dell’attività di Paolo, cfr. C.K. ROWE, *New Testament Iconography? Situating Paul in the Absence of Material Evidence*, in A. WEISSENRIEDER, F.F. WENDT, P. VON GEMÜNDEN (eds.), *Picturing the New Testament: Studies in Ancient Visual Images*, Mohr Siebeck, Tübingen 2005, 289-312; N. ELLIOTT, M. REASONER (eds.), *Documents and Images for the Study of Paul*, Fortress Press, Minneapolis 2011.

⁵⁶ In Rm 1, 18-25 e in At 17 e 19, Paolo si colloca alla stregua della critica sapienziale e profetica secondo la quale ciò che proviene dall’iniziativa degli uomini, vale a dire, dalle loro mani non può essere abitato dalla potenza della vita divina (cfr. Sap 13, 10-19; Ger 10, 3-5). In ultima istanza però il problema è un altro poiché anche gli stessi devoti della grande Artemide confessano che la sua statua è διωπητής, cioè «caduta dal cielo». Il vero problema per Paolo, come per i profeti, è la questione del vero Dio, del Dio che veramente salva e che di conseguenza è capace di rivelare il suo vero Nome (Es 3,13-15) o di costruirsi la sua vera casa (cfr. 2Sam 7,1-14). In questo senso è importante il rapporto fra 1Cor 10, 19 e Ap 13, 15-18 dove gli oggetti idolatrici sono messi in rapporto con una vita che proviene dai demoni. Secondo Rm 1, 18-20 una radicale dicotomia fra la percezione sensibile e quella dell’intelletto è impensabile. Il problema per Paolo non è la radicale alterità di Dio, bensì il rifiuto della glorificazione e del ringraziamento che ha come conseguenza l’ottenebrarsi della mente e una condotta sessuale disordinata (Rm 1, 21-25). Per uno studio della nozione di *immagine* a partire del contesto scritturistico, filosofico e teologico, cfr. S. LORENZEN, *Das paulinische Eikon-Konzept: semantische Analysen zur Sapientia Salomonis, zu Philo und den Paulusbriefen*, Mohr Siebeck, Tübingen 2008.

L'autore degli *Atti degli Apostoli* sottolinea che Stefano può vedere la Gloria di Dio e il Cristo glorificato perché «pieno dello Spirito Santo» (At 7, 55).

La risurrezione e glorificazione di Cristo dimostrano fino a che punto la carne degli uomini è stata resa capace di sostenere lo sguardo davanti al Dio di Mosè. Questa capacità è stata donata in parte durante il periodo del nostro soggiorno su questa terra (cfr. Col 3, 9-10).⁵⁷ Essa sarà donata in pienezza dopo la risurrezione della carne alla fine dei tempi (cfr. 1Cor 15, 49). Durante il tempo intermedio i cristiani sono chiamati a fissare lo sguardo sul mistero di Cristo con la fede, la speranza e la carità (cfr. 2Cor 4, 6; Eb 12, 2). Si tratta dunque di un'esperienza paradossale poiché, da un punto di vista strutturale, gli occhi di questo mondo non possono vedere Dio (cfr. 1Pe 1,3-12); e poiché la fede permette un contatto caratterizzato da una *non evidenza* visiva: «la fede è fondamento di ciò che si spera e prova di ciò che non si vede» (Eb 11, 1). Tuttavia, la grande novità del cristianesimo consiste nel dono dello Spirito che rende possibile uno sguardo pneumatico e una progressiva trasformazione nel Cristo-Immagine: «E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore» (2Cor 3, 18).

In conclusione, i testi del nuovo Testamento condividono con la loro matrice ebraica la convinzione che l'indisponibilità del Signore di Israele comporta dei limiti a qualsiasi tentativo di *dire* Dio. Per poter accedere al *vero* Dio occorre purificare tutte le immagini, interne e fisiche, che la nostra immaginazione fa di Lui. Tuttavia, il primo e il nuovo Testamento sono d'accordo nel riconoscere che l'iniziativa di un Dio che parla nella storia e che stabilisce forme indirette di auto-presentazione è incompatibile con una posizione apofatica radicale, sia nel linguaggio discorsivo sia nel linguaggio iconico. In questo senso la ricerca sulla cultura iconica nel primo Testamento ha aiutato a ridimensionare un caposaldo dell'approccio tradizionale secondo il quale il cristianesimo sarebbe stato un movimento iconofobico e aniconico.⁵⁸ Dal punto di vista teologico il motivo di tale incompatibilità risiede nel fatto che Dio ha deciso di auto-rivelarsi attraverso il coinvolgimento delle strutture e delle dinamiche cosmiche e antropologiche. Questa modalità di rivelazione *attraverso il cosmo e attraverso l'umano*, che nel-

⁵⁷ Interessanti sono le tre ricorrenze del termine ἀχειροποίητον nel nuovo Testamento giacché anodano la teologia del corpo di Cristo e dei cristiani come vero tempio in prospettiva escatologica: Mc 14, 5; 2 Cor 5, 1; Col 2, 11.

⁵⁸ Nel 1993 Paul C. Finney affermava che «early Christianity as a fundamentally and irrevocably aniconic form of religiosity [...] is a picture of early Christianity created by Byzantine and Reformation polemicists, and a picture carried forth into the modern period by Ritschlian Liberals. This picture no longer serves any useful historical purpose» P.C. FINNEY, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, Oxford University Press, New York 1994, xii.

l'umanità del Verbo trova il suo vertice, non esclude, anzi include positivamente i diversi tipi di linguaggi umani, soprattutto il linguaggio orale, visuale e tattile. Una delle peculiarità della fede nel Dio d'Israele, che è lo stesso Dio cristiano, consiste nell'accettare la tensione esistente fra la positiva rivelazione del Signore e la fragilità della sua mediazione umana.

2. *La nascita di una nuova prassi: contesto e senso*

La prassi cristiana riguardante le immagini ha come matrice principale la prassi ebraica. Ciononostante la vocazione universalistica dei seguaci di Gesù portò con sé una maggiore apertura al mondo greco e romano. La scoperta degli affreschi nella chiesa cristiana di Dura Europos, il cubicolo A₃ dei Sacramenti nell'area I di s. Callisto, e la decorazione degli spazi sotto la chiesa dei ss. Giovanni e Paolo a Roma, tutti datati prima del IV secolo, sembrano confermare l'ipotesi.

Alcune di queste immagini risalgono alla metà del III secolo. La loro complessità fa pensare a una tradizione previa di cui però non abbiamo nessuna traccia materiale. Le testimonianze scritte sono pure assai ridotte. Infatti, i cosiddetti *padri apostolici* e *apologisti*, con eccezione di qualche passo di Clemente Alessandrino, sembrano ignorare il fenomeno delle immagini già presenti negli oggetti di uso quotidiano, forse perché giudicato irrilevante per la vita cristiana.⁵⁹ Invece, questi autori elaborano una critica di tipo filosofico contro tutte le immagini potenzialmente idolatriche. La loro critica è stata interpretata nel passato come una conferma dell'aniconismo radicale del primo cristianesimo. Tuttavia, una lettura attenta dei testi rivela che il bersaglio non sono le immagini in generale, nemmeno quelle a contenuto religioso, bensì quelle immagini che possono portare a pratiche idolatriche. Gli scritti di Aristide (*Apologia* 13,1-3; 15), Giustino (*Prima Apologia* 9, 1-5; 26, 2), Taziano (*Discorso ai greci* 33-34), Atenagora (*Supplica in favore dei Cristiani* 14-18; 23-26), Teofilo (*Ad Autolico* I, 14-16, 51; II, 5, 47, 51), Lettera a Digeneto (2, 1-10), Minucio Felice (*Dialogo Ottavio* 22,9; 24, 1; 27, 1; 29, 6; 32, 1), Tertulliano (*De idolatria* 1-12; *Apologeticum* 10-13), Clemente Alessandrino (*Protreptico* 1, 4; *Pedagogo* III, 59, 2-60), Origene (*Contro Celso* 7, 42) cercavano di guadagnarsi il consenso degli intellettuali dell'epoca facendo ricorso, come già fece il libro della Sapienza, agli argomenti dei filosofi epicurei, scettici e cinici che biasimavano il culto delle statue e l'immoralità delle rappresentazioni degli dèi.⁶⁰ Alla luce di questa critica le immagini cultuali erano semplicemente degli strumenti simbolici al servizio della memoria, della contemplazione o dell'e-

⁵⁹ Cfr. J. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems*, Reichert, Wiesbaden 2007, 30-80.

⁶⁰ Cfr. A. STOCK, *Frühchristliche Bildpolemik. Das Neue Testament und die Apologetik des 2. Jahrhunderts*, in R. HOEPS (ed.), *Handbuch der Bildtheologie*, vol. 1: *Bild-Konflikte*, 135-138. Questi argomenti erano presenti nel giudaismo di tradizione greca come, ad es., Sap 13, 10-14.

ducazione. La loro *potenza* era di origine diabolico-psicologica. Questo tipo di immagini era incompatibile con la fede cristiana.

L'ipotesi che il linguaggio visuale cristiano sia nato prima del terzo secolo resta quindi un'ipotesi ragionevole che richiede due precisazioni. La prima precisazione è che le prime immagini cristiane non sono *immagini di culto* nel senso di oggetti che mediano il contatto con la presenza della divinità e con la sua potenza. Come vedremo la loro funzione sembra essere stata un'altra. La seconda precisazione fa notare che la questione delle immagini negli scrittori ecclesiastici non è ancora un problema *crisologico*, bensì apologetico-morale. Forse il dato più rilevante è costatare che la dimensione crisologica delle immagini cristiane non rientra nell'orizzonte speculativo della polemica contro gli idoli pagani. La domanda sulle immagini diventerà una domanda crisologica più tardi, quando lo sviluppo della dottrina trinitaria e crisologica fornirà nuovi argomenti a favore o contro una prassi già preesistente e multiforme.

Il fatto che la prassi delle immagini cristiane preceda la riflessione teologica non è tanto sorprendente se viene considerato l'atteggiamento dei cristiani rispetto alla cultura del loro tempo. La nuova fede portava a un suo inserimento nelle strutture civili e alla loro purificazione dal di dentro. In un contesto sociale che aveva sviluppato una raffinata cultura visuale, le prime immagini cristiane, conservate spesso in un contesto domestico e funerario, derivano dai modelli romani e greci, sia dal punto di vista dello stile che dal punto di vista di alcuni temi iconografici (cfr. le immagini dei *fossore*, dei conviti funerari, delle scene di viaggio o di vita campestre).⁶¹ In questo senso, i calici con la figura del buon Pastore citati da Tertulliano (*De Pudicitia* 7, 1; 10, 12) e il dispositivo iconico di Dura Europos restano fino ad ora un'eccezione.⁶² Tale assenza di reperti archeologici è da deplorare poiché in questi due casi si tratta di oggetti e di immagini strettamente legati ad azioni liturgiche.

È interessante notare che nelle prime immagini cristiane esiste una selezione del repertorio visuale, nonché una sua trasformazione grazie all'inserimento dell'iconografia tradizionale in un nuovo contesto religioso (cfr. le immagini del-

⁶¹ Cfr. J. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems: Some Unpublished Examples*, in C. ENTWISTLE, N. ADAMS (eds.), "Gems of Heaven": *Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. A.D. 200-600*, Trustees of the British Museum, London 2011, 193-213; G. CANTINO WATAGHIN, *The early Christians, between imagines, historiae and pictura*, «Antiquité Tardive» 19 (2011) 13-34; N. ZIMMERMANN, *Verstorbene im Bild: Zur Intention römischer Katakombenmalerei*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 50 (2007) 154-179.

⁶² «Pastor, quem in calice depingis», TERTULLIANUS, *De Pudicitia*, 10, 12 (ed. Charles Munier, Sources Chrétiennes 394, 1993: 200). Sull'iconografia della *domus ecclesiae* di Dura-Europos, cfr. D.E. SERRA, *The Baptistery at Dura-Europos: The Wall Paintings in the Context of Syrian Baptismal Theology*, «Ephemerides Liturgicae» 120 (2006) 67-78; M. PEPPARD, *The World's Oldest Church: Bible, Art, and Ritual at Dura-Europos, Syria*, Yale University Press, New Haven 2016.

l'orante, del pastore o di Orfeo).⁶³ Presto però gli artisti e i committenti cristiani hanno sviluppato un linguaggio iconico basato sulla Scrittura. La complessità di questo linguaggio rende molto improbabile che queste immagini siano state pensate come una *biblia pauperum*.⁶⁴ Il contesto in cui si trovano esclude una finalità decorativa di tipo mimetico-naturalistica. Più giusto sarebbe dire che queste immagini sfruttano l'*ambiguità* di alcuni modelli contemporanei di matrice ebraica o greco-romana per raccontare un'altra religione.⁶⁵ Si pensi, ad esempio, alla rappresentazione della salvezza cristiana annunciata nel mistero di Giona, la cui concreta raffigurazione fa spesso una rilettura delle immagini di Endimione o di Dionisio; si pensi anche alla rilettura di Asclepio come Cristo medico; o si pensi ancora alla sovversione dell'apofatismo biblico quando il Dio creatore appare rappresentato antropomorficamente secondo la tradizione greco-romana.⁶⁶ In tutti questi casi si osserva la fatica e la creatività della nuova religione per esprimere la propria identità senza una rottura radicale con le tradizioni che costituiscono il grembo iconico del suo immaginario.

In questa dinamica di continuità e discontinuità è osservabile un cambiamento dei motivi iconografici nel passaggio dal III al IV secolo, laddove i temi veterotestamentari condivisi col fondo ebraico (cfr. Giona, Daniele, i tre Ebrei nella fornace, Susanna, Adamo ed Eva, il sacrificio di Abramo, etc.) saranno progressivamente ridotti in favore di una figurazione che pone più chiaramente al centro il mistero di Cristo (cfr. adorazione dei magi, guarigioni del paralitico, del cieco nato, dell'emorroissa, risurrezione di Lazzaro, del figlio della vedova, etc.).⁶⁷ Tuttavia, resta ancora incerto il motivo per il quale alcuni modelli iconografici

⁶³ Come introduzione, si legga J. DRESKEN-WEILAND, *Bild, Grab und Wört. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Schnell & Steiner, Regensburg 2010; B. MAZZEI, *La pittura e la scultura funerarie: Tangenze e divergenze nel processo di formazione del repertorio paleocristiano*, «Antiquité Tardive» 19 (2011) 79-94.

⁶⁴ Cfr. G. CANTINO WATAGHIN, *Biblia pauperum? A proposito dell'arte dei primi cristiani*, «Antiquité Tardive» 9 (2001) 259-274.

⁶⁵ Per il ricorso all'ambiguità e all'adattamento come strategie iconografiche, si veda M. CHARLES-MURRAY, *The emergence of Christian art*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The earliest Christian art*, Yale University Press, New Haven 2007, 51-63, 61-62.

⁶⁶ Secondo Jean-Michel Spieser l'assenza di voci critiche nei confronti di una tale rottura con la tradizione biblica è un segno dell'indifferenza con cui queste immagini erano interpretate in ambito cristiano, cfr. J.-M. SPIESER, *Die Anfänge der christlichen Ikonographie*, in R. HOEPS (ed.), *Handbuch der Bildtheologie*, vol. 1: *Bild-Konflikte*, 138-170, 155-158.

⁶⁷ Le ricerche più recenti sul materiale iconico condiviso nelle catacombe ebraiche e in quelle cristiane tendono ad evitare la polarizzazione fra "arte giudaica" e "arte cristiana" e sottolineano l'ambiguità del fondo comune, cfr. J. ELSNER, *Archeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art*, «The Journal of Roman Studies» 93 (2003) 114-128. Per una visione d'insieme delle pratiche iconiche nella diaspora, si veda K.B. STERN, *Death and Burial in the Jewish Diaspora*, in D.M. MASTER, A. FAUST, B.A. NAKHAI, L.M. WHITE,

sono stati scelti a scapito degli altri. È possibile stabilire un rapporto fra queste scene e l'immaginario presente nelle preghiere liturgiche? O si tratta piuttosto dello sviluppo della lettura *tipologica* della Scrittura?

Malgrado i tentativi fatti, non sembra possibile determinare, a partire dalle fonti finora a disposizione, una correlazione diretta fra la scelta dei motivi biblici nella decorazione funeraria e i personaggi evocati nelle preghiere liturgiche. Neppure concludente è l'ipotesi di autori come Odo Casel (1886-1948), secondo la quale il movimento sarebbe stato il contrario, cioè le immagini dipinte avrebbero ispirato la scelta dei temi biblici delle preghiere liturgiche.⁶⁸ In ogni caso, la domanda ultima riguarda il senso di questa selezione. Nella stragrande maggioranza dei casi le immagini sembrano pensate per mediare una *confessio fidei* del committente o per esprimere una *supplica* a favore del defunto. Gli eventi della storia della salvezza sarebbero stati scelti come *anamnesi* di questa *confessio* o di questa supplica: "così come Dio ha salvato alcuni personaggi nel passato, così potrà salvare anche noi". Più importante della *narrazione cronologica* degli eventi è la loro presentazione come *paradigmi* di salvezza nella storia (*exempla salutis*).⁶⁹ È importante notare a questo punto la dimensione soteriologica dei programmi iconografici, la quale sembra giustificare la continuità di queste scene prima nei sarcofaghi e nei cubiculi catacombali e poi nei battisteri.⁷⁰

In conclusione, la presenza delle immagini negli spazi paleocristiani sembra essere un'espressione della *fede nella salvezza* in un contesto multireligioso, nonché un catalizzatore della *preghiera* ecclesiale in senso molto ampio. Il rapporto fra le immagini e la preghiera è particolare poiché le raffigurazioni di Cristo o degli apostoli non sono ancora *immagini culturali* nel senso di *medium di presenza e potenza*. Esse sono piuttosto espressioni visuali della fede nella salvezza cristiana. Da non sottovalutare è lo sforzo culturale dell'*ibridazione* che portò a esprimere la propria identità in un dialogo critico con le forme culturali e religiose imperanti. Tuttavia, si tratta di una prassi che non è stata ancora pensata sistematicamente.

J. ZANGENBERG (eds.), *The Oxford Encyclopedia of the Bible and Archeology*, vol. 1, Oxford University Press, New York 2013, 270-280.

⁶⁸ Per una presentazione di questo secolare dibattito, J.-M. SPIESER, *Die Anfänge der christlichen Ikonographie*, 138-170, 149-151. Per ulteriori informazioni sul piatto vitreo di Podgorica, cfr. S. NAGEL, *Die Schale von Podgorica. Bemerkungen zu einem außergewöhnlichen christlichen Glas der Spätantike*, «Bonner Jahrbücher» 213 (2014) 165-198.

⁶⁹ Sulla funzione degli *exempla* nella retorica classica, cfr. A. BARCHIESI, *Exemplarity: Between Practice And Text*, in Y. MAES, J. PAPY, W. VERBAAL (eds.), *Latinitas Perennis, II: Appropriation and Latin Literature*, Brill, Leiden 2009, 41-62.

⁷⁰ Cfr. F. BISCONTI, *Immagini cristiane della tarda antichità*, in F. BISCONTI, O. BRANDT (a cura di), *Lezioni di archeologia cristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2014, 510, 515-516. Cfr. R.M. JENSEN, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Brill, Leiden 2011, 5-41.

3. Lo sviluppo della prassi: immagini dialogiche e immagini energetiche

A partire dal secondo quarto del IV secolo la cultura iconica della Chiesa ha conosciuto uno sviluppo veloce e sorprendente. Il riconoscimento pubblico della nuova religione, fino ad allora tante volte assimilata alla religione ebraica da parte dello stato, portò con sé nuove strategie per esprimere la propria identità. Dal punto di vista teologico queste strategie sono state interpretate a partire da diversi paradigmi, paradigmi di solito più attenti alle giustificazioni teoriche che a quelle storiche. Per quanto riguarda gli studi liturgici, il modello di Romano Guardini (1885-1968) è quello che ha avuto una più ampia ricezione.

Guardini distingueva tra l'immagine di culto (*Kultbild*) e l'immagini di devozione (*Andachtsbild*). Nel primo caso abbiamo a che fare con un'espressione numinosa oggettiva regolata dal culto comunitario. L'esempio paradigmatico sarebbe il Cristo dell'abside di Monreale. Nel secondo caso, l'immagine sarebbe l'espressione di un'esperienza soggettiva del sacro, e un suo esempio paradigmatico sarebbe il Cristo di Michelangelo nel Giudizio finale.⁷¹ Come spesso capita con le grandi classificazioni teoriche, la storia della prassi cristiana si dimostra più ricca e sfumata. Tuttavia, queste categorie sono utili come primo approccio e possono restare valide in quanto strumenti ermeneutici a disposizione di chi cerca d'interpretare alcuni fenomeni concreti.

Lo stato attuale della storia dell'arte cristiana e della storia della liturgia presenta un quadro diverso da quello che si aveva negli anni trenta e quaranta del secolo scorso. Questo fatto ci offre la possibilità di arricchire il paradigma interpretativo. In questo senso, vorrei soffermarmi su due fenomeni che, a mio avviso, si trovano al centro dei legami fra le immagini e il culto rituale cristiano. Una prima formulazione di questi fenomeni potrebbe enunciarli come *immagini dialogiche e immagini energetiche*. È importante sottolineare fin dall'inizio che non si tratta di categorie né dialettiche né polari, bensì di due formulazioni che a tentoni cercano di dire quello che ritengo più importante, e cioè l'*origine* e la *finalità* delle *prassi storiche* in cui le immagini culturali cristiane hanno trovato un senso.

Va precisato, inoltre, che queste categorie non hanno la pretesa di dar ragione di tutte le forme storiche di presenza delle immagini nella grande pluralità di *spazi di culto*. Ad esempio, non è difficile trovare nelle chiese un terzo dinamismo in rapporto con le *immagini commemorative*, la cui finalità è quella di suscitare il ricordo

⁷¹ Cfr. R. GUARDINI, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker* [1937], in IDEM, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, III, Grünewald, Schöningh, Mainz, Paderborn 2002, 135-149. Per una contestualizzazione, cfr. H.-B. GERL-FALKOVITZ, *Kultbild oder Andachtsbild? Zu einer bedeutenden Unterscheidung Romano Guardinis*, «Ikon» 8 (2015) 7-16.

di personaggi o di eventi della storia a finalità catechetica o di memoria storica.⁷² Un altro esempio è lo sviluppo delle immagini legate a *forme individuali di culto* in spazi semi-pubblici, come gli oratori e le cappelle, o in spazi privati.⁷³ Le due categorie di cui ci occuperemo di seguito si limitano ad esplorare le immagini presenti negli spazi pubblici di culto in quanto integrate nelle azioni rituali ecclesiali.

a) Il dinamismo delle immagini dialogiche

Il fatto che i cristiani abbiano promosso il linguaggio delle immagini a partire dal IV secolo è di per sé qualcosa di significativo e fa pensare al progressivo inserimento della nuova fede nelle dinamiche culturali dell'impero romano. L'assimilazione delle strategie di comunicazione sociale e religiosa dell'impero aveva portato alla tesi secondo la quale lo sviluppo iconografico delle prime absidi cristiane sarebbe stato una tattica politico-religiosa di simbiosi fra la figura dell'imperatore e quella di Cristo. Il caso più paradigmatico è il successo della cosiddetta *traditio legis*.⁷⁴ Per contro, gli studi più recenti, pur riaffermando l'ambiguità politico-religiosa della committenza imperiale, si muovono in un'altra direzione. La *traditio* non avrebbe a che vedere col Cristo imperatore, bensì con uno dei primi tentativi di raffigurare il farsi visibile del Dio trascendente nell'immagine che Egli si era dato, cioè l'umanità di Cristo. Il modello iconografico della cosiddetta *traditio* ha l'interesse di servire come ponte fra i sarcofagi, la cui produzione in massa cessa alla fine del V secolo, e i primi programmi iconografici monumentali. Questo passaggio coincide con lo spostamento da un'iconografia narrativa in terza persona del Cristo taumaturgo, all'immagine interpellante del Cristo che

⁷² Si pensi, ad esempio, alle immagini commemorative dei concili presenti a Roma nell'VIII secolo provenienti dall'Oriente, cfr. M. GIANANDREA, *Politica delle immagini al tempo di papa Costantino (708-715): Roma versus Bisanzio?*, in G. BORDI, I. CARLETTINI, M.L. FOBELLI, M.R. MENNA, P. POGLIANI (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, I: *I luoghi dell'arte*, Gangemi, Roma 2014, 337-338.

⁷³ Come esempio della diversità di forme di preghiera legate a immagini e il loro ruolo nello sviluppo del sentimento religioso moderno in Francia e Germania, si veda O. CHRISTIN, D. GAMBONI (eds.), *Crises de l'image religieuse, de Nicée II à Vatican II / Krisen religiöser Kunst. Vom 2. Nicaenum bis zum 2. Vatikanischen Konzil*, Maison des sciences de l'homme, Paris 1999. Come esempio di una prassi iconica che tocca la vita quotidiana, si vedano le *paperoles* o cofanetti reliquiari in E. GEUNA (a cura di), *Meraviglie di carta: devozioni creative dai monasteri di clausura, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli al Lingotto, 5 aprile-2 settembre 2012*, Corraini, Mantova 2012. Per le immaginette e la pietà popolare in ambito italiano, E. GULLI GRIGIONI, *Tra immaginette, santini, reliquie: vedere e toccare il sacro*, «Studia patavina» 64 (2017) 75-83.

⁷⁴ Cfr. I. FOLETTI, I. QUADRI, *Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis*, «Byzantium, Russia and Europe. Opuscula Historiae Artium» 62 (2013) 16-37; A.F. BERGMEIER, *The Traditio Legis in Late Antiquity and Its Afterlives in the Middle Ages*, «Gesta» 56 (2017) 27-52.

dall'abside si impone all'attenzione di un "tu" figurato, cioè lo spettatore.⁷⁵ Fra questi due estremi si collocano le immagini deittico-ostensive di Cristo o del suo monogramma nei clipei, come se osserva nei sarcofagi e nei reliquiari della fine del IV secolo.⁷⁶

Negli ultimi anni abbondano le pubblicazioni che approfondiscono la funzione e il senso delle immagini presenti nelle navate e nelle prime absidi monumentali.⁷⁷ Dal punto di vista stilistico queste ultime si distinguono dai programmi narrativi delle navate grazie alla riduzione del numero di figure, all'incremento delle loro dimensioni, alla disposizione deittico-ostensiva e alla presenza di materiali più pregiati. Se le navate tendono a *raccontare tipologicamente* la storia della salvezza e il suo culmine nel regno di Dio (cfr. ciclo dell'Antico Testamento, ciclo cristologico, ciclo ecclesiologico-apocalittico), le immagini delle absidi sembrano voler tradurre sensibilmente quella Gloria di Dio che risplende nel Cristo Risorto.⁷⁸

Al di là dello stupore provocato dalla *magnificenza* e dall'*abbondanza*, soprattutto di colonne, tipiche delle grandi committenze imperiali e papali, la *retorica* delle navate sviluppa strategie diverse da quelle delle absidi. L'applicazione dell'*estetica della ricezione* all'ambito dei programmi iconici delle basiliche cristiane ha rilevato la difficoltà di lettura dei pannelli narrativi dal punto di vista del normale osservatore, diverso da quello di colui che analizza con dettaglio riproduzioni ingrandite.⁷⁹ Una delle intenzioni principali dei committenti, confermata dal-

⁷⁵ Prendo la terminologia da P. LIVERANI, *Il monumento e la voce*, in O. BRANDT, V. FIOCCHI (a cura di), *Costantino e i Costantinidi: l'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi. Atti del XIV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 22-28.9.2013*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2016, 1393-1405; IDEM, *Chi parla a chi? Epigrafia monumentale e immagine pubblica in epoca tardoantica*, in S. BIRK, T.M. KRISTENSEN, B. POULSEN (eds.), *Using Images in Late Antiquity*, Oxbow Book, Oxford, Philadelphia 2014, 3-32.

⁷⁶ Cfr. G. SENA CHIESA, *Argenti d'uso liturgico fra IV e V secolo d.C.*, in G. CUSCITO (ed.), *La cristianizzazione dell'adriatico. Atti della XXXVIII Settimana di Studi Aquileiesi, 3-5 maggio 2007*, Editreg, Trieste 2008, 553-596, 571-577.

⁷⁷ Cfr., ad es., B. BRENK, *The Apse, the Image and the Icon*, Ludwig Reichert, Wiesbaden 2010, da leggersi alla luce delle osservazioni di D. ANGELOVA in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 61 (2011) 244-247; D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *'...decorated with luminous mosaics': Image and Liturgy in 5th/6th-Century Roman Church Apse Mosaics*, «Studia Patristica» 71 (2014) 93-110; E. THUNØ, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

⁷⁸ Cfr. R. WARLAND, *Die Gegenwart des Heils. Strategien der Vergegenwärtigung in der frühbyzantinischen Kunst*, in IDEM (ed.), *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, Reichert, Wiesbaden 2002, 51-74, 56-62.

⁷⁹ Cfr. P. LIVERANI, *Progetto architettonico e percezione comune in età tardoantica*, «Babesch» 78 (2003) 205-219; B. BRENK, *Visibility and (Partial) Invisibility of Early Christian Images*, in G. DE NIE, K.F. MORRISON, M. MOSTERT (eds.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Brepols, Turnhout 2005, 139-183.

le iscrizioni e testimonianze di coloro che hanno descritto questi ambienti nel passato, è quella di suscitare un effetto globale di identità e di splendore.⁸⁰ Per essere toccati da questa forza e da quest'appartenenza non c'è bisogno di leggere tutti i dettagli. Più che un *testo da decifrare*, l'insieme funziona come *medium* di una *atmosfera* che racconta la *storia della famiglia*. Basta che lo spettatore riconosca degli episodi a lui già noti in alcuni frammenti per poter dare fiducia alla plausibilità dell'insieme. Di conseguenza, per quanto riguarda il rapporto delle azioni liturgiche con il programma delle navate sembra prudente parlare di un riferimento indiretto e di largo respiro alla storia della salvezza, storia che ciononostante è proclamata e attualizzata nelle liturgie, non a caso dall'ambone solitamente posizionato nella navata.⁸¹

A differenza delle immagini della navata, le grandi dimensioni delle figure principali nelle absidi, la loro disposizione centrale e frontale, nonché lo sguardo rivolto verso lo spettatore sono mezzi adatti per suscitare un appello, una *convocazione* che vuole suscitare un *dialogo*. In questo senso, le absidi non sembrano essere state pensate *esclusivamente* per le azioni liturgiche, bensì più in generale per un *evento comunicativo* che nella tradizione biblico-patristica riceve il nome di *preghiera cristiana*.⁸² Questi spazi si presentano come teofanie del Risorto e dei suoi santi che stanno davanti al *tu* dei fedeli. Più che memoria della storia di

⁸⁰ Cfr., ad es., il panegirico di Eusebio di Cesarea a Tiro, cfr. J.M. SCHOTT, *Eusebius' Panegyric on The Building of Churches (HE 10.4.2-72): Aesthetics and The Politics of Christian Architecture*, in S. INOWLOCKI, C. ZAMAGNI (eds.), *Reconsidering Eusebius. Collected papers on literary, historical, and theological issues*, Brill, Leiden 2011, 177-197. Sul nesso fra *pietas* e potere nelle committenze imperiali, cfr. D.N. ANGELOVA, *Sacred Founders. Women, Men, and Gods in the Discourse of Imperial Founding. Rome through Early Byzantium*, University of California Press, Oakland 2015, 205-233. Sulle committenze papali nel V secolo, cfr. M. GIANANDREA, *Il V secolo: da Innocenzo I (401-417) ad Anastasio II (496-498)*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Viella, Roma 2016, 73-108.

⁸¹ Secondo Uta Verstegen l'analisi delle pluralità locali e regionali delle prime basiliche cristiane porta a concludere che non esiste un rapporto univoco fra la prassi liturgica e la distribuzione interna degli spazi, cfr. U. VERSTEGEN, *Die symbolische Raumordnung frühchristlicher Basiliken des 4. bis 6. Jahrhunderts. Zur Interdependenz von Architektur, Liturgie und Raumausstattung*, «Rivista di archeologia cristiana» 85 (2009) 567-600, 570. Cfr. D. PEIRANO, *Some Observations about the Form and Settings of the Basilica of Bargala*, «Macedonian Historical Review» 3 (2012) 65-84; IDEM, *Internal Arrangements in some Early Christian Basilicas of the Eastern Mediterranean*, «Hortus Artium Medievalium» 24 (2018) 162-170.

⁸² Le immagini sono al servizio del carattere dialogico della preghiera cristiana in quanto facilitano il senso di presenza e il coinvolgimento affettivo dei fedeli. Sui tre movimenti fondamentali della preghiera nei testi patristici, si veda C. STERCAL, «Domanda», «colloquio», «elevazione»? *Frammenti per una teologia della preghiera*, in H. ALPHONSO (a cura di), *Esperienza e spiritualità. Miscellanea in onore del R.P. Charles André Bernard, S.J.*, Editrice Pomel, Roma 1995, 39-357. Sulle conseguenze per l'orientamento della preghiera si veda specialmente S. HEID, *Gebetshaltung und Ostung in frühchristlicher Zeit*, «Rivista di Archeologia Cristiana» 82 (2006) 347-404.

questo mondo, questi spazi manifestano l'irruzione della nuova creazione, come si vede nei frequenti riferimenti al giardino escatologico.⁸³ Più che sottolineare la verità storica della salvezza cristiana, le immagini dell'abside garantiscono proiettivamente il compimento delle promesse di Dio Padre e la presenza dello Sposo che parla con la Sposa e accoglie la sua intercessione. Da qui deriva la comprensione dello spazio dell'altare come *soglia* di comunicazione con l'aldilà che la struttura absidale permette negli edifici di tradizione romana e siriana.⁸⁴

Per quanto riguarda il rapporto della navata e l'abside con le azioni liturgiche è doveroso citare almeno brevemente i mosaici di Ravenna. In questo caso, i richiami fra la preghiera eucaristica e i personaggi dell'Antico Testamento, fra le processioni rituali e quelle raffigurate sono più un'eccezione che un programma iconografico diffuso fra il V e il VII secolo. Tuttavia, anche in questo caso la mancanza di fonti richiede di evitare collegamenti troppo stretti fra i mosaici e la liturgia ariana oppure quella celebrata da Massimiano.⁸⁵ Un caso diverso è la decorazione di edifici determinati esclusivamente dall'azione liturgica come sono i battisteri. In essi il gioco *tipologico* fra evento salvifico originario, rito e immagine artistica è più immediato.⁸⁶

Un altro ambiente iconico presente nelle prime basiliche sono i mosaici pavimentali.⁸⁷ A differenza dei templi greci e romani, i luoghi di culto cristiano presentano a partire dal IV-V secolo un'iconografia pavimentale. Questa discontinuità può essere spiegata se consideriamo che, in conformità con la prassi sinagogale, l'assemblea cristiana si radunava all'interno dell'edificio e non all'esterno. Allo

⁸³ Cfr. H.L. KESSLER, *Big Gardens of Paradise*, in J. SPIER (ed.), *Picturing the Bible. The earliest Christian art*, Yale University Press, New Haven 2007, 111-139.

⁸⁴ Invece, per la funzione dell'abside senza la presenza dell'altare, si veda B. BRENNK, *Apsismosaiken ohne Altar: Schiffbruch des Funktionalismus?*, in M. DE GIORGI, A. HOFFMANN, N. SUTHOR (eds.), *Synergies in Visual Culture / Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, Wilhelm Fink, München 2013, 97-109.

⁸⁵ Tra gli studi più recenti, cfr. A. MICHAEL, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Lang, Frankfurt a.M. 2005; R. ZANOTTO, *Liturgia ariana: tracce nei monumenti e mosaici di Ravenna*, «Studia Patristica» 45 (2010) 125-130. Per una valutazione critica delle diverse ipotesi proposte sul rapporto fra le immagini e le azioni rituali, si veda D.M. DELIYANNIS, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge University Press, New York 2010, 142, 156-158, 242-243, 269-270.

⁸⁶ Cfr. F. BISCONTI, *L'iconografia dei battisteri paleocristiani in Italia*, in D. GANDOLFI (ed.), *L'edificio battesimale in Italia: Aspetti e problemi*, Edizioni All'Insigna del Giglio, Bordighera-Firenze 2001, 405-440; O. BRANDT, *Deer, Lambs and Water in the Lateran Baptistry*, «Rivista di archeologia cristiana» 81 (2005) 131-156; R.M. JENSEN, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Brill, Leiden 2011.

⁸⁷ Per una presentazione generale, cfr. R. TALGAM, *Christian floor mosaics. Modes of study and potential meanings*, in R.M. JENSEN, M.D. ELLISON (eds.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, Routledge, New York 2018, 104-123.

stesso tempo, lo sviluppo concomitante dei mosaici pavimentali nelle sinagoghe fa pensare a una opzione estetica condivisa, forse poiché i pavimenti non offrivano il fianco a un'interpretazione idolatrica delle immagini. Pur essendo debitrice dalla grande tradizione musiva romana africana per quanto riguarda l'organizzazione dei pannelli e, in parte, il programma iconografico, le committenze cristiane ebbero cura di reinterpretare i motivi della cultura classica in chiave cristiana. Dopo una prima fase più sobria, le scene di animali di caccia, i pesci, i fiori, le personificazioni delle stagioni dell'anno, dei lavori del campo, o dell'accoglienza (*xenia*) cominciarono a popolare i pavimenti. La raffigurazione di scene bibliche con figurazione umana sono poco abituali, malgrado importanti eccezioni come le chiese di Aquileia, Mopsuestia, Beth Guvrin, o Pitsound. La proibizione della raffigurazione del *segno di Cristo* sui pavimenti da parte di Teodosio II nell'anno 427 (cfr. Codex Justinianus 1, 8, 1) rivela un processo di discernimento sui temi iconografici visibili e "calpestabili". Pur avendo una grande varietà di soluzioni concrete, il repertorio iconografico è tutto sommato abbastanza uniforme. Questo repertorio va oltre l'importante funzione di divisione gerarchica degli spazi, per la quale la decorazione geometrica è sufficiente, e apre la lettura di questi spazi a una dimensione simbolica che interpreta lo spazio come microcosmo (cfr. animali terrestri e marini), come *topografia sacra* (comunione teologico-spaziale con i luoghi santi, anzitutto Gerusalemme), e come presenza del culto escatologico (cfr. rilettura cristiana di motivi legati al Tempio e al giardino).⁸⁸

La diffusione del culto delle immagini *miracolose* o delle immagini legate alle reliquie e alla vita dei santi accentuerà, soprattutto in medioevo occidentale, altre dimensioni degli spazi absidali. La loro collocazione centrale accentuerà la funzione di *memoria* o d'*intercessione* di questi spazi. In questo modo la tensione escatologica verrà "spostata" verso gli spazi superiori della calotta absidale, alla cupola del transetto o al soffitto della navata.⁸⁹ Lo spostamento fisico andrà di pari passo con uno spostamento concettuale, giacché la lettura medievale e moderna di questi spazi trasformerà la dinamicità della tensione escatologica longitudinale della *historia salutis* in una tensione *terra-cielo* più consona ad interpretazioni

⁸⁸ Cfr. S. DE BLAAUW, *Kultgebäude, Reallexikon für Antike und Christentum* 22 (2008) 227-393, 281-282.

⁸⁹ Per la difficoltà d'interpretazione delle prime cupole cristiane a noi pervenute, si veda A. ARBEITER, *Kuppel II (Bedeutung), Reallexikon für Antike und Christentum* 22 (2008) 488-517. Per lo sviluppo posteriore, cfr. R. VAN BÜHREN, *Kirchenbau in Renaissance und Barock. Liturgiereformen und ihre Folgen für Raumordnung, liturgische Disposition und Bildausstattung nach dem Trienter Konzil*, in S. HEID (ed.), *Operation am lebenden Objekt. Roms Liturgiereformen von Trient bis zum Vaticanum II*, Be.bra Wissenschaft, Berlin 2014, 93-119; W. TELESKO, *In Bildern denken: Die Typologie in der bildenden Kunst der Vormoderne*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2016, 93-130.

d'ispirazione neo-platonica.⁹⁰ Nei casi degli spazi centralizzati questa tensione verticale sarà ancora più accentuata.

Questa breve analisi delle navate, delle absidi, dei pavimenti e dei soffitti dovrebbe essere completata con quella delle porte, dei paramenti, dei vasi sacri, dei libri liturgici, degli strumenti musicali, ecc.⁹¹ Nell'impossibilità di passare in rassegna tutti gli studi recenti, vorrei semplicemente sottolineare che il dinamismo epifanico-dialogico fin qui accennato sarà spesso accompagnato da logiche provenienti dalla devozione personale o dal ricordo istituzionale. In questo senso, la funzione liturgica di queste immagini passa ad essere uno strato in più all'interno di quella rete complessa di relazioni presente negli edifici di culto.

b) Il dinamismo delle immagini energetiche

La storia degli spazi di culto cristiano mostra che essi non sono nati *esclusivamente* per lo svolgimento di quelle che oggi vengono identificate come azioni liturgiche. Il motivo è semplice: oltre alla funzione di rappresentazione identitaria, gli edifici per il culto prendono forma dallo svolgersi della preghiera cristiana, e questa non si è mai ridotta alla sua forma rituale comunitaria. In continuità con le forme di culto ebraiche, i cristiani hanno dato grande importanza a fenomeni come il pellegrinaggio o la venerazione delle tombe degli *eroi* della storia della salvezza. Tali fenomeni attestano la dimensione storica della rivelazione e il suo radicamento in luoghi concreti.

Nel caso cristiano, inoltre, la salvezza divina passa attraverso il contatto con l'umanità di Cristo. Questo fatto spiega perché i cristiani abbiano bisogno dell'esperienza del *contatto* con il suo Corpo. L'umanità di Cristo è il *medium* di quella *energia salvifica* legata alla donazione dello Spirito, cioè di quella *virtus* che in occidente verrà denominata *gratia*. Tale contatto non è né esclusivamente fisico, né esclusivamente spirituale. Non si riduce al contatto che le azioni rituali permettono, né si avvera in totale indipendenza da esse. Al di là di ogni riduzioni-

⁹⁰ Per lo sviluppo dei programmi iconografici delle chiese bizantine, si veda J.-C. LARCHET, *La symbolique spirituelle de l'église selon la Mystagogie de Saint Maxime le Confesseur*, in C. BRAGA (a cura di), *L'espace liturgique: ses éléments constitutifs et leur sens. Conférences saint-Serge, LII semaine d'études liturgiques, Paris 27-30 juin 2005*, Centro Liturgico Vincenziano - Edizioni Liturgiche, Roma 2006, 33-47; C. JOLIVET-LÉVY, *Images et espace culturel à Byzance: l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212)*, in M. KAPLAN (dir.), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en occident*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2001, 163-181; C. BORTOLI-DOUCET, *L'iconostase et l'espace sacré dans l'église russe aux XIV^e et XV^e siècles: d'où provient le développement en hauteur de cette iconostase?*, in *ibidem*, 43-60; F. KLUGER, *Der byzantinische Kirchenraum. Anmerkungen zu Geschichte, Struktur und Theologie*, «Heiliger Dienst» 70 (2016) 287-302.

⁹¹ B. KIILLERICH, *The State of Early Christian Iconography in the Twenty-First Century*, «Studies in Iconography» 36 (2015) 99-134.

smo, dietro a tante prassi che hanno generato una parte non piccola dei luoghi di culto cristiano troviamo il desiderio d'andare incontro al Corpo vivificante di Cristo là dove esso si lascia *toccare* e, preme ora sottolinearlo, non soltanto vedere. La domanda quindi sui luoghi di culto o per meglio dire, sui luoghi di contatto salvifico è quindi una domanda sui luoghi della mediazione della salvezza.⁹²

Fin dall'inizio i cristiani hanno riconosciuto una pluralità di forme di mediazione di tale contatto. Il battesimo e la celebrazione eucaristica si trovano fra le prime e le più eminenti. Ma esistono anche forme di preghiera individuale e comunitaria; forme di predicazione e di assimilazione della Parola non necessariamente legate a incontri rituali; ed esistono, soprattutto, forme di contatto con la potenza dello Spirito che abita e agisce nei corpi e attraverso i corpi dei cristiani.

Da questo punto di vista è difficile esagerare il ruolo che i corpi dei santi hanno avuto nello sviluppo degli spazi di culto cristiano e più concretamente nello sviluppo delle immagini ad essi legate. La logica dell'incarnazione e della glorificazione della carne ha portato al desiderio di entrare a contatto diretto con tali corpi, o almeno con le loro impronte.

La logica degli spazi di culto legati alle "reliquie" della Passione di Cristo, anzitutto la Croce, o alla tomba dei martiri è diversa e complementare a quella degli spazi sacri privi di queste sorgenti di "potenza". Nel primo caso, gli spazi nascono come espressione dell'incontro fra i fedeli e la Trinità e le immagini servono a dare visibilità a quell'incontro. Nel secondo caso, gli spazi e le immagini nascono a partire da e al servizio del contatto dei fedeli con specifiche sorgenti di energia divina.

Ciò non significa che le immagini dialogiche non abbiano un posto in questi spazi. Significa semplicemente che siamo davanti a logiche complementari la cui differenza può essere resa con la distinzione fra "spazi sacri" (*sacred spaces*) e "luoghi santi" (*holy places*).⁹³ Il punto che ci preme sottolineare è che tra tutte le immagini presenti in uno spazio di culto, soltanto alcune rispondono alla logica

⁹² Anche la tardo antichità non cristiana conosce il fenomeno delle immagini *cadute dal cielo* che mediano la *dynamis* degli dèi senza la pretesa di raffigurarli. In questi oggetti conta anzitutto la presenza del dio e della sua potenza nella materialità dell'oggetto, cfr. F. GNIFFKE, *Bilder und Götterstatuen im Neuplatonismus*, in R. HOEPS (ed.), *Handbuch der Bildtheologie*, vol. I: *Bild-Konflikte*, 81-119, 105-108.

⁹³ Il termine "spazio" viene qui usato come espressione della dimensione culturale e antropologica con cui gli esseri umani abitano i luoghi. I "luoghi" invece sottolineano la dimensione non riducibile al controllo umano sia perché appartiene al cosmo, sia perché è frutto di un intervento divino. Tra gli esempi più significativi di queste due logiche diverse abbiamo la costruzione delle basiliche al Laterano e a san Pietro da parte di Costantino. Per lo studio di queste due tipologie complementari, cfr. S. DE BLAAUW, *Liturgical features of Roman churches: Manifestations of the Church of Rome?*, in *Chiese locali e chiese regionali nell'alto medioevo: Spoleto, 4-9 aprile 2013*, II, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2014, 324-330.

delle immagini energetiche. La differenza non radica nella capacità di mediare un dialogo con il *prototipo* (sia Cristo o i suoi santi), ma nella possibilità di mediare una energia salvifica che protegge, guarisce e solleva.

La specificità di questo secondo dinamismo darà luogo a tipologie architettoniche proprie, come sono gli spazi martiriali. Il loro prestigio, si pensi anzitutto a Gerusalemme, farà sì che fin dal IV secolo si moltiplichino le repliche della *loca sancta* nei nuovi *spazi sacri* (cfr. *topografia sacra*) e piccoli frammenti insieme alle reliquie (*eulogie*) viaggino lungo la cristianità per rendere possibile il contatto con la loro potenza salvifica.⁹⁴ Al servizio di questi spostamenti appariranno i reliquiari, il cui sviluppo si trova alla base di alcune *icone* e poi delle prime *statue* di culto in occidente (cfr. statue reliquiari a Conques, Colonia, ecc.). Attorno a queste reliquie e come al loro servizio si svilupperanno nuove azioni rituali e nasceranno nuovi edifici o soluzioni architettoniche che integrano il culto delle immagini energetiche con spazi e riti nati al servizio di altre logiche ecclesiali.⁹⁵

Christopher R. Sweeny ha sottolineato la comune appartenenza delle reliquie e delle icone alla peculiare concezione della materia nella fede cristiana.⁹⁶ Il fatto è che certe immagini attraggono l'attenzione dei fedeli non perché rappresentino più fedelmente il *volto storico* di Cristo o dei santi, ma perché da esse scaturisce *una forza di guarigione* che alle volte si materializza in secrezioni di olio, di profumo, di rugiada, ecc.

A differenza delle immagini dialogiche, questi fenomeni sono quelli che hanno obbligato i pastori e i teologi a superare una quasi connaturale *indifferenza* nei confronti delle immagini, e li hanno obbligati a confrontarsi con questa dimensione della *vita* ecclesiale che pone al primo piano l'intervento divino nella storia al di là del controllo e della previsione umana. Infatti, da un punto di vista esterno, questi fenomeni di venerazione di "oggetti materiali" non sono molto diversi

⁹⁴ Per i primi reliquiari, cfr. D. KRUEGER, *The Religion of Relics in Late Antiquity and Byzantium*, in M. BAGNOLI, H.A. KLEIN, C.G. MANN, J. ROBINSON (eds.), *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe*, The British Museum Press, London 2011, 5-17; E. THUNØ, *Reliquaries and the Cult of Relics in Late Antiquity*, in JENSEN, ELLISON (eds.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, 150-168.

⁹⁵ Non sempre le reliquie daranno luogo a programmi iconografici e ciononostante la loro presenza è richiesta fin dal V-VI secolo per la dedizione delle chiese. Per la triade reliquie, croce, preghiera e il suo ruolo nella fondazione delle chiese, cfr. V. RUGGIERI, *Fondazione di una chiesa* (Codex Theodosianus XVI, 10, 24 e Iustiniani Corpus Iuris Civilis): *problematiche storico-giuridiche e liturgiche*, «Orientalia Christiana Periodica» 81 (2015) 425-427. Per il rapporto con le icone, cfr. J. ELSNER, *Relic, Icon, and Architecture. The Material Articulation of the Holy in East Christian Art*, in C. HAHN, H. KLEIN (eds.), *Saints and sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 2015, 13-40.

⁹⁶ C.R. SWEENEY, *Holy Images and Holy Matter: Images in the Performance of Miracles in the Age before Iconoclasm*, «Journal of Early Christian Studies» 26 (2018) 111-138.

da quelli legati all'idolatria che gli apologisti dei primi secoli avevano criticato. La qualifica di pratiche pagane e superstiziose proprie di soggetti dottrinalmente immaturi ha fatto cadere un velo di forte sospetto su queste pratiche.⁹⁷ Nel primo millennio due momenti saranno particolarmente sensibili a questa "ripaganizzazione" del cristianesimo: dopo Giustiniano e durante la crisi iconoclasta. A questi momenti di correzione teologica di una prassi giudicata eccessiva ed erronea se ne aggiungerà un altro in occidente nel XVI. Senza poter entrare adesso nel merito, l'ambiguità delle soluzioni disciplinari e delle dottrine ufficiali può essere meglio capita se si considera che non è sempre chiaro a quale dei due fenomeni, immagini energetiche o immagini dialogiche, si faccia riferimento.⁹⁸

All'imbarazzo del discorso teologico che si vede sopraffatto dalla presenza di *fatti* che vanno oltre il suo potere di controllo, la vita della chiesa ha risposto con tre giustificazioni dell'"efficacia" delle immagini energetiche. Alcune immagini sono potenti perché sono immagini legate a una reliquia. Altre immagini lo sono perché attraverso di esse agisce la potenza di Dio («δυνάμει Κυρίου»).⁹⁹ Un terzo gruppo giustifica le proprie prerogative nel fatto di essere state fatte e donate direttamente da Dio (cfr. immagini acheropite). Già nel VII-VIII secolo, cioè prima ancora della controversia iconoclasta, abbiamo dei racconti di miracoli operate da queste immagini. In tutti e tre casi è da sottolineare che all'origine della loro efficacia non si trova il genio di nessun artista, bensì la gratuità divina, la cooperazione di chi *scrive* queste immagini, appunto come *preghiere*, e la mediazione ecclesiale che riconosce la loro autenticità attraverso diverse strategie come, ad esempio, l'esposizione dell'immagine in edifici ufficiali, l'imposizione di un *nome* e la sua incorporazione nelle azioni rituali ufficiali (es. acclamazioni e processioni), l'istituzione di una festa, la benedizione, ecc.¹⁰⁰

⁹⁷ Judith Herrin ha studiato il *topos letterario* dell'attaccamento femminile alle immagini nelle fonti bizantine e il ruolo delle donne nella conservazione e promozione della fede nelle icone, cfr. J. HERRIN, *Unrivalled Influence. Women and Empire in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton N.J. 2013, 38-79.

⁹⁸ La giustificazione delle immagini all'interno degli spazi di culto come strumento didattico sarebbe un *compromesso* da parti di chi, in fedeltà alla parola biblica, deve rifiutare qualsiasi forma d'idolatria e allo stesso tempo sperimenta l'impossibilità di rinunciare a un dinamismo antropologico che richiede di "vedere" quello che si ama, cfr. N. DELIERNEUX, *Pratiques et vénération orientales et occidentales des images chrétiennes dans l'Antiquité tardive: à propos de quelques ambiguïtés*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 79/2 (2001) 412-413. In questo senso, le giustificazioni didattiche delle immagini richiedono d'essere completate alla luce delle prassi iconiche che altre fonti ci offrono e che gli approcci di taglio sociologico hanno messo in risalto, cfr. A.-B. DANIÈLE, *Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales» 53/6 (1998) 1155-1160.

⁹⁹ *Quaestiones ad Antiochum Ducem*, Quaestio 39 (PG 28: 621).

¹⁰⁰ Cfr. R. WARLAND, *Die Valenz der Bilder in byzantinischen Liturgien*, in C. JUWIG, C. KOST (eds.), *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?*, Waxmann, Münster 2010, 223-234.

Per quanto riguarda il rapporto con le azioni liturgiche ci preme sottolineare che queste immagini funzionano in modo diverso da quelle *dialogiche*. Nella logica delle immagini energetiche le immagini stesse sono oggetto di un atto di venerazione che non cerca di dialogare con la persona rappresentata o semplicemente di riconoscerla presente, ma di sperimentare attraverso quel contatto una “scarica” di energia salvifica.¹⁰¹ Per questo motivo Nancy P. Ševčenko aveva già segnalato che la manipolazione delle icone acheropite o miracolose all’interno di azioni rituali comunitarie ecclesiali, e non semplici atti di venerazione personale o collettiva, è alquanto raro nelle fonti liturgiche bizantine monastiche fino al XII secolo.¹⁰² E altrettanto succede in occidente.

Questo fatto spiega perché il dinamismo delle immagini energetiche tocchi in modo collaterale lo svolgimento della stragrande maggioranza delle azioni liturgiche e tuttavia esso sia un fattore determinante nella configurazione degli spazi di culto e nello sviluppo di particolari azioni rituali (es. processioni). Per buona parte degli studi liturgici occidentali del XX secolo questi spazi e queste azioni non rientrano nella categoria di spazi e azioni *liturgiche ufficiali*, bensì cadono in quella categoria di profili poco definiti chiamata *pietà popolare o devozioni*.¹⁰³

IV. LA TEORIA IN ATTESA DI UNA NUOVA PRASSI: CONCLUSIONI APERTE

L’interesse del precedente *excursus* storico non è quello di offrire un programma normativo per il futuro. La storia è rilevante per capire e per imparare modelli di risposta al dono della salvezza cristiana affinché sia possibile discernere meglio la situazione presente.

Il percorso fatto, pur breve e frammentario, ci insegna in primo luogo che la fede cristiana non è una religione aniconica che per decadenza e compromesso con il potere imperiale ha ospitato le immagini. In secondo luogo, esso mostra che una esclusiva finalità liturgica non è sufficiente per giustificare l’esistenza né degli edifici di culto né del loro programma iconico. Le motivazioni liturgiche si rivelano complementari rispetto all’effetto globale che si vuole trasmettere alla società civile,

¹⁰¹ Per una presentazione della diversità di usi liturgici e non liturgici delle immagini-icona all’interno della tradizione bizantina, cfr. V. MARINIS, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople. Ninth to Fifteenth Centuries*, Cambridge University Press, New York 2014, 43-48, 53-58, 100-113.

¹⁰² Cfr. N.P. ŠEVČENKO, *Icons in the Liturgy*, «Dumbarton Oaks Papers» 45 (1991) 45-57, 53-54. Ševčenko sottolinea che l’integrazione della venerazione delle icone nelle azioni rituali liturgiche non è avvenuta principalmente nella liturgia dei monasteri, bensì nella tradizione cattedrale.

¹⁰³ Da questo punto di vista, la venerazione delle immagini è un concetto più ampio dell’uso liturgico delle immagini. La venerazione in quanto movimento dell’affettività, della volontà o dell’intelletto non ha necessariamente una forma rituale determinata dalla Chiesa. Non tutti gli atti di culto sono azioni liturgiche.

rispetto al *decorum* nella distribuzione degli spazi e rispetto alle diverse strategie di trasmissione della propria identità. In questo senso è da chiedersi se l'espressione "spazio liturgico" riesca a dire l'intrinseca plurifunzionalità di alcune tipologie di chiese come la cattedrale o la parrocchia, giacché esse, a differenza di cappelle o chiese monastiche, sono chiamate ad ospitare non soltanto le diverse tipologie di preghiera cristiana, ma anche a trasmettere l'identità di una famiglia che prolunga la storia della salvezza nell'oggi della società civile.

D'altro canto, l'estetica della ricezione ci avverte del pericolo di trasformare le chiese in *allegorie* dimenticando che esse funzionano anzitutto come "atmosfera simboliche" dove la retorica dell'ammirazione e del senso di presenza di Cristo e del suo Corpo sono più importanti che l'erudita decodificazione di singole figure ridotte a geroglifici.

Nella creazione di queste atmosfere le immagini hanno giocato almeno due funzioni. Da una parte, abbiamo costatato la presenza di *immagini dialogiche*, immagini capaci di toccare la dimensione affettiva (sentimenti e passioni), di elevare lo spirito alla contemplazione della verità salvifica storica (memoria e intellesione della *historia salutis*) e di muovere la volontà a un atto di affidamento umano e di fede soprannaturale. Dall'altra parte, la presenza delle *immagini energetiche* è al servizio di un intervento di grazia straordinario. Se nelle immagini dialogiche, il *medium* è il messaggio della presenza di realtà e di soggetti presenti ma non visibili, nelle immagini energetiche, il *medium* è anche il *proxy* della *virtus* divina.

Per ultimo, il percorso fatto ci insegna che il progressivo apparire delle immagini negli spazi di culto non è stato un frutto della deduzione dei teologi o dei pastori, bensì frutto di una necessità radicata nelle strutture antropologiche. In questo senso, la modificazione e l'adattamento più o meno violento delle recenti *chiese d'autore* da parte delle comunità che vi celebrano è un segno del disagio della situazione attuale, una situazione che è ancora alla ricerca del senso della presenza delle immagini per una liturgia secondo il Concilio Vaticano.¹⁰⁴

Questo malessere contrasta col dettato conciliare.¹⁰⁵ Il Concilio non soltanto aveva dedicato una sezione del capitolo V della costituzione *Sacrosanctum concilium* alle immagini e al lavoro degli artisti (nn. 125-130), ma aveva parlato delle im-

¹⁰⁴ Uno dei casi più noti a Roma è lo sviluppo iconico fra il 2003 e il 2019 della chiesa di Dio Padre Misericordioso, conosciuta come Chiesa del Giubileo, costruita da Richard Meier. Altri racconti in A. LONGHI, *Storie di chiese. Storie di comunità. Progetti, cantieri, architetture*, Gangemi, Roma 2017.

¹⁰⁵ Non abbiamo spazio per analizzare i documenti ufficiali che riguardano le immagini di culto emanati dalle conferenze episcopali. Segnalo che soltanto la conferenza episcopale tedesca si è confrontata direttamente con l'argomento, logicamente a partire dalla propria sensibilità teologica e culturale. Cfr. *Liturgie und Bild – eine Orientierungshilfe*. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, 23. April 1996 (Arbeitshilfen 132), Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn 1996.

magini nel contesto dell'anno liturgico (n. 111). Altri documenti, come *Gaudium et Spes* n. 62/4-5 e *Lumen Gentium* nn. 51 e 67, prevedono una presenza esplicita e attiva delle immagini nello spazio "chiesa", sia per la loro finalità liturgica, sia per altre esigenze della preghiera ecclesiale. Un'eco autorevole di questo insegnamento è il *Catechismo della Chiesa Cattolica* che colloca la sezione *Le immagini sacre* (nn. 1159-1162) all'interno della sezione dedicata al *Come celebrare* la liturgia.¹⁰⁶

Inoltre sono orientative le indicazioni del *Direttorio su pietà popolare e liturgia. Principi e orientamenti* del 2002 (cfr. nn. 18, 238-244) che deplora «la tendenza a eliminare le immagini dai luoghi sacri, con grave detrimento per la pietà dei fedeli» (n. 243). Riferimenti più brevi si trovano nel *Codex Iuris Canonici*, can. 1188 e nell'*Institutio generalis Missalis Romani*, nn. 117, 308 e 318.¹⁰⁷ Il n. 318 dell'*Institutio* ha il pregio di giustificare la presenza e il senso delle immagini nell'aula liturgica a partire dalla comunione fra la liturgia celeste e la liturgia terrestre, così come descritta in *Sacrosanctum Concilium* n. 8. I numeri 117 e 308 dell'*Institutio* prescrivono la presenza della croce sopra l'altare o accanto ad esso.¹⁰⁸

Altri riferimenti alle immagini sacre come parte integrante di un'azione rituale sono presenti nei nn. 68, 92 e 79 del *Caerimoniale episcoporum*.¹⁰⁹ Il *De Benedictionibus* contiene fino a tre *ordines* che riguardano esplicitamente le immagini¹¹⁰. Il

¹⁰⁶ Da ricordare sono ugualmente, tra altri documenti ufficiali, le indicazioni della *Lettera apostolica Duodecimum saeculum* (1987) di Giovanni Paolo II a motivo del XII centenario del II concilio di Nicea, secondo le quali, la «riscoperta dell'icona cristiana aiuterà anche a far prendere coscienza dell'urgenza di reagire contro gli effetti spersonalizzanti, e talvolta degradanti, delle molteplici immagini che condizionano la nostra vita nella pubblicità e nei mass-media; essa infatti è una immagine che porta su di noi lo sguardo di un Altro invisibile, e ci dà accesso alla realtà del mondo spirituale ed escatologico», GIOVANNI PAOLO II, Lett. Ap. *Duodecimum saeculum*, 4.12.1987, AAS 80 (1988) 241-252.

¹⁰⁷ J.A. ARRIETA (ed.), *Codice di Diritto Canonico e leggi complementari commentato*, Coletti a San Pietro, Roma 2004; *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum Ioannis Pauli Pp. II cura recognitum. Institutio generalis Missalis Romani*, editio typica tertia, Typis Vaticanis, Città del Vaticano 2002, reimpresso emendata, 2008.

¹⁰⁸ La lettera circolare sulla preparazione e celebrazione delle feste pasquali *Paschalis sollemnitatis*, pubblicata il 16 gennaio 1988, ricorda al n. 26 l'uso di coprire le croci e le immagini a partire dalla V domenica di quaresima, secondo il giudizio delle conferenze episcopali. La lettera dedica i nn. 68-69 alla venerazione della Croce il venerdì santo, e il n. 74 ad altre pratiche di venerazione delle immagini, cfr. CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, *Lettera Circolare sulla preparazione e celebrazione delle feste pasquali Paschalis sollemnitatis*, «Notitiæ» 24 (1988) 81-107.

¹⁰⁹ *Caerimoniale Episcoporum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgatum*, editio typica, Typis Polyglottis Vaticanis (TPV), Città del Vaticano 1985, nn. 79, 92, 95, 864, 1010, 1033, 1096, 1100, 1142.

¹¹⁰ *Rituale romanum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Ioannis Pauli II promulgatum. De Benedictionibus*, editio typica, TPV, Città del Vaticano

rito dell'ammissione al catecumenato, primo grado dell'iniziazione cristiana, prevede la consegna di un crocifisso prima dell'ingresso nella chiesa o dopo la consegna dei Vangeli.¹¹¹ L'*ordo* per il battesimo dei bambini ricorda la possibilità di concludere il rito all'«altare beatæ Virginis».¹¹² Il rito per la dedicazione di una chiesa loda la consuetudine di collocare, in corrispondenza del luogo delle unzioni, croci di pietra, di bronzo o di altra materia adatta o di scolpire tali croci sulle pareti stesse della chiesa.¹¹³ Alla fine della celebrazione penitenziale durante la Quaresima può essere opportuno un atto di adorazione della croce o l'esercizio della Via Crucis.¹¹⁴ Durante l'esorcismo il sacerdote mostra una croce prima della formula deprecativa poiché essa «fons est omnis benedictionis ac gratiæ».¹¹⁵ Infine, la presenza del crocifisso o di una croce è consigliata per l'indulgenza plenaria *in articulo mortis*.¹¹⁶

Una lettura di tutti questi testi alla luce della storia porta a due conclusioni finali. Il primo esito è che una liturgia secondo il Concilio Vaticano II richiede una presenza chiara e discreta delle immagini come parte integrante delle azioni celebrative, immagini che accompagneranno i cristiani dal processo d'iniziazione fino alla morte. La seconda conclusione afferma che lo spazio chiesa richiede l'integrazione delle immagini *per la liturgia* con le immagini *per altre forme di preghiera cristiana* nonché con altre immagini al servizio dell'*identità ecclesiale*. In questo modo oltre ad essere *aule liturgiche* questi spazi saranno artefatti al servizio della *memoria*, della *dimensione pubblica* della fede nella società civile, e anzitutto della *gioia* della vita cristiana.

1984, *Ordo benedictionis novæ Crucis publicae venerationi exhibendæ* (Caput XXVIII), *Ordo ad benedicendas imagines quae fidelium venerationi publicae exhibentur* (Caput XIX), *Ordo benedicendi stationes "Viæ Crucis"* (Caput XXXIV).

¹¹¹ *Rituale Romanum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum. Ordo initiationis christianæ adultorum*, editio typica, TPV, Città del Vaticano 1972, nn. 89, 93.

¹¹² *Rituale Romanum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum. Ordo Baptismi parvulorum*, editio typica altera, LEV, Città del Vaticano 1986, *Ordo baptismi pro pluribus parvulis*, n. 71.

¹¹³ *Pontificale Romanum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum. Ordo dedicationis ecclesiæ et altaris*, editio typica, TPV, Città del Vaticano 1977, *Ordo dedicationis Ecclesiæ*, n. 22.

¹¹⁴ Cfr. *Rituale Romanum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum. Ordo paenitentiae*, editio typica reimpressio emendata, TPV, Città del Vaticano 1974, Appendix II. *Celebrationes Pænitentiales. Tempore Quadragesimæ*, n. 19.

¹¹⁵ *Rituale Romanum ex decreto Sacrosancti Œumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Ioannis Pauli II promulgatum. De exorcismis et supplicationibus quibusdam*, editio typica, TPV, Città del Vaticano 1999, Prænotanda, n. 27. Per il gesto rituale, cfr. *ibidem*, *Ritus exorcismi maioris*, n. 58.

¹¹⁶ Cfr. PÆNITENTIARIA APOSTOLICA, *Enchiridion Indulgentiarum. Normæ et concessiones*, 16.VII.1999, Città del Vaticano 1999, conc. 12 § 3.

A differenza delle prescrizioni iconografiche di tradizioni come quella bizantina, il rito romano affida il desiderabile, ma assai difficile, equilibrio fra queste dimensioni alla responsabilità e al discernimento della committenza ecclesiastica in dialogo con gli artisti, con gli architetti e anzitutto con la sensibilità estetica e culturale di ogni chiesa locale. A loro aspetta l'*onus* e l'*honor* di dare forma concreta a questa necessità antropologica e teologica del Popolo di Dio.

ABSTRACT

Le pubblicazioni che studiano il rapporto fra le immagini e la liturgia hanno visto un notevole incremento negli ultimi anni. Il presente contributo vuole offrire una rassegna di alcune voci e metodologie che si sono confrontate con questa specifica tematica negli ultimi due decenni. Dopo aver individuato alcune difficoltà nel rapporto fra le immagini e la liturgia nel XX secolo e i contesti in cui si sviluppa attualmente la ripresa, l'ampiezza della produzione accademica sarà esemplificata analizzando alcuni aspetti dell'uso delle immagini culturali nella Scrittura e nel primo millennio. Le riflessioni conclusive vogliono aiutare a prendere coscienza dell'importanza delle immagini per una liturgia secondo il Concilio Vaticano II.

The literature studying the relationship between images and liturgy has increased in recent years. This article aims to offer a review of some of the voices and methodologies that addressed this relationship in the last two decades. After identifying some difficulties that have challenged the presence of images in the liturgy and the contexts of recent discussion, current academic research will be exemplified by analyzing some aspects of the use of images in Scripture and the first millennium. The concluding remarks are intended to help raise awareness of the importance of images for a liturgy after Vatican Council II.