

## I mercoledì dell'Arte – 2012

Caterina Zaira Laskaris

### Leggere le immagini *Forme dell'iconografia sacra*

#### 1) *La scrittura delle immagini: iconografia e iconografi* 24 ottobre 2012

##### ICONOGRAFIA

dalle parole greche *eikon* + *graphein*; doppio significato: scrittura delle immagini (l'iconografo, nel contesto bizantino, è il pittore di immagini sacre), ma anche lettura delle immagini (riconoscimento e descrizione dei soggetti)

- L'iconografia, come branca più specifica della storia dell'arte, nasce nell'Ottocento e risponde all'esigenza di un approccio storico e filologico per riconoscere e classificare i significati espressi nelle immagini. Aby Warburg sottolinea l'importanza della multidisciplinarietà per la comprensione globale di un'opera d'arte.
- Una lettura iconografica (ossia il riconoscimento del soggetto di un'immagine) presuppone la **condivisione di un codice** culturale ed espressivo comune tra l'artefice e i riguardanti (anche a distanza di secoli, come per noi di fronte alle opere antiche): coloro che guardano l'immagine, per comprenderla, devono condividere con chi l'ha prodotta delle convenzioni relative sia al **contenuto** (che deve essere noto almeno in modo elementare; poi vi possono essere vari livelli di approfondimento del significato, che possono richiedere conoscenze più o meno sofisticate), sia alla **forma** (linguaggio formale, ossia un certo modo di rendere quel contenuto).
- Un difetto o una difficoltà nella lettura visiva (ad esempio a causa di uno stile inconsueto o di elementi formali anacronistici) può portare al fraintendimento di una raffigurazione e all'illeggibilità totale o parziale di un'immagine e del suo significato (cfr. caso eclatante di Santa Vilgefortis, ma anche quello, per certi versi analogo, delle cosiddette "Madonne nere")

**Riconoscimento:** talora, elementi delle immagini possono essere raffigurati in modo approssimativo, o distorti nella loro forma per stilizzazione eccessiva o anche per imperizia dell'artista (quello che dovrebbe essere un leone può sembrare un cane o un gatto o un ornitorinco...), ma se noi conosciamo già il soggetto dell'opera, riusciamo a decifrare anche un dettaglio altrimenti irriconoscibile. Viceversa, un dettaglio iconografico riconoscibile può spesso aiutarci a riconoscere il soggetto di una composizione, che magari ci sembra poco chiara (per notevole complessità o al contrario genericità della raffigurazione, o per eccessiva licenza dello stile).

##### ICONOLOGIA da *eikon* + *logos* = discorso sull'immagine

Si afferma come branca della storia dell'arte nel '900; va oltre la lettura iconografica e l'identificazione del soggetto (cfr. Erwin Panofsky per i tre gradi di lettura dell'immagine) e ha come finalità l'interpretazione di una specifica immagine, ricostruendo il contesto in cui e per cui è nata. Consiste in una ricerca, quasi da indagine poliziesca, dei significati simbolici reconditi, nascosti in un'opera d'arte; l'idea, però, che le opere d'arte siano sempre degli enigmi, da risolvere ad ogni costo porta al rischio di sovra-interpretazioni, che non sempre portano a un'interpretazione certa e definitiva (cfr. casi esemplari come *La tempesta* di Giorgione, la *Flagellazione* di Piero della Francesca o l'*Allegoria sacra* di Giovanni Bellini; qui risultano riconoscibili molti elementi iconografici della composizione, ma non si riesce a connetterli tra loro in un sistema coerente chiaramente intellegibile, quale doveva essere al momento della sua formulazione). Talvolta si assiste a un 'accanimento decrittatorio' volto a svelare tutti i presunti e più reconditi segreti di un'immagine, fino a vedere (in modo anacronistico) stranezze e misteriose presenze anche là dove non ci sono affatto (cfr. caso eclatante degli "UFO nell'arte").

##### IMMAGINI SACRE E LORO FUNZIONI

- Civiltà iconiche e aniconiche; importanza e influenza delle immagini, veicoli di diffusione di concetti e significati, strumenti di comunicazione e persuasione. In tutte le civiltà le immagini sacre hanno una doppia valenza, spirituale e materiale, che le rende diverse da tutte le altre e le pone in relazione con il ruolo che esse hanno nell'esperienza religiosa del singolo e della comunità cui appartiene, che si riconoscono in un determinato insieme di valori, anche espressivi. Le immagini sacre possono essere considerate *anche* opere d'arte, ma l'aspetto o il valore artistico non ne esauriscono il significato e la funzione. Esse sono immagini **destinate al culto**, secondo varie modalità, che ne condizionano anche le forme specifiche.

- Nell'ambito religioso del cristianesimo le immagini sono servite e servono per vari scopi: evangelizzare, persuadere, far ricordare e memorizzare degli eventi e dei personaggi, illustrare una storia e attestarne la veridicità, tramandare un sistema di significati, di dogmi, di insegnamenti morali, suggerire e guidare delle pratiche devozionali, coinvolgere emotivamente chi le guarda. Per questo motivo, nel corso dei secoli, vari sono stati gli interventi delle autorità ecclesiastiche per controllare le immagini, la loro produzione e il loro uso, per esaltarle, valorizzarle, correggerle, sostituirle, aggiornarle, obliterarle ecc.
- Importanza della ripetitività di un'immagine, a garanzia del mantenimento del suo senso, del messaggio da far recepire al destinatario: la continuità della tradizione iconografica nella rappresentazione di temi sacri è essenziale per garantire il perpetuarsi di un sistema di significati e si realizza attraverso il rispetto, da parte degli artisti, di una, tutto sommato ristretta, gamma di tipi, l'uso di determinati canoni espressivi e la fedeltà alla fonte di riferimento.
- Le iconografie sacre si basano su **testi**, nascono a partire da essi: sacre scritture, riflessioni esegetiche, scritti teologici e pastorali, testi liturgici e devozionali, testi canonici o apocrifi, leggende e racconti, testi letterari e poetici di argomento religioso. L'immagine può essere: illustrazione di un testo (per renderlo più efficace nella percezione dei destinatari); supporto a un testo e alla sua autenticità (essa diventa lo spazio in cui si può sperimentare, attraverso il senso della vista, la verità di quanto enunciato nel testo); a sua volta, produttrice di testi, assume una dignità autonoma, anche nel culto, e spinge così alla formulazione di nuovi testi su di essa (leggende, descrizioni, meditazioni, preghiere, poesie)
- La conoscenza delle **fonti scritte** è fondamentale sia per gli artisti, sia per gli studiosi di immagini sacre, che intendano comprenderne a fondo il significato, che non si limita al solo soggetto primario (cfr. ICONOLOGIA)

#### COMMITTENTE - ARTISTA - PUBBLICO - CONTESTO

- Fondamentale è la destinazione dell'immagine: scopo, collocazione, pubblico.
- Il soggetto e il programma iconografico (relativo alla singola opera o al sistema di immagini cui essa appartiene) sono stabiliti e controllati dal **committente** (direttamente o tramite figure di esperti, teologi ed esegeti), che detta agli artisti temi e modalità di raffigurazione. Compito dell'artista è sempre quello di trasmettere un messaggio, una serie più o meno complessa di significati stabiliti dalla committenza, attraverso una forma che li renda recepibili dai destinatari (anch'essi prestabiliti).
- Le **aspettative del pubblico**, ossia dei destinatari previsti per una determinata immagine, vanno sempre tenute presenti. A un pubblico differenziato possono corrispondere scelte differenziate di temi iconografici e di linguaggi formali e gradi diversi di comprensione delle immagini.
- L'**artista** deve imparare un linguaggio specifico (quello della rappresentazione del sacro) esattamente come impara in bottega a impastare i colori e a impraticarsi nel disegno; deve far proprio un repertorio di soggetti (figure e scene) da replicare più o meno pedissequamente a seconda dei contesti culturali e delle esigenze della committenza, apportandovi, eventualmente, modifiche e varianti più o meno significative e accettate. Si può avvalere di repertori grafici, che lui stesso produce o cui ha accesso nella bottega (appunti e schizzi su taccuini, copie di esempi illustri, di schemi e libri di modelli figurativi), si crea con l'esperienza un proprio bagaglio figurativo mentale e materiale, cui attingere per rispondere adeguatamente alle richieste dei committenti. Fondamentale (nella bottega medievale, come poi in accademia) è l'esercizio di copiare, per intero o parzialmente, opere più antiche o coeve, prestigiose, rispondenti a determinati canoni fissati dalla tradizione. Secondo pratiche documentate fin dall'epoca bizantina e medievale, il pittore può ricorrere al riuso di **modelli** iconografici e formali su supporti cartacei per ottenere repliche precise di determinate figure e formule compositive; anche se meno frequentemente, si potrà servire di veri e propri manuali pratici di iconografia (come l'*Ermeneia* di Dionisio da Forna, compilazione settecentesca ma basata su fonti precedenti, o l'*Iconologia* di Cesare Ripa dal 1604).

#### 2) *Il ritratto "impossibile": libertà e convenzioni* 7 novembre 2012

##### ICONOGRAFIA DI CRISTO

- Problematicità e paradossalità di un'immagine: assenza di riferimenti "fisionomici" nelle fonti principali (i Vangeli) e assenza di reliquie; necessità di concentrare ed esprimere in un'immagine riconoscibile e memorizzabile una serie di significati teologici complessi (coesistenza di natura umana e divina, esistenza storica e atemporalità e universalità del messaggio). Fin dalle prime formulazioni e poi lungo tutta la storia, anche recente e attuale, dell'immagine di Cristo, tensione dinamica e ricerca di equilibrio tra due esigenze opposte, ma compresenti: **simbolismo** e **realismo**. Ricerca di un'immagine verosimile e autentica, sia sotto

- il profilo storico, sia in termini metafisici; alternanza tra interpretazioni realistiche (ad esempio tipologia etnica del Cristo semitico) e idealizzate nella formulazione di una possibile fisionomia.
- Doppia radice religiosa e culturale del Cristianesimo, tra l'anti-iconicità dell'Ebraismo e l'iper-iconicità della matrice culturale grecoromana (cfr. anche diffidenza platonica nei confronti delle immagini). Non si hanno testimonianze di immagini cristiane prima del III secolo, ma le fonti scritte documentano l'opposizione di molti padri della chiesa e vescovi (ex. Tertulliano, Agostino, Eusebio di Cesarea) all'uso e circolazione di immagini, evidentemente già diffuse e oggetto di devozione; accesi dibattiti sulla legittimità della raffigurazione della divinità in immagini e sul loro uso o abuso per il culto, per il timore di una deriva idolatrica sul modello del paganesimo. Diffidenza e prudenza (anche dovute alla persecuzione religiosa) portano inizialmente a scelte allusive e simboliche, anche non antropomorfe: *chrismon*, croce gemmata, iscrizione ICHTHYS (iniziali delle parole greche: *Iesus Christos Theou Yios Soter*) o simboli del pesce e dell'agnello; progressivamente, scelte antropomorfe (ad esempio il *Buon pastore*).
  - **Modelli tipologici e formali**: ritratti imperiali, ritratti funerari (cfr. ritratti del Fayum), sculture di divinità pagane greche e romane (ex. Zeus ed Esculapio per la versione barbata, oppure Apollo-Elios e Orfeo per il *Buon pastore* e il Cristo imberbe). Lo schema iconografico vincente è quello del "maestro e filosofo carismatico" (con barba e capelli lunghi), in cui la nobiltà e ieraticità delle fattezze esteriori riflettono le caratteristiche interiori di levatura, distinzione spirituale e autorevolezza.
  - Dopo Giustiniano, dal VI secolo, culto crescente delle immagini: pratiche devozionali individuali e collettive, fede nelle loro proprietà magiche, taumaturgiche e apotropaiche e loro utilizzo ufficiale come *palladia* a protezione dell'impero e delle singole città. Molte immagini sono considerate di origine miracolosa e a loro volta produttrici di miracoli. L'abuso di immagini (idolatria e utilizzo improprio) porta a Bisanzio alle due violente crisi iconoclastiche tra VIII e IX secolo, concluse con il chiarimento dello statuto anche teologico delle icone.
  - Le immagini si appaiono alle **reliquie** soprattutto in assenza di esse (come nel caso del Cristo e della Vergine) come "garanti della verità" trasmessa attraverso i testi della tradizione; la loro infinita replicabilità (analogamente alla moltiplicazione delle reliquie per contatto) non toglie nulla al loro valore evocativo e al loro potere comunicativo, che anzi diventa universale; possono trasformarsi in "segni del divino" (impronte e segni del suo avvento nella storia terrena); le COPIE hanno dignità pari agli originali. Le immagini possono, come le reliquie, diventare oggetto di culto (soprattutto in oriente), occupare una posizione preminente negli spazi ecclesiastici, essere coinvolte in riti liturgici specifici (processioni, ostensioni, preghiere, pellegrinaggi ecc.). **Leggende** non solo raffigurate e veicolate attraverso le immagini, ma fiorite intorno ad esse e che hanno le immagini come protagoniste (cfr. icone miracolose, immagini *acheropite* di Gesù e della Vergine, ritratti della Madonna attribuiti a San Luca, Volto Santo attribuito a Nicodemo ecc.)
  - **Data cruciale del 1204**: con le crociate e la conquista di Costantinopoli e Terra Santa ingresso in Europa occidentale di numerose reliquie bizantine e soprattutto di immagini, tavole dipinte; diffusione della nuova tipologia dell'icona; potenziamento del culto delle immagini accanto a quello delle reliquie (ex. "competizione" tra le varie immagini *acheropite* del Cristo a Roma). Dal XIII secolo nuova sensibilità e approccio alle immagini: rapporto diretto e personale, emotività, empatia, coinvolgimento del fedele attraverso la contemplazione dell'immagine.

IMMAGINI ACHEROPITE = non fatte da mano d'uomo

**Elementi comuni:**

- quasi sempre le leggende che le riguardano nascono per legittimare e autenticare l'origine di immagini già esistenti
- solitamente le leggende antiche (posteriori al VI secolo) sulla formazione miracolosa di immagini (per contatto con il volto di Gesù, per intervento divino ecc.) si formano in Oriente, per poi migrare ed essere riprese, riformulate e arricchite, in Occidente (in connessione con la ripresa del culto delle immagini stesse)
- le immagini *acheropite*, anche quando siano in realtà di fattura occidentale (come nel caso del *Volto Santo* di Lucca e analoghi), vengono solitamente connesse a un'origine orientale, a una provenienza dalla Terra Santa (ossia dal luogo e tempo contigui all'esistenza dell'effigiato) e da qui poi migrate in modo avventuroso o prodigioso verso la loro collocazione definitiva
- l'autorità di queste immagini sta nella loro presunta autenticità, certificata (nei racconti delle leggende) dal fatto che esse si siano prodotte miracolosamente e che abbiano dimostrato la propria capacità di compiere miracoli (le icone, su legno o su tessuto, e le loro riproduzioni guariscono chi le possiede e le veneri)
- le leggende spiegano la nascita di queste immagini come risposta al doppio desiderio di qualcuno (un re ammalato, un fedele, un discepolo ecc.) di vedere (e perciò conservare memoria) e di guarire (da qualche

- malattia) attraverso la fede nel potere miracoloso dell'effigiato (in questo caso il Cristo), che si trasferisce dapprima alla sua immagine e poi all'oggetto che la riporta su di sé (anche in replica)
- le immagini possono "comportarsi come le reliquie" o come i corpi degli effigiati: trasudare unguenti profumati (icone *mirofore*), oppure latte o sangue (se oltraggiate, come durante l'iconoclastia), oppure parlare e agire (come il *Volto Santo* di Lucca nella leggenda del giullare o il *Crocifisso di San Damiano* con San Francesco)
  - le immagini *acheropite* più antiche ancora esistenti sono le, spesso monumentali, icone mariane e del Salvatore conservate a Roma in varie chiese, risalenti al VII-VIII secolo e di probabile fattura orientale

### **Immagini acheropite di Cristo**

Acheropita Lateranense: *Pantocrator* a figura intera; icona ormai distrutta e illeggibile sotto i preziosi e antichi strati protettivi, conservata nel *Sancta Sanctorum* di S. Giovanni in Laterano a Roma; prime notizie in fonti dell'VIII secolo (papa Stefano II); *palladio* di Roma (ex. contro i Longobardi); nel medioevo ritenuta eseguita da San Luca su indicazione della Madonna dopo l'Ascensione; venerata a Pasqua dal papa con il bacio rituale dei piedi del Cristo; lunga liturgia dell'Assunzione (fino al 1565) con processione verso l'icona mariana di Santa Maria Maggiore

Mandylion di Edessa: *mandylion* = fazzoletto; dal V secolo a Edessa (dove forse c'era un'immagine) leggenda del re Abgar, guarito dalla lebbra grazie al ritratto del volto di Gesù portatogli dal suo servo Anania; tipologia di immagine legata al mondo bizantino, dove è il prototipo delle icone del *Pantocrator* dal VII secolo (ex. icona del Sinai); dall'VIII secolo considerata acheropita (come reliquia per contatto) originata dall'imprimersi del volto di Cristo su un tessuto; portata a Costantinopoli nel 944, dove diviene *palladio* imperiale; se ne perdono le tracce dopo il 1204; a Genova, dal XIV secolo, icona del *Mandylion* (di controversa datazione) con preziosa cornice costantinopolitana

Veronica: leggenda dall'VIII secolo; sudario conservato per secoli nella Basilica di San Pietro (se ne sono perse le tracce); in questo luogo esisteva un oratorio già dal X secolo; culto potenziato da papa Innocenzo III agli inizi del XIII secolo (da qui le prime raffigurazioni come tessuto portatore di un'immagine), in risposta all'orientale *Mandylion* e in concomitanza con la crociata per la conquista della Terra Santa; diventa l'icona principale e di culto universale per la fama di essere taumaturgica (dopo un miracolo ricevuto dal papa, che lega all'immagine delle indulgenze); falsa etimologia latineggiante ("vera icon"), in realtà il nome deriva da Berenice; la leggenda narra che l'imperatore Tiberio fu guarito dalla lebbra grazie a un'effigie miracolosa di Cristo su stoffa, posseduta da una donna di nome Berenice, identificata con l'emorroissa miracolata da Gesù, citata nei Vangeli; solo testi latini più tardi (X-XI sec.) parlano di come l'immagine si sia formata per volontà di Gesù e solo a partire dal tardo XII secolo l'episodio del contatto del volto col sudario viene collegato alla Passione (da qui inizia anche la vicenda agiografica e la fortuna iconografica della santa omonima); dal XV secolo si accentua il tema della sofferenza, legato alla Passione, con variazioni e rese anche molto drammatiche e truculente, oppure suggestive (come quelle di Zurbaran), per suscitare la risposta emotiva del riguardante

Volto Santo: scultura lignea monumentale del Crocifisso, vestito con lunga tunica e con gli occhi aperti, di produzione occidentale del IX secolo, forse di ambito carolingio; in Italia due esemplari a Lucca e a Sansepolcro; trattasi anche di scultura-reliquiario, che conteneva, secondo la leggenda, reliquie della Passione di Cristo; la medievale *Leggenda di Leboino* narra la scoperta in Terra Santa del *Volto Santo* (scolpito da Nicodemo grazie all'intervento divino) e la sua traslazione a Luni e poi a Lucca nel 742; redazione rinnovata della leggenda e riscoperta del culto dell'immagine alla vigilia della prima crociata (1096) e poi ancora nel XIII secolo, con il racconto dei miracoli, tra cui il più noto era quello del giullare; culto civico, ma anche molto diffuso Oltralpe, grazie alle confraternite fondate dai mercanti lucchesi nelle città

Sindone: *sindon* = lenzuolo di lino; forse custodita nella chiesa delle Blacherne nel 1204, secondo la testimonianza di un crociato piccardo; documentata dal 1353 in Francia, a Lirey, di proprietà del cavaliere Goffredo di Charny; segue gli spostamenti dei proprietari (dal 1453 i Savoia); suscita dibattiti quanto alla sua autenticità (che è ad esempio negata da papa Clemente VII), ma anche un grande fervore devozionale, non solo popolare; dal 1502 è a Chambery; un incendio nel 1532 la deturpa in parte; trasferimento a Torino per il pellegrinaggio di San Carlo Borromeo nel 1578; eseguite varie copie in occasione delle numerose ostensioni; durante quella del 1898 viene fotografata da Secondo Pia e la riproduzione del negativo restituisce leggibilità all'immagine; immagine-reliquia molto controversa, che ha suscitato anche un certo accanimento scienziata; attraverso gli studi condotti su di essa diviene fonte per nuove immagini (ex. i "crocifissi sindonici" diffusi negli anni Ottanta del '900)

### 3) *La varietà del sacro: tipologie e modelli* 21 novembre 2012

- Due linee di elaborazione iconografica principali: narrativa (scene bibliche e neotestamentarie, vite dei santi) e iconica in senso proprio
- Due diversi **contesti del culto**: pubblico (liturgico) e privato (devozionale)
- Differenza di finalità, funzione e conseguente tipologia formale delle immagini nella chiesa orientale e in quella occidentale: nella pittura bizantina (iconica) i santi sono presentati come ritratti e identificati attraverso il nome scritto; in quella occidentale (illustrativa e narrativa) sono accompagnati da simboli e attributi legati alla loro vita o al loro martirio.
- Iconografia della *Madonna col Bambino*: nasce e si sviluppa gradualmente, insieme alle riflessioni teologiche e ai pronunciamenti dogmatici e conciliari in merito alla figura della Vergine e al suo ruolo di Madre di Dio (*Theotokos*).
- Varietà estrema delle formule iconografiche e formali soprattutto in Occidente, a partire da modelli tradizionali. A partire da **Giotto** (attraverso lo studio dal vero unito a cultura grafica che attinge alla tradizione) ricerca naturalistica in campo stilistico, che non rivoluziona le convenzioni iconografiche (la gamma e tipologia delle immagini è la stessa, vi sono standard visivi e moduli rappresentativi da rispettare), ma aggiorna la resa formale a un nuovo contesto culturale (sociale, intellettuale, religioso e anche estetico). Lo scarto rispetto al mondo dell'icona orientale è dato da un differente rapporto spaziale: Giotto, anticipando il Rinascimento, fa affacciare il fedele-riguardante alla scena sacra, mentre nel mondo delle icone bizantine queste sono il supporto di un affacciarsi del divino nello spazio-tempo dell'umano; in entrambi i casi il dipinto è una soglia, che viene però oltrepassata in direzioni opposte.

#### **Fonti scritte per le immagini:**

- Sacre scritture, Vangeli canonici; libri dell'Antico Testamento, fin dall'inizio uno straordinario serbatoio di tipi e temi cui attingere, sia per la produzione di testi religiosi di contenuto dogmatico o pastorale, sia per un discorso svolto attraverso le immagini; **vangeli apocrifi** (testi elaborati per vari scopi e in vari contesti a partire dal II secolo, quali "integrazioni" ed ampliamenti dei Vangeli canonici) che per il loro carattere fortemente narrativo e descrittivo sono fonti per moltissime iconografie (cfr. vita di Maria, infanzia di Gesù ecc.); testi teologici, inni religiosi, testi letterari, racconti popolari, leggende agiografiche, rivelazioni di santi e mistici (ex. *Revelationes* di Santa Brigida).
- *Legenda Aurea* redatta dal domenicano Jacopo da Varagine tra 1291 e '98; dal latino *legenda* = cose da leggere: fine persuasivo, pedagogico, edificante. Raccolta di leggende agiografiche, che ha avuto un enorme successo iconografico fin dalla sua comparsa, grazie anche alla diffusione capillare: dato il minimo grado di alfabetizzazione (soprattutto in contesti rurali) la divulgazione del messaggio religioso si aveva oralmente (attraverso la predicazione) e visivamente (per via iconica, attraverso le immagini).
- Alcune scene narrative (cfr. ex. *Viaggio e Adorazione dei Magi*) sono occasione per grandi quadri di gruppo in cui il pittore può approfondire dettagli simbolici, naturalistici o scenografici, riferimenti al contesto coevo al pittore (costumi contemporanei, architetture e paesaggi conosciuti, ritratti di personaggi noti) o, al contrario, elementi fantastici ed esotici (costumi, oggetti, animali).
- Le gesta dei **santi** sono il corrispettivo sacro delle avventure degli antichi eroi e dei cavalieri cortesi cantate in ambito laico e sono fondamentali per la diffusione del messaggio religioso come *exempla* di comportamenti morali virtuosi. Varie categorie di santi (ex. santi dottori, cavalieri, taumaturghi contro epidemie e pestilenze, patroni delle varie città o categorie; santi contemporanei, ex. San Francesco d'Assisi, San Carlo Borromeo). Talune figure di santi e sante (ex. Sebastiano, Maddalena, Giorgio, Girolamo e Agostino ecc.) offrono, grazie agli episodi delle loro leggende, l'occasione ai pittori per elaborati esercizi di virtuosismo formale: composizioni complesse, toccanti e coinvolgenti sotto il profilo emotivo ma anche estetico, dove l'artista può esibire le proprie abilità tecniche e inventive e la propria cultura: supplizi raccapriccianti, pose teatrali, costumi sontuosi, scenari spettacolari, palazzi principeschi, interni di studioli umanistici, paesaggi esotici, creature mostruose e animali veri, estasi, visioni celestiali e ascensioni celesti, miracoli, corpi apollinei e anatomie scultoree, elementi antiquariali ecc.

#### **COMMITTENZA E AUTORITA' RELIGIOSA**

- Per secoli è fondamentale il controllo ecclesiastico (committenza, ma anche regolamentazioni, pronunciamenti ufficiali di natura teorica e pratica, ad esempio in occasione dei concili) sulla natura, l'uso e la forma delle immagini; l'artista non è libero di agire secondo il proprio arbitrio figurativo (secondo l'ottica moderna e anacronistica dell'autonomia dell'artista), dal momento che non produce immagini per sé, ma per un contesto specifico e destinatari con determinate aspettative. L'artista deve trovare il sistema più efficace per veicolare dei contenuti che gli vengono forniti. La 'gara' tra gli artisti (occidentali) si fa

sulle invenzioni compositive, sullo stile, chiamato a svecchiare e portare a maggiore verità formule iconografiche note e correnti, senza però contraddirne il senso, né spiazzare troppo lo spettatore; il pittore può, per un certo tema/soggetto richiestogli dal committente, presentargli più di una soluzione tra cui scegliere.

- Limite invalicabile nell'opera dell'artista è quello fissato dall'**ORTODOSSIA** e dal **DECORO**. Fondamentali i pronunciamenti in tal senso del Concilio di Trento (cfr. Carlo Borromeo, Cardinal Paleotti), che regolamenta la produzione di immagini sacre, tendendo a correggere o eliminare dettagli o impostazioni fuorvianti (cfr. ex. processo a Paolo Veronese per un'*Ultima Cena* convertita in una *Cena in casa di Levi*; eliminazione di alcune iconografie non più accettabili sul piano teologico o formale: ex. immagine trifronte o tricefala del Cristo per la Trinità, Madonna del Latte).
- Importanza del **decoro**, inteso come appropriatezza di una forma a un contenuto o dell'oggetto-immagine al contesto cui è destinato (ad esempio un dipinto da porre sopra un altare; cfr. caso emblematico dei dipinti rifiutati di Caravaggio per la Cappella Cerasi e per la Cappella Contarelli, per motivi diversi ma sempre del *decorum*, percettivo in un caso, teologico nell'altro).

Osservazione di **Leonardo da Vinci** nel *Trattato della pittura*: 55. *Discorso de' precetti del pittore*. "(...) Vero è che si deve osservare il decoro, cioè che i movimenti sieno annunziatori del moto dell'animo del motore, cioè se si ha a figurare uno ch'abbia a dimostrare una timorosa reverenza, ch'ella non sia fatta con tale audacia e presunzione che tale effetto paia disperazione, o che faccia un comandamento, come io vidi a questi giorni un angelo che pareva nel suo annunziare che volesse cacciare la Nostra Donna dalla sua camera, con movimenti che dimostravano tanto d'ingiuria, quanto far si potesse a un vilissimo nimico. E la Nostra Donna pareva che si volesse, come disperata, gettarsi giù da una finestra. Sicché siati a memoria di non cadere in tali difetti".

Leonardo stesso si sarebbe confrontato con il "problema" di trovare un'immagine appropriata per l'immagine del Cristo nel Cenacolo, stando all'interpretazione di Giorgio Vasari (*Vite*, 1568, *Vita di Leonardo*): "Fece ancora in Milano ne' frati di San Domenico a Santa Maria de le Grazie un Cenacolo, cosa bellissima e maravigliosa, et alle teste de gli Apostoli diede tanta maestà e bellezza, che quella del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste, che a l'immagine di Cristo si richiede."

- Straordinaria fortuna di certe versioni di iconografie, che diventano "emblematiche", icastiche, quasi fossero la formulazione perfetta, definitiva e assoluta di un tema (cfr. *Ultima Cena* di Leonardo, fissatasi nell'immaginario collettivo, come attestano le tante riproduzioni, anche cinematografiche, che ne ricalcano e sfruttano l'impianto, la distribuzione delle figure, la gestualità).

#### 4) **Galassie di immagini: cicli e sistemi complessi** 5 dicembre 2012

- Le immagini andrebbero interpretate nel loro contesto materiale (tecnica, qualità materica), culturale (destinazione, uso), tipologico (rapporto forma-funzione) e spaziale (collocazione originaria): non sempre, tuttavia, si possono ricostruire le condizioni originarie di fruizione di un'opera d'arte e, in connessione inscindibile con questa, dell'immagine che essa propone. Cambiano ad esempio le condizioni (fisiche, culturali, psicologiche) di percezione delle opere e delle immagini, i presupposti per la loro lettura e interpretazione e per la ricezione del loro messaggio (cfr. Gombrich). Non sempre l'opera è ancora accessibile in modo integrale (ex. parti di polittici o di pale d'altare, fogli o ritagli di manoscritti, frammenti scultorei ecc.). Per comprenderla pienamente, andrebbe ricostruito, ove possibile (attraverso ricerche che ripercorrono la storia dell'oggetto e le vicende materiali di una determinata immagine), l'intero cui quella porzione apparteneva. Molto spesso l'immagine, estrapolata dal suo contesto originario (non sempre ricostruibile, se non per congetture), attraverso le vicende del collezionismo, delle cessioni e degli smembramenti di opere, si trova in una collocazione diversa, all'interno di una collezione museale.
- La posizione di un'immagine in un luogo, specie se si tratta di uno spazio ecclesiastico o monastico, non è mai casuale (ad esempio: *Annunciazione* sull'arco trionfale o *Giudizio universale* in controfacciata, *Battesimo di Gesù* in corrispondenza del fonte battesimale, immagini penitenziali legate alla Passione all'ingresso dei refettori monastici) e rispetta sempre un rapporto con ciò che in quel luogo o in quel punto dello spazio si fa in termini di culto e liturgia e con il percorso, fisico e percettivo, compiuto dallo spettatore e a lui suggerito proprio attraverso le immagini.
- Rapporto diretto tra liturgia e immagini (ad esempio poste in prossimità dei vari gesti liturgici, su vari supporti: tabernacolo, predella, calice, ostensorio, paliotto, stendardo, reliquiario, anta d'organo ecc.), anche in allestimenti temporanei (ex. cicli di teli quaresimali dipinti, presepi richiudibili, quadroni di San Carlo ecc.).
- Un'opera, un'immagine vanno intese anche nel contesto di un **programma iconografico** e/o decorativo più ampio cui appartengono o sono appartenute.

- Nelle chiese bizantine vi è una connessione strettissima tra lo spazio fisico dell'edificio sacro e il programma di immagini (parietali o mobili) che, una volta stabilizzatosi in modo definitivo intorno al XII secolo, serve ad esprimere il concetto di fondo che la chiesa materiale è figura di quella spirituale (cfr. Florenskij); la distribuzione dei soggetti (immagini di Cristo, della Vergine e dei santi e scene legate alle grandi feste liturgiche, il *Dodekaorton*), secondo uno schema compositivo e un ordine gerarchico e percettivo ben preciso, riflette e rende visibile questo rapporto simbolico; in pratica il fedele si trova immerso nella figurazione terrena di quella Divina Liturgia che ha eternamente luogo nella Chiesa Celeste e alla quale partecipano le schiere di santi che egli vede attorno a sé.
- Le chiese (soprattutto occidentali) sono, normalmente, palinsesti di immagini (oltre che di fasi costruttive): giustapposizioni e sovrapposizioni di immagini (figure singole o scene, immagini narrative o votive), anche su più registri, in modo più o meno coerente e secondo impaginazioni più o meno regolari e sorrette da un progetto unitario, oppure dettate da interventi successivi. Solitamente, anche nelle chiese occidentali, le immagini di santi sono scelte e poste in connessione con la presenza e collocazione delle loro reliquie o tombe (spesso in spazi separati, cappelle, navate laterali, cripte).
- I **cicli figurativi** (storici e non: cristologici, mariani, cosmologici, agiografici, dell'Antico e del Nuovo Testamento, delle *Feste liturgiche canoniche*, della *Passione*) si dispiegano in funzione del luogo, della destinazione, del pubblico per cui nascono; ogni parte è connessa al tutto; hanno le medesime funzioni delle immagini singole, nelle loro tipologie fondamentali, narrativa ed iconica: 1) funzione didattica (cronaca da memorizzare, catechesi e insegnamento teologico e morale); 2) funzione devozionale (contemplazione, preghiera, offerta votiva).

### **Tipologie di cicli e sistemi di immagini:**

iconostasi (bizantine), *retablos*, tramezzi dipinti, mosaici parietali e pavimentali (ex. chiese romaniche), affreschi su volte, pareti, pilastri, ingressi, polittici e pale d'altare, paliotti, stendardi, sequenze di tele (ex. teli quaresimali, "teleri" veneziani), soffitti dipinti su legno, cibori (ex. S. Ambrogio a Milano), sculture architettoniche e complessi scultorei (facciate e interni di chiese, decorazione di cripte e cappelle, pulpiti, fonti battesimali, tombe monumentali; scene di *Compianti* e *Presepi* a grandezza naturale nelle chiese, o di *Misteri* nelle cappelle dei Sacri Monti), vetrate, tarsie, arredi liturgici (ex. armadi, stalli di cori, reliquiari monumentali), porte bronzee. Accanto ai cicli monumentali ci sono anche quelli legati alla produzione orafa (liturgica o devozionale) e di manoscritti (iniziali e illustrazioni miniate su rotoli, codici liturgici e libri per la preghiera personale).

- Spesso, e sin dai primi secoli, abbinamento tra scene o figure dell'Antico e del Nuovo Testamento messe in relazione tra loro, sul modello dell'esegesi biblica. Spesso cartigli ed iscrizioni integrati nelle immagini tracciano e segnalano questi rapporti (ex. Sagrestia di Melozzo a Loreto, Armadio degli Argenti di Beato Angelico).
- La Chiesa ritrae anche se stessa: ex. celebrazione eucaristica, momenti liturgici, cerimonie (cfr. *exultet*), assemblee conciliari, papi, nomine di cardinali, processioni
- Dal XIII secolo, per l'uso e la scelta delle immagini e la commissione di opere sia private sia pubbliche, importanza degli ordini religiosi mendicanti e predicatori, ma anche delle confraternite e, in generale e in modo crescente, dei laici, aristocratici o appartenenti ai ceti emergenti e agli ambiti professionali influenti a livello economico e sociale (corporazioni, famiglie di mercanti e banchieri). La presenza del ritratto del committente (singolo, famiglia, gruppo) in una raffigurazione è legata allo statuto specifico dell'immagine sacra, che è la significazione di un atto di devozione, fede, preghiera, richiesta di aiuto e protezione, ringraziamento, omaggio, dedizione.
- Accanto alle motivazioni principali culturali, non manca, nel caso di committenze sia istituzionali sia private (laiche e non), l'aspetto celebrativo del personaggio o della famiglia, che hanno commissionato l'opera (inserimento di stemmi, iscrizioni, emblemi araldici, elementi allegorici, ritratti).

.....

Per una ricerca iconografica è fondamentale la conoscenza delle **fonti scritte** (letterarie, storiche, teologiche ecc.) e delle **fonti grafiche** (forme, tipologie, modelli, esempi di confronto).

Molto utile è il ricorso a repertori di testi (raccolte di testi sacri, ma anche di leggende, come la *Legenda Aurea*, o compilazioni agiografiche come gli *Acta Sanctorum*), dizionari di simboli e soggetti iconografici (ex. il monumentale Réau, che descrive dettagliatamente le varie tipologie iconografiche attraverso cui una figura sacra o un tema sono stati rappresentati, o il più semplificato e agile Hall, non limitato all'iconografia

sacra) e repertori di immagini disponibili in formato sia cartaceo (ex. i volumi di Kaftal per l'iconografia dei santi in ambito italiano, suddivisi per aree geografiche), sia digitale: fototeche e cataloghi di istituzioni museali e biblioteche, cataloghi di mostre e progetti dedicati a singoli temi iconografici, banche dati in continuo aggiornamento accessibili on-line (come il programma ICONCLASS, nato per una classificazione di tutti gli esempi iconografici a livello mondiale o di data-base di istituzioni specializzate nella ricerca iconografica, come il Warburg Institute di Londra).

.....

## CITAZIONI

**Clark** (cfr. Hall, introduzione): Quando si ignora il significato di un dipinto (o di una serie di dipinti) l'attenzione vaga senza meta e l' "esperienza estetica" che dovrebbe esser suscitata dalla osservazione risulta impoverita.

**Aby Warburg** (cfr. Cieri Via): (p. 56) L'importanza di un'opera d'arte considerata nel suo valore espressivo può essere capita soltanto se il significato religioso, il suo *background* intellettuale e sociale e le circostanze politiche sono prese in considerazione. Ne deriva che la storia dell'arte non può essere studiata indipendentemente, ma piuttosto nella sua relazione con gli altri rami del sapere, che a loro volta ricevono il loro proprio significato soltanto se considerati in maniera unitaria.

**Emile Mâle** (cfr. Cieri Via, p. 56): E' noto che per l'uomo del Medioevo gli aspetti fondamentali dell'opera d'arte sono singolarmente privi d'importanza. Se vogliamo ottenere una comprensione non univoca del ruolo svolto dal patrimonio figurativo antico nella vita spirituale del Medioevo, dovremo dunque considerare questo problema non solo dal punto di vista dell'evoluzione formale, ma anche da quello, specificatamente medievale, che attribuisce la massima importanza al contenuto della raffigurazione.

**Panofsky**: (pp. 33 segg.) 1) *Soggetto primario o naturale*. Lo si apprende identificando pure forme (...) certe configurazioni di linee e colori o certi blocchi di bronzo o pietra modellati in modo particolare, come rappresentazioni di oggetti naturali, esseri umani, animali, piante, case, utensili ecc. (...) descrizione preiconografica dell'opera d'arte. 2) *Soggetto secondario o convenzionale*. Lo si apprende riconoscendo che una figura virile con un coltello rappresenta san Bartolomeo (...), che un gruppo di figure sedute a una tavola apparecchiata in un certo ordine e in certi atteggiamenti rappresenta l'Ultima Cena (...) stabiliamo una connessione tra motivi artistici e combinazioni di motivi artistici (composizioni) con temi e concetti. I motivi riconosciuti per questa via come portatori di un significato secondario o convenzionale possono essere chiamati immagini e le combinazioni di immagini sono ciò che gli antichi teorici dell'arte chiamavano *invenzioni*; noi siamo portati a chiamarle 'storie' e 'allegorie'. L'identificazione di tali immagini, storie e allegorie, è competenza della disciplina che comunemente viene indicata col nome di 'iconografia'. (...) 3) *Significato intrinseco o contenuto*. Lo si apprende individuando quei principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in un'opera. (...) La scoperta e l'interpretazione di questi valori 'simbolici' (che spesso sono ignorati dall'artista stesso (...)) è l'oggetto di quella che possiamo chiamare 'iconologia' in opposizione a 'iconografia'. Il suffisso 'grafia' deriva dal verbo greco *graphein*, scrivere, e sta a significare un modo di procedere puramente descrittivo, spesso addirittura statistico. L'iconografia è perciò una descrizione e classificazione delle immagini come l'etnografia è una descrizione e classificazione delle razze umane. (...) Così io intendo l'iconologia come un'iconografia che vuol essere anche interpretazione e in questo modo diviene parte integrante dello studio dell'arte invece di essere confinata al rango di ricognizione statistica preliminare. Comunque non si può negare che ci sia il pericolo che l'iconologia si comporti non come l'etnologia rispetto all'etnografia, ma come l'astrologia rispetto all'astrografia.

(pp. 39-40): L'analisi iconografica, che ha per soggetto le immagini, le storie e le allegorie anziché i motivi, presuppone naturalmente molto di più che la semplice familiarità con gli oggetti e gli eventi che si acquista attraverso l'esperienza pratica: presuppone una familiarità con temi specifici o concetti trasmessi dalle fonti letterarie ed acquisiti sia attraverso letture *ad hoc* che attraverso la tradizione orale. [Un] boscimane australiano non sarebbe capace di riconoscere il soggetto di un'Ultima Cena; in lui evocherebbe solo l'idea



di un pranzo movimentato. Per comprendere il significato iconografico del quadro dovrebbe familiarizzarsi con il contenuto dei Vangeli. Di fronte a rappresentazioni di temi diversi da quelli della Bibbia o di scene che escono da quel tanto di storia e mitologia che è conosciuto dalla media 'persona colta', siamo tutti dei boscimani australiani. In casi del genere anche noi dobbiamo cercare di familiarizzarci con quello che gli autori di quelle rappresentazioni hanno letto o conosciuto per altra via. Ma ancora, mentre una certa familiarità con temi e concetti specifici trasmessi attraverso fonti letterarie è materiale indispensabile e sufficiente per un'analisi iconografica, non ne garantisce però la correttezza."

**Ernst Gombrich** (cfr. Cieri Via): (p. 167): La forma di una rappresentazione non può essere disgiunta dal suo fine e dalle richieste della società in cui quel dato linguaggio visivo è valido.

(p. 170) Ogni ricerca iconologica è condizionata da ciò che noi possiamo cercare, in altre parole dal nostro senso di ciò che è possibile o non è possibile nell'ambito di una data epoca o di un dato ambiente.

(p. 173) Io non credo che alcuna interpretazione sia sicura e infallibile; vi possono essere diverse ipotesi. Io credo che noi possiamo tentare come storici di ripristinare l'originale contesto nel quale quelle opere si inseriscono.

**Settis:** (p. XXIV) Le immagini divine, epifanie in pittura, spingono alla venerazione, le sculture e i dipinti che svolgono il racconto della storia sacra stimolano piuttosto a commemorare e riepilogare le materie della fede. (...) Tragitti e tempi del fedele-osservatore sono elementi essenziali della previsione e del progetto dell'artista, come, più in generale, le sue reazioni davanti all'opera.

(pp. 17, 19) La vista è il senso dominante e per meglio ricordare (o far ricordare) occorre inventare (o far dipingere, scolpire) figure che fissino, convogliano, impongano il ricordo. (...) Alla circolazione di questi "typi" non pensano soltanto gli artisti, imparando da altri o da album di modelli; ma anche i committenti, che vogliono la storia comprensibile ai laici, gli illetterati.

(p. 24) Il committente indica sempre i temi da rappresentare, e le loro reciproche relazioni in un programma; mentre la scelta degli schemi – quando non implichi spostamenti significativi di una qualche rilevanza teologica – è più facilmente lasciata all'artista.

(p. 56) Da un lato, un'immagine di culto, proprio perché oggetto di una devozione che riceve gran parte del suo valore dal fatto d'innestarsi su una linea tradizionale, deve adeguarsi alle immagini dello stesso tipo che l'hanno preceduta; dall'altro, ogni innovazione che susciti urti emozionali può provocare nuovo interesse verso una figura, o un tema, che la mera ripetizione potrebbe come sfocare e rendere lettera morta.

(p. 104) L'artista al pari dello scrittore ha bisogno di un vocabolario, prima di accingersi a copiare la realtà.

(p. 119) Interazione fra esperimento e formula: i nuovi tipi e schemi si innestano su un lessico costituito, che persiste necessariamente e assicura la continuità della tradizione.

(p. 123) Il moltiplicarsi di *topoi* figurativi, che s'addensano nei taccuini, nella memoria dei pittori, conduce a una larga differenziazione dell'iconografia religiosa. Cresce lo spazio per gli esperimenti.

**Galassi:** (p. 13) Gli artisti di età medioevale, almeno fino all'inizio del Trecento, non avevano l'abitudine di dipingere sulla base di progetti personali e specifici ma, soprattutto, se impegnati in complesse imprese decorative, componevano le loro scene assemblando figure e forme convenzionali di cui nelle botteghe si conservavano i modelli cartacei [i "patroni"] (...) Nell'ambito di un'estetica che privilegiava la ripetitività. Avendo come scopo quello di fornire immagini la cui sacralità era in massima parte dovuta al permanere di determinati codici rappresentativi, il pittore non aveva evidentemente motivo di elaborare un proprio repertorio personale; la sua abilità consisteva piuttosto nel produrre manufatti pregiati dal punto di vista materico, variati quel tanto che bastava per rendere il prodotto accattivante, senza tuttavia esulare dai canoni della tradizione. E' nel corso dell'esperienza giottesca che si consuma, come è noto, una potente rivoluzione artistica. Rivendicando alle arti figurative uno scopo narrativo, essa stimolerà il pittore verso una ricerca personale, finalizzata all'elaborazione di soluzioni compositive sempre nuove e di tipologie umane più rispondenti al naturale. A livello operativo questo significò l'introduzione, nel *training* educativo del giovane artista, dello studio 'dal vero' condotto attraverso il disegno.

**Belting, 2001:** (p. 66) Sarebbe un errore vedere nelle immagini - come più tardi, durante la controversia iconoclastica sostennero i teologi - solo un oggetto di contemplazione religiosa, poiché esse furono sempre introdotte per scopi di estrema concretezza che, passando per la guarigione, vanno dalla preservazione dal male alla difesa dell'impero.

(pp. 71-72) La relazione ontologica tra raffigurazione e originale imponeva al ritratto il criterio dell'autenticità. Il fattore primario, quindi, non era la bellezza del santo, bensì la precisione della sua raffigurazione. (...) A svolgere un ruolo essenziale nelle tecniche di presentazione delle immagini venerate

erano poi le processioni organizzate al loro seguito. In alcune di queste regie del culto, l'immagine prendeva vita e agiva quasi come un individuo, che non poteva quindi essere confuso con altri esemplari. Leggende sull'origine e sui miracoli ne crearono l'aura.

(p. 80) Il concetto cristiano dell'opera non plasmata da mano d'uomo è una reazione sia al tabù paleocristiano dell'immagine che alle critiche posteriori, secondo cui i cristiani veneravano opere dell'uomo ed erano devoti a divinità lignee dipinte su tavole. (...) Così le immagini miracolose erano un documento in un duplice senso: attestavano l'esistenza storica di colui che durante la vita aveva lasciato una riproduzione del suo corpo e, nello stesso tempo, testimoniavano la sua presenza sovratemporale, poiché come *sue* immagini potevano ancora operare miracoli. L'antichità e il potere miracoloso nel presente erano due qualità diverse, che però si integravano l'una con l'altra.

(p. 86) Sempre più spesso si affermano in relazione alle immagini le stesse cose che avvenivano per i santi e i loro sepolcri: anche da esse scaturiva l'olio guaritore, i miracoli si verificavano anche innanzi ad esse, chi non le rispettava o faceva loro del male veniva punito.

(p. 128) Gli ambiti dell'arte antica in cui è osservabile un culto delle immagini sono tre: funerario, imperiale e divino. (...) All'icona spetta un culto specifico, legato a quello dei santi, il quale a sua volta è nato come variante particolare di quello dei morti e degli eroi nell'area sepolcrale.

**Belting, 1986:** (p. 48) L'icona fu una esperienza nuova nel XIII secolo, non solo come tavola dipinta, ma anche per la forma particolare del ritratto in primo piano.

(p. 66) L'esercizio della devozione davanti alle immagini non si esauriva nel cerchio delle mura conventuali ma era consueta anche in numerose unità della società laica, se non vi ebbe addirittura origine. (...) Dalle immagini ci si attendeva che rispondessero allo stato d'animo del fedele o meglio, che lo suscitassero. La persona dell'immagine e quella che guarda erano in relazione mimetica, la seconda cercava di assimilarsi alla prima.

(p. 147) Il realismo psicologico, offrendosi all'empatia dell'osservatore, anticipa nei testi e nelle immagini bizantini il successivo sviluppo occidentale.

**Cutler:** (p. 351) Dove noi, eredi del Rinascimento, richiediamo consistenza e proporzione tra le parti di un dipinto, e tra le figure dentro a un dipinto, è probabile che il popolo medievale richiedesse un contenuto riconoscibile insieme a una convenzionalità della scena altrettanto riconoscibile. (...) Le proporzioni o il drappeggio di una figura, la sua disposizione nel contesto di una scena, erano meno importanti del fatto che non potessero essere riconosciuti come aspetti di un'immagine consueta, anch'essa collocata proprio nel suo luogo abituale, in una chiesa, o nei suoi dintorni.

(p. 380) Anche nella chiesa medievale d'Occidente, non diversamente che in quella greca, sino a tutto il XII secolo le immagini non trovano posto sugli altari; meno che mai su quelli maggiori, chiusi da recinzioni che in molti casi potevano assumere l'aspetto di vere e proprie pareti aperte da una sola porta attraverso la quale i rispettivi altari si potevano appena intravedere, sovrastati da baldacchini, i cibori, per lo più chiusi da tende. Nulla di più lontano dall'idea tutta moderna che la liturgia e l'arredo degli altari fossero in funzione del popolo. Solo le immagini di devozione, sistemate in spazi laterali e più accessibili ai devoti o collocate al di sopra delle barriere e sugli epistili, isolate o raggruppate in serie secondo precise gerarchie – affini a quelle che nella chiesa greca verranno più tardi cristallizzate nelle pareti dipinte o iconostasi – dovevano rappresentare il tramite sensibile, la forma che traduceva in termini umani e più comprensibili la misteriosa sacralità che ormai circondava l'altare e i riti che vi si svolgevano.

.....

### **BIBLIOGRAFIA indicativa**

- M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma dal tardo antico alla fine del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 2002
- P. Belli D'Elia, *L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano, Electa, 1994, pp. 369-389
- H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001

- H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Il Mulino, 1986
- H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007
- P. Bernardi, *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Milano, Bruno Mondadori, 2007
- F. Boespflug, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Einaudi, Torino, 2012
- F. Caroli, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2009
- C. Cieri Via *Nei dettagli nascosto*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1994
- A. Cutler, *La "questione bizantina" nella pittura italiana: una visione alternativa della "maniera greca"*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano, Electa, 1994, pp. 335-354
- San Giovanni Damasceno, *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, traduzione, introduzione e note a cura di V. Fazzo, Roma, Città Nuova Editrice, 1997
- G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano, Bruno Mondadori, 2008
- [Dionisio da Fournà], *I segreti dell'iconografia bizantina. La "Guida della pittura", da un antico manoscritto*, a cura di L. Zoccatelli, Roma, Edizioni Arkeios, 2003
- Jacopo da Varagine, *Le serpi in seno. Santi e birbanti della "Legenda aurea" dal Medioevo alla Controriforma*, a cura di G. Baldissoni e F. Portinari, Milano, Serra e Riva Editori, 1982 (in particolare l'introduzione di Folco Portinari)
- P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 2002
- C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010
- M.C. Galassi, *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro, Ilisso, 1998 (in particolare: *Precetti e pratica progettuale nel primo Quattrocento: la tradizione cenniniana*)
- F. Garnier, *L'Ane à la lyre: sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Le léopard d'or, 1988
- A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II vol.: *Iconographie*, Paris, Collège de France, 1946
- J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, introduzione di K. Clark, Milano, Longanesi, 1993
- G. Kaftal, *Saints in Italian art*, 4 volumi (3° e 4° vol. in collaborazione con F. Bisogni), Firenze, Sansoni, 1952-1985
- E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Milano, La Nuova Italia, 2000
- *Il volto di Cristo*, a cura di G. Morello, G. Wolf, catalogo della mostra, Roma, 9 dicembre 2000 – 16 aprile 2001, Milano, Electa, 2000
- *L'arte medievale nel contesto: 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano, Jaca Book, 2006
- *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra, a cura di M. Vassilaki, Atene, 20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001, Milano, Skira, 2000
- E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1996 (in particolare: *La storia dell'arte come disciplina umanistica e Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*)
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volumi, Parigi, Presses universitaires de France, 1955-1959.
- E. Sendler, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni San Paolo, 1985
- S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino, Einaudi, 2005
- T. Verdon, *L'arte sacra in Italia. Dai mosaici paleocristiani alle espressioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2001