

Liceo “Giovanni Verga”- Adrano

A.S. 2024/25



ANNUARIO DEI SAPERI

In Copertina: Rivisitazione del Castello Normanno e del Ponte dei Saraceni

“Quando a una felice natura ha la fortuna di aggiungere una buona educazione l’uomo suol divenire un essere superlativamente mite e divino”

Platone, Leg. VI 766 a

Ideatori e coordinatori del progetto
Aldo Di Primo e Sergio Pignato

Presidente del Comitato di redazione
Loredana Lorena

Comitato di redazione
Aldo Di Primo, Marco Giurato, Giosuè Gullotta, Salvo Italia, Salvatore Messina, Sergio Pignato

Progetto grafico ed impaginazione
Nicola Palermo e Sergio Pignato

Copertina
Maria Grazia La Mela, Agata Liotta, Maria Maccarrone

INDICE

<i>IL LICEO “GIOVANNI VERGA”</i>	<i>pag. 6</i>
<i>I DIRIGENTI DEL LICEO “GIOVANNI VERGA”</i>	<i>pag. 7</i>
<i>LA CITTÀ DI ADRANO</i>	<i>pag. 9</i>
<i>IL LICEO VERGA, DAL 1903 VOLANO DELLO SVILUPPO CULTURALE DEL TERRITORIO</i> di Loredana Lorena	<i>pag. 11</i>
<i>LE ICONE, SACRO VOLTO NELL’IMMAGINE</i> di Aldo Di Primo	<i>pag. 13</i>
<i>EFFETTI PSICOLOGICI E SOCIALI DELLA GUERRA IBRIDA ALLA LUCE DELLA DOTTRINA GERASIMOV</i> di Marco Giurato	<i>pag. 57</i>
<i>SCRITTURA E JAZZ NELLA PROSA DI J. KEROUAC</i> di Giosuè Gullotta	<i>pag. 60</i>
<i>LA DOTTRINA DEL PECCATO ORIGINALE TRA FILOSOFIA E TEOLOGIA</i> di Salvo Italia	<i>pag. 66</i>
<i>LA FILOSOFIA E IL DIGITALE</i> di Salvatore Messina	<i>pag. 70</i>
<i>L’EDUCAZIONE COME ESPERIENZA GLOBALE E COMUNITARIA, L’APPRENDIMENTO SIGNIFICATIVO E RELATIVE IPOTESI METODOLOGICHE</i> di Sergio Pignato	<i>pag. 75</i>
 A P P E N D I C E	
I DOCENTI IN SERVIZIO NELL’A.S. 2024-25	<i>pag. 89</i>
IL PERSONALE ATA IN SERVIZIO NELL’A.S. 2024-25	<i>pag. 91</i>

IL LICEO “GIOVANNI VERGA”

Il Liceo Ginnasio Statale “Giovanni Verga” è il risultato della fusione di due Istituti, già presenti nel territorio e con storia differente.

Il Liceo Statale “Giovanni Verga” è stato istituito come Real Ginnasio il 29 agosto 1904, grazie alla richiesta avanzata l’8 settembre 1901 – nel corso di una solenne adunanza – dall’assemblea comunale.

Prima di essere intitolato, nel 1923, a Giovanni Verga, il Liceo fu intestato allo scrittore ligure Edmondo De Amicis.

L’Istituto, nel primo anno di vita, ebbe tutte le cinque classi con ben 53 alunni.

La sua prima sede fu una casa di Via Garibaldi che fu ben presto sostituita dai locali del Monastero di Santa Lucia, ubicato in via Roma, dove il Liceo rimase fino agli anni ‘90 del Novecento.

Successivamente, l’Istituto fu dislocato nell’attuale edificio di Via Salvo D’Acquisto.

La sezione scientifica ha invece una storia più recente che risale agli anni ‘70 del secolo scorso, quando alcune classi del Liceo Scientifico “E. Fermi” di Paternò furono collocate nello stesso edificio storico del Classico. Da lì a poco, il numero degli studenti aumentò e quindi le classi furono alloggiate nei locali dell’ex convento di S. Francesco. Resosi autonomo, nel 1974, il Liceo Scientifico adranita fu intitolato ad un illustre personaggio della locale storia patria: Giovanni Petronio-Russo, figura poliedrica, a cui si deve l’invenzione, nel 1871, della prima locomotiva stradale che è considerata a ragione l’antenata dell’automobile. Negli anni ‘80 del Novecento, il Liceo Scientifico “Giovanni Petronio Russo” fu ubicato nei nuovi locali di Via Donatello.

Nell’anno 1995, il Liceo scientifico venne aggregato al Liceo Ginnasio Statale “G. Verga” di Adrano.

D’allora, il Liceo ha due sedi: quella centrale in Via S. D’Acquisto, dove oggi è dislocata tutta la sezione scientifica e quella di Via Donatello, che accoglie gli studenti della sezione classica, linguistica e scienze umane.

Attualmente, il Liceo “G. Verga” è costituito da cinque indirizzi di studio: Classico, Scientifico tradizionale, Scientifico opzione Scienze Applicate, Linguistico e Scienze Umane.

Il Liceo accoglie circa 900 alunni, quasi tutti di nazionalità italiana, provenienti prevalentemente da Adrano e in buona parte anche dai centri limitrofi.

Il Liceo “G. Verga” considera la scuola come strumento di inclusione, partecipazione, dialogo e benessere.

La comunità professionale si identifica nell’immagine di una scuola capace di personalizzare l’attività didattica, di porre al centro delle sue attività la centralità della persona, il suo benessere psico-fisico, la sua crescita culturale e umana, la sua formazione civile e democratica.

Il Liceo “G. Verga”, inoltre, attribuisce grande rilievo al potenziamento delle competenze plurilinguistiche e digitali degli studenti. A tale scopo infatti organizza, con esperti madrelingua, dei corsi linguistici, che permettono il conseguimento delle certificazioni linguistiche.

L’istituzione scolastica, infine, ha avviato una proficua ed intensa collaborazione con gli enti e le associazioni culturali e formative del territorio al fine di sensibilizzare i giovani sui temi della legalità, della cittadinanza attiva, della tutela e della valorizzazione dei beni naturalistici, storici, archeologici ed ambientali.

ELENCO DEI DIRIGENTI DEL LICEO “GIOVANNI VERGA”

A.S. 1903-04: Ulrico Menicoff

A.S. 1904-05: Pietro Perocco (fino al 10 giugno 1904), Giambattista Pellizzaro (dall'11 giugno 1904)

A.S. 1905-06: Giambattista Pellizzaro (fino al 15 dicembre 1905), Vittorio Taccone (fino al 10 giugno 1906), Domenico Gillone (dall'11 giugno 1906)

A.S. 1906-07: Domenico Gillone

Dall'A.S. 1907-08 all'A.S. 1913-14: Nunzio Calvagna

Dall'A.S. 1914-15 all'A.S. 1918-19: Carlo De Rossi

A.S. 1919-20: Angelo Emanuele

Dall'A.S. 1920-21 all'A.S. 1921-22: Leonardo Antico

Dall'A.S. 1922-23 all'A.S. 1923-24: Antonio Gemelli

Dall'A.S. 1924-25 all'A.S. 1926-27: Pasquale Gatti

Dall'A.S. 1927-28 al 1931-32: Vincenzo Castaldo

Dall'A.S. 1932-33 all'A.S. 1935-36: Francesco Mocchiaccia

Dall'A.S. 1936-37 all'A.S. 1939-40: Giosuè Catalano

Dall'A.S. 1940-41 all'A.S. 1941-42: Ernesto De Agostino

Dall'A.S. 1942-43 all'A.S. 1949-50: Salvatore Di Bella

Dall'A.S. 1950-51 all'A.S. 1951-52: Agatino Russo

Dall'A.S. 1952-53 all'A.S. 1955-56: Carmelo Librizzi

A.S. 1956-57: Giovanni Papotto

A.S. 1957-58: Agatino Russo

Dall'A.S. 1958-59 all'A.S. 1960-61: Isidoro Morabito

Dall'A.S. 1961-62 all'A.S. 1962-63: Antonino Rizzo

Dall'A.S. 1963-64 all'A.S. 1983-84: Vincenzo Pistorio

Dall'A.S. 1984-85 al 1985-86: Vincenzo Ligresti

Dall'A.S. 1986-87 all'A.S. 1987-88: Mario Catanuto

Dall'A.S. 1988-89 all'A.S. 1989-90: Luigi Petralia

A.S. 1990-91: Concetta Greco Lanza

A.S. 1991-92: Giovanni Vecchio

A.S. 1992-93: Sarina D'Anna

A.S. 1993-94: Luigi Petralia

A.S. 1994-95: Isidoro Nucifora

A.S. 1995-96: Sarina D'Anna

A.S. 1996-97: Isidoro Nucifora

A.S. 1997-98: Giovanni Vecchio

A.S. 1998-99: Concetta Sciuto

A.S. 1999-2000: Lorenzo Marotta

A.S. 2000-01: Rosa Corallo

Dall'A.S. 2001-02 all'A.S. 2009-10: Orazio Greco

Dall'A.S. 2010-2011 all'A.S. 2013-2104: Vincenzo Raccuia

Dall'A.S. 2014-15 al 2022-23: Vincenzo Spinella

Dall'A.S. 2023-24 a tutt'oggi: Loredana Lorena

LA CITTÀ DI ADRANO

Adrano è una cittadina di circa 34.000 abitanti, in provincia di Catania, che sorge ai piedi dell'Etna. Secondo lo storico greco siceliota Diodoro Siculo (90 a. C.-27 a.C.), Adrano (*Adranon*) fu fondata nel 400 a.C. dal tiranno di Siracusa Dionisio il Vecchio (430 a.C.-367 a.C.) presso il luogo dove si trovava il famoso tempio del dio siculo *Adranos*, secondo alcuni studiosi padre dei Palici.

Il ritrovamento di diversi reperti archeologici, però, rivela un'origine più remota che fonda le sue radici nel neolitico.

Di certo, l'abbondanza delle acque e la fertilità del luogo hanno sempre attratto e favorito gli insediamenti umani.

Adrano ebbe nel periodo seguente alla vittoria del condottiero corinzio Timoleonte sul tiranno di Lentini Iceta (Battaglia di Adrano, 344 a.C.) una grande fioritura economica ed artistica; sono presenti diverse scuole di decorazione vascolare di pregevole fattura.

Dopo questo periodo, durato una quarantina d'anni, la città fu governata dal tiranno di Siracusa Agatocle (360 a.C.-289 a.C.).

Dopo la sua morte, Adrano fu presidiata e saccheggiata dai Mamertini, mercenari assoldati da Agatocle, che sconfitti prima dal re dell'Epiro Pirro (318 a.C.-272 a.C.), sbarcato in Sicilia, per difendere le poleis siceliote minacciate dai Cartaginesi e poi da Gerone II (308 a.C.-215 a.C.), stratego siracusano ed in seguito basileus di Sicilia, si acquartierarono a Messina, da dove chiesero aiuto ai Romani, causando così la Prima guerra punica (264 a.C.-241 a.C.).

Alleata dei Cartaginesi, Adrano fu conquistata dai Romani nel 253 a.C. e divenne una *città stipendaria*, che all'interno dell'organizzazione politica delle province era quella che aveva meno autonomia.

Vessata dagli esosi tributi e – secondo la tradizione – spogliata dei tesori custoditi nel tempio del dio Adrano, la città (denominata dai Romani *Adranum*), durante la dominazione romana, conobbe una triste decadenza.

Caduta nel 476 Roma, la città, come tutta la Sicilia conobbe diverse dominazioni: Vandali, Ostrogoti, Bizantini.

Durante la dominazione araba (950-1075), Adrano visse un periodo di grande vigore economico. Gli Arabi, che chiamarono la città *Adarnu*, razionalizzarono l'uso delle abbondanti acque per incrementare l'irrigazione delle diverse colture introdotte e la costruzione di mulini ad acqua per la molitura. Rigogliosi erano i campi, in cui abbondavano cereali, orti, mandorleti, gelseti per l'allevamento del baco da seta.

I dissidi tra i vari *caid* indebolirono gli Arabi di Sicilia e favorirono la conquista normanna. Adrano fu presa dai Normanni nel 1075.

Nel periodo normanno, Adrano (*Adernio* ma anche *Adernò* per i nuovi conquistatori), grazie alla presenza tollerata dei Saraceni, abili ed esperti agricoltori ed artigiani, continuò a prosperare come aveva fatto nel periodo precedente. Della dominazione normanna, si conservano ancora importanti e belle testimonianze monumentali come il Castello normanno e il Ponte dei Saraceni.

Succeduti alla famiglia normanna degli Altavilla, gli Hoheustaufen (nobile famiglia originaria della Svevia, regione storica della Germania meridionale) presero a perseguitare i Saraceni dell'Isola causando un significativo regresso economico. Comincia per Adrano un periodo difficile – in cui si assiste anche ad un deciso decremento demografico – che proseguirà anche sotto il dominio angioino.

Nel periodo aragonese, la città riacquista una certa importanza poiché diviene capoluogo e centro nevralgico della Contea di Adernò, che comprendeva anche Biancavilla e Centuripe (oggi, località in provincia di Enna).

Nel 1393, la Contea di Adernò passa alla famiglia catalana dei Moncada, sotto cui rimarrà sino al 1812, data dell'abolizione del feudalesimo in Sicilia.

Nel 1819, divenne capoluogo di circondario. Fedele ai Borbonici durante i diversi moti, mantenne il nome di Adernò sino al 1929, anno in cui riprese l'originaria denominazione, quella di Adrano appunto.

Avvenuta l'unità di Italia, la città (negli anni '60 dell'Ottocento) conobbe miglioramenti sia dal punto di vista della struttura urbana e sia da punto di vista dei servizi (inaugurazione dell'ospedale e creazione della centrale telegrafica ed elettrica).

Tra i più ricchi centri commerciali della provincia di Catania, grazie alla sua fiorente agricoltura (arance, ortaggi, olive, fichi d'India, pistacchi), Adrano poi ha conosciuto una crisi del settore dovuta all'ingresso nel mercato di prodotti esteri, dai costi di lavorazione e di vendita all'ingrosso e al dettaglio più bassi. A questo si aggiunge il fatto che le nuove generazioni hanno considerato poco allettante il lavoro in campagna anche se, ultimamente, non sono pochi i giovani adraniti che si dedicano all'attività agricola ed al commercio dei prodotti anche attraverso internet. Adrano è uno dei pochissimi centri della provincia etnea ad avere ancora un mercato generale ortofrutticolo.

Sviluppati l'artigianato (lavorazione del legno e dei metalli), l'edilizia ed il turismo culturale, favorito dalla notevole presenza di beni monumentali e luoghi di interesse culturale; tra questi si segnalano, oltre ai citati Castello Normanno (sede pure di un prestigioso museo archeologico) ed il Ponte dei Saraceni: il Monastero di Santa Lucia, la Chiesa Madre, il Palazzo Bianchi, il Palazzo Ciancio, la zona archeologica del Mendolito ed il Teatro Bellini.

Una buona rete stradale (SS 284 Occidentale etnea e SS 121 Catanese) collega Adrano, rispettivamente, a Catania e località viciniore ed a località della Sicilia centrale. La città è raggiungibile anche grazie ad un servizio di autolinee e ferroviario, gestito dalla Ferrovia Circumetnea.

Il 16 dicembre 2019, per decreto del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, Adrano viene insignita del titolo di città per la sua importanza storica, artistica e civica.

IL LICEO VERGA, DAL 1903 VOLANO DELLO SVILUPPO CULTURALE DEL TERRITORIO

Loredana Lorena

Nell'anno scolastico 2023/2024, in occasione della partecipazione della sezione classica del Polo liceale "G. Verga" di Adrano alla Notte Nazionale del Liceo classico, ricorrendo il centenario dell'intitolazione del nostro Liceo al celeberrimo maestro del Verismo italiano, la comunità professionale, effettuando una ricerca di documenti storici, è venuta a conoscenza, con piacevole sorpresa, dell'esistenza di un Annuario del Liceo-Ginnasio risalente all'anno scolastico 1928-29. L'Annuario, che è stato ristampato in occasione della partecipazione del nostro istituto alla Notte Nazionale del Liceo, raccoglie notizie su Adrano, sulle sue tradizioni, commemora liceali caduti durante la prima guerra mondiale, fornisce informazioni sulla storia del Liceo, espone con orgoglio eventi scolastici quali la "gita scolastica a Taormina" o il Concerto del 27 maggio 1929, "vero godimento spirituale", tenuto da studenti e studentesse liceali al Teatro Bellini in favore della cittadinanza, e raccoglie vari saggi: sul Risorgimento, a cura del preside Vincenzo Castaldo, sul mondo poetico dell'*Iliade*, a cura del prof. Carmelo Salanitro, sulla filosofia di Averroè, a cura del prof. Agatino Russo, sul pittore adranita Vincenzo Guzzardi, a cura della prof.ssa Rosaria Ciano Amoroso.

L'idea di realizzare, dopo quasi un secolo, un altro Annuario è stata accolta con grande favore da tutta la comunità professionale. Cristallizzare su carta un presente scolastico costruito sulla consapevolezza, ormai pienamente recuperata, delle prestigiose origini del nostro Liceo, offrendo in tal modo alle generazioni successive un ricordo tangibile e significativo del fermento culturale che continua ad animare l'antico e prestigioso Liceo adranita, rappresenta il passaggio del testimone di un'ideale staffetta tra generazioni e afferma il principio secondo il quale il futuro si costruisce sulle radici del passato.

La redazione e pubblicazione dell'Annuario del Liceo Verga costituisce inoltre un'ulteriore modalità di promozione della cultura, della conoscenza, del forte legame di appartenenza con il territorio, in piena coerenza con la *mission* condivisa della scuola. Attraverso le numerose attività e eventi promossi, quali gli incontri con esperti del mondo delle professioni e dell'Università, con personaggi di chiara fama come il prof. Cottarelli, le scrittrici Lia Levi e Dacia Maraini, il giornalista Sigfrido Ranucci, magistrati come Caterina Chinnici, il Liceo Verga intende recuperare ed esercitare con pienezza il proprio ruolo culturale ed educativo, ponendosi come volano di sviluppo culturale per l'intero Territorio e come stimolo per la formazione delle studentesse e degli studenti. Uno degli obiettivi dell'istituzione scolastica è infatti la ricerca di una *"alleanza educativa con le famiglie, protagoniste privilegiate del processo di crescita degli studenti, con le agenzie educative, con l'Amministrazione Comunale, con gli attori istituzionali e non presenti sul territorio, con i quali intrattenere rapporti sinergici di fattiva collaborazione, nella convinzione che dall'interazione consapevole e mirata tra educazione formale, non formale e informale possa scaturire un milieu socio-culturale idoneo per la crescita e lo sviluppo delle competenze civiche e sociali dei futuri cittadini"*¹.

Affinché il Liceo "G. Verga" possa affermare di essere *"la scuola della personalizzazione e dell'inclusione, della partecipazione e del dialogo, del benessere e della formazione di cittadini responsabili, riflessivi e competenti"* è necessario che la comunità docente consideri lo sviluppo professionale continuo e la ricerca-azione condizioni per il successo formativo di tutte le studentesse e gli studenti. La redazione dell'Annuario è senza dubbio testimonianza della consapevolezza, da parte del corpo docente, di tale ruolo professionale ed evidenzia un fermento

¹ Dal PTOF 2024/25 – Premessa – pagina 5

culturale che, oggi come nel 1928, dispiega i suoi effetti sullo sviluppo delle competenze di alunne e alunni destinati, in gran parte, a costituire la futura classe dirigente e ad alimentare i quadri delle alte professionalità.

Si ringraziano gli ideatori del progetto, gli autori, le professoresse di Disegno e Storia dell'Arte, alle quali si deve la bellissima copertina, tutto il personale docente per la condivisione del progetto, la DSGA, dott.ssa Vincenza Procopio e il personale di Segreteria per l'attività tecnica e amministrativa connessa alla realizzazione del documento, le studentesse e gli studenti, che costituiscono il fulcro autentico e la ragione stessa dell'attività della scuola. Infine un ringraziamento particolare va rivolto al prof. Nicola Palermo, docente presso altra istituzione scolastica, per aver partecipato, con la consueta disponibilità, all'elaborazione del progetto grafico e per aver curato l'impaginazione.

Loredana Lorena*

* Dirigente scolastico, dall'A.S. 2023/24, del Liceo "G. Verga". Ha insegnato discipline letterarie, dal 1990 al 2001, negli Istituti secondari di secondo grado e dall'A.S. 2001/02 all'A.S. 2012/13 presso la scuola secondaria di primo grado "G. Mazzini" di Adrano. La passione per il mondo della scuola e la volontà di spendersi per il territorio, l'hanno poi indotta ad intraprendere un percorso formativo culminato nel passaggio, in seguito a concorso, al ruolo di dirigente scolastico. Dall'A.S. 2013/14 all'A.S. 2022/23, è stata dirigente scolastico del I CD Sante Giuffrida di Adrano. Per alcuni anni, è stata reggente della Scuola secondaria di primo grado "G. Mazzini".

LE ICONE, SACRO VOLTO NELL'IMMAGINE

Aldo Di Primo

1. Origine e affermazione delle immagini sacre

- *Le immagini nelle religioni antiche.*
- *Contaminazione dei temi pagani nelle prime immagini cristiane: le pitture delle catacombe.*
- *L'arte ufficiale e il ritratto nella tarda antichità. La genesi dell'icona bizantina.*
- *La teologia delle immagini in Oriente e in Occidente.*

2. Le icone di culto. Le immagini acheropite: le Madonne di Luca, il vero volto di Cristo

- *La diffusione del culto delle immagini.*
- *La formula dell'autenticità.*
- *Le leggende della visione.*
- *Le leggende dei miracoli.*

3. Controversie teologiche e iconoclastia

- *Prime controversie attorno alle immagini.*
- *Iconoclastia e iconodulia, le due dottrine a confronto.*
- *Il significato e l'uso dell'icona.*

4. Le sacre immagini presso il popolo. Le icone di Cristo e della Madonna

- *Immagini di culto e immagini devozionali.*
- *Il vero volto di Cristo, il Mandylion; il Cristo Pantocratore.*
- *L'immagine di Maria a Bisanzio.*
- *Le icone di nuova specie: le icone animate.*
- *Gli influssi della pittura bizantina in Occidente.*

1. Origine e affermazione delle immagini sacre

Le immagini nelle religioni antiche.

Ogni cultura religiosa ha espresso più o meno consapevolmente una posizione dottrinale nei confronti della rappresentazione del sacro mediante immagini. Non è facile, tuttavia, distinguere atteggiamenti nitidamente favorevoli o contrari, anche perché in diversi momenti o contesti le posizioni al riguardo, nell'ambito di una medesima confessione, potevano mutare radicalmente. Totem, idoli, icone, amuleti hanno spesso condensato nella sintesi della percezione sensoriale l'astratto immaginario metafisico caratteristico di ogni civiltà umana.

La prima arte cristiana accompagnò da vicino il processo di evangelizzazione che, a partire dalla Palestina, si irradiò nell'area mediterranea dominata dalla potenza romana e dalle culture ellenistiche, per l'azione dei primi apostoli e discepoli di **Cristo**.

Sin dalle sue origini, il cristianesimo si trovò a competere con i numerosi culti misterici che si erano progressivamente insinuati tra i culti tradizionali dei Gentili. Tra essi il più diffuso, specie presso le classi dominanti e i militari, era il mitraismo.

L'origine del cristianesimo può essere ricondotta alle attese messianiche che agitavano diverse sette del giudaismo: dai Farisei agli Zeloti, agli Esseni. Grazie a **Gesù Cristo** e ai suoi discepoli, tali aspettative rivoluzionarie si spostarono dal campo politico (Messia-Liberatore) al campo spirituale (Messia-Salvatore). Questa discendenza dalla religione ebraica limitava fortemente la possibilità di ricorrere alle immagini sacre ai primi seguaci del nuovo culto. L'atteggiamento di radicale rifiuto si doveva ben presto diluire per la contaminazione del cristianesimo, proprio in virtù del processo di evangelizzazione, col più ampio contesto culturale rappresentato dal mondo ellenistico-romano nel quale il culto delle immagini aveva una funzione determinante.

Nel giudaismo la proibizione delle immagini riguardava la rappresentazione degli idoli. L'unico **Dio, Jahweh**, si era rappresentato nel *Verbo rivelato*, venerato nei rotoli della Torah. Il ricorso più generico ad immagini sacre non era categoricamente vietato o, comunque, non lo fu in ogni epoca., divenne più intransigente al tempo dei Maccabei, i quali intendevano preservare la propria specificità culturale che era minacciata dai Romani anche attraverso la contaminazione del culto religioso.

Una certa tolleranza in Israele nei confronti delle immagini è attestata dai ritrovamenti archeologici, come quelli di Beit Alpha dove, all'interno di una sinagoga, sono stati scoperti mosaici con le rappresentazioni dell'Arca dell'Alleanza e del sacrificio di **Isacco**. I cicli musivi dimostrano una certa permeabilità del divieto di raffigurare scene sacre che non era quindi assoluto, sia pur entro limiti spazio-temporali.

Un atteggiamento più indulgente e moderato si ebbe presso gli Ebrei della diaspora. La più importante testimonianza in questo senso è rappresentata dagli ampi cicli con storie dei profeti a Dura Europos, in Mesopotamia, risalenti al III secolo d.C. (Tav.1). Il contatto con ambienti di cultura ellenistica, come per i cristiani, determinò una sorta di sincretismo risolto a favore delle immagini.

L'Islam, che della religione giudaico-cristiana rappresentò l'evoluzione secolarizzata, ereditò nel senso più rigido il precetto. Per i musulmani, sui cosiddetti "fabbricatori di immagini" nel giorno del giudizio si sarebbe abbattuta la punizione di **Allah** che in quella occasione avrebbe chiesto loro di resuscitare i propri idoli. Traspare dall'anatema un'accusa di arroganza nei confronti degli artisti che nella loro opera creativa si vorrebbero porre sullo stesso piano di **Dio**.

I musulmani, proprio a causa dell'uso delle immagini, rivolgevano ai cristiani accuse di idolatria. **Maometto**, tuttavia, quando occupò La Mecca, ordinò di distruggere le immagini ma difese con le sue stesse mani l'immagine della **Madonna**, c'era forse nello stesso profeta il timore di offendere, attraverso la profanazione o la distruzione della sua immagine, la Madre di **Cristo** verso la quale anche da parte dei musulmani era dovuta devozione.

Nel mondo greco il culto delle immagini possedeva un'ascendenza di tipo magico per l'influsso di tradizioni antiche di provenienza orientale. Divinità ctonie campeggiavano sui frontoni dei primi templi arcaici per tenere lontane le forze maligne. Importanti simulacri di divinità, come

l'**Artemide**, Grande Madre, del tempio di Efeso, nel tempo furono considerati acheropiti, ovvero di origine soprannaturale². L'alone di mistero creato intorno alla loro origine li accreditava di poteri miracolosi. Le credenze popolari si spingevano sino al punto da considerare i simulacri alla stessa stregua di esseri viventi, era consueto offrire abluzioni o cibo per invocare un intervento benevolo degli dei.

Il pericolo derivante da questo stato di cose, dall'esigenza che specie le classi popolari avevano di rappresentarsi il divino mediante gli idoli, veniva avvertito dagli ambienti colti e dai filosofi, i quali stigmatizzavano la materialità del sentire religioso delle masse, questa concezione spiritualistica della religione rimaneva, tuttavia, un fatto elitario e non riusciva a permeare in profondità le genti greche. La filosofia di **Platone** (ed in seguito il neoplatonismo) ebbe un ruolo fondamentale nel definire all'interno del pensiero ellenistico un atteggiamento negativo nei confronti della realtà e di qualsiasi forma di rappresentazione immanente delle idee pure, e quindi anche dell'arte. La supremazia dello spirito sulla materia o della luce sulla materia opaca (oscura) influenzerà anche il pensiero religioso cristiano, avendo forte ricaduta sia sull'eresia monofisita che sulle dottrine gnostiche. Lo stesso **Platone**, tuttavia, pur intravedendo il pericolo derivante dall'idolatria, riteneva utile per i colti ingraziarsi gli dei con sacrifici e necessario per il popolo potersi rappresentare il divino in forme visibili. Riprendendo **Platone**, anche il filosofo **Plotino**, nel III secolo, affermava che l'arte era riflesso diretto del mondo delle idee, aprendo così all'immagine la possibilità di significare il trascendente al pari della realtà sensibile.

In Occidente il pensiero destinato a far germogliare le più importanti correnti filosofiche e teologiche fu soprattutto quello aristotelico. Per esso l'uomo aveva la possibilità di conoscere in quanto possedeva la facoltà di astrarre dalla sua esperienza del mondo l'essenza delle cose e catalogarla entro un ristretto numero di categorie. L'aristotelismo riteneva possibile l'esperienza sensibile o in modo diretto, per cui l'oggetto poteva essere percepito senza mediazioni, o in modo indiretto, per cui la conoscenza passava attraverso la mediazione di un *segno*, che si poneva, quindi, come intermediario tra la realtà e lo spirito. La conoscenza indiretta, fondata sul segno, include necessariamente due elementi: il *significante* (che è percepibile dai nostri sensi) ed il *significato* (ciò che si vuole rappresentare indirettamente), quando il *significante* non rimanda ad un'altra realtà sensibile ma ad un significato astratto, che non potrebbe altrimenti essere conosciuto in maniera diretta, il segno diventa *simbolo*.

Il culto delle immagini si attestò a Roma anche attraverso la mediazione greca. Diverse consuetudini orientaleggianti furono introdotte tra i costumi romani dal cosmopolitismo ereditato dalla cultura ellenistica. Così si affermò anche il culto dell'imperatore e, come conseguenza, il culto della sua immagine che, dopo gli editti di **Costantino** e **Teodosio**, produsse una forte influenza anche sull'iconografia cristiana.

Il rifiuto di tributare omaggio all'immagine dell'imperatore, alla stregua di una divinità, era stata una delle cause principali delle cicliche persecuzioni nei confronti dei cristiani. Eppure, proprio l'elevazione a *divus* subordinava il potere autocratico dell'imperatore alla potestà degli dei, la sua autorità diveniva emanazione di un'entità soprannaturale e non del popolo e del senato romano. Paradossalmente, la derivazione metafisica dell'*imperium* pose le fondamenta del reciproco riconoscimento tra l'autorità spirituale cristiana e quella secolare dello Stato.

La penetrazione del cristianesimo in tutti gli strati della società romana e la sua capillare organizzazione nelle città favorì tale processo che culminò nell'accettazione da parte dell'imperatore di un potere superiore, sovratemporale, da cui far discendere la propria autorità. Quella che all'origine poteva apparire come una delle tante sette religiose provenienti dall'Oriente acquisì, a sua volta, una dimensione universale. La vitalità della chiesa cristiana e le sue crescenti ricchezze finirono per imporsi su una società logora e decadente. L'organizzazione militare, che

² Dal greco, *a-cheiro-poieton* (lat.: *non manu-factum*): (cosa) non fatta da mano (umana). Il concetto di *acheiropoieton* nelle espressioni giudaico-cristiane era utilizzato per designare tutto ciò che non era cosa inanimata o artefatta e quindi anche l'uomo, come creatura divina. Nelle immagini acheropite si può istituire un parallelo tra l'incarnazione di Cristo (non generato per intervento dell'uomo) e la produzione dell'icona (prodotta senza l'intervento del pittore). Le immagini acheropite di Cristo riproducevano la natura "umano-divina".

aveva assicurato la millenaria potenza di Roma, era ormai stata delegata prima ad uomini che provenivano dalle lontane province e in seguito ai barbari, così il cristianesimo sembrò dare in principio nuovo vigore alle istituzioni dell'impero, uniformando anche la propria simbologia ai modelli universali del potere di Roma, ma i valori di cui era portatore ebbero un ruolo decisivo nella disgregazione dei fondamenti della cultura e della potenza romana, già compromessi dalla profonda crisi istituzionale del III secolo.

Nelle civiltà di origine indoeuropea, infatti, dalla Scandinavia, alla Grecia, a Roma, ogni nozione culturale era fondata su "l'etica dell'onore" (poter vivere a testa alta). Questo principio fondante implicava un patto sociale tra gli uomini che subordinava il vantaggio dell'individuo a quello del gruppo, sino al sacrificio estremo o all'atto eroico che innalzava il soggetto nella considerazione collettiva e, quindi, nella gerarchia comunitaria sino ad elevarlo a mito, il venir meno a tale patto era considerato disonorevole per sé e per il proprio gruppo o clan. Il concetto di morale era subordinato a quello di appartenenza, il principio etico di tali culture si poneva, per dirla con **Nietzsche**, "*Al di là del Bene e del Male*". L'espressione più elevata di questo carattere antiutilitaristico si può riscontrare nel senso del tragico della cultura greca.

I grandi sistemi metafisici monoteisti di origine medio-orientale, come il giudaismo o il cristianesimo, trovavano, al contrario, il loro fondamento sulla cosiddetta "morale della colpa o del peccato". Il principio morale veniva oggettivizzato e ricondotto ad un terzo supremo: al divino che diveniva unico principio regolatore dell'esistenza. Da qui il concetto di peccato come contravvenzione alle regole della *Morale Assoluta* e, come conseguenza, la concezione escatologica del premio o della sanzione da scontare in una vita oltremondana³. Soprattutto alle classi più umili, tale principio doveva apparire come una sorta di compensazione o di riscatto, a cui affidarsi dopo la morte, contro un senso di frustrazione od ingiustizia scontati nella vita reale.

La nuova visione dell'esistenza introdotta dalla morale cristiana non poteva che sconvolgere la vecchia società romana fondata sul principio di potenza, sul militarismo e sulla schiavitù.

Contaminazione di temi pagani nelle prime immagini cristiane: le pitture delle catacombe.

La questione intorno alla continuità dell'uso delle immagini presso i Gentili ed i cristiani è stata ampiamente dibattuta. Se da una parte il cristianesimo primitivo si opponeva al culto pagano delle immagini, dall'altra la contiguità con i temi iconografici profani apparve in tutta evidenza.

Negli idoli pagani il nume era presente e operante; rivolgersi all'immagine equivaleva a comparire innanzi alla sua persona. Ai primi cristiani, dunque, il ricorso alle immagini appariva una pericolosa forma d'idolatria, il culto cristiano doveva conservare invece un carattere eminentemente spirituale, e tale rimase presso i teologi sino al II secolo. **Tertulliano**, ad esempio, additava gli artisti come responsabili del culto idolatrico delle immagini presso il popolo⁴. Ancora nel IV secolo **Eusebio di Cesarea** rifiutò di fornire a **Flavia Giulia Costanza**, sorellastra dell'imperatore **Costantino**, un'immagine di Cristo, giudicando indegna la richiesta in quanto, secondo il suo pensiero, il *Logos* aveva abbandonato lo stato servile della materia e poteva essere contemplato solo nella gloria dello Spirito. Per **Eusebio** la forma umana di **Gesù** era stata generata dalla natura divina, alla quale egli era ritornato nel trionfo della resurrezione, era impossibile poter realizzare, pertanto, la sua icona, avendo **Cristo** abbandonato ogni forma umana. Esisteva una corrente di pensiero, all'interno del cristianesimo, riconducibile allo spiritualismo platonico, che rifiutava il concetto che la materia potesse avere un'esistenza permanente, questa tendenza costituì il fondamento dell'origenismo, del docetismo e di tutte le eresie subordinazioniste, che ebbero una parte decisiva nella dottrina iconoclasta.

³ Vedi: Donald Ward, On the Poets and Poetry of the Indo-Europeans, in *Journal of Indo-Europeans Studies* vol.1, n.2. Hattiesburg, Miss. 1973.

⁴ Tertulliano, *Liber de Idolatria*, PL1, 665-671, in J. H. Waszink, J. C. M. van Winden, P. G. van der Nat, *Tertulliano, De Idolatria* 1987.

Alcune delle tesi addotte dai fautori delle immagini attingevano, tuttavia, alla stessa dottrina neoplatonica, per costoro l'immagine era il riflesso e quindi manifestazione dell'archetipo rappresentato. Attraverso le formule iconografiche fondate sulla *perfezione geometrica* dei volti e delle figure, l'icona partecipava della *perfezione divina*, diventava elemento di mediazione tra il creato ed il creatore.

La cristianizzazione delle regioni dell'impero si realizzò a partire dalle città, il *pagus* restò più a lungo legato alle antiche tradizioni. Il termine "pagano", che letteralmente stava ad indicare gli abitanti del territorio rurale, finì per indicare coloro che rimanevano legati ai vecchi culti politeisti.

La necessità del cristianesimo di affermarsi presso le masse romane rese più flebile il divieto di rappresentare il trascendente e l'avversione nei confronti delle immagini venne risolta col ricorso al significato traslato e simbolico. Gli artisti attinsero al repertorio iconografico tradizionale dal quale selezionarono, operando per analogia, motivi riconducibili soprattutto al tema escatologico.

La prima arte sacra si esprime nelle pitture delle catacombe e nei rilievi dei sarcofagi. Le maestranze, i pittori e soprattutto gli scultori, provenienti da officine organizzate, erano i medesimi che operavano nell'arte profana. Non si riscontrano sostanziali differenze, nel III e nel IV secolo, tra lo stile delle pitture catacombali o dei rilievi dei sarcofagi e quello delle decorazioni delle ville private o del rilievo funerario⁵ (Tav. 2-3-4). Il trapasso dall'arte profana a quella sacra fu quasi impercettibile. Difficilmente, se non attraverso l'identificazione del contesto per il quale tali opere furono realizzate, si può individuare oggi l'attinenza all'uno o all'altro ambito, altrettanto impercettibili dovevano apparire le differenze ai contemporanei.

L'esigenza di esprimersi e comunicare mediante linguaggi consueti nel mondo tardo antico, come potevano essere i linguaggi figurativi, favorì l'affermazione delle immagini nella religione cristiana, il processo di reciproca assimilazione tra religione cristiana e cultura romana si realizzò, pertanto, anche grazie all'arte sacra.

I contenuti e i temi del repertorio iconografico nella storia dell'arte cristiana mutarono, dai primi secoli della nuova era sino al medioevo, in relazione al mutare del carattere della religione.

La religione cristiana delle origini si configurava ancora come un culto misterico, esprimendosi principalmente mediante un codice rivolto agli adepti, pertanto, segni ed immagini, esprimendo un significato comprensibile solo a questi, servivano ad indicare il cammino della salvezza e ad illustrare il percorso catecumenale ai neofiti.

La prospettiva escatologica espressa attraverso i segni mantenne un ruolo predominante sino alla fine del terzo secolo. Anche se le prime raffigurazioni potevano possedere un certo valore narrativo esse illustravano il cammino della salvezza attraverso esempi ed analogie, richiamando i passi delle scritture servivano a guidare i fedeli durante le orazioni e anche in questo caso assolvevano una funzione di supporto a quella liturgica o catechistica. Solo in seguito, col mitigarsi del carattere iniziatico e con l'elevazione del cristianesimo a religione dell'impero, esse contribuirono all'evangelizzazione di nuove masse dei fedeli. Amplificando il carattere narrativo, si proposero alle genti meno colte come *biblia pauperum*. Allo stesso tempo le immagini assunsero, su un piano più elevato, il compito di rappresentare ciò che non era rappresentabile: l'infinito nel finito, l'invisibile nel visibile, l'eterno nel transeunte, rappresentazione paradossale dei paradossi e dei dogmi della fede.

Accanto ad un repertorio di tipo grafico, quale ad esempio il monogramma di **Cristo**⁶, tra i primi cristiani si affermò un programma figurativo sintetico fondato su un impianto simbolico, per cui ogni immagine rimandava ad un codice d'interpretazione, la figura stilizzata del pesce, talvolta

⁵ Un esempio in tal senso è l'evidente analogia stilistica tra le pitture delle catacombe di Domitilla (Tav.2) e quelle di una villa rinvenuta sotto la basilica di san Sebastiano a Roma (Tav.3). Nell'ambito della scultura, il sarcofago di Giunio Basso (Tav.4) e quelli delle sante Elena e Costantina, manifestano caratteristiche del tutto compatibili, sul piano tecnico-stilistico, con i rilievi a carattere profano della medesima epoca.

⁶ Il monogramma consiste nella sovrapposizione delle prime due lettere greche del nome "Christos" XP, con le varianti della croce ansata o dell'ancora.

accompagnata dalle lettere greche *alpha* e *omega*, rinvia all'acrostico costituito dalla parola greca *ichtus*, associando a quell'immagine un significato cristologico⁷.

L'allegoria fu un altro dei principali veicoli del linguaggio "allusivo" nella prima arte sacra cristiana. Anche in questo caso i repertori iconografici spesso attingevano alla tradizione pagana, mediante un trasferimento semantico. L'allegoria della vittoria (*nike*), raffigurata da una figura femminile alata, si trasformava nella figura efebica dell'angelo; l'agnello mistico (*agnus Dei*)⁸, rappresentava lo stesso **Cristo** ed il suo olocausto; il pastore e il suo gregge diventavano, con la mediazione della parabola evangelica del Buon Pastore, il **Cristo** e il popolo cristiano, e l'agnello sulle spalle del pastore la pecorella smarrita, allegoria del peccatore redento (Tav. 5). L'iconografia del pastore con l'animale sulle spalle derivava da quella del *moskophoros* della scultura greca di età arcaica, l'immagine, ripresa anche dall'arte tardo antica romana come tema bucolico, poteva essere intesa, attraverso questa mediazione, come ricerca della pace e della serenità o come simbolo della *philanthropia*, amore disinteressato verso l'uomo, per i cristiani riflesso dell'amore disinteressato di **Dio** e prospettiva di salvezza.

Più complesse operazioni di trasferimento semantico furono operate a proposito delle rappresentazioni mitologiche che furono adottate in una nuova prospettiva. Pittori ed artisti continuavano a rappresentare scene consuete, veicolando attraverso esse un messaggio nuovo, il tema escatologico della salvezza dell'anima era sempre il comune denominatore dei soggetti preferiti nelle pitture delle catacombe. Il mito di **Orfeo** disceso nell'Ade divenne la rappresentazione allegorica della discesa di **Cristo** negli inferi per la liberazione delle anime dal Limbo, il mito di **Eros** e **Psiche**, l'allegoria dell'anima anelante a **Cristo**.

Le fonti dell'ispirazione iconografica dell'arte paleocristiana, inoltre, si trovavano ampiamente nelle Sacre Scritture, in particolare nel Vecchio Testamento. Le vicende di **Giona**, ad esempio, richiamavano i fedeli al tema della resurrezione nel battesimo, così gli episodi del Nuovo Testamento, che illustravano i miracoli di **Cristo** o il soccorso ai primi martiri e perseguitati, indicavano un disegno di salvezza alle anime che si affidavano al Verbo incarnato.

In concorrenza con gli altri culti misterici, che prospettavano agli adepti il cammino per l'immortalità dell'anima, il cristianesimo aveva la necessità di riaffermare la prospettiva escatologica, garanzia per l'anima immortale attraverso la comunione con **Dio**.

L'arte ufficiale e il ritratto nella tarda antichità. La genesi dell'icona bizantina.

Il tema della salvezza dell'anima in **Cristo** era, dunque, il motivo dominante della prima arte cristiana, almeno sino al IV secolo, quando l'incontro con l'autorità temporale dell'impero universale finì per mutare il significato delle immagini sacre.

Con l'editto di **Costantino** ebbe vita la prima arte ufficiale cristiana, il progressivo affermarsi delle immagini nell'uso liturgico e nel culto procedette di pari passo con l'assimilazione del cristianesimo nel sentimento religioso dei Romani, le immagini divennero veicolo di propaganda e di acculturazione dei nuovi *adepti*. I grandi cicli musivi delle basiliche sostituirono la pittura compendiarie delle catacombe. Un'arte di derivazione aulica si sovrappose a quella popolare e modesta delle origini, soprattutto si passò da un'arte significativa ad un'arte simbolica, cioè da un'arte che attribuiva un significato ad immagini o segni per veicolare un messaggio salvifico, ad un'arte in cui le immagini assumevano il valore di rappresentazione, divenivano il luogo in cui si esprimeva la presenza del divino.

Per comprendere il radicale mutamento, si può seguire la trasformazione dell'immagine di **Gesù Cristo** che nell'arte delle origini, come nelle immagini di **Giona** o del Buon Pastore, appare come fonte e modello di beatitudine, nella prospettiva escatologica, dall'editto di **Costantino** in poi acquisisce l'aspetto del **Dio** onnipotente, assiso in trono come *princeps*, il **Cristo**, assimilato

⁷ L'acrostico deriva dalle iniziali della frase "Iesus Christos Theou Yios Soter", che vuol dire: Gesù Cristo Figlio di Dio e Salvatore.

⁸ L'agnello mistico è raffigurato come un agnello con il nimbo crociato che tiene una lunga croce. L'assimilazione dell'agnello allo stesso Cristo deriva dalle parole del Battista, con una metafora che richiamava l'agnello sacrificale della pasqua ebraica. In Giovanni 1,29.

nell'iconografia all'imperatore, proclama in tal modo il trionfo della chiesa universale. È il linguaggio dell'arte aulica che esprime adeguatamente il valore ecumenico della chiesa cristiana, affinché possa essere comprensibile in ogni parte dell'impero. L'avvento del regno di **Dio** è una sublimazione della storia, si fonda sullo stesso principio dell'autorità temporale di cui rappresenta l'elevazione suprema, si afferma una teologia che sostiene l'opera della salvezza da una prospettiva autocratica.

Nelle raffigurazioni delle basiliche paleocristiane **Cristo**, assiso in trono, riprende l'iconografia di **Zeus**, la massima divinità tra i Greci, spesso accompagnato ai lati della cattedra dalla sua corte di apostoli e santi, più raramente in piedi su un manto di nuvole⁹, nella mano sinistra tiene il rotolo con il *Logos*, manifestazione del Verbo di **Dio**, levando in alto l'altra mano o giungendo il pollice e l'anulare nel gesto oratorio della parola, egli si esprime come Maestro ma allo stesso tempo, come sovrano dei sovrani, secondo la formula delle *adlocutiones* degli imperatori romani.

Questo non significò uno scadimento dell'arte sacra nella secolarizzazione o nel paganesimo. Nel processo di elaborazione dell'immagine fu sempre presente la necessità di rappresentare il valore trascendente del credo cristiano, il **Cristo** delle icone non è **Zeus**, soggetto come gli uomini alle passioni, piuttosto il **Dio** onnipotente ma misericordioso che nella sua infinita bontà si è fatto carne per opera dello Spirito Santo, per la salvezza degli uomini, rendendosi visibile ai loro occhi.

Ne consegue un'immagine che tende ad infrangere la dimensione puramente materiale, per comprendere, mediante il fulgore della luce, l'infinito nel finito, l'immateriale nella materia: il paradosso della visione come paradosso dell'incarnazione.

Questa ricerca, ma dovremmo dire questo anelito, avviò l'arte cristiana della tarda antichità verso forme progressivamente smaterializzate, prive di peso corporeo e di ogni residuo del naturalismo ellenistico, l'arte sacra assunse nuovi canoni, rinunciando all'eredità di quelli passati che rimasero come patrimonio di armonia e bellezza senza tempo.

La mirabile sintesi tra patrimonio della tradizione e nuova prospettiva teologica trovò il suo luogo privilegiato nell'arte bizantina e nel suo millenario perpetuarsi sempre diverso e, allo stesso tempo, sempre uguale a sé stesso, a Costantinopoli si attuò la naturale convergenza delle diverse correnti dell'arte antica e sacra ed ebbe luogo un nuovo canone estetico che si irradiò in tutto il mondo cristiano.

Il significato dell'icona bizantina, che si trova al vertice della gerarchia delle immagini, si può comprendere solo se la si considera alla luce del simbolismo che da essa viene veicolato. Il simbolismo, nella visione aristotelica, travalica ciò che si vede (*significante*) per ricongiungersi a ciò che si rappresenta (*significato*), comprenderne il senso equivale, quindi, a riconoscere nel simbolo la presenza di ciò che viene rappresentato. L'arte bizantina attraverso il simbolo supera l'apparenza rappresentata, per condurre il fedele a comprendere la realtà simboleggiata, lo costringe a decifrare il significato e ad afferrare in tal modo la presenza del trascendente, così il simbolo diventa ciò che collega, trasportando all'uno attraverso l'altro, il divino nell'umano, il visibile nell'invisibile. Nel **Cristo** pantocratore ogni gesto, ogni elemento, ogni colore ci richiamano al riconoscimento e quindi alla comprensione del *Logos* incarnato, alla sua missione di redenzione, ma anche al suo ruolo apocalittico di giudice supremo.

Allo stesso modo delle immagini sacre, anche la rappresentazione del potere secolare con il riconoscimento del cristianesimo mutò forma e contenuto. Presso i Romani l'imperatore era l'immagine vivente del dio sole. Con l'editto del 313, e in seguito con quello del 380, la figura dell'imperatore, non più autocratica, venne associata prima alla croce e quindi all'immagine del Redentore, trovando in esse la propria legittimazione. Da **Costantino** in poi, questa tendenza si affermò progressivamente, egli scelse di regnare in nome di **Cristo** come suo vicario in terra, adottando il segno della croce (*in hoc signo vinces*) che apparve sul *verso* delle monete, mentre sul *recto* campeggia

va ancora il volto dell'imperatore, unica immagine di **Dio** in terra.

⁹ Questa formula più rara del Cristo in piedi piuttosto che assiso in trono o sul globo celeste si trova nell'abside della basilica dei santi Cosma e Damiano, Roma VI secolo d.C.

Ma un segno non possiede la stessa forza evocatrice dell'immagine. Presso i suoi successori, intorno al VII secolo, il volto di **Cristo** soppiantò quello dell'imperatore che fu collocato con la croce in mano sul *verso*. Il *basileus* bizantino si proclamò "servo di Cristo", esercitando la sua sovranità in nome di un **Dio** raffigurato, recando in battaglia le sante icone, l'imperatore affermava di combattere nel nome del vero **Dio** sotto l'egida della sua immagine. **Eracleo** portò il Sacro Volto di **Cristo** nella battaglia contro **Cosroe** del 662 d.C., ed il suo trionfo fu interpretato come il trionfo della vera fede perpetrato mediante l'efficacia delle immagini.

Con gli editti iconoclasti, gli imperatori cercarono di mutare questa situazione. La sostituzione delle icone con la croce, sopra la porta del palazzo imperiale, significava una riaffermazione del proprio potere che, attraverso il segno della croce, discendeva direttamente da **Dio**, senza la mediazione di un'immagine sacra. Durante le alterne vicende che videro di volta in volta l'affermarsi dell'una o dell'altra posizione riguardo alle immagini, la croce sostituiva l'immagine di **Cristo** e viceversa presso la porta del palazzo.

L'editto di **Costantino** aveva comportato, quindi, una mutazione della religione cristiana e di conseguenza dell'uso delle immagini. Il cristianesimo volle rappresentarsi consapevolmente come momento sincretico delle grandi religioni del passato su cui aveva fondamento, per affermare il suo carattere ecumenico. La religione dei Gentili e quella dei Giudei convergevano all'interno del programma di redenzione attuato con l'incarnazione, con la morte e la resurrezione di **Gesù Cristo** e con la discesa dello Spirito Santo, il cristianesimo era quindi prosecuzione non solo della religione ebraica, ma anche della storia e della tradizione del pensiero filosofico antico che con l'incarnazione del Verbo potevano confluire nella Nuova Alleanza. Nel mosaico di **Santa Pudenziana** a Roma (Tav. 6), risalente al 390 d.C. circa, questa consapevolezza è resa manifesta. Accanto al **Cristo** in trono, gli apostoli **Pietro** e **Paolo** appaiono incoronati da due figure femminili che rappresentano le due chiese da cui sorge la cristiana: quella ebraica (*Ecclesia ex circumcisione*) e quella dei Gentili (*Ecclesia ex gentibus*); per il resto l'iconografia cominciò ad assumere una connotazione definitiva e peculiare, ed un carattere più esplicito. Il simbolo prese il posto del segno, e l'immagine diventò canonica, più rispondente al messaggio evangelico, volta a rappresentare il trascendente non con immagini allegoriche (l'*agnus Dei*, il Buon Pastore, etc. ...) ma attraverso il "vero" volto di **Cristo**. Nella chiesa ecumenica la funzione didascalica ed educativa delle immagini, rivolte a grandi masse, cominciava ad assumere un rilievo maggiore, allo stesso tempo si elaborava, grazie ai concili, una teoria dell'immagine che coinvolse per molti secoli le gerarchie ecclesiastiche. Parallelamente, si andava definendo la distinzione tra scene narrative e immagini, ovvero tra *historiae* ed icone, l'immagine isolata acquistò una potenza comunicativa che finì per trasformare il culto "attraverso" le immagini, nel culto "delle" immagini, mentre le narrazioni delle storie del Vecchio e Nuovo Testamento mantennero il loro valore didascalico.

Le immagini delle catacombe non possedevano valenza iconica, ovvero non erano oggetto di venerazione, alludendo a un significato traslato o allegorico, la loro funzione era quella di avvicinare ad una conoscenza più profonda e riservata del cristianesimo, evitando che i misteri della fede fossero esposti ai profani e proponendo agli *adepti* un'azione salvifica.

Prima dell'editto di **Costantino** e, quindi, dei primi concili, non era stata codificata una teologia del mistero dell'incarnazione, la figura di **Cristo** e della Vergine, e di conseguenza le loro immagini, non erano state delineate da una dottrina.

L'indirizzo ortodosso sancito a partire dal concilio di Nicea I con la condanna delle varie eresie, svolse un ruolo fondamentale nello sviluppo dei canoni tipici delle icone, ma furono soprattutto le conseguenze delle controversie iconoclaste a ribadire il ruolo delle icone come rappresentazione dell'*unione ipostatica* delle due nature di **Cristo** e del mistero dell'incarnazione, superando in tal modo, almeno sul piano della dottrina, sia l'equivoco di un'arte ritenuta d'origine soprannaturale, sia il pericolo della superstizione magico-miracolista che si sviluppava attorno ad essa.

È opportuno precisare che la teologia tentò di correggere *a posteriori*, sul piano teorico, le deviazioni che si erano sviluppate attorno alle icone non solo nell'ambito popolare ma anche presso gli ambienti più elevati, indicando la giusta collocazione del culto delle immagini, la dottrina non riuscì ugualmente ad impedire la persistenza di una dimensione superstiziosa e materialistica.

L'icona di culto non sorse dal nulla come esigenza specifica nel percorso dell'arte cristiana, si affermò nel solco di una tradizione radicata nella cultura ellenistico-romana. Oltre alle immagini sacre delle divinità olimpiche e a quelle delle divinità giunte a Roma con la diffusione dei culti orientali, ci possono dare un ulteriore riferimento sulle fonti eterodosse a cui attinse l'icona sia la tradizione della ritrattistica imperiale nella tarda antichità romana, sia i ritratti funerari dei sarcofagi delle mummie egiziane di Al Fayum. (Tav. 7-8).

Il ritratto dell'imperatore a Roma assunse molteplici valenze che mutarono nel tempo in relazione ai cambiamenti culturali e riguardarono il concetto stesso dell'*imperium*. L'allargamento dei domini di Roma ed il confronto con le culture orientali determinarono dopo **Augusto** la divinizzazione della figura del *princeps*. Diffusa in ogni remota provincia dell'Impero l'immagine rivestiva una valenza di tipo giuridico, surrogava la presenza fisica dell'imperatore come "simbolo efficace" del suo potere e ne legittimava l'esercizio in sua vece, allo stesso tempo, il culto dovuto all'imperatore agiva, come riflesso, sulla sua immagine. La contaminazione del cristianesimo con la cultura romana determinò il trasferimento delle prerogative del ritratto imperiale a quello di **Cristo**. Il *Verbo incarnato*, assiso in trono o sul globo celeste (Tav. 6-9), manifestava la sua maestà e la sua onnipotenza mediante gesto della parola (inteso in seguito come segno di benedizione)¹⁰, o nell'atto solenne di dispensare la legge, come nelle rappresentazioni profane delle *adlocutiones* o della *traditio legis*, in altri termini, l'immagine del **Cristo** onnipotente (*pantocrator*) (Tav. 10-11) acquisiva le stesse prerogative dell'immagine dell'imperatore che erano in primo luogo quelle di "simbolo efficace", ovvero di rappresentazione atta a sostituire adeguatamente l'archetipo raffigurato, secondo le diverse prerogative che gli venivano riconosciute.

Nella battaglia di Ponte Milvio il simbolo della croce aveva preceduto su uno stendardo le truppe di **Costantino**, il potere divino manifestato dal suo segno, e in seguito dalla sua immagine, legittimava quello del suo vicario in terra, l'imperatore. Si avviava una definitiva precisazione della gerarchia dei valori, che stabiliva la discendenza del potere dal divino all'umano. L'immagine dell'imperatore accanto a quella di **Cristo** suggeriva il principio di autorità nel nome di **Dio**.

Dai ritratti funebri, come quelli di Al Fayum, l'immagine sacra attinse, a sua volta, quella ricerca di una dimensione spirituale, che trascendeva il naturalismo della tradizione ellenistica, i grandi occhi sbarrati oltrepassavano la realtà terrena dell'esistenza, proiettandosi nella dimensione metafisica della morte.

La teologia delle immagini in Oriente ed in Occidente.

Nel corso del V e del VI secolo si andò definendo una divaricazione tra l'arte orientale e quella occidentale e, nello stesso tempo, si affermò un vero e proprio *culto delle immagini*. Gli avvenimenti che in Occidente portarono allo sfaldamento dell'impero e alla nascita dei regni romano-barbarici determinarono una profonda distanza nella capacità di elaborare una dottrina delle immagini rispetto all'Oriente, dove invece la tradizione millenaria e la civiltà dell'impero romano si rinnovò nella continuità storica dell'impero di Bisanzio.

La lotta contro le eresie fu il primo presupposto che nella dotta corte bizantina rese necessaria la precisazione di canoni teoretici per l'elaborazione delle immagini.

I concili che furono indetti per contrastare le spinte ereticali, a partire da quello di Nicea del 325, definirono la dottrina ortodossa e, di conseguenza, ebbero una notevole ricaduta sulle immagini. In primo luogo su quella di **Cristo** ma dal concilio di Efeso (431) in poi, allorché i teologi imposero a **Maria** il titolo di *theotokos* (genitrice di **Dio**), anche sull'icona della **Madonna** (Tav. 20). Anzi, per rappresentare il mistero dell'incarnazione fu dato grande risalto proprio all'icona mariana, generando un'ampia rielaborazione dei temi iconografici.

¹⁰ La mano elevata con l'unione del pollice e l'anulare della mano destra era il "gesto della parola" con cui gli imperatori romani richiamavano l'attenzione su di sé. Nell'uso cristiano la simbologia del potere si ampliò in significati specifici significando il gesto di benedizione in nome della SS trinità. Nell'uso iconico le dita devono essere disposte in modo da richiamare il nome di Gesù Cristo: IC XC. L'indice eretto rappresentava la prima lettera I, il medio leggermente curvo la C; dall'incrocio del pollice con l'anulare si formava la X; infine, il mignolo leggermente curvato indicava la C.

Non si deve pensare, tuttavia, che lo sviluppo iconografico e la forza delle immagini procedessero dall'elaborazione dottrinale. Si può affermare che le immagini vivessero una propria dimensione che solo in un secondo momento, i teologi tentarono di ricondurre nell'ambito dell'ortodossia: né divinizzazione dell'arte né superstizione magica, ma culto simbolico ed efficace che testimoniassero "l'incarnazione di Cristo"¹¹.

Le icone di culto vivevano una propria dimensione esistenziale che derivava in particolar modo dalle leggende sulla loro origine, queste conferivano alle immagini, secondo le vulgate popolari (ben presenti anche presso i ceti più elevati e la corte), dei poteri soprannaturali, alimentando aspettative miracolistiche.

Le caratteristiche del volto di **Cristo** si precisarono con gradualità, contestualmente all'evolversi dell'arte bizantina. Nei primi secoli dopo il concilio niceno l'*imago Christi*, come tutto il repertorio iconografico, attinse a tipologie già definite nell'arte pagana, a tipo ellenistico con la barba e i lunghi capelli, riconducibile sia all'immagine di ambiente siriano del *Cristo-filosofo*, sia a quella più severa e matura di **Giove** (Tav. 6-10), si affiancavano altri modelli: il *Cristo apollineo* e imberbe (Tav. 9), spesso nelle vesti di **Gesù** maestro tra i discepoli e il tipo semitico, di provenienza mediorientale, con capelli gonfi e crespi (Tav. 11).

I concili ecumenici influenzarono l'elaborazione progressiva dell'immagine del Redentore. L'eresia ariana, che negava la divinità di **Cristo**, condannata dal concilio di Nicea del 325, continuò ad essere molto diffusa soprattutto presso le popolazioni barbariche precocemente convertite al cristianesimo. La dottrina nicena diffuse l'immagine della teofania di Cristo per suggellare l'ortodossia del credo. I successivi concili ecumenici, e in particolare quelli che combatterono nestorianesimo e monofisismo, favorirono nell'arte bizantina la canonizzazione dell'iconografia con la lunga barba e gli occhi scuri, con tratti che, pur volendo alludere all'idea del ritratto, non indugiavano in particolari naturalistici proprio per dare all'immagine un aspetto mistico e trascendente. L'icona assumeva una grande importanza nell'affermazione ortodossa delle due nature indivisibili, divina ed umana, presenti ipostaticamente in **Cristo**.

La questione fondamentale della prima arte cristiana, ovvero la possibilità di rappresentare in immagine il **Dio** invisibile sembrava risolta mediante il ricorso alla incarnazione di **Gesù Cristo**, ma per riaffermare una tale conclusione furono necessari profondi dibattiti teologici e scontri dottrinali.

Ogni questione teologica, mirante ad escludere, separare o subordinare la sua natura umana a quella divina ridimensionava sino a negare il dogma e, come conseguenza, si opponeva alla possibilità di rappresentare in immagine il **Cristo**. Le controversie iconoclaste che agitarono il mondo bizantino nell'VIII e IX secolo, pur dichiarando di opporsi al nestorianesimo e al monofisismo, di fatto postulavano questa subordinazione.

Nell'affermazione dell'icona sacra come vera immagine di **Cristo**, oltre all'influsso dell'arte aulica che trovò la naturale continuità all'interno della corte bizantina, anche l'arte popolare del ritratto ebbe un ruolo decisivo. Allo stesso modo per le icone della **Madonna** e dei santi.

Non può essere, inoltre, trascurato il ruolo esercitato dalla diffusa tradizione ritrattistica nel mondo ellenistico-romano, se si pensa al grande successo che le icone ebbero presso gli ambienti plebei, attratti dalle proprietà miracolistiche e taumaturgiche attribuite a determinate immagini sacre.

La dimensione mistica era già presente nel ritratto funerario e apparteneva al profondo sentimento popolare. La sublimazione di questi modelli nel volto del Redentore conferiva una direzione verticale ad una consuetudine profondamente radicata nella cultura romana. L'afflato amoroso nei confronti di una persona cara, morta o assente, veniva per antichissima tradizione trasferita alla sua immagine: le statue dei lari e dei penati erano oggetto del culto più originale presso i Romani.

In Egitto, si è detto, sono stati rinvenuti numerosi ritratti risalenti al periodo ellenistico-romano, dipinti su tavola con la tecnica ad encausto. La disposizione frontale e l'espressione distaccata collocano il personaggio ritratto in una dimensione trascendente, pur nel rispetto dei caratteri somatici reali che si possono apprezzare per la grande varietà fisiognomica (Tav. 7-8).

¹¹ Pierre du Burguet, *La naissance de l'icône et ses conditionnements historiques à Byzance, Plamias*, vol. XI, pag. 4.

Analizzando le icone contemporanee dei santi non si possono riscontrare sostanziali differenze nella tecnica e nella tipologia, l'icona appare, dunque, l'adattamento di un modello iconografico preesistente ad una nuova esigenza di rappresentazione. L'immagine terrena del santo veniva fissata sulla tavola non solo per eternarne il ricordo dopo il martirio quale modello di vita cristiana, ma per disporre della sua efficace presenza sulla terra anche dopo la sua morte¹².

Dobbiamo, inoltre, sottolineare che in Egitto, come nel Medio Oriente siriano-palestinese e nell'Anatolia, la pressione delle popolazioni barbariche fu quasi del tutto assente; ciò favorì nel bacino orientale del Mediterraneo, grazie a questa condizione di pace e alla conseguente floridezza degli scambi economici e culturali, un ampio sviluppo delle arti figurative. Il merito della civiltà bizantina fu quello di attuare una mirabile sintesi tra le diverse componenti culturali, per definire dei prototipi figurativi depurati da ogni residuo di immanenza, secondo le tendenze orientalizzanti, eppure memori di una bellezza ideale, patrimonio della cultura greco-ellenistica.

La millenaria tradizione dell'impero di Costantinopoli, il suo prestigio storico e culturale presso il mondo tardo antico e medievale, consentì ai tipi canonici, definiti all'interno dell'iconografia sacra, di affermarsi come modelli anche fuori dai confini dell'impero orientale, in tutta l'area di diffusione del cristianesimo.

Se Bisanzio fu il centro di irradiazione dell'icona, dobbiamo precisare che in Occidente, nel corso del medioevo, si avvertì progressivamente la distanza culturale verso quest'arte, in particolare in epoca carolingia quando il solco tra la chiesa d'Oriente e d'Occidente si fece incolmabile. L'arte bizantina rimase, tuttavia, un grande repertorio di modelli iconografici, elaborati da una ricca dottrina teologica, a fronte di quella più elementare sviluppata nel Sacro Romano Impero.

Ciò detto, non va dimenticata l'esistenza a Roma di una *enclave* dell'icona¹³ che, per antica tradizione, attinse a prototipi locali, tra i più antichi che si siano conservati, appartenenti al patrimonio delle chiese romane da tempi immemorabili (Tav. 19-21-22-23-24).

2. Le icone di culto. Le immagini acheropite: le Madonne di Luca, il vero volto di Cristo

Possiamo distinguere la storia delle immagini sacre in tre grandi fasi, il cui sviluppo seguiremo solo sinteticamente, occupandoci in particolare delle prime due.

Nel primo periodo della sua affermazione l'icona non era altro che un'immagine dell'epoca tardo-antica che si sviluppò mediante il concorso in successione di tre diversi generi iconografici: l'immagine degli dei, l'effigie dell'imperatore, e il ritratto mortuario. Non rientrava tra i compiti dell'icona dare espressione prioritariamente ed in maniera automatica ad una dottrina consolidata delle immagini.

I generi iconografici si svilupparono in relazione alle aspettative dei fedeli, sostanzialmente fuori dal controllo delle gerarchie ecclesiastiche, tutto ciò determinò una reazione nei soggetti, che si sentirono esautorati dal potere autoreferenziale delle immagini. Interpretando soprattutto i testi

¹² Nei primi secoli del cristianesimo, con le cicliche persecuzioni a cui gli adepti furono soggetti, il modello di santità si incarnava nella figura del martire il quale con il suo olocausto rinnovava quello di Cristo sulla croce. A seguito degli editti di Costantino e di Teodosio, venute meno le ragioni del martirio, il modello di riferimento per i cristiani divenne l'ascetismo degli anacoreti.

¹³ Le più antiche immagini della Madonna a Roma, a testimonianza di un culto precoce che aveva riscontro solo in Terrasanta, furono realizzate alla fine dell'epoca tardo antica. Viene fatta risalire agli inizi del III secolo un'immagine che si trova nelle catacombe di Priscilla, della Madonna col bambino sul grembo (Tav. 19). Le quattro più famose icone mariane, successive al concilio di Efeso, si trovavano nelle più importanti chiese dedicate al culto di Maria o forse era proprio la loro presenza ad accrescerne il prestigio presso il popolo. Esse erano: l'icona denominata "*Salus Populi Romani*" (Tav. 21), presso la chiesa di S. Maria Maggiore; l'interditrice con la mano dorata, presso la chiesa di S. Maria ad Martyres, l'antico *Pantheon*, la quale garantiva protezione a chi cercava rifugio nel tempio; l'icona che si trovava in S. Maria Antiqua (Tav. 23), in seguito trasferita in S. Maria Nova (poi denominata S. Francesca Romana), e infine quella di S. Maria in Trastevere (Tav. 24) detta in seguito Madonna della Clemenza. Un'altra icona che per antichità assunse nel culto romano un prestigio pari a queste è nota come Madonna di S. Sisto; cambiò spesso luogo della custodia e fu detta "*advocata nostra*" dai Romani (Tav. 22). Intorno al 1200, le due icone che a Roma pretendevano di essere immagini di Luca erano, proprio, la Madonna di S. Sisto e la Madonna di S. Maria Maggiore.

vetero-testamentari, gli iconoclasti tentarono di bandire l'uso delle immagini. Un'opposta fazione si levò a difesa delle immagini accendendo una contesa che si svolse sia sul piano politico che teologico.

La seconda fase si può collocare intorno al IX secolo quando, dopo la sconfitta iconoclasta, si profilava la separazione tra le Chiese di Oriente ed Occidente. Anche in nome della dottrina sulle immagini, verso la fine dell'VIII secolo, in occasione dei concili di Hieria e di Nicea II, che sostenevano le opposte posizioni sulle immagini, si era evidenziato un solco tra due mondi che stentavano a comprendersi.

L'icona venne introdotta in forme nuove dovendo farsi garante della vera tradizione ed essere adottata nell'uso ufficiale. Nel nome dell'ortodossia tutti i soggetti che concorrevano alla produzione e alla fruizione dell'icona furono chiamati all'unità. La molteplicità venne ridotta ad un canone controllato dalla chiesa, la spontaneità e il naturalismo furono evitati, l'immagine doveva emanare un contenuto spirituale, noetico, che la distinguesse dall'esperienza fisica.

A partire dall'XI secolo si sviluppò una tendenza opposta, ma anch'essa frutto di acuta elaborazione teoretica: in concorrenza con la poesia ecclesiastica si affermò la cosiddetta "pittura animata", che con un'attenta e misurata gestualità celebrava, in un apparente dialogo, i ruoli e gli ideali etici dei personaggi.

Nella terza ed ultima fase, a partire dal XIV secolo e poi sotto la minaccia dei Turchi, l'icona si aprì, nel mondo orientale, all'esperienza personale del fedele per rispondere alle esigenze del suo fervore mistico, arricchita con i mezzi affettivi della mimica, della gestualità e del colore, venne sospinta nella distanza irraggiungibile del mondo ultraterreno.

Nella pittura occidentale invece, con **Giotto** e poi con il Rinascimento, al posto dell'icona subentrava l'immagine artistica, che con la sua mediazione estetica contrapponeva una nuova armonia al conflitto dualistico tra uomo e il mondo, tra spirito e materia, confinandosi all'interno del territorio dell'arte, cioè nel dominio estetico, rivalutava il processo cognitivo ed operativo dell'uomo, trasformando la sua capacità di rappresentare la realtà ed il cosmo in esperienza etica.

La diffusione del culto delle immagini.

Culto e teologia delle immagini si svilupparono nei primi secoli del cristianesimo, in maniera autonoma l'uno rispetto all'altra. La loro affermazione ebbe un decisivo impulso nel momento in cui la religione cristiana divenne ufficiale, e ne fu consentita la libera espressione. Il cristianesimo uscì dalla clandestinità; il messaggio evangelico raggiunse ampi strati della popolazione e nuovi ambiti dell'impero, ne valicò i confini sino a diffondersi tra le popolazioni germaniche soprattutto sotto la forma dell'arianesimo.

Proprio la grande espansione favorì le interpretazioni eterodosse che riguardarono l'essenza stessa della religione cristiana, ovvero la figura di **Gesù Cristo**. La celebrazione dei primi concili pose le basi del credo universale, bandendo le varie forme eretiche che si andavano sviluppando nelle diverse aree di diffusione¹⁴. La precisazione dei dogmi dottrinali influenzò o addirittura stimolò

¹⁴ Il primo concilio ecumenico si tenne a Nicea (I) nel 325, dove venne redatta la prima formula del cosiddetto *Credo niceno* relativa all'unicità di Dio, alla natura di Gesù e, indirettamente, alla Trinità delle persone. La stesura fu completata con aggiunte relative allo Spirito Santo, appunto nel successivo concilio di Costantinopoli (I) nel 381, secondo concilio ecumenico, da qui la più corretta denominazione di *Credo niceno-costantinopolitano*. Esso fu redatto come risoluzione delle dispute che dividevano la chiesa del IV secolo, soprattutto a causa delle teorie cristologiche di Ario, monaco e teologo di origine egiziana, definite eretiche dai concili. Il terzo concilio ecumenico fu tenuto a Efeso, ove si affermò la figura della Vergine come *theotokos*, il patriarca di Costantinopoli Nestorio rifiutò le conclusioni di questo concilio riconoscendo solo i primi due, dando vita all'eresia nestoriana che distingueva in Cristo due nature, umana e divina congiunte solo da un'unione morale, il *Logos* non può essersi realmente incarnato nell'uomo per cui sulla croce è morto soltanto l'uomo Gesù. All'opposto di questa eresia, ma egualmente negatrice dell'incarnazione, si collocava il monofisismo (dal greco *monos-physis*: una sola natura.). Per questa eresia in Cristo esisteva una sola natura, quella divina, che aveva assorbito in sé la natura umana, presente, quindi, solo in forma apparente (l'eresia monofisita è tuttora seguita dalla Chiesa Copta d'Abissinia nonché dai Giacobiti di Siria, Armenia e Mesopotamia.). Queste dottrine furono condannate dal IV Concilio ecumenico tenuto a Calcedonia nel 451. Dopo i concili V e VI (Costantinopolitano II e III) contro monofisismo, origenismo e monotelismo, nel 691 si tenne ancora a Costantinopoli, all'interno del palazzo

l'elaborazione iconografica ma non determinò, analogamente, una corretta manifestazione del culto dell'immagine, esso si affermò intorno al V-VI secolo sia tra il popolo che presso la corte e le classi dominanti con efficacia sorprendente ma spesso in forme improprie. Appare evidente che il misticismo cristiano non aveva cancellato del tutto le tradizioni religiose pagane, le immagini si dotarono di una propria autonomia prescindendo dal contenuto dottrinale che erano chiamate ad esprimere. Si può affermare, anzi, che i teologi abbiano tentato di riappropriarsi del controllo delle immagini sfuggito alla loro competenza. La subordinazione delle immagini al potere dei ministri della chiesa poteva avvenire solo attraverso un atto di legittimazione, come l'eucaristia, anche le immagini avrebbero dovuto, secondo la volontà del clero, acquisire efficacia attraverso la consacrazione, rimanendo un veicolo di trasmissione, accanto alla parola, dei dogmi della fede, in tal modo, sia le icone che i sacramenti sarebbero rimasti nell'ambito del controllo gerarchico.

La teologia tentò a posteriori di fornire un'impalcatura unitaria all'uso incontrollato ed eterogeneo delle icone senza riuscirci pienamente. Ma la grande fioritura di una teologia e teoria delle immagini toccò il suo culmine nell'area orientale del mondo cristiano, e in particolare a Costantinopoli, durante le dispute iconoclaste, allorché i maggiori teologi e uomini di cultura si affrontarono su sottili interpretazioni dottrinarie.

Il successo delle immagini era legato, pertanto, alle vicende e ai racconti che si intrecciavano intorno alla loro origine e che riconoscevano ad esse qualità particolari e attributi soprannaturali. L'insieme di queste mitologie relative alle icone può essere riassunto in una formula principale: *l'autenticità*, e in due dinamiche conseguenti: *le leggende della visione* e *le leggende dei miracoli*.

La formula dell'autenticità.

L'autenticità era la prima qualità intrinseca che trasmetteva all'icona poteri particolari. La sua comparsa era legata ad un evento straordinario o a straordinari autori che attestavano la rispondenza tra figura e soggetto rappresentato.

Attorno all'immagine del volto di **Cristo** (Tav. 12-13) fiorirono leggende che ne sostenevano la genesi soprannaturale. L'icona era considerata autentica e rispondente all'archetipo qualora non fosse frutto dell'invenzione o della maestria di un pittore ma di origine acheropita.

Una delle più importanti tra queste immagini fu la cosiddetta icona di Edessa. La leggenda narra che il re di Edessa, **Abgar**, affetto dalla lebbra, avesse richiesto l'intervento di **Gesù**, Egli non potendo recarsi presso il re gli mandò un panno sul quale, appoggiandolo al viso, aveva miracolosamente impresso l'immagine del proprio volto¹⁵, naturalmente il re guarì, l'immagine sul panno, il *Mandylion* (letteralmente: fazzoletto) divenne immagine miracolosa per eccellenza. Diverse icone del volto di Cristo sul panno si contesero l'autenticità (Tav. 12-14-15), così altri racconti analoghi fiorirono intorno all'impronta del "Santo Volto". In Occidente, le leggende sul *Mandylion*, *vera-ikon*, trovarono una convergenza in quelle della "Veronica".

Nel 944 il "Santo Volto" fu traslato a Costantinopoli, l'anno prima era stato riscattato dall'imperatore **Costantino Porfirogenito** dalle mani dei Saraceni. L'importante icona-reliquia andò perduta durante il saccheggio di Costantinopoli da parte dei crociati nel 1204.

Intorno all'immagine della **Madonna** si diffuse la credenza popolare che esistessero icone autentiche, realizzate dal pittore-evangelista **Luca** dopo la pentecoste. Anche le "Madonne di Luca" proliferarono, sia in Oriente che in Occidente, durante tutto il medioevo. In genere l'icona presentava la **Madonna** col Bambino, più raramente la sola Vergine **Maria**.

L'attestazione di autenticità in questo caso era garantita dal prestigio dell'autore e dalla visione dal vero dell'archetipo. Le evidenti incongruenze di tali racconti, dovute all'impossibilità per l'evangelista **Luca** di poter dipingere i soggetti in un momento dell'infanzia di **Gesù**, venivano superate con il ricorso alla mano soprannaturale, un angelo o la stessa **Madonna** aveva completato i

reale (pertanto detto in Trullo), il VII concilio definito quinessimo (*penthekté*) in quanto considerato il completamento dei due precedenti. Il concilio, a cui parteciparono in grande maggioranza i patriarchi d'Oriente, precedette l'iconoclastia e fu molto importante per una definizione della venerazione delle immagini. Dopo il concilio iconoclasta indetto da Costantino V a Hieria nel 753, il culto ortodosso delle immagini venne sancito dal concilio di Nicea II del 787.

¹⁵ Il racconto è riportato da Evagrio, *Historia Ecclesiastica*, scritta intorno al 600, PG 86, 2, 2748.

ritratti, trasmettendo ai volti un alone trascendente che nessun altro uomo avrebbe mai potuto conferire loro. Anche le Madonne di **Luca** erano, quindi, acheropite, non ritratti ma immagini trasfigurate per rappresentare l'incarnazione e l'unione ipostatica delle due nature, del divino e dell'umano, nella persona di **Cristo**.

Il tema ebbe ampio sviluppo dopo il concilio di Efeso del 431 contro il quale si schierò il patriarca di Costantinopoli. L'eresia nestoriana, affermando due distinte nature, divina ed umana in **Cristo**, riteneva **Maria** madre di **Gesù** e non madre di **Dio** (*theotokos*). Il credo ortodosso, affermando la concezione verginale della **Madonna** per opera dello Spirito Santo, sosteneva uno dei più importanti paradossi della fede cristiana: la creatura, **Maria**, aveva tenuto in grembo il suo creatore. L'icona di **Maria theotokos** riassume in sé il dogma dell'ipostasi¹⁶. Reggendo tra le braccia il "bambino" **Gesù**, evidenzia la sua nascita da una donna, e quindi, il fondamento del cristianesimo: l'incarnazione di **Dio** nell'uomo, così come sancito dal IV concilio ecumenico di Calcedonia (451) contro monofisismo e nestorianesimo. Queste dottrine eretiche vanno collocate accanto al docetismo e all'origenismo, tra le eresie subordinazioniste, che intendevano assorbire la natura umana di Cristo o subordinarla a quella divina.

L'individuazione dell'evangelista **Luca** come autore della *Madonna col Bambino* fu forse dovuta al fatto che, tra i vangeli canonici, quello di **Luca** indugiava più lungamente sull'infanzia di **Gesù**.

Autentico per eccellenza era nell'arte tradizionale il ritratto mortuario che intendeva tramandare la vera immagine del defunto anche dopo la sua morte. Riguardo l'immagine di **Cristo**, il sepolcro vuoto, in conseguenza della resurrezione, non consentiva un'appropriata associazione al ritratto mortuario, né questo risultava adatto a rappresentare la natura divina e quindi immortale del **Salvatore**. Nonostante l'influenza esercitata da questo genere pittorico, si volle dissociare l'evento della morte dal ritratto di **Cristo**. Accanto al *Mandylion*, considerato *vera-ikon*, in quanto impressa direttamente dal volto di **Cristo**, la rappresentazione dell'infanzia e, quindi, dell'esistenza umana di **Cristo** tra le braccia della sua madre umana, manifestava una decisa attinenza al tema dell'incarnazione.

In conclusione, l'attestazione di autenticità aveva come presupposto l'origine soprannaturale; l'intervento del pittore veniva ammesso solo nel caso di **Luca** (o di uno dei **Magi** per **Maria**), era escluso per le raffigurazioni del volto di **Cristo** che, come nel caso del *Mandylion* di Edessa o del sudario della **Veronica**, erano immagini acheropite, non fatte da mano umana.

Le leggende della visione.

"*In hoc signo vinces*". L'apparizione celeste della croce a **Costantino** prima della battaglia di Ponte Milvio determinò l'affermazione del cristianesimo ufficiale. L'uscita dalla clandestinità e la distinzione dalle altre confessioni misteriche, che si voglia considerare leggenda o realtà, fonda la sua origine su una "illustre" visione. Il segno della croce divenne il simbolo più importante del cristianesimo, emblema della passione e morte di **Cristo** per la redenzione dell'umanità.

Altre visioni di **Costantino** attestarono l'autenticità di famose icone. È il caso dei veri volti di **San Pietro** e **San Paolo** che l'imperatore riconobbe nelle icone che in seguito, secondo la tradizione, furono conservate nel *Sancta Sanctorum* del Laterano, grazie ad una apparizione in sogno dei due apostoli.

Nella lunga storia delle immagini molte leggende narrano del riconoscimento dell'autenticità di ciò che era raffigurato in virtù di precedenti visioni o apparizioni. L'antichissima e venerata icona di Kamuliana, in Asia Minore, ormai scomparsa, era ammantata da una leggenda secondo la quale una donna di nome **Ipazia** bramava in cuor suo di vedere **Cristo** e convertirsi al cristianesimo, un'icona del sacro Volto, fu rinvenuta in fondo ad una vasca del suo giardino, ed ella riconobbe l'immagine del Redentore delle sue visioni.

¹⁶ Il concetto di "Ipostasi", derivato dal neoplatonismo, costituisce l'essenza dei dogmi più importanti della teologia cristiana, come nella formulazione della dottrina trinitaria, secondo la quale i caratteri specifici di Padre, Figlio e Spirito Santo si definiscono come ipostasi, ovvero: sostanza personale. Il termine fu consacrato dal concilio di Calcedonia (451) che affermò l'esistenza in Cristo in un'unica ipostasi-persona di due nature non confuse e non distinte.

La visione è un segno premonitore o profetico che orienta verso il riconoscimento del vero; colloca, quindi, le icone identificate come autentiche nello stesso ambito delle immagini acheropite e l'evento dell'apparizione nel campo degli interventi soprannaturali.

La scoperta e il riconoscimento erano sempre seguiti da altri segnali concordanti della volontà divina per soccorrere od orientare la fede degli uomini nel cammino della salvezza. Si possono considerare anch'essi, quindi, eventi miracolistici particolari, tra i tanti possibili segni della misericordia divina.

Le leggende dei miracoli.

I miracoli riassumono tutte le forme di intervento divino atte a modificare una realtà altrimenti destinata ad una diversa soluzione. Anche le sacre visioni potrebbero essere annoverate tra gli eventi miracolistici ma più propriamente, all'interno di questa "categoria", vanno considerati quegli avvenimenti riconducibili direttamente alle immagini. Nell'immaginario popolare, la componente magico-superstiziosa si alimentava con i racconti di interventi soprannaturali operati da immagini sacre, elevando il rango di quelle icone che operavano miracoli o davano responsi, esse, quindi, erano ritenute privilegiate perché in possesso di un'efficacia soprannaturale spesso collegata anche alla loro misteriosa origine. Erano immagini dotate di una propria *dynamis* che poteva produrre un'azione salvifica a vantaggio della comunità dei fedeli. Viste in questa prospettiva, le icone di culto surrogavano le antiche immagini pagane assumendone le qualità, in tal modo, il passaggio dal paganesimo al cristianesimo poté avvenire presso il popolo senza traumi.

Tra le divinità olimpiche esistevano dei-guaritori come, ad esempio, **Asclepio**, il cui culto era celebrato ad Epidauro. La stessa iconografia della **Madonna** col Bambino rimandava ai culti pagani, alla tradizione della teofania del figlio celeste, ad esempio quella del piccolo **Horo** al petto di **Iside**, non a caso alcuni dei templi di **Iside**, chiusi alla fine del IV secolo, furono trasformati in chiese dedicate a **Maria**. Non si può affermare che la **Madonna** o i santi abbiano sostituito le antiche divinità taumaturghe, ma che forme religiose e pratiche particolari, profondamente radicate nella natura umana e nella cultura pagana, si siano imposte anche nel cristianesimo nel momento in cui divenne religione universale dell'impero.

Il culto di **San Demetrio** che si sviluppò a partire dal V secolo a Tessalonica, o di altri santi taumaturghi, può essere assimilato a quelli di **Era**, **Artemide**, **Serapide**, o **Asclepio**, allo stesso modo di queste divinità, il santo era rappresentato con la mano d'oro guaritrice. Così l'icona di **Maria** del Pantheon fu raffigurata con la mano dorata, e così le mani della Madonna di S. Sisto, "l'*advocata*" del popolo romano (Tav. 22), furono cesellate in oro.

La Vergine e i santi, tuttavia, rivolgevano le mani dorate verso **Dio** in segno di preghiera, l'azione taumaturgica si compiva, pertanto, in modo indiretto: per intercessione della **Madonna** o del santo, solo **Dio** rimaneva l'unico dispensatore della sua grazia.

Queste icone molto antiche, che a Roma godevano di una grande venerazione, erano ritenute Madonne di **Luca**. La leggenda di **Luca** si sviluppò dapprima proprio a Roma, forse intorno al VII secolo, e quindi giunse a Costantinopoli.

Vale sottolineare un altro fattore importante riguardo al culto delle icone. Esso rappresentava l'istituzione locale, piuttosto che il profilo universale della Chiesa. Ogni istituzione, anche al più alto livello, ammetteva e, anzi, utilizzava, concordemente al sentire della plebe, "l'efficacia" delle icone. A Bisanzio si riteneva che le Madonne realizzate da **Luca** dopo la Pentecoste fossero tre: La **Madonna Hodighitria**¹⁷ (Tav. 27-28); la **Madonna Eleousa**¹⁸; una **Madonna senza Bambino**. Il

¹⁷ Il nome della Madonna *Hodighitria* indicava in origine la sua appartenenza: "Madonna delle Guide" (*hodegoi*). Finì per indicare di suo ruolo: "Madonna che Guida", estensivamente colei che conduce a Cristo, com'è evidenziato dal gesto della mano che indica il Bambino.

¹⁸ La Madonna *Eleousa* era così denominata in virtù di una sua eminente qualità: l'essere "misericordiosa". In seguito, con le icone cosiddette di "nuova specie", elaborate a partire dal IX secolo, prevalse per il titolo *Eleousa* l'accezione di "compassionevole", assegnato ad una immagine che alludeva alla Passione e, in senso retorico, al lamento funebre della Madre. La più famosa replica del prototipo scomparso è un'icona del XII secolo, detta "Madre di Dio Vladimir", dal

mistero sull'origine di queste tavole consentiva la costruzione delle leggende attorno ad esse. La Vergine *Hodighitria* venerata nel monastero della Panagia, ad esempio, si diceva fosse stata inviata dall'imperatrice **Eudossia** a **Pulcheria** da Gerusalemme.

Altre volte erano copie di icone famose ad assumere gli stessi requisiti miracolistici del modello, la somiglianza all'archetipo rappresentato, garantita dalla fedeltà della copia, trasferiva alle riproduzioni gli stessi requisiti dell'originale. Di solito il tempo sfumava le certezze sull'origine e sul vero autore alimentando il sorgere delle leggende.

Anche presso il *basileus* bizantino e la sua corte il potere delle immagini era tenuto in grande considerazione, almeno sino alle controversie iconoclaste, quando furono proprio gli imperatori, fiancheggiati dall'esercito e da una minoritaria parte del clero, ad innescare le lotte intorno alle immagini. Come già detto, l'imperatore Eraclio, nella battaglia contro il persiano **Cosroe**, aveva posto un'icona di **Cristo** davanti al carro e la decisiva vittoria sul secolare nemico persiano confermò l'efficacia delle sacre immagini nel loro ruolo di protezione dell'impero cristiano. Allo stesso modo, la **Madonna Nicopeia** (Tav. 30), sottratta a Bisanzio nel 1203, accompagnava le truppe veneziane in battaglia, assumendo nella città lagunare il rango di patrona della città e di protettrice contro i nemici e le avversità.

3. Controversie teologiche e iconoclastia

Prime controversie attorno alle immagini.

L'affermazione del culto delle icone si realizzò in origine nella cerchia privata, e solo successivamente in quella ecclesiastica ed infine in quella statale. L'espandersi incontrollato del culto allarmò alcuni teologi, ma in seguito anche il sovrano che vedeva crescere in maniera preoccupante presso il popolo il fascino carismatico delle icone e di chi le amministrava. I grandi produttori e possessori di icone erano infatti i monasteri e le chiese più prestigiose.

In realtà, prima dello scoppio delle contese tra iconoclasti ed iconoduli¹⁹, gli eccessi sull'uso e il potere attribuito alle immagini sacre aveva raggiunto dei limiti pericolosi, al punto che esse surrogavano nella venerazione l'archetipo rappresentato. Il culto finiva per scadere nell'idolatria o nella superstizione. Le icone, spesso considerate come entità autonome degne di ogni omaggio, talvolta venivano scelte come madrine o padrini di chi accedeva ai sacramenti, ma ancora più grave era l'uso di mescolare frammenti di colore grattato dalle icone con l'eucaristia. Si invertiva così la gerarchia dei valori tra il sacramento eucaristico, secondo la dottrina ortodossa consustanziale a **Cristo**, e l'immagine su una tavola degna, nel migliore dei casi, di rimandare in virtù della "somiglianza" all'archetipo dipinto. A loro volta i contenitori delle reliquie spesso presentavano all'esterno l'immagine del santo in forma plastica, costituendo in tal modo i prototipi delle statue di culto che ebbero diffusione in seguito. Il contatto con le reliquie conferiva loro, nell'immaginario popolare, l'energia di amuleti con poteri miracolosi.

La reazione a questo stato di cose fu più forte nell'ambiente colto bizantino e in quell'area culturale che si ricollegava allo spiritualismo ellenistico di derivazione platonica, ma l'autentica avversione si scatenò presso le regioni periferiche dell'impero d'Oriente non grecofone, più vicine alla dottrina monofisita.

Il trionfo finale degli iconoduli, dopo atroci sofferenze patite nell'VIII e IX secolo, non ci consente di conoscere sino in fondo la dottrina iconoclasta. La controversia, come sempre accade, fu ricostruita dai vincitori e nei confronti delle argomentazioni dei dotti teologi dell'iconoclastia si è abbattuta una sorta di *damnatio memoriae*. Delle tesi dei nemici dell'immagine rimangono le

nome di un suo possessore, e denominata Madonna della tenerezza, per l'accostare della sua guancia a quella del Bambino (Tav. 32).

¹⁹ Con la prima denominazione si indicavano coloro che intendevano distruggere le immagini (da *eikon*, immagine, e *klao*, spezzo). Con il secondo coloro che rendevano omaggio alle immagini. In particolare questi ultimi con tale appellativo intendevano respingere l'accusa principale mossa loro dagli iconoclasti. Con il termine *doulia* si intendeva, infatti, il culto rivolto alle immagini, in contrapposizione al termine *latreia* che invece indicava l'adorazione.

conclusioni conciliari (l'*oros*) ma le argomentazioni addotte dalla loro dottrina si possono comprendere solo indirettamente, attraverso le confutazioni degli iconoduli.

Ma la questione delle immagini investì un campo più ampio di quello esclusivamente dottrinale, si può dire che l'iconoclastia giunse al culmine di una profonda crisi di valori dell'impero bizantino che riguardava la società, la politica e la religione, e si acuì con l'avvento degli imperatori "barbari", provenienti dalle regioni non grecofone dell'estremo oriente, l'Isauria e l'Armenia, essa divenne il pretesto di controversie tra Stato e Chiesa, tra centro e periferia, tra vertice e gruppi marginali della società. L'avanzata dell'Islam aveva sottratto all'impero le ricche province medio-orientali e quelle africane, e minacciava la stessa Costantinopoli.

Nella guerra che si scatenò tra le diverse fazioni, il ruolo di prima linea a favore delle immagini lo svolsero i monaci. Sul piano del prestigio e del numero essi avevano raggiunto il loro apice, provenendo da ogni livello sociale, che vivessero nelle comunità o in eremi solitari, godevano di un grande carisma presso il popolo; conducendo una vita ascetica, di preghiera e di studio, rappresentavano l'ideale di perfezione per il cristiano, non bisogna dimenticare, infine, che i monasteri custodivano ingenti ricchezze e nel loro interno si formavano i maggiori pittori di icone.

Una prima importante argomentazione per comprendere il significato e il valore del conflitto, come accennato, riguarda i contrasti politico-religiosi interni all'impero bizantino.

Nel corso dei secoli, Chiesa e Stato si erano configurate come entità, complementari l'una all'altra, che concorrevano parallelamente, senza confondere i rispettivi compiti, alla definizione di un impero universale esercitato in nome di **Dio**. A differenza dei califfi musulmani, il *basileus* bizantino non poteva arrogare su di sé la funzione spirituale. Per risolvere le controversie dottrinali, sin dall'epoca di **Costantino**, erano stati indetti i concili ecumenici in seno ai quali era stato definito l'indirizzo ortodosso della chiesa; ma le lunghe e complesse dispute teologiche spingevano talvolta l'imperatore ad intervenire con editti in materia dottrinale entrando in urto con le gerarchie ecclesiastiche, le quali non ammettevano l'infallibilità del sovrano su questioni religiose.

Nelle regioni orientali e in quelle più vicine al mondo islamico e giudaico, l'avversione nei confronti della rappresentazione mediante immagini del divino era culturalmente più sentita.

Quando salì al trono **Leone III l'Isaurico**, nelle province sotto il dominio musulmano, **Yezid II**, intorno al 721, aveva scatenato un'offensiva contro le sacre immagini dei cristiani. È molto probabile che le ambizioni del *basileus* a guidare la chiesa fossero rafforzate dal confronto con il califfo dell'Islam, capo supremo politico e religioso; infatti, in una lettera che inviò al ribelle papa **Gregorio II**, si autodefinì sacerdote e sovrano, così come in seguito pretese il figlio **Costantino V**.

La parentesi a favore delle immagini sotto la reggenza di Irene madre di Costantino VI produsse il secondo concilio svoltosi a Nicea, nel quale furono confutate le conclusioni del concilio iconoclasta di Hieria del 753, il documento si fondava sulle tesi di **Giovanni Damasceno** che per primo aveva contrastato sul piano teologico le tesi iconoclaste. Più tardi la dottrina degli iconoduli fu elaborata nella forma più complessa ed esaustiva dal massimo teorico delle immagini, il monaco Teodoro lo Studita.

Un secondo aspetto interessava il terreno del pensiero e l'estetica dell'icona. In campo filosofico, la corrente più spiritualista del pensiero ellenistico, legata al platonismo, non ammetteva di porre sullo stesso piano il culto materiale per le immagini con quello puramente spirituale dovuto al **Dio** invisibile e al suo *Logos*. La visibilità dell'immagine contraddiceva l'essenza di **Dio** invisibile.

La diffidenza dei teologi dipendeva, invece, essenzialmente da due fattori. Il primo, di ordine dottrinale, riguardava l'essenza stessa dell'immagine, copia non consustanziale del prototipo, essa non poteva essere oggetto di adorazione, dovuta solo a **Dio**, e nemmeno di venerazione, consentita per la Vergine e i santi, attraverso l'immagine si poteva venerare il soggetto rappresentato e non l'oggetto in sé, ma i teologi ritenevano che il culto incontrollato delle icone presso il popolo potesse indurre i fedeli a scambiare il veicolo dell'immagine con ciò che rappresentava. Non essendo possibili queste sottili distinzioni presso le masse più incolte, le qualità del soggetto finivano per essere estese all'oggetto: la venerazione scadeva nel culto idolatrico, massimamente quando si svolgeva in forma privata, o lontana dal controllo delle gerarchie ecclesiastiche. Per tale motivo la soluzione auspicata fu quella di escludere drasticamente le immagini.

Il tentativo di sottrarre l'immagine alla peculiare materialità dell'idolo pagano poteva avvenire anche sul piano stilistico attraverso l'accentuazione del simbolismo, secondo una tendenza orientaleggiante, contro la rappresentazione realistica del naturalismo di origine greco-ellenistico, per tale ragione furono le sculture a subire il maggiore ostracismo, per la loro natura materiale e perché più prossime alle statue dei numi politeisti. Una giustificazione sul piano speculativo veniva, paradossalmente, dalla stessa filosofia neoplatonica, essa negava validità alla realtà visibile, la quale rimandava ad una superiore realtà invisibile. Allo stesso modo l'immagine visibile rimandava necessariamente ad una realtà trascendente, in altri termini, realtà ed immagine potevano rimandare allo stesso modo ad un archetipo di rango superiore collocato nel mondo delle idee.

Un altro fattore riguardava proprio il controllo delle immagini; esse, vivendo di una dinamica propria, prescindevano dal riconoscimento ufficiale dei teologi e sfuggivano alla loro gestione. Vani furono i tentativi di subordinare lo *status* di sacralità alla consacrazione, come per l'eucaristia. Il potere carismatico originato dalle icone agiva direttamente sul popolo; allo stesso modo dei santi taumaturghi, esse esercitavano le loro facoltà a prescindere da un'investitura ufficiale o da una legittimazione autoritaria. Erano le leggende sviluppate attorno ad alcune immagini a conferire alle medesime il crisma della sacralità, ad esempio, le immagini acheropite, discendendo direttamente da **Dio**, non necessitavano di alcuna approvazione da parte dei suoi ministri, allo stesso modo le icone miracolose manifestavano senza intermediazioni le loro facoltà soprannaturali. Tutta la storia del culto dell'immagine è improntata sul ruolo carismatico assunto in virtù di una *dynamis* autonoma.

L'unica possibilità di controllo era il loro possesso. Monasteri, chiese o altri enti, laici ed ecclesiastici che custodivano tali icone acquistavano in forza di ciò grande prestigio.

Le sacre immagini erano, quindi, legate al luogo in cui il loro culto poteva essere esercitato che nel caso dei santi coincideva con la sede del sepolcro o delle reliquie. Le reliquie e poi le icone esaudivano le stesse aspettative riposte nel santo in vita: venire in soccorso e fare miracoli, a differenza della reliquia, l'icona rappresentava il santo così come era in vita, ma come la reliquia colmava il vuoto della sua morte.

Per tale ragione, ogni culto locale, affermandosi presso una comunità, diveniva concorrente di quelli esercitati altrove. Il particolarismo delle immagini dominava sul valore universale della chiesa.

Solo attraverso la riproduzione di copie dei prototipi più famosi si giunse, in seguito, al riconoscimento di un modello generale. La diffusione di un tipo iconografico si attuò per aggregazione, come sommatoria e sintesi delle varianti locali.

Gli imperatori, che avevano associato l'unità dello Stato alla loro stessa persona, cominciarono ad amministrare a loro volta le immagini di **Dio**, alcune delle quali furono chiamate ad impersonare in una dimensione ultraterrena l'unità dell'Impero. Le immagini, dal punto di vista del potere centrale, servivano a produrre un'identità collettiva, ma a volte i culti locali dei santi mettevano in secondo piano e quindi in discussione il potere universale, superiore del *basileus*. In questo senso si può spiegare l'intervento degli imperatori nella disputa contro le immagini, durante l'iconoclastia. Non mancarono a tal fine i pretesti per una presa di posizione contraria alle icone: in occasione di sconfitte subite ad opera degli arabi, nell'VIII secolo, gli imperatori si ricordarono dell'ira di **Dio** contro gli israeliti e bandirono le immagini. Nella volontà dell'imperatore ritornò con forza il simbolo della croce al posto delle immagini proprio perché, non essendo legato al particolarismo di una immagine specifica o di un culto locale, esso poteva rappresentare il potere sovrano ed universale.

Se vogliamo semplificare, l'eucaristia era amministrata dalla chiesa ufficiale, la croce dalla corte e dall'esercito, le icone, come i santi eremiti e i taumaturghi, erano poco vincolate ai titolari di cariche ufficiali, fu per tale motivo che la chiesa e la corte, in un primo momento, con prontezza, tentarono di porre al loro servizio le icone quando esse avevano acquisito grande considerazione presso i fedeli; in seguito, col manifestarsi dei culti autonomi e particolaristici, fu auspicata la soluzione di escludere le immagini. Ma la tradizione delle immagini era troppo consolidata e dopo l'iconoclastia giunse il momento della teologia.

Iconoclastia e iconodulia, le due dottrine a confronto.

La disputa sulle immagini dilatò e amplificò il dibattito dottrinale e pose le basi per un'autentica dottrina sulle icone. Gli iconoclasti, a loro dire, si attenevano ai sette precedenti concili e accusavano di eresia il culto delle immagini perché sarebbe scaduto nel nestorianesimo o nel monofisismo, accusa ribaltata dagli iconoduli. In altri termini, gli uni e gli altri pretendevano di rappresentare l'autentica ortodossia.

Per i nemici dell'immagine il presupposto teologico consisteva nell'inammissibilità della rappresentazione del divino, volendo rappresentare nelle immagini la natura divina si pretendeva di "circoscrivere" ciò che era inesprimibile, oppure si tentava di comprendere nell'icona le due nature, umana e divina, mescolandole l'una nell'altra, cadendo nel monofisismo; viceversa, raffigurando soltanto la natura umana di **Cristo**, si separavano le due nature alla maniera dell'eresia nestoriana. Chiunque osasse rappresentare, quindi, ciò che non era rappresentabile, creando falsi idoli, si macchiava di blasfemia.

Secondo gli iconoclasti, una vera icona avrebbe dovuto avere la stessa natura di ciò che rappresentava. Pertanto l'unica autentica icona di **Cristo** era l'eucaristia, immagine della sua incarnazione scelta da **Cristo** stesso. Le sottili tesi iconoclaste avevano un'impronta teologica eminentemente spirituale, asserivano che la mimesi di **Cristo** non era facoltà del pittore ma prodotto della virtù, guida dello spirito alla verità della fede, e che solo la croce e l'eucaristia potevano essere ammesse in questo percorso di salvezza.

Tentare di raffigurare la Madre di **Dio**, più alta del cielo, o i santi, splendenti come gli astri, con la materia volgare significava offenderli. Per gli iconoclasti le icone erano oggetti non consacrati, privi di alcun valore se non quello dato loro dall'arte del pittore.

Gli iconoduli a loro volta controbattevano una per una le tesi, rovesciando le accuse di monofisismo e nestorianesimo ai detrattori delle icone. Innanzi tutto, costoro contrapposero all'impossibilità di rappresentare il divino l'incarnazione di **Cristo**, il quale assumendo la natura umana aveva reso visibile l'invisibile. Per gli iconoduli i nemici confondevano natura e persona. Se la *natura* divina non era rappresentabile lo era, invece, la *persona* **Gesù Cristo**, nella quale convivevano ipostaticamente, senza mescolanza e senza separazione, le due nature divina ed umana, negando la possibilità di rappresentare il **Cristo** si negava la realtà della sua presenza visibile, e quindi la sua esistenza come uomo, alla stregua dei monofisiti. Al contrario, negando la possibilità di rappresentare l'ipostasi, si consideravano separabili le due nature nella persona di **Cristo**, come aveva proclamato **Nestorio**. L'icona non era immagine della natura divina o umana (la natura in sé non può avere esistenza propria, ma appare in persone), essa era immagine di una persona divina incarnata (ipostasi) e trasmetteva i tratti del Figlio "venuto alla carne", divenuto visibile e quindi rappresentabile²⁰.

L'immagine, secondo questa dottrina, non può essere consustanziale o identica al prototipo. Il concetto stesso di icona contiene una differenza essenziale tra l'immagine e il suo prototipo. L'eucaristia non è icona di **Cristo** perché identica a **Cristo**. Nell'immagine quindi non si adora la materia ma il suo creatore, il quale si è fatto materia per la salvezza degli uomini, le icone, quindi, non sono santificate da preghiere o consacrazioni ma sono *piene di grazia e di santità* in virtù del nome che portano e del prototipo rappresentato²¹.

Queste furono le conclusioni dei due concili che si opposero sul piano della dottrina, quello di Hieria iconoclasta e quello di Nicea II a favore delle immagini, le tesi di quest'ultimo seguivano soprattutto le argomentazioni di **Giovanni Damasceno**. Allorché, dall'813 all'842, dall'impero di **Leone V** l'armeno sino a quello di **Teofilo**, l'iconoclastia conobbe una nuova fiammata, furono il patriarca di Costantinopoli **Niceforo I** e soprattutto l'abate del monastero di Stoudion a Costantinopoli, **Teodoro**, ad approfondire ulteriormente la dottrina iconodula. Le tesi dello **Studita** si spingono oltre le argomentazioni di Nicea II, con l'affermazione che nell'icona appaia l'ipostasi di **Cristo**, cioè l'immagine delle due nature, egli fa l'esempio del sigillo che, impresso in materie

²⁰ Giovanni Damasceno, *Adversus eos qui sacras imagines abiciunt*, PG 94, 1320.

²¹ Giovanni Damasceno, op. cit. PG 94, 1240-1348.

diverse (cera, argilla, pece, etc. ...), rimane immutabile, perché non partecipa delle materie ma trasmette ad esse la propria impronta; così il **Cristo** raffigurato in qualsiasi materia non entra in comunione con la materia attraverso la quale si esprime, lasciando, tuttavia, la propria impronta. Il prototipo non sarebbe nell'immagine secondo l'essenza ma secondo la somiglianza: nel caso dell'immagine del **Cristo**, secondo la somiglianza dell'ipostasi²².

Riguardo al culto delle immagini, il concilio giungeva alle seguenti conclusioni: l'immagine era oggetto di venerazione relativa (*proskynesis schetiké*) o di onore e non di adorazione (*latreia*), riservata solo a **Dio**. Secondo la tesi iconodula, le immagini non sono l'oggetto ultimo della venerazione, perché esse hanno una realtà solo se riferita al prototipo rappresentato, solo in questo senso, in quanto le immagini sono veicolo del culto e non oggetto del culto, per l'immagine di **Cristo** si può parlare di "adorazione". L'immagine è veicolo del culto di **Cristo**.

In Occidente, le acute dispute del raffinato ambiente orientale non potevano essere comprese appieno, e per tale ragione l'atteggiamento nei confronti dell'immagine fu più moderato nell'un senso e nell'altro. Il solo uso (non inteso propriamente) del termine adorazione, scatenò la reazione dei teologi franchi. Solo nell'ambiente romano la portata delle tesi iconoclaste fu percepita pienamente, e a partire da **Gregorio II** e ancor più con il successore **Gregorio III**, la voce del patriarca di Roma si levò altissima contro **Leone III l'Isaurico**. Il papa nel 731 convocò un concilio a Roma nel quale lanciò l'anatema contro coloro che "si opponessero alla venerazione delle immagini, le bestemmiassero, le distruggessero o le profanassero". La risposta dell'imperatore fu la confisca dei patrimoni della chiesa romana e un inasprimento fiscale nei possedimenti bizantini in Italia ma, allo stesso tempo, a causa delle guerre contro i musulmani, si registrò un progressivo abbandono al loro destino delle province occidentali.

In conseguenza di tutto ciò, il carisma dell'impero universale si affievolì e col declino del prestigio bizantino nuove e ambiziose potenze, in particolare quella, appunto, dei Franchi, poterono affacciarsi sulla scena. Le ritorsioni innescate dalle prime dispute sulle immagini determinarono un nuovo orientamento politico del Papa. **Stefano I** individuò nei Franchi, cattolici, i nuovi tutori della chiesa romana, stipulando con **Pipino il Breve** nel 754 un'alleanza, l'intesa fu suggellata nell'800 con l'incoronazione del figlio **Carlo Magno**, durante il pontificato di **Leone III**. Per la prima volta il sovrano di un popolo barbaro veniva proclamato imperatore d'Occidente, un passo decisivo che avrebbe sancito la definitiva rottura tra la chiesa romana e l'imperatore d'Oriente, il quale si riteneva, non a torto, l'unico discendente legittimo dell'impero romano.

Il Papa, patriarca di Roma ma vassallo dell'imperatore, poteva affrancarsi sul piano politico dalla supremazia bizantina e poteva così affermare, nella qualità di successore di **Pietro**, il suo primato sul piano religioso sugli altri vescovi e patriarchi (*servus servorum Dei*), compreso quello di Costantinopoli.

Lontano dalla curia romana, i fraintendimenti sulle elaborazioni dottrinali bizantine furono notevoli anche per l'assenza di vescovi occidentali ai concili pro e contro le immagini.

I Libri Carolini, redatti dall'ambiente più avanzato della formazione intellettuale franca, manifestavano l'evidente distanza tra le due culture e risentivano di un pregiudizio sulle tesi nicene, dovuto alle erronee traduzioni del testo conciliare. Nonostante gli sforzi operati da **Carlo Magno** e, nella sua corte, dal dotto monaco **Alcuino**, era l'incomprensione della ricchezza linguistica e lessicale, l'improprietà della conoscenza della lingua greca, ma anche latina, a scavare in Occidente il solco più profondo della incomunicabilità. Furono proprio i grossolani errori nelle traduzioni dal greco, giunte presso la corte carolingia, a travisare sino ad invertire il senso delle tesi sostenute dal concilio di Nicea II, del 787. Nelle traduzioni, insieme ad altre erronee interpretazioni, si fraintese tra adorazione e venerazione delle immagini, questo spiega la veemente reazione dei teologi del giovane stato barbaro, i quali affermarono che nessuno dei due concili (quello di Hieria o quello di Nicea) meritava il titolo di VII.

Il concilio di Francoforte dei vescovi latini del 794 accolse le tesi dei Libri Carolini, sostenendo l'equidistanza da coloro che volevano distruggere le immagini e da coloro che volevano "adorarle".

²² Teodoro Studita, *Ep. Ad Platonem*, PG 99, 504 D-505 A.

La dottrina occidentale sposava la concezione che era stata di **Gregorio Magno**, il quale riteneva che le immagini non erano altro che un libro per chi non sapeva leggere (*biblia pauperum*), esse servivano all'ornamentazione delle chiese e al ricordo dei fatti passati.

Le conclusioni conciliari erano, dunque, un invito alla moderazione. In Occidente non si era combattuta la disputa contro l'eresia monofisita o lo scontro contro l'Islam e non si potevano percepire tutte le acutezze della dimensione cristologica dell'icona, con l'affermazione dell'unione ipostatica delle due nature in una persona: **Gesù Cristo**.

I vescovi occidentali respingevano a loro modo la presunzione della chiesa orientale di identificarsi nella chiesa universale e di porsi come baluardo della dottrina ortodossa.

Responsabile dell'equivoco fu in qualche modo il papa **Adriano I**, il quale non tenne al corrente **Carlo Magno** del concilio del 787 e, pur respingendo la condanna espressa nei Libri Carolini e negli atti del concilio di Francoforte, esitò a legittimare le conclusioni nicene. Si profilava uno scontro politico con la chiesa orientale e con l'impero universale di Costantinopoli che metteva in secondo piano agli occhi del Papa il problema delle immagini.

Il significato e l'uso dell'icona.

Oggi la difficoltà per l'occidente di comprendere la valenza dell'icona nei suoi canoni ripetitivi ed astratti è dovuta al fatto che la storia dell'arte ha spostato il problema delle immagini su un piano puramente estetico, escludendo la dimensione teologica. La dottrina dei teologi invece, anche se si è mossa *a posteriori* rispetto all'uso consolidato delle immagini presso il popolo, ha postulato una dimensione spirituale del valore delle immagini, senza la quale esse sono prive di senso.

Se vogliamo cogliere, ad esempio, il significato che gli ortodossi attribuiscono all'icona di **Cristo** dobbiamo comprenderne la relazione con il dogma ipostatico. L'icona non è immagine dell'uomo o tanto meno del divino che non è rappresentabile, ma immagine dell'unione ipostatica nella quale le due nature, quella umana e quella divina, convivono senza mescolanza e senza distinzione in un'unica persona, **Gesù Cristo**, l'ipostasi è dunque Teofania: è la manifestazione del divino resa possibile dall'Incarnazione del *Logos*, in tal modo l'invisibile si è reso visibile nel Figlio che nasce da madre umana.

Secondo gli iconoclasti **Dio**, in quanto incommensurabile, non poteva essere circoscritto (*a-perigraptos*) e quindi non poteva essere dipinto (*a-graptos*). A questa tesi i sostenitori dell'icona contrapponevano l'incarnazione di **Cristo** nell'uomo.

Niceforo I, patriarca di Costantinopoli durante la seconda fase dell'iconoclastia, distingueva tra circoscrizione (concetto di ordine nozionale, il quale può riguardare un oggetto secondo il luogo, il tempo, ma anche secondo la comprensione) e somiglianza che è invece propria dell'immagine e attiene al prototipo che viene raffigurato. **Cristo** poteva essere rappresentato secondo la somiglianza al suo aspetto visibile. A tale scopo sosteneva, attraverso i passi del Vangelo, che **Cristo** manteneva il suo aspetto anche dopo la resurrezione, pertanto il suo concetto di pittura delle icone era volto al realismo, secondo la somiglianza al prototipo.

Teodoro Studita, andando oltre, pose l'accento sul paradosso dell'incarnazione, rompendo con la sua dottrina il tabù della impossibilità di circoscrivere (*perigraphé*) il divino. Il verbo incarnandosi ha assunto la natura umana, non in una forma generica, ma in quella del personaggio storico **Gesù di Nazareth**, i cui tratti non sono propri di alcuna *natura* (umana o divina) che non può essere rappresentata in sé, quanto della *persona*, l'icona di **Gesù Cristo** si può, quindi, circoscrivere è la tesi dello **Studita**, secondo l'ipostasi nella quale **Cristo** si è rivelato come individuo (*en atomo*)²³.

Nella lingua greca *dipingere* un'icona si dice *graphein*; il termine ha un valore più estensivo rispetto alla nostra lingua e comprende il significato di scrivere, disegnare o dipingere. Nel linguaggio dei Bizantini, *dipingere* un'icona equivale a *scrivere* un'icona. **Niceforo** sosteneva che l'immagine (il mezzo dell'occhio) e la parola (il mezzo dell'orecchio) fossero di pari antichità e quindi di pari dignità, alla maniera di un testo sacro, l'icona è testimonianza della Storia della Salvezza e allo stesso tempo annuncio escatologico del ritorno di **Cristo**.

²³ Teodoro Studita, op. cit. PG 99, 405-420.

Attraverso l'immagine si testimonia l'autorivelazione di **Cristo** nella storia – e in questo senso l'icona possiede un *carattere retrospettivo* (ciò che è accaduto) – e si preannuncia l'avvento del regno dei cieli – e in questo senso l'icona acquista un *carattere prospettivo* (ciò che è promesso), allorché il **Figlio di Dio** giudicherà i vivi e i morti, e i giusti potranno contemplarlo assiso sul trono della sua gloria.

In quanto *testimonianza e annuncio* l'icona esprime, quindi, le dimensioni temporali del passato e del futuro. Tra queste realtà di rango superiore si colloca il presente, ove l'icona conforta i fedeli con la sua visione, e testimonia la presenza dello Spirito Santo presso di loro, in tal modo la dottrina intende sottrarre l'icona al culto idolatrico. L'essenza soprannaturale non appartiene all'icona, ma da essa viene irradiata in virtù della somiglianza all'archetipo, grazie alla luce dello Spirito, che gli consente di apparire ai fedeli in una dimensione sovratemporale. **Teodoro Studita** poteva affermare che un'immagine deteriorata poteva essere bruciata come legno, non potendo essere letta nel suo messaggio salvifico essa non conteneva nessuna valenza di rappresentazione. Questo passaggio importante sottolinea la distinzione tra l'icona e i sacramenti. Mentre distruggere ciò che è consacrato equivale a bestemmiare **Dio**, viceversa l'icona rimane un veicolo di comprensione che necessita della possibilità di essere decodificato.

Ritenere che un'approfondita teoria sulle immagini abbia corretto del tutto le aberrazioni sul loro uso sarebbe fuorviante. Nel cattolicesimo mediterraneo ancora oggi si può riscontrare un livello popolare dell'antica pratica del culto delle immagini. Il risultato delle lotte iconoclaste fu la ricollocazione dei teologi al centro della elaborazione iconologica. I teologi dettarono quindi i temi ai pittori rimanendo vicini ai risultati della dottrina ortodossa, ma la concorrenza con la parola scritta nei testi sacri, negli inni e nei salmi divenne sempre più palese. Nei secoli successivi all'iconoclastia, quando le polemiche sull'uso ortodosso delle immagini si erano stemperate, si aprì una nuova fase dell'icona nella quale l'immagine si avvicinò alle strutture del linguaggio retorico.

Nelle icone di origine più antica non veniva dato spazio tanto all'espressione, quanto all'aderenza in termini teologici al prototipo rappresentato (l'immagine dell'ipostasi per il volto di Cristo; l'antinomia tra l'incarnazione e la concezione verginale per la *theotokos*; i santi come modelli di vita cristiana per le relative icone). A partire dal X e XI, e nel corso del XII secolo, il ruolo della liturgia e della poesia ecclesiastica e la nuova funzione liturgica degli inni sacri contribuirono all'evoluzione dell'aspetto dell'icona, che si accostò alle forme linguistiche della retorica. Divennero sempre più frequenti nuove creazioni che introducevano elementi narrativi, con particolari intonazioni affettive come ad esempio il lamento della *madre dolorosa* o la cosciente malinconia della *tenera madre* nelle icone di **Maria**. L'icona cominciò a parlare divenendo "pittura animata" (*empsychos graphé*). Questi nuovi generi iconografici sembrerebbero contraddire la pretesa di atemporalità dell'icona, ma affermano l'analogia tra la pittura e la scrittura (e di conseguenza tra la pittura e il linguaggio) espressa dal medesimo termine greco, *graphé*. Alla teologia verbale si affiancava una teologia espressa attraverso le icone, mediante i nuovi generi. Alla retorica degli inni liturgici si accostavano i "ruoli parlati" espressi in immagini. Acquisita nuova libertà dopo la controversia iconoclasta, le icone dovevano soddisfare l'uso liturgico assumendo pubblicamente gli stessi ruoli parlati contenuti in forma dialogica nei canti ma, come dimostra il loro formato, spesso ridotto, si affermarono anche per un diverso utilizzo che si era liberamente diffuso rispetto a quello ufficiale: quello della contemplazione privata.

In quest'epoca vengono formulati i primi principi di un'estetica della pittura. **Psello**, il maggiore letterato dell'XI secolo²⁴, difese la pittura proprio dall'accusa di riprodurre solo una simulazione della vita e spiegando che la pittura, toccando i sentimenti, era in grado di parlare in modo simile alla poesia, egli riteneva il bello una categoria etica che rimandava ad una realtà superiore, definendo di conseguenza il vizio come incapacità del bello, il pittore, tuttavia, non si esprimeva solo sul piano estetico della bellezza e dell'armonia, ma era chiamato a partecipare alla rivelazione

²⁴ Michele Psello scrisse, tra l'altro, un trattato sull'icona della crocifissione, nella quale si evidenziava uno dei grandi paradossi della fede cristiana, la rappresentazione di Cristo come "morto-vivente", in relazione alle sue due nature, umana e divina. A tal proposito cfr. M. Psello, *Scripta minora*, a cura di E. Kurtz e F. Drexler, Milano 1941.

della verità. L'icona doveva avere un effetto realistico per far dimenticare l'assenza di vita della pittura, ma rimandare al tempo stesso all'esistenza ultraterrena del soggetto rappresentato.

Le figure sacre dovevano essere concepite come modelli di compimento spirituale, raggiunto attraverso il superamento dei dolori della vita.

Va precisato che l'influenza tra retorica degli inni sacri e linguaggio visivo delle icone fu reciproca. Dopo la controversia, anche la liturgia si fece più iconica nella maniera narrativa di concepire i dogmi e di trasporli in figure viventi. La lamentazione per il figlio morto, ad esempio, con **Maria** che parlava direttamente (condotta dal coro) prevedeva l'etica del superamento di sé, con la quale ella imparava a posporre i propri sentimenti alla necessità dell'evento della redenzione. Un antico modello retorico era il lamento funebre (*threnos*) che affondava le sue radici letterarie nella mitologia greca (ad esempio *il lamento di Niobe*) e nella tradizione omerica.

Il lamento funebre era applicabile al tema della passione nelle sue varianti iconografiche, quali il compianto sul **Cristo** morto e la deposizione, che appaiono nell'XI secolo.

Sul piano iconologico questo genere di orazione ebbe ripercussione in alcune varianti del ritratto di **Maria**: la Madre afflitta del Bambino e **Madonna** del lamento. Più genericamente il tema era impersonato da un'icona bilaterale, cioè da un'icona della **Madonna** senza bambino affiancata all'icona della passione di **Cristo** (*Imago Pietatis*) (Tav. 31) presso il *templon*, al centro della trabeazione di icone che coronava le grate del coro nelle chiese bizantine, nella quale Maria assumeva l'espressione del lutto materno (Tav. 32-33-34).

Il richiamo ai dogmi dottrinali attuato col linguaggio della retorica era presente nelle icone col Bambino nelle quali la Madre di **Dio** enfatizzava l'antinomia dell'incarnazione, per cui la creatura portava in braccio il suo creatore. Altre formule retoriche erano espresse dai contrasti del comportamento, come il sonno (morte) e il gioco dei movimenti (vita) del Bambino, oppure dalla sua espressione di gioia in contrasto con il "lutto" espresso nel volto della Madre. La retorica delle icone adottata con la mediazione degli inni sacri tendeva a rendere evidente il "paradosso" evocato dal dogma cristiano: la contraddittorietà come prova dell'intervento soprannaturale sul corso della natura e della storia.

I modelli tratti dalla retorica e utilizzati nella pittura comprendevano lo studio dei caratteri (*ethopoiia*) che nel discorso illustrava i personaggi attraverso l'espressione dei sentimenti, e nelle immagini attraverso il ricorso alla mimica, oppure la descrivevano un fatto accaduto (*ekphrasis*) ricorrendo a metafore per farlo risaltare con la massima evidenza innanzi agli occhi del fedele. Rievocazioni di guerre, ad esempio, e descrizioni di violenze potevano introdurre, per analogia, argomenti come la "strage degli innocenti"; in altro modo, il risveglio della natura in primavera serviva ad evocare, in senso traslato, il tema della rinascita dal peccato come la "resurrezione di Cristo".

I mezzi stilistici ricorrenti erano a loro volta l'*antitesi* (di sentimenti, di situazioni spazio-temporali, e di verità), che serviva a rafforzare un'affermazione attraverso il contrasto e si mostrava, quindi, adatta a sottolineare i paradossi della fede cristiana (ad esempio: il Creatore incarnato in un bambino), e l'*enfasi* che si prestava ad intensificare la drammaticità e il ritmo della composizione.

4. Le sacre immagini presso il popolo. Le icone di Cristo e della Madonna

Immagini di culto e immagini devozionali.

La storia del culto delle icone ebbe inizio, quindi, nel corso del IV secolo con la comparsa delle immagini miracolose, quando, con gli editti di **Costantino** e **Teodosio**, la religione cristiana divenne credo universale nell'impero e fu costretta a mediare la sua dottrina con la cultura dei Gentili. Lo sviluppo di una dottrina delle icone dopo le dispute iconoclaste rende necessario distinguere all'interno del culto delle immagini la dimensione *teologica* da quella *popolare*, e all'interno di questa una dimensione *pubblica* ed una *privata*.

L'aspetto magico-superstizioso o, se si vuole, la dimensione mistica del culto delle immagini non conobbe un tramonto neanche durante le fasi più acute della guerra iconoclasta. Si può affermare

che queste forme della devozione popolare rimasero sempre preponderanti rispetto al piano più elevato della dottrina.

La venerazione privata delle immagini ebbe ampio sviluppo con la diffusione delle tavole dipinte di uso personale in tarda epoca medioevale, essa deve essere collocata in un ambito diverso rispetto al *culto* vero proprio (il quale riguarda una comunità, piccola o grande, nella sua dimensione collettiva) perché attiene alla sensibilità religiosa dell'individuo. Nascendo dall'afflato che si genera tra un'icona e il fedele, appartiene alla sfera della *devozione* individuale e si esprime attraverso un'accentuazione del "dialogo" con l'immagine. L'icona acquista così un'esistenza reale che determina un'aspettativa concreta nel devoto attraverso un rapporto di interazione. Mentre *l'immagine di culto* possiede una sua *dynamis*, ed è quindi ritenuta capace di operare miracoli in virtù di un privilegio originale, connaturato con la sua stessa essenza, *l'immagine devozionale* agisce nella mistica del rapporto tra icona e fedele mediante il quale egli ritiene di entrare in contatto con il prototipo rappresentato. La devozione si esprime quindi in un rapporto di contiguità e di dialogo, il culto in un rapporto di distanza, più propriamente liturgico e rituale. A questo scopo, le icone di nuova specie, nate dopo l'iconoclastia, con le loro forme dialogiche si adattavano meglio a suscitare l'aspetto devozionale nel fedele. La preghiera privata ed il trasporto mistico divennero le manifestazioni più intime del contatto con l'oggetto della devozione, amplificate dalla contiguità con la sua immagine.

Culto e devozione riguardarono comunque sempre l'icona, cioè l'immagine autonoma (*eikon*), e non le rappresentazioni narrative dei testi sacri, le storie illustrate della salvezza (*historiae*). Proprio per la sua dimensione soggettiva l'immagine iconica fu in grado di determinare un trasporto mistico nel fedele, affermandosi come interlocutrice nei momenti di contemplazione e preghiera, ma anche nelle occasioni delle celebrazioni religiose. Durante le processioni, tipico retaggio dei culti pagani nel cristianesimo, il movimento accentuava il pathos drammatico, la suggestione collettiva stimolava l'identificazione tra l'immagine e l'archetipo rappresentato, ne faceva percepire l'esistenza fisica.

La dimensione pubblica del culto aveva coinvolto non solo le plebi o il basso clero, ma anche i più alti livelli dell'apparato statale sino allo stesso *basileus*. L'apice di un culto pubblico si esprimeva nell'elevazione di un'immagine a Palladio di una città, l'icona nei drammatici momenti di un assedio veniva condotta presso le mura cittadine come ultimo baluardo nella lotta delle milizie cristiane contro i miscredenti.

Il culto collettivo si esprimeva ad un livello inferiore nell'adozione, da parte di una piccola comunità, di un'immagine. Detenuta da una chiesa o da un monastero, essa veniva eletta come propria patrona e protettrice contro i tutti i mali dell'esistenza terrena. Nelle città più importanti come Costantinopoli, capitale dell'Impero bizantino o a Roma, la più illustre per tradizione e sede del successore di **Pietro**, erano diverse le immagini che godevano di una condizione privilegiata.

Nella metropoli del Bosforo, di queste antiche icone rimane soltanto la memoria, o la riproduzione in copie più tarde. Le immagini furono in gran parte distrutte durante l'iconoclastia e quelle che si salvarono dalla distruzione andarono perdute a causa dei saccheggi e delle distruzioni operate prima dai Crociati e in seguito dai Turchi. La *Madonna Nicopeia* (Tav. 30), sottratta dal carro di un generale bizantino durante la battaglia, fu portata a Venezia come Palladio e grazie a ciò scampò alla distruzione. La perdita dei capolavori più antichi è stata immensa, un'esatta ricostruzione del complesso repertorio iconografico originario appare difficile per le grandi lacune che queste distruzioni hanno provocato.

A Roma si conserva invece un piccolo numero di icone molto antiche, catalogate dall'Istituto Centrale del Restauro, che risalgono sino al VI secolo²⁵ (Tav. 19-21-22-23-24).

A colmare in qualche modo la lacuna ha contribuito un ritrovamento, presso un chiostro sul monte Sinai, di una raccolta di circa 200 icone preservate dalla distruzione che coprono un arco di tempo molto ampio, dal V al XIII secolo. I risultati degli esami sulle opere, pubblicati nel 1956, hanno

²⁵ Per una breve descrizione delle icone romane vedere la nota 12 di questo testo. Per una approfondita trattazione dell'argomento si rimanda a Hans Belting, *Il culto delle immagini*; Carocci, 2001 Roma. Cap. 15.

appurato come la maggior parte di queste provenisse dalle province centrali dell'Impero bizantino e solo poche fossero di provenienza locale, palestinese o egiziana²⁶.

Questo considerevole repertorio di immagini permette di ripercorrere, con una certa attendibile approssimazione, i mutamenti dei motivi iconografici e iconologici, ovvero le varianti o evoluzioni intervenute in particolari momenti storici all'interno di una determinata tipologia di icona.

Il nucleo della pittura di icone è costituito da prototipi cioè da formulazioni originali. A partire da questi modelli il processo di trasformazione e di ampliamento iconografico appare lento e quasi impercettibile, dovuto non all'esigenza di rinnovamento o di originalità, quanto a un parallelo sviluppo o mutamento della teologia e della liturgia. Per tale ragione è importante indagare e riconoscere le nuove varianti o formulazioni delle immagini, in quanto esse sono il riflesso di un processo di cambiamento storico della dottrina.

Le più importanti e le prime ad affermarsi nel culto furono le icone di **Cristo** e della **Madonna**, solo in seguito, e con un rango inferiore ad esse, ebbero ampia diffusione anche le icone dei santi.

Il vero volto di Cristo, il Mandyllion; il Cristo Pantocratore.

Il Sacro Volto, o *Mandyllion*, della leggenda di Edessa, con le varianti latine della Veronica²⁷, fu la prima icona ad imporsi nel culto come immagine acheropita, lasciata da **Cristo** stesso come dono per testimoniare la sua passione e operare miracoli in sua vece. Il Volto di **Cristo** era l'icona per eccellenza, non ritratto ma segno tangibile dell'umanità e della divinità di **Cristo**. La traccia miracolosa impressa dal volto sul panno testimoniava da una parte l'esistenza terrena del Redentore, dall'altra era la manifestazione tangibile della sua natura soprannaturale.

La sparizione del *Mandyllion* durante il saccheggio di Costantinopoli da parte dei crociati nel 1204 ci ha sottratto l'*acheiropoietos* "originale" di Edessa. Conosciamo tuttavia le repliche di codesto prototipo, alcune delle quali hanno preteso di essere l'autentico panno col Sacro Volto; ne è l'esempio il "Vero Volto" di **Cristo** su panno (Tav. 12), che l'imperatore bizantino donò ai genovesi, poco prima del 1384 per suggellare la loro alleanza.

Alcune caratteristiche comuni alle diverse repliche ci consentono di identificare i tratti salienti dell'icona più antica (Tav. 12-13). Il "Volto" è raffigurato in posizione frontale ed è caratterizzato da una notevole simmetria, sottolineata dalla bipartizione dei capelli sulla fronte e della barba. Anche le ciocche si dispongono accuratamente in relazione all'asse di simmetria centrale. Gli occhi sono molto grandi e il naso sottile come le labbra. L'espressione dello sguardo è molto intensa, ora più severa o dolorosa, nelle versioni più antiche, ora più dolce e misericordiosa nelle icone più moderne, in genere la testa, dalle forme geometriche circolari, è circondata da un nimbo crociato. L'immagine è accompagnata dai monogrammi IC (*Iesus*) e XC (*Christos*), che sottolineano le due nature presenti nell'Ipostasi.

Alla fine del medioevo apparve un altro *acheiropoietos* che ancor oggi costituisce una delle massime reliquie della cristianità. Si tratterebbe del sudario dove fu avvolto il corpo di Cristo dopo la morte in croce, conosciuto come *Sacra Sindone*, oggi conservato a Torino. Sul lenzuolo, ripiegato in due parti, si trovano impresse come in un negativo fotografico, l'immagine anteriore e posteriore del corpo di un uomo, nel quale sono evidenti i segni di ferite provocate da torture. Con molta evidenza quelle descritte dai Vangeli nel corso della passione di **Cristo**. Anche i tratti del volto sono conformi a quelli della tradizione iconografica che si consolidò a partire dal VII secolo.

Meno nota oggi, ma di grande valore per l'iconografia cristiana occidentale, è l'immagine del **Cristo** a figura intera custodita nel *Sancta Sanctorum* di San Giovanni in Laterano (Tav. 15-16), probabilmente una copia, nel volto, della "Veronica" originale, portata dalla basilica lateranense in Vaticano e scomparsa dalla sua custodia intorno al Giubileo del 1600, sulla cui esistenza sono state avanzate di recente nuove ipotesi²⁸ (Tav. 14).

²⁶ Cfr. Hans Belthing – *ibidem*.

²⁷ Cfr. paragrafo precedente di questo testo: "*Le icone di culto. Le immagini acheropite: le Madonne di Luca, il vero volto di Cristo*".

²⁸ Una immagine del Santo Volto è conservata nella Basilica dei Frati Cappuccini a Manoppello (Chieti) dal 1608 (Tav. 14). L'icona detta la "Veronica" apparve in questo piccolo centro pochi anni dopo la scomparsa della "*Vera Ikon*" di

Secondo il racconto tratto dagli Atti apocrifi di Pilato (VI sec.), la “*Vera-Ikon*” fu portata a Roma dalla pia donna che asciugò il volto di Cristo durante la salita al Golgota.

La presenza della reliquia è attestata a Roma già all’inizio del VIII secolo. Fu conservata in un primo momento presso la basilica romana di San Clemente, quindi in Laterano e poi in San Pietro, per essere esposta ai pellegrini con il primo Giubileo (1300).

Il Laterano era la principale sede di oggetti di culto a Roma, già nell’XI secolo, per il gran numero di reliquie che custodiva, oltre ad importanti immagini, tra cui l’immagine dipinta degli apostoli **Pietro e Paolo**, così come erano apparsi in sogno a **Costantino**²⁹, ma soprattutto, appunto, l’immagine del SS. Salvatore, custodita nel *Sancta Sanctorum* (Tav. 15-16), un’icona su tavola, a figura intera, ritenuta acheropita, che si diceva iniziata da Luca e poi completata per mano di un angelo. Ai suoi piedi un contenitore custodiva reliquie provenienti dalla Terrasanta.

Si tramandava che l’icona provenisse dal saccheggio dell’imperatore **Tito** a Gerusalemme, fu realizzata su legno di noce (142x58 cm) intorno al VI (?) secolo, ma subì nel tempo un forte degrado. Il volto fu ridipinto su tela incollata alla tavola³⁰ e l’immagine fu rivestita nel resto del corpo da una lamina in argento all’inizio del XIII secolo. Un piccolo portello, decorato a sbalzo con il volto di **Cristo**, si poteva aprire su questo rivestimento e permetteva ai fedeli in particolari occasioni liturgiche di baciare i piedi dell’immagine.

L’icona di **Cristo**, per antica tradizione, nel corso della processione della notte tra il 14 e 15 agosto, rendeva visita ad un’altra famosa icona della **Vergine Maria**, in S. Maria Maggiore (Tav. 21). Quest’importante processione veniva replicata in diversi centri nei pressi di Roma, e per tale motivo in questi luoghi si possono trovare riproduzioni di queste due icone. Le copie a figura intera (Tav. 17), molto rare nel medioevo, del prototipo Lateranense, ci consentono di avere un’idea più esatta della configurazione originaria dell’icona del *Sancta Sanctorum*.

Altro tema iconografico riguardante la figura di **Cristo** è quello del *Pantocrator*. Le prime rappresentazioni apparvero dopo il concilio di Nicea I del 325 (Tav. 10-11), nel quale si condannò l’eresia ariana. Con questa immagine si voleva sostenere il dogma conciliare che affermava la consustanzialità del Padre con il Figlio. Il *Pantocrator* era quindi teofania, perfetta immagine del Padre che si manifestava nel Verbo incarnato in tutta la sua potenza e gloria divina.

Allo stesso tempo rappresentava la misericordia divina che, attraverso la passione, la morte e la resurrezione del Figlio, aveva redento l’umanità dal peccato di **Adamo**.

L’immagine si è diffusa nelle due varianti a figura intera o a mezzobusto. Lo sguardo penetrante talvolta più severo, altre volte più dolce, sottolinea contemporaneamente il ruolo di Giudice e di Salvatore. Il libro nella mano sinistra rappresenta la rivelazione divina, quando è chiuso da fermagli e ornato di gemme colorate (specie nelle versioni più antiche), allude al libro sigillato dell’apocalisse, ponendo l’accento sull’attributo di giudice Onnipotente, se è aperto, il testo riproduce brani delle Sacre Scritture. Quando sono contenute parole di soccorso e di consolazione per gli uomini, manifesta l’immagine del **Cristo** giudice Misericordioso³¹ (Tav. 18).

La mano destra si leva nel “gesto della parola” degli antichi imperatori romani, accostando il pollice all’anulare. Questo atto, che nel tempo acquisì il significato di benedizione, faceva assumere alle

Roma, dopo il Giubileo del 1600. La concomitanza ha fatto ipotizzare ad alcuni studiosi che si possa trattare della stessa reliquia. L’immagine del volto di Cristo è impressa su un velo sottile in tela di bisso, di 17x24 cm., ed è visibile da entrambi i lati, del leggero fazzoletto. L’immagine, realizzata con una tecnica non ancora conosciuta, è molto evanescente e tende a scomparire se vista in controluce e si percepisce più nitidamente se appoggiata ad un supporto opaco. Il Sacro Volto presenta i capelli lunghi e una corta barba divisa in due bande e i baffi spioventi.

²⁹ Secondo la leggenda di S. Silvestro, L’imperatore Costantino riconobbe nei ritratti che il papa gli aveva portato, allo scopo di convertirlo, le immagini autentiche dei due apostoli che gli erano apparsi in sogno. Le immagini legittimavano, in tal modo, l’autorità del papa che ne era detentore. La corrispondenza tra i volti sognati e quelli dipinti diventava la prova dell’autenticità.

³⁰ Questa circostanza ha avvalorato l’ipotesi secondo la quale, in origine, fosse proprio la Veronica, spostata in Vaticano e poi scomparsa misteriosamente, a dare il volto all’immagine su tavola a figura intera del Salvatore. Il velo trasparente col Sacro Volto avrebbe, quindi, rivestito l’icona dipinta.

³¹ Di questo tipo rimangono tra le altre in Sicilia le memorabili immagini a mosaico del duomo di Cefalù e Monreale (Tav. 18).

data una particolare conformazione che alludeva alle iniziali di **Gesù Cristo** (IC XC). Il colore della tunica (*chiton*) è il rosso porpora che è il colore della gloria e della regalità ed allude al trionfo del Salvatore dopo la resurrezione, egli si manifesta nella sua onnipotenza, come *dominus*, così come apparirà agli uomini nel giorno del giudizio, ma il rosso è anche il colore del sangue e come tale simboleggia la passione del verbo che si è incarnato nell'uomo. Azzurro scuro è invece il colore del mantello (*himation*) che indica, in riferimento al cielo, la trascendenza ed il mistero della vita divina. In Occidente, nel basso medioevo, quest'iconografia tende ad emanciparsi dalla teologia bizantina. Pur ponendo l'accento sulla necessità di manifestare il divino nell'immagine terrena del *Logos*, focalizza con maggiore intensità un aspetto o un ruolo. In epoca romanica prevale l'immagine apocalittica del **Cristo** giudice, assiso sul trono alla fine dei giorni. Nel periodo gotico si afferma con maggiore intensità la missione salvifica del figlio del Redentore disceso tra gli uomini per mondarli dal peccato originale.

L'immagine di Maria a Bisanzio.

L'icona della **Madonna** come quella di **Cristo** ebbe origine come strumento di divulgazione dei dogmi conciliari.

Dopo la questione teologica sulla Trinità (un unico **Dio** compresente in tre persone), e sulla figura di **Cristo** che trovò la sua formulazione nel credo niceno-costantinopolitano³², si pose il problema per i teologi di una coerente definizione della madre, atta a dimostrare la natura umana di **Gesù**. Si manifestavano, infatti, nel cristianesimo quelle eresie che negavano la natura umana del **Cristo** o la subordinavano a quella divina. La teoria docetistica ad esempio attribuiva a **Gesù** solo un corpo apparente e nessuna natura umana.

L'immagine di **Maria** si affermò proprio per attestare l'incarnazione ed evidenziare, di conseguenza, l'esistenza umana di **Cristo**. Per tale ragione prevalse la scelta di raffigurarlo bambino nelle braccia della madre, affinché fosse dimostrata la sua vita terrena. Anche le icone acheropite di Cristo dovevano rappresentare l'essenza "umano-divina" ovvero l'immagine visibile del Verbo incarnato; ma ponendo l'accento sulla nascita da una donna e sull'infanzia, veniva accentuato ulteriormente l'aspetto carnale della sua natura che in quella fase era messa in discussione dalle eresie subordinazioniste.

Nel concilio di Efeso (431) i teologi imposero a **Maria** il titolo di "genitrice di **Dio**" (*Theotokos*, *Deipara*, *Deipatrix*). Il titolo teologico *Theotokos*, in seguito *Meter Theou*, equivaleva a proclamare lo status di Maria nella storia della salvezza ed il suo ruolo di "officina verginale" che il *Logos* aveva predisposto per la sua incarnazione.

Intorno al V secolo, quindi, nel cristianesimo si impose il culto di una madre di **Dio** (*Meter Theou*) in un rapporto di analogia con i vari politeismi che parlavano di una madre degli dei (*Meter Theon*), come ad esempio **Cibele**, venerata a Pessino in Frigia, o **Artemide**, la Signora di Efeso, vergine dea della fertilità e madre di tutti, o infine di **Iside**, generatrice di **Horus**. Alcuni templi di **Iside**, proprio tra il IV ed il V secolo, come già ricordato, furono riadattati in chiese intitolate a **Maria**.

Tuttavia, i teologi dovevano scongiurare il pericolo della deificazione della **Madonna** perché il mistero cosmico della concezione immacolata e la sua assunzione in cielo con tutto il corpo, dopo la morte, rendevano labili i confini tra la sua umanità e la divinizzazione. **Maria** non doveva essere chiamata Dea e andava annunciata la sua morte.

La mancanza delle reliquie corporali in virtù dell'assunzione richiese altri segni tangibili della sua presenza sulla terra. Le icone e le reliquie delle vesti (il mantello e la cintura) supplirono a questa lacuna. Intorno alla metà del V secolo il mantello di **Maria** (*maphorion*) giunse a Costantinopoli e fu conservato nella chiesa del quartiere delle Blacherne, la cintura fu invece conservata presso la chiesa della Chalchopratia. Le reliquie delle vesti, come e più delle icone privilegiate, furono innalzate a Palladio della città soprattutto nel periodo delle guerre contro gli Avari, i Persiani e

³² Secondo la dottrina conciliare, il Figlio, come *Logos* divino, procede dal Padre (nascita intemporale) e, come uomo, viene generato nella carne dal corpo umano di una madre (incarnazione).

contro l'Islam. **Maria**, già nel VII secolo, quasi al pari di **Cristo**, appariva come una sovrana nel nome della quale agiva anche l'imperatore.

Il repertorio figurativo riguardante la Vergine è molto vasto e vario. Alcune varianti dell'immagine, tuttavia, possono essere ritenute all'origine del vasto e complesso formulario.

Esse possono essere raggruppate all'interno di due grandi archetipi iconografici, dalla cui combinazione derivano le successive tipologie delle icone mariane: l'immagine della **Madonna** assisa in trono, e quella dell'Orante con le braccia levate. In entrambe le categorie non può mancare la presenza o il riferimento al Bambino, che sottolinea il dogma dell'Incarnazione, come nascita di **Dio** da madre umana.

Durante il primo periodo dell'affermazione dell'immagine della *Theotokos*, l'icona di **Maria** non disponeva di alcun titolo di riferimento se non quello derivante dal luogo della custodia. L'assegnazione di un attributo particolare e quindi di una denominazione specifica seguì la controversia iconoclasta; tuttavia, il nome dell'attributo non corrispose necessariamente ad un tipo fisso: numerose variabili iconografiche si affermarono in relazione ad una medesima intestazione.

Una famosa icona ebbe ad esempio la denominazione *Kyriotissa* poiché si trovava conservata presso la corte, e solo dopo diede il titolo ad un modello iconografico definito: la **Madonna** in trono a figura intera, in posizione frontale, che tiene in grembo il Bambino (Tav. 24-25). Altre a loro volta trassero l'origine del loro nome da qualità eminenti riferite alla Vergine: *Paraklesis* in relazione alla facoltà di intercessione presso **Cristo**; *Eleousa* in virtù della prerogativa che, nel caso specifico, poteva essere intesa nella duplice accezione della misericordia o della compassione (detta anche della tenerezza) (Tav. 32).

I più importanti prototipi di icone mariane nei secoli precedenti l'iconoclastia furono la cosiddetta *Blachernitissa* e l'*Hodighitria* (Tav. 27-28).

Il primo modello raffigura la Vergine in posizione frontale a mezzo busto con il Bambino in grembo, anch'esso rappresentato frontalmente, entro un clipeo tondo. La sua variante a figura intera è denominata *Platytera* (Tav. 26). L'immagine del Bambino contenuta all'interno di un medaglione ne accentua la presenza simbolica piuttosto che fisica, per tale ragione la Vergine viene ulteriormente denominata *Madonna del Segno*, la definizione fa riferimento alle parole di Isaia: "...il Signore stesso vi manderà un *segno*. Ecco la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele"³³.

Rispetto alla Vergine *Kyriotissa*, la figura allarga le braccia, mostrando le mani con i palmi aperti nella posizione dell'orante e in tal modo, sollevando i lembi del *maphorion*, evidenzia l'ampiezza del mantello che deve "contenere l'Infinito".

Il simbolismo riguarda un tema del dogma e appare più evidente nella versione a figura intera. Il Bambino, già consapevole del suo ruolo, è rappresentato nell'atto di benedire, come **Cristo** Pantocratore, presso il ventre della Madre. Il dogma presuppone uno dei più grandi paradossi della fede cristiana: la creatura concepisce il suo creatore e lo tiene in grembo. Il finito contiene l'infinito: "...più vasto del cielo il corpo che avvolge il creatore", da qui il titolo di *Platytera* che ne sottolinea l'ampiezza.

Il titolo di *Blachernitissa*, attribuito al prototipo a mezzo busto, era anch'esso a sua volta riferito al simbolismo al mantello, una famosa icona di questo tipo era posseduta dalla chiesa delle Blacherne a Costantinopoli che si diceva custodisse la reliquia del *maphorion*.

Da questo prototipo con il mantello aperto ebbe origine uno dei modelli della cosiddetta "*Eleousa*": la Madonna della misericordia, il cui attributo derivava, come detto, da un carattere eminente esercitato da **Maria** nella storia della salvezza. Il tipo ebbe grande diffusione nel tardo medioevo sino al rinascimento in Occidente: la Vergine era rappresentata con l'ampio manto aperto, sotto il quale accoglieva i fedeli e i pellegrini in segno di protezione.

A Costantinopoli a godere dello *status* privilegiato di icona di **Luca** era la cosiddetta *Hodighitria* (Tav. 27-28). Il termine derivava dal luogo dove era ospitata in origine, un ex ospizio per ciechi, detto per questo "delle guide" (*hodegoi*), da esso *Hodighitria* o Guida. Solo in un secondo tempo il

³³ Isaia. 7,14.

titolo determinato dal luogo della custodia fu sostituito dall'attributo di una qualità eminente, in questo caso legata proprio all'intestazione originaria. L'icona andò dispersa nel corso dell'assedio turco alla città ma, essendo stata riprodotta in numerosi esemplari, di essa si conosce l'aspetto, anche se niente di certo si può affermare riguardo i particolari. Si trattava di un'immagine a mezzo busto con il bambino tenuto sul braccio sinistro, e mostrato ai fedeli con la mano destra. Il segno indicatore della mano destra giustificava il titolo di "Guida", perché conduceva l'attenzione al Verbo incarnato, frutto del suo grembo, il Bambino teneva sulla sinistra il rotole delle Sacre Scritture, simbolo dell'incarnazione del *Logos*³⁴ e con la destra assumeva il gesto della parola, ovvero di benedizione, come il Pantocratore.

L'icona era annoverata tra gli oggetti di culto provenienti dai luoghi biblici, giunti al tempo di Pulcheria (metà del V secolo), contemporaneamente alle reliquie della veste di **Maria**. I bizantini veneravano in essa la presenza dello Spirito Santo che vi discendeva durante le processioni.

Affinché scampasse alle distruzioni iconoclaste, l'icona fu murata all'interno di una parete del convento del *Pantocrator*. Durante gli assedi di Costantinopoli veniva portata presso i bastioni, a salvaguardia della città, godeva quindi di immenso prestigio presso i bizantini per la sua origine antica e privilegiata. L'eccesso di culto attorno ad essa, scaduto in superstizione, suscitò le critiche di Innocenzo III nel corso della conquista della città da parte dei Veneziani (1204).

Non conoscendo l'originale, poco si può affermare riguardo alle sue caratteristiche peculiari. Lo sguardo malinconico dei grandi occhi a mandorla non è rivolto al Bambino e sembra perdersi in una dimensione atemporale, nella coscienza del mistero della passione, il naso e le labbra sottili sono inseriti in un volto perfettamente ovale incorniciato dal mantello che copre il suo capo. Nelle numerose copie appaiono sul *maphorion* tre stelle, in prossimità della testa e delle spalle, ad indicare la perenne verginità di Maria, prima, durante e dopo il parto. La severità del volto del Bambino è accentuata da sopracciglia spesse e definite che conferiscono fermezza allo sguardo. Presentato come un sovrano, nel suo atteggiamento, nonostante l'aspetto fisico, non si trova nulla di infantile.

Le icone di nuova specie: le icone animate.

I sostenitori delle immagini, quindi, avevano sempre attribuito all'icona di **Maria** la testimonianza dell'incarnazione, e nella coppia madre-figlio la rappresentazione del più importante paradosso della fede cristiana. Nella tarda antichità l'icona servì a consolidare la definizione teologica di **Maria** come madre di **Dio**. Si preferiva mettere in mostra, pertanto, la maestà del Bambino divino e la sua assenza di età.

A partire dal X e XI e poi nel corso del XII secolo, la liturgia e la poesia ecclesiastica svolsero un ruolo sempre più importante nell'evoluzione iconografica ed iconologica delle immagini sacre. Non essendo più contestato il dogma dell'incarnazione, l'accento venne spostato sulle circostanze prodigiose dell'esistenza umana di **Cristo**. Tale concetto era sviluppato nelle prediche e negli inni in senso retorico: "...la creatura tiene in braccio il suo creatore, colui che è collocato sopra la schiera dei cherubini siede tra le braccia di una madre umana...".

La nuova funzione liturgica degli inni sacri favorì l'evoluzione in forme "linguistiche" dell'icona di **Maria**, determinando un cambiamento dell'immagine non solo nell'aspetto ma anche riguardo al messaggio veicolato. Alcuni tipi assunsero, come già accennato, il ruolo del lamento della "Madre dolorosa" oppure la cosciente malinconia della "tenera Madre".

Tra i ruoli parlati più diffusi vi era quello in cui la Madonna teneva su un braccio il bambino e con l'altra mano sollevata presentava l'intercessione. Questo tipo non derivava necessariamente dall'*Hodighitria* di Costantinopoli in quanto si erano già affermati modelli più recenti. Era rilevante, ad esempio, nella classificazione tipologica che **Maria** tenesse il bambino sul braccio

³⁴ Il rotole, in quanto contenitore del *Logos* può rappresentare, il corpo umano di Cristo ma può essere, allo stesso tempo, un attributo di Maria, in quanto nel suo ventre ha contenuto il Verbo di Dio.

sinistro o sul destro³⁵ (Tav. 23-29), apparentemente una mera sfumatura che rimandava a modelli iconografici diversi, relazionabili a diversi modelli retorici.

Il ruolo parlato della tenera madre si diffuse solo a partire dal X secolo. Il tema dei sentimenti tra madre e figlio era sviluppato soprattutto nei testi della passione.

Nelle icone di questo tipo la madre stringendo il bambino e avvicinandolo alle sue labbra, è consapevole del Mistero e trema nella consapevolezza di esso. Il tema della passione si muove quindi nell'ambito teologico, anzi, comprende l'intero sistema teologico dell'incarnazione e della morte sulla croce, alludendo, altresì, alla funzione di intercessione delle mani di **Maria** che hanno allevato e poi deposto il figlio dalla croce.

Un altro importante piano di lettura è quello retorico del lamento funebre. **Maria** prevede i dolori futuri (Tav. 32-33-34). Il procedimento dell'anticipazione (*prolexis*) determina l'interazione di due sentimenti e di due momenti temporali producendo l'enfasi retorica. Dai testi degli inni sacri si ascolta: "...un tempo le mie labbra si sono immerse nelle tue, dolci come il miele ...un tempo dormivi sul mio petto ora dormi morto tra le mie braccia...". **Maria** si comporta come madre umana e solo in un secondo tempo riconosce la necessità dell'evento della passione e morte, affinché possa attuarsi la redenzione. **Cristo** respinge il suo lamento. Nei testi: "...proprio se smetti di piangere sarai chiamata Piena di Grazia (*Kekaritomene*)", il titolo è pertanto intimamente legato al tema della passione.

Possiamo identificare il ruolo parlato in tre diversi archetipi di icone di nuova specie. Essi diedero vita a numerose repliche, alcune delle quali assunsero la denominazione con la quale vengono oggi conosciute: la *Madre di Dio Vladimir*; la *Madre di Dio di Kikkos*; la *Madre di Dio di Pelagonia*.

Una replica del primo tipo (Tav. 32) dell'XI secolo giunse a Vladimir (da cui il nome), residenza dell'arciduca russo, da Costantinopoli. Lo sguardo ha un'espressione addolorata, con le sopracciglia contratte ed è rivolto lontano, laddove le si rivela l'evento della passione. L'espressione luttuosa partecipa alla mescolanza dei sentimenti contraddittori, tipica dell'esercizio retorico, in cui l'autoriflessione unisce tempi differenti attraverso il ricordo (passato), la percezione (presente) e il presagio (futuro).

L'immagine malinconica e distaccata contrasta con quella dolce del bambino che con la guancia cerca quella della madre, cui rivolge lo sguardo, altro elemento del contrasto retorico sono il colore roseo e i tratti rotondeggianti del volto del bambino, rispetto a quelli più acuti della madre (i volti sono le parti più originali dell'icona, che ha subito ridipinture nel corso del XV e XVI secolo). Non si conosce il titolo originale della composizione. Il tema della Passione è accennato nello sguardo della Madre e poteva essere individuato da un osservatore colto in riferimento alle descrizioni del compianto sul **Cristo** morto, al cui volto la madre accosta la guancia. Il tema della passione era, in quel tempo, sviluppato in Oriente mediante icone doppie utilizzate nelle celebrazioni liturgiche pasquali che ponevano l'icona di **Maria** di fronte ad un'icona dell'*Ecce Homo*. Un esempio di queste icone bilaterali si trova ad esempio a Castoria dove una *Hodighitria* mostra una forte contrazione delle sopracciglia e uno sguardo distante. Nella *madre di Dio Vladimir* si concentrano in un'unica immagine questi aspetti derivanti dal Mistero doloroso. Anche per questa immagine di Maria viene usato il titolo di *Eleousa* (questa volta nel senso di compassionevole), detta altresì *Vergine della tenerezza*, di essa si conoscono numerose repliche o riproduzioni. In un dipinto della Cappadocia del X secolo sono contenuti gli elementi del tema della tenera madre. Il bambino cerca voluttuosamente le labbra della Madonna i cui grandi occhi espressivi, incorniciati da lunghe sopracciglia arcuate, guardano aldilà, e presagiscono la conoscenza del mistero.

Una copia del secondo modello, *Madre di Dio Kikkos* (Tav. 33), del secolo XI, giunse in una località di Cipro da cui prese il nome, proveniente anch'essa da Costantinopoli. Qui è la madre che stringe al suo volto il bambino il quale sgambetta impaziente, tirando il velo della vergine, come se volesse staccarsi per andare incontro alla passione. Il dipinto presentava la Madre di **Dio** a mezzo busto, ma le gravi deformazioni di esso rendono necessaria l'analisi di ulteriori repliche, una delle quali si trova nel chiostro del Sinai. Tale icona presenta un'immagine intera della Madonna in trono

³⁵ In tal caso l'*Hodighitria* assume la denominazione di "*dexiocratousa*".

col bambino, posta dentro un arco (che allude al significato mariano di porta), circondata dai profeti nella cornice e sormontata dal *Logos* celeste tra una schiera di cherubini. Il trono e la porta sono simboli essenziali della Madre di **Dio**, tempio del Verbo incarnato. Il *Logos* discende dal trono celeste a quello terreno, attraverso la porta da cui nessuno può entrare (infatti i profeti si trovano fuori di essa). Il rotolo dei testi è tra le mani del bambino. Come già accennato, nella mistica bizantina il rotolo che contiene la parola, non è il *Logos* stesso ma rappresenta il corpo umano dell'incarnazione che lo contiene, e che Maria ha generato dall'incorporeo. Quindi è anche il simbolo della stessa Maria, "il libro vivente di **Dio** suggellato dallo Spirito Santo". Il tema dello sgambettare richiama i testi sulla presentazione al Tempio presso il profeta **Simeone**, tra le cui braccia il bambino vuole andare, a significare, retoricamente, l'impazienza di staccarsi dalle braccia della madre per avviarsi alla passione. Proprio al profeta **Simeone**, che si trova tra le figure della cornice, si rivolge lo sguardo luttuoso di **Maria**. Possiamo considerare questa versione del Sinai della *Madre di Dio Kikkos*, il culmine, per le innumerevoli implicazioni retoriche, di queste icone che entravano in concorrenza con l'innografia per i loro ruoli parlati.

Il terzo tipo riguarda la *Madre di Dio di Pelagonia* (Tav. 34). L'icona sembra la sintesi delle prime due. La gestualità appare apertamente antitetica da consentire il titolo di Madonna del gioco, in essa il bambino avvicina le labbra al volto della madre ma con la mano lo respinge e sgambetta vigorosamente con una torsione del busto. In tal modo focalizza l'attenzione sulle gioie dell'infanzia e sulle lamentazioni luttuose dei personaggi che nella sofferenza acquisiscono una visione superiore dei dolori. In tal modo il livello umano lascia trasparire un livello superiore: il paradosso della nascita e della morte di **Dio** come uomo.

Tanto meno "unidimensionale" si dimostra l'espressione delle figure, tanto più essa si avvicina all'ideale retorico, in questo caso, l'antitesi retorica del contrasto dei sentimenti è evidente, come quello della doppia natura umana e divina del *Logos* incarnato. I due argomenti si integrano reciprocamente, se il movimento del corpo richiama all'esistenza umana, l'espressione degli occhi testimonia la vita interiore. Lo sguardo muovendo dall'asse del corpo deve esprimere con il movimento la libertà dalla pura corporeità.

Gli influssi della pittura bizantina in Occidente.

Il rapporto tra la pittura bizantina e quella latina che si determinò nel medioevo dopo il Mille, risenti della distanza culturale tra i due mondi cristiani apertasi con l'invasione longobarda dell'Italia centro-settentrionale nel VI secolo. Solo Roma e l'Esarcato, e più debolmente le regioni meridionali, mantennero per qualche tempo i contatti con i fermenti teologici e dottrinali che agitavano la chiesa orientale, ma proprio la rivalità tra Roma e Ravenna, e in seguito tra il papa ed il patriarca di Costantinopoli, definì la politica antibizantina della chiesa latina che culminò con lo scisma d'Oriente (1054). L'equidistanza pronunciata dai teologi franchi riguardo le dispute iconoclaste, a causa dell'incomprensione dei testi conciliari provenienti da Costantinopoli, non fu adeguatamente sconfessata dal papa proprio per ragioni politiche.

Le dispute iconoclaste ebbero come conseguenza l'allontanamento di alcuni pittori di icone dal centro del conflitto che era appunto Costantinopoli, la qual cosa favorì una circolazione delle opere e delle prestazioni degli artisti in Occidente. Aperta la strada, i contatti continuarono anche successivamente, grazie ai pellegrinaggi nelle due direzioni, verso Roma e, attraverso l'impero bizantino, verso la Terrasanta e, infine, per mezzo delle crociate. Dei saccheggi e delle depredazioni operate a danno dei bizantini si è già detto. Le icone giunsero numerose, saccheggiate o acquistate, spesso accompagnate da un'aura di sacralità e mistero, e da leggende di miracoli. La provenienza orientale consentiva di costruire racconti e antichissime origini acheropite. Le icone orientali furono quindi riprodotte per moltiplicarne i poteri miracolosi e servirono anche per questo da riferimento per la rinascita di una pittura autenticamente latina.

Nel corso dell'XIII e XIV secolo, in Italia Centrale si sviluppò la pittura su tavola che, ispirata a modelli bizantini, acquisì sempre maggiore libertà nella definizione dei soggetti giungendo ad una produzione caratteristica ed originale. Si può affermare che fu questo il momento in cui nacque una

pittura italiana e latina, che seppe rinnovare la tradizione orientale attingendo a diversi modelli, rielaborandoli in una direzione autonoma.

I maggiori committenti di queste opere furono le corporazioni, le confraternite e gli ordini religiosi. Per tale ragione le opere commissionate ai pittori ebbero un carattere privato o comunitario e non rappresentarono il culto universale come le antiche icone privilegiate. Come soggetto, oltre a **Cristo** crocifisso e la **Madonna** col Bambino, ebbe larga diffusione l'immagine dei santi. Il carattere devozionale delle opere su tavola italiane, nel caso della Vergine **Maria**, ebbe soprattutto come naturale riferimento, oltre che l'*Hodighitria*, la pittura animata di nuova specie, nei tipi della madonna della tenerezza (Vladimir) o della passione (Kikkos). Proprio quest'ultima, nella variante ritrovata nel chiostro del monte Sinai, può essere considerata tra i pochi riferimenti della **Madonna** a figura intera largamente preferita in Occidente rispetto a quella a mezzo busto, più diffusa nella pittura bizantina (Tav. 33).

Già nella tradizione orientale, come si evince dal vasto repertorio rinvenuto nel chiostro del monte Sinai, le icone dei santi erano arricchite ai lati da scene con episodi biografici (le cosiddette icone della vita) per illustrarne il carattere. Il ritratto fisico (icona) veniva associato a quello etico (biografia con i miracoli nella cornice, associata alle letture agiografiche festive). Le icone in tal modo veicolavano presso i fedeli due diversi livelli di messaggio: il santo come modello da imitare; il santo come soccorritore.

Il soggetto veniva o assimilato ad un preesistente modello di santità o ne determinava uno nuovo, come nel caso di **San Francesco**. La fisionomia della sua immagine dipinta venne modificata, nel tempo, in relazione all'archetipo di santità con il quale veniva di volta in volta identificato (con barba, senza barba, con le stimmate, etc...). Il poverello di Assisi, dall'aspetto ascetico dell'anacoreta orientale delle prime raffigurazioni, si approssimò sempre più, anche nei caratteri iconografici, al modello di un nuovo **Gesù Cristo**.

Come immagini devozionali, realizzate da confraternite o corporazioni, le tavole occidentali furono in un primo momento poste presso gli altari minori delle chiese. La tradizione bizantina, invece, preferiva disporre le icone dei santi, ai lati di quelle di **Cristo** e della **Madonna** (deesi), nella trabeazione del *templon*, mettendone in evidenza il ruolo di intercessori, la loro ridotta dimensione consentiva di rimuovere le immagini o disporle secondo le esigenze del calendario liturgico.

Poiché le pale realizzate in Italia assunsero dimensioni sempre maggiori, risultava più utile, quando ciò si riteneva necessario, renderle accessibili, durante il giorno festivo stabilito, mediante sportelli che potevano essere richiusi. Questa caratteristica strutturale era attinta da modelli di più modesta dimensione già in uso presso dimore private, che potevano essere chiusi o aperti secondo esigenze pratiche, oppure dalle piccole icone richiudibili che i pellegrini portavano con loro in viaggio.

L'evoluzione in senso monumentale delle pale e di conseguenza l'elevazione del loro rango ad immagini privilegiate della città, richiese il loro trasferimento presso l'altare maggiore. Il prestigio che tali opere conferiva alla città relegava in secondo piano ogni esigenza liturgica. Le cornici assunsero le dimensioni di vere e proprie architetture in legno, dividendo in comparti fissi la struttura dei polittici.

Nel caso di un culto ampiamente diffuso come quello della Vergine in trono col bambino (*Maiestas*), accompagnati da santi e angeli, i diversi soggetti venivano individuati dai devoti con una denominazione particolare, tale appellativo distingueva un'immagine da altre simili, quasi sempre in relazione al luogo in cui l'effigie era collocata o a chi la deteneva.

Le grandi pale d'altare e i polittici realizzati nel XIV secolo, ebbero origine, quindi, dalla fusione di diverse tipologie di immagini sacre. Dalle immagini private, realizzate su tavole a sportelli, e da quelle dei santi delle confraternite derivarono il loro carattere devozionale. Dall'antependium che decorava gli altari dell'alto medioevo, trasferito in seguito dietro l'altare (dossale o retablo), ereditarono la posizione³⁶. Dalla deesi bizantina (il fregio di icone del *templon*) mutuarono la

³⁶ Il dossale (detto anche retablo), fu il prototipo dei grandi polittici posti sopra l'altare maggiore. Era una tavola di forma cuspidata che si collocava dietro l'altare riproducendone le dimensioni in larghezza, in cui le figure sacre erano separate ed inserite dentro cornici architettoniche. Derivava dallo spostamento dell'antependium dalla sua posizione

funzione liturgica di icone festive, senza possederne, tuttavia, la flessibilità, derivante dalla possibilità di rimuovere o disporre le singole immagini in relazione alle feste e alle celebrazioni sacre.

Ebbe vita, quindi, soprattutto a Siena e Firenze, la grande pagina della pittura italiana su tavola che annoverò tra gli altri, come maggiori protagonisti, **Duccio** e **Cimabue**. Con **Duccio** si chiudeva la grande stagione dell'arte bizantina in Occidente, con **Cimabue** si apriva un nuovo lungo percorso che, attraverso **Giotto**, condusse al Rinascimento fiorentino e al passaggio dell'icona dall'ambito del culto e della devozione a quello dell'arte.

Collocare l'icona orientale nell'ambito del culto piuttosto che in quello più propriamente artistico ci consente di comprenderne e valutarne l'enorme portata nel campo teologico e dottrinale, e più modestamente il suo ruolo salvifico all'interno del sentimento popolare.

Nel 1839 Adolf Napoleon **Didron**³⁷ scoprì un "Manuale di pittura", un prodotto post-bizantino, quindi non precisamente riferibile all'origine dell'icona, tuttavia molto importante. Secondo il suo parere il pittore di icone era e rimaneva al servizio del teologo, anche procedendo liberamente nella produzione delle singole opere, agiva tenendo conto di precise formulazioni e secondo una rigorosa educazione. Sarebbe un errore tuttavia ritenere che al pittore fosse affidata solo l'esecuzione dell'opera poiché i modelli iconografici erano opera di pittori e non di teologi. L'icona bizantina nel suo complesso fu il frutto di un'interazione tra le diverse componenti: quella tecnica rappresentata dai pittori (*technourgoi*), dalla loro qualità e capacità di comunicare e di esprimere nell'armonia dell'immagine l'armonia soprannaturale, quella dottrinale dei teologi che nell'icona volevano condensare i dogmi della rivelazione, quella dei fedeli che dall'immagine si attendevano conforto dello spirito ed interventi miracolosi. Tutte queste istanze esigevano particolari caratteristiche dall'icona, in particolare l'autenticità. Questa naturalmente non poteva essere riferita che agli archetipi. La ripetizione dei modelli privilegiati divenne quindi un'esigenza che accompagnò e amplificò la loro diffusione nell'ambito del culto.

Accostarsi all'icona bizantina significa quindi, accantonare il pregiudizio artistico dell'unicità e dell'irripetibilità dell'opera per comprendere il valore di autenticità e di verità di cui essa si vuole fare portatrice, che si perpetua nell'infinita riproduzione dell'archetipo.

Aldo Di Primo*

* Docente al Liceo "G. Verga" di Storia dell'Arte. Ha approfondito studi sull'arte, la storia ed il pensiero tardo antico e medievale.

Pubblicazioni afferenti alla materia insegnata: *Breve storia degli insediamenti umani in Adrano*, in: Città di Adrano – Art Festival International, Rassegna internazionale di Arte contemporanea, 2009; *Evoluzione dei principi e dei sistemi difensivi nel castello di Adrano*, in: Museo regionale di Adrano, le collezioni archeologiche – Il Castello, 2015; *Viceré, Gran Giustizieri, Presidenti del Regno di Sicilia: l'impronta delle grandi famiglie nella costruzione del paesaggio etneo*, in: atti della V Giornata Siciliana di Studi Ispanici del Mediterraneo – Costruzione, Ricostruzione e decostruzione, 2018.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Amato P., *De vera effigie Mariae*, Roma, 1988.

Babic G., *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, in "Arte Cristiana", 1988.

Belting H., *Il culto delle immagini*, Trad. it. Roma. 2001.

originale, collocata sulla faccia anteriore dell'altare, e pertanto era delle stesse dimensioni del medesimo. L'antependium era, quindi, un rivestimento dell'altare che aveva origine dall'arte dell'oreficeria altomedievale e recava al centro l'immagine del santo titolare con ai lati le scene della vita.

³⁷ A.N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine, traduit u manuscrit byzantin. Le guide de la peinture*, Durant, Paris III ed. 1945.

- Bertell C., *Pittura italiana durante l'iconoclasmo: le icone*, in "Arte Cristiana", 1988
- Bettini S., *La pittura d'icone cretese-veneziana e i Madonnieri*, 1933.
- Cameron A., *Continuity and change in the 6th century Byzantium*, Londra, 1981.
- Capizzi C., *Pantokrator. Saggio d'esegesi letteraria-iconografica*, in "Orientalia Christiana Analecta" Roma 1964.
- Castelnuovo E., *La pittura in Italia. Le origini*, Milano, 1985.
- Chastel A., *La Veronique*, in "Revue de l'art", 1978.
- Didron M., *Manuel d'iconographie chrétienne*, Parigi, 1845, III ed., 1945.
- Duby G., *Le temps des cathedrales*, Parigi, 1975.
- du Burguet P., *La naissance de l'icône et ses conditionnements historiques a Byzance*, Plamias, vol.XI.
- Grabar A., *La Peinture Byzantine*, Ginevra, 1953.
- *Byzantium from the death of Theodosius to the rise of Islam*, Londra, 1966; trad. it. Milano, 1980.
 - *L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique*, Parigi 1968.
- Lazarev V. N., *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.
- Rousseau D., *L'Icona – splendore del tuo volto*, trad. it. Milano, 1990.
- Sendeler E., *L'Icona – immagine dell'invisibile*, Parigi, 1981.
- Wietzmann K., *The monastery of Saint Catherine at mount Sinai: the icons*, Princeton, 1976.
- Ward D., *On the Poets and Poetry of the Indo-Europeans*, in Journal of Indo-European Studies. Hattiesburg, 1973.

FONTI PRINCIPALI

- La Sacra Bibbia. UELCI. Versione ufficiale della Cei, 2008.
- Giovanni Damasceno, *Adversus eos qui sacras imagines abiciunt*, PG 94, 1320, 1245, in AA. VV., *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*, 73. 13 6.
- Eusebio di Cesarea, *Lettera all'imperatrice Costanza*, in *Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes*, a cura di H.Hennephof, Leiden, 1969, 42-45
- Evagrio, *Historia Ecclesiastica*, PG 86, 2, 2745-2748
- Michele Psello, *Scripta minora*, a cura di E. Kurtz e F. Drexler, Milano, 1941.
- Teodoro Studita, *Ep. Ad Platonem*, PG 99, 504 D-505 A.
- Tertulliano, *Liber de Idolatria*, PL1, 665-671, in J. H. Waszink, J. C. M. van Winden, P. G. van der Nat, Tertulliano, *De Idolatria*, 1987.



Tavola 1 – Sinagoga a Dura Europos



Tavola 2 – Villa romana, 230-240 d.C. circa. (a sinistra)

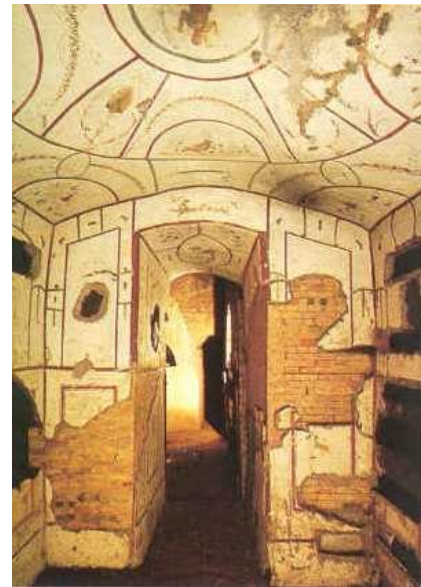


Tavola 3 - Catacombe di Domitilla III sec (a destra)

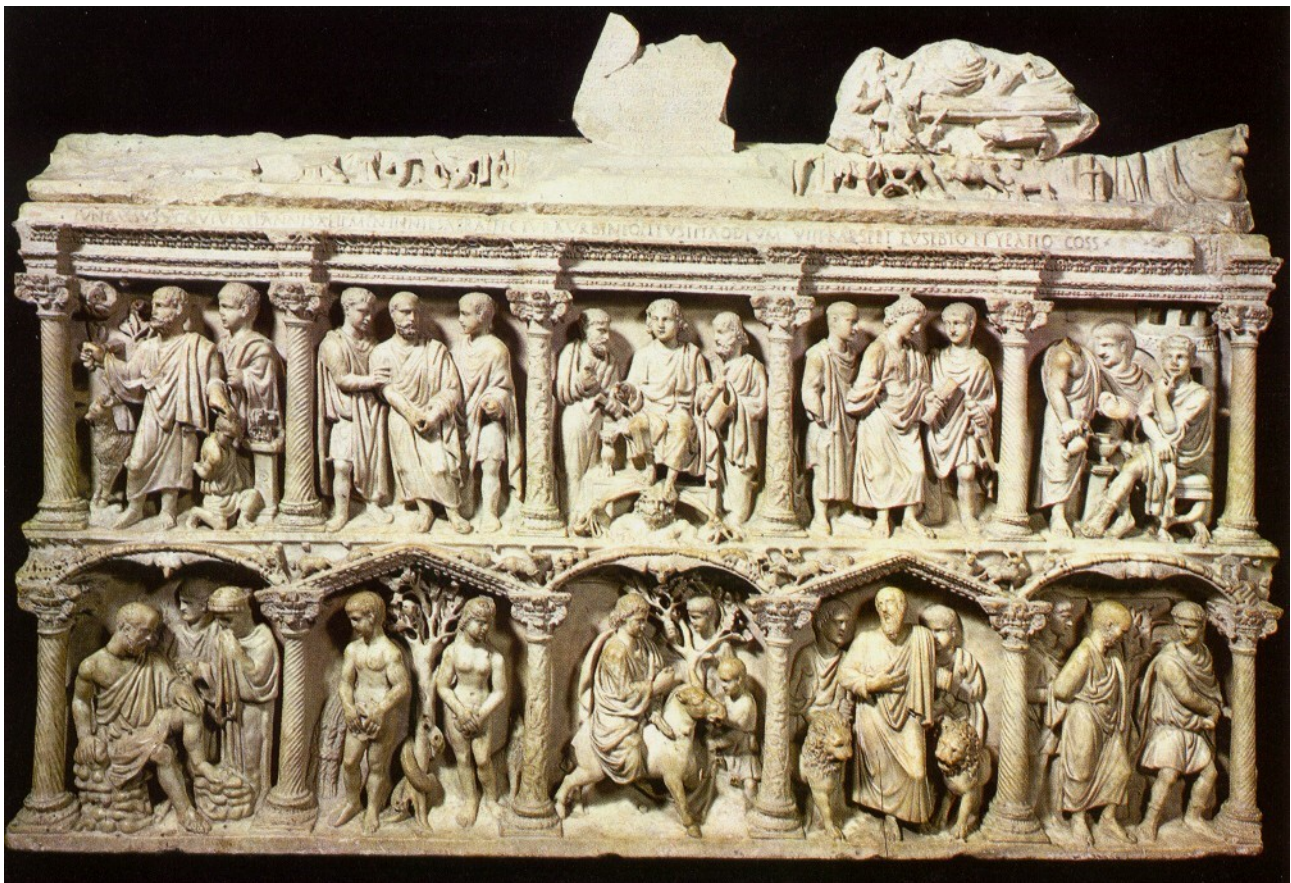


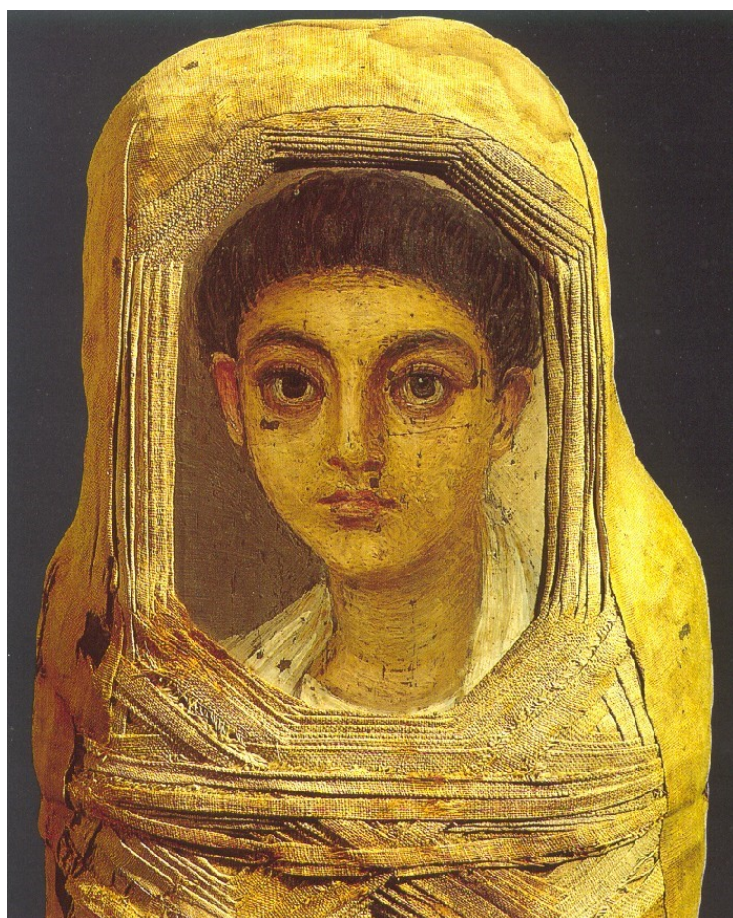
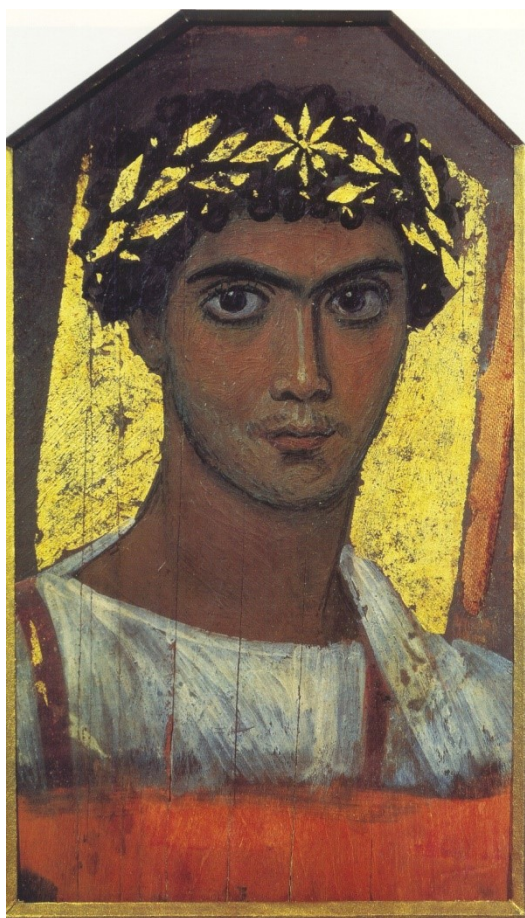
Tavola 4 – Roma, Vaticano, Sarcofago di Giunio Basso



Tavola 5 – Il Buon Pastore, Catacombe di Domitilla



Tavola 6 – Roma, basilica di Santa Pudenziana, mosaico absidale IV secolo



Tavole 7-8 – Mummie di Al Fayum, Egitto. Encausto su tavola



Tavola 9 – Teofania VI secolo. Mosaico absidale S. Vitale, Ravenna



Tavola 10 – Pantocratore (tipo ellenistico) VI secolo. Sinai, Chiostro di S. Caterina

Tavola 11 – Pantocratore (tipo semitico). Sinai, Chiostro di S. Caterina



Tavola 12 – *Mandylion*, il Sacro Volto di Cristo VIII sec. Genova (a sinistra)

Tavola 13 – *Mandylion*, il Sacro Volto di Cristo. Novograd metà XII sec. (a destra)

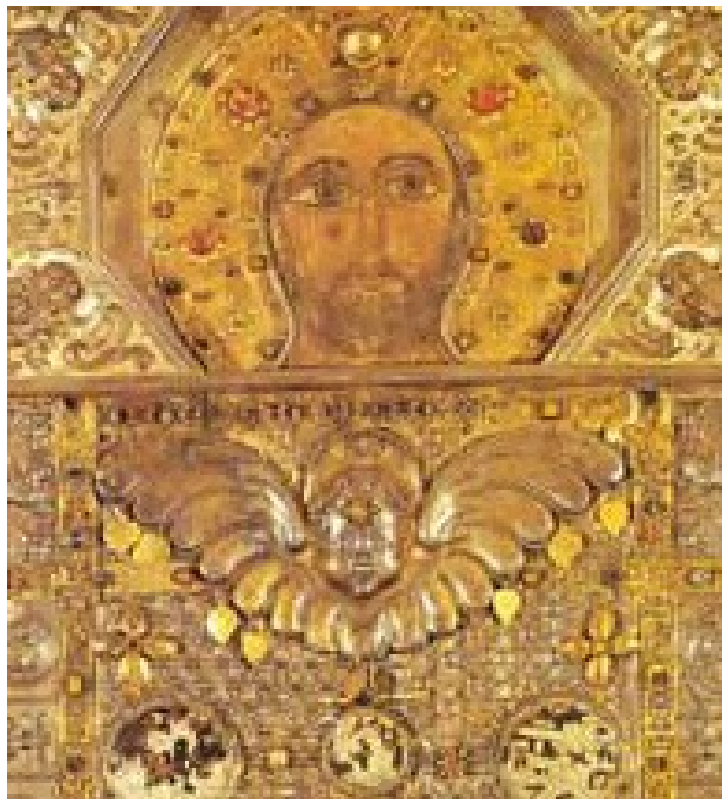


Tavola 14 – Veronica, il Sacro Volto di Cristo VI sec.? Manoppello (a sinistra)

Tavola 15 – SS. Salvatore *Acheiropietos*, VI sec. S. Sanctorum Laterano, part. (a destra)



Tavola 16 – SS. Salvatore *Acheiropoiotos*, VI sec. *S. Sanctorum* Laterano, (a sinistra)



Tavola 17 – Trittico del SS. Salvatore, part., Tivoli (a destra)

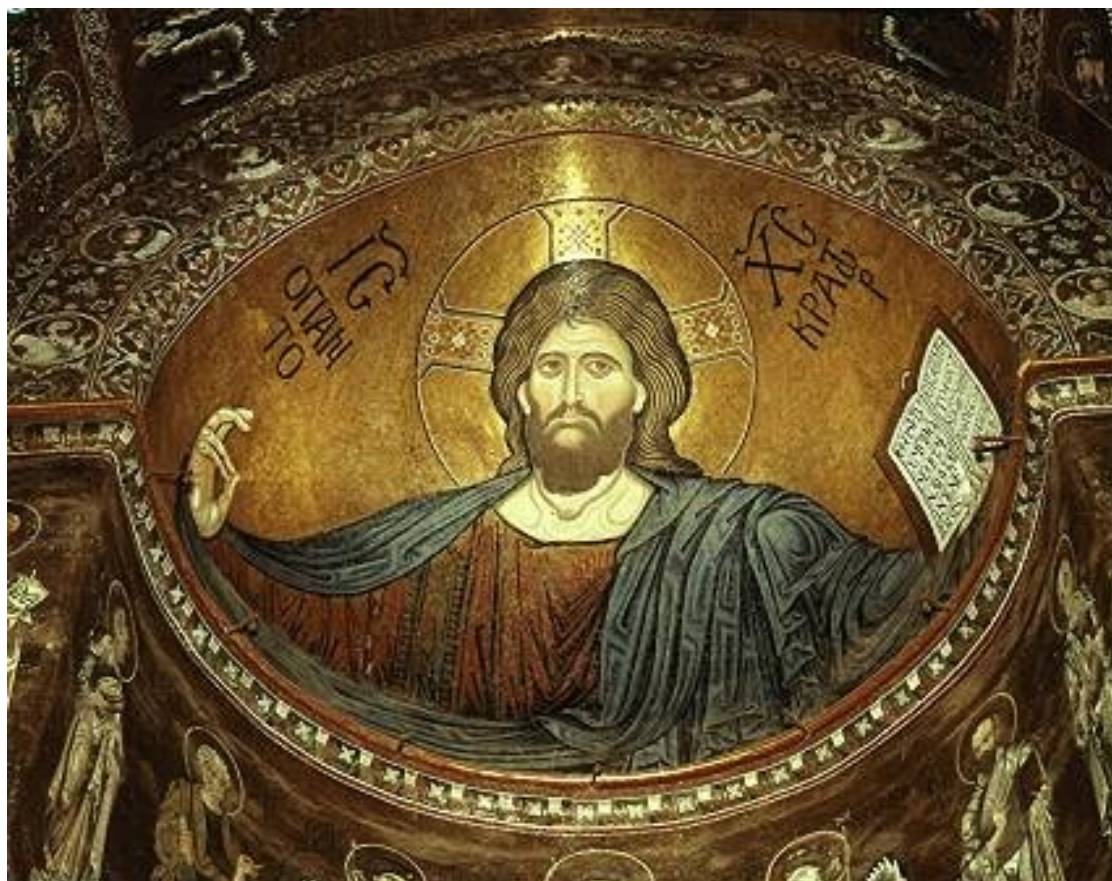


Tavola 18 – Abside del duomo Monreale, *Pantocrator* XII sec.



Tavola 19 – Madonna col bambino inizio III sec. Catacombe di Priscilla (a sinistra)



Tavola 20 – Icona di Maria (*Theotokos*), VI sec., Kiev. Dal Chiostro di S. Caterina, Sinai (a destra)

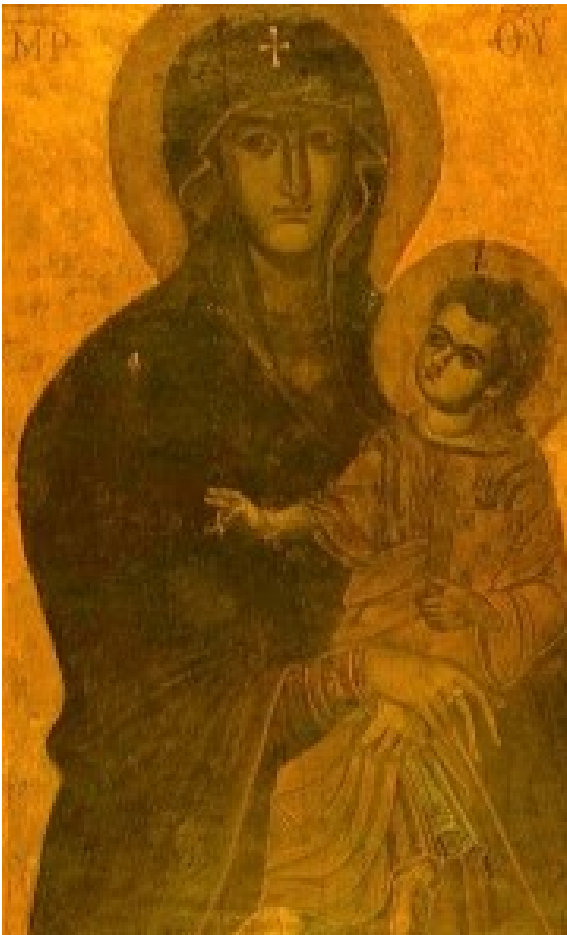


Tavola 21 –Madonna di S. Maria Maggiore, Roma, denominata: *Salus Populi Romani* (a sinistra)



Tavola 22 – Madonna di San Sisto, Roma, denominata: *Advocata Nostra*. (a destra)



Tavola 23 – Madonna di S. Francesca Romana VII sec., Roma. Da S.Maria Antiqua? (a sinistra)
Tavola 24 – Madonna di S. M. in Trastevere, Roma, detta: “della Clemenza” VII sec. (a destra)



Tavola 25 – *Theotokos Kyriotissa*: S. Sophia, Costantinopoli, IX sec. (a sinistra)
Tavola 26 – Vergine orante, *Platytera* (Madonna del segno), 1114 *Panaghia* di Yaroslavl (a destra)



Tavola 27 – *Hodighitria*, S. Giorgio Costantinopoli XI sec. mosaico



Tavola 28 – *Hodighitria*, Canosa, Puglia XII-XIII sec.



Tav. 29 – *Hodighitria dexiocratousa*, Piazza Amerina, XII-XIII sec. (parz. ridipinta)



Tavola 30– *Madonna Nicopeia*, Venezia. (a destra)



Tavola 31 – *Imago Pietatis*, Istanbul XIII- riman. fino al XVII particolare

Tavola 32 – Madonna della tenerezza, *Eleousa*, detta Madre di Dio “Vladimir” XII sec. (a destra)



Tavola 33 – Madre di Dio Kikkos, Monte Sinai XIII, (part, di icona a figura intera)

Tavola 34 – Madre di Dio di Pelagonia, detta Madonna del gioco. Macedonia 1421

EFFETTI PSICOLOGICI E SOCIALI DELLA *GUERRA IBRIDA* ALLA LUCE DELLA DOTTRINA GERASIMOV

Marco Giurato



Valery Vasilyevich
Gerasimov

Il “grande gioco” al centro della geopolitica è strutturato sullo scontro tra potenze di mare e potenze di terra. Nell'Ottocento lo scontro era tra la potenza di mare inglese e la potenza russa di terra. Questo grande scontro, nel corso degli ultimi due secoli, ha visto la partecipazione di altre potenze tradizionali ed emergenti. In un certo senso si potrebbe dire che, principalmente, USA, Europa, Cina e Russia lo ereditano ai giorni nostri. L'obiettivo delle potenze di mare è quello di controllare la zona euroasiatica mentre le potenze di terra cercano lo sbocco a mare mirando al mediterraneo. Questa divisione ha inglobato il controllo dei cieli e lo spazio della rete digitale ma è rimasta strutturale in quanto è dovuta alla geografia politica del mondo. All'interno di questo quadro il conflitto si è evoluto cominciando ad includere non solo la forza militare ma anche la gestione dell'informazione ed il conseguente aspetto psicologico. Si è iniziato a parlare di guerra dell'informazione (*information warfare*) e guerra psicologica (*psychological warfare*) sviluppando dottrine già ideate ai tempi della guerra fredda. La guerra è quindi diventata *ibrida* ossia non esclusivamente legata all'aspetto militare ma integrata con l'aspetto cibernetico, psicologico ed informativo. Fondamentale in questo senso è il contributo del Capo di Stato Maggiore russo Valery **Gerasimov**, riconosciuto come il teorico della *guerra ibrida*. In realtà il termine *guerra ibrida* venne coniato nel 2009 dal teorico militare americano **Hoffmann** ma era limitato ad un uso militare ed all'interno delle strutture militari. **Gerasimov** ne ha in maniera decisiva ampliato e rielaborato il concetto. La *guerra ibrida*, come da lui delineata, nasce dal superamento del concetto di guerra convenzionale ossia da quel tipo di guerra basato quasi esclusivamente su mezzi militari. **Gerasimov** sviluppa questo concetto sulla base dell'esperienza delle “rivoluzioni colorate” nello spazio post-sovietico e delle primavere arabe del 2011. Le rivoluzioni colorate dal punto di vista russo erano sommovimenti rivolti ad un cambio di regime finalizzato a sottrarre influenza alla Russia nello spazio post-sovietico. Esempi sono la rivoluzione arancione in Ucraina nel 2006, la rivoluzione dei gelsomini in Georgia e il golpe del 2014 di Euromaidan, sempre in Ucraina. Le primavere arabe erano anch'esse sommovimenti popolari avvenuti principalmente in Egitto e Tunisia e rivolti ad un cambio di potere attraverso la ribellione delle masse popolari. Il tratto comune di queste due esperienze storiche è stato il massiccio utilizzo della tecnologia digitale a scopo organizzativo delle rivolte. L'utilizzo di internet, in particolare, permetteva di organizzare raduni di ampia portata in maniera rapida ed imprevedibile sfuggendo ai controlli governativi. **Gerasimov** si rese conto che la natura della guerra stava radicalmente mutando non potendosi più tracciare una linea netta di demarcazione tra guerra e pace. La guerra ibrida si andava a situare in una zona grigia combinando elementi di guerra convenzionali e non convenzionali. Nel suo intervento all'Accademia di Scienze Militari Russa intitolato: “Il valore della scienza sta nella lungimiranza” **Gerasimov** si spinse a definire le rivoluzioni colorate come vere e proprie guerre orchestrate da Washington per destabilizzare i governi avversi che in definitiva finivano per danneggiare la Federazione Russa. Si trattava, quindi, di usare a vantaggio della Russia le stesse tecniche di *guerra ibrida* inventate dall'Occidente. All'interno dello schema della guerra ibrida anche l'azione militare veniva modificata. Si riduceva il peso dello scontro frontale ed aumentava l'importanza della tecnologia, a partire dall'uso dei droni.

Ma la parte più caratteristica veniva svolta dai mezzi non – militari – che operavano attraverso la disinformazione, il sabotaggio e la costituzione di “quinte colonne” nello schieramento avverso. **Gerasimov** sosteneva che le rivoluzioni colorate e le primavere arabe avevano mostrato un potenziale di destabilizzazione impressionante. Stati perfettamente funzionanti erano stati trasformati nel giro di pochi mesi se non di settimane in arene di scontro tra fazioni diversi. Nel periodo di preparazione, la tecnologia digitale era servita a sviluppare il potenziale di protesta della popolazione. Lo stratega russo, quindi, temeva che la destabilizzazione, se non si fosse agito in contrasto, poteva svilupparsi anche all'interno della Federazione Russa. In questo il suo pensiero rispecchiava la storica preoccupazione russa per la stabilità dei propri confini e delle proprie istituzioni. Bisognava stabilire, quindi, dei principi se non un corpo dottrinale che permettessero di agire in modo preventivo prima che il pericolo si presentasse. Era necessario sviluppare un concetto di difesa attiva che permettesse di allentare i rischi in modo dinamico, non chiudendosi a riccio ma se necessario penetrando in campo avverso. In particolare, durante l'epoca della guerra fredda, la strategia adoperata dall'Unione Sovietica era stata quella di indottrinare la popolazione e demonizzare il nemico esterno. La difesa attiva invece implicava l'intervento nel campo avversario con una azione speculare rivolta ad indebolire le certezze riguardo le proprie istituzioni e, attraverso la contro-informazione proporre la diversa visione del nemico che diveniva da effettivo a presunto. Si dibatte in questo senso su la differenza tra disinformazione e controinformazione, la prima è una deliberata alterazione dei fatti oggettivamente veri, mentre la seconda è la proposizione di un punto di vista alternativo a verità semplicemente presunte. **Gerasimov** amplia la sfera di influenza dell'espressione *guerra ibrida* portandola fuori dall'ambito strettamente militare e coinvolgendo anche gli ambiti della vita quotidiana nel suo aspetto culturale e politico. In questo senso la controinformazione ha come obiettivo la creazione di dissonanze cognitive riguardo la situazione in atto, l'istituzione ed il momento storico. La dissonanza cognitiva è un processo psicologico caratterizzato dal conflitto tra idee opposte e contraddittorie che crea situazione di incertezza e confusione. L'esempio più chiaro riguarda un conflitto di valutazioni opposte sulla propria forza effettiva, ma si può estendere anche ai valori fondanti di una determinata società. In particolare il passaggio del riconoscimento di un'opera di contro-informazione rispetto ad una di disinformazione, distinguendola in positivo, rappresenta il primo passo per il rovesciamento degli equilibri attraverso la dissonanza cognitiva che è parte dell'*information war*. La *guerra ibrida* è di fatto una guerra non dichiarata in cui le distinzioni tra pace e guerra sfumano fino a dissolversi. Non viene messo in questione solo l'aspetto militare di un paese ma la sua conformazione complessiva in termini di credenze, valori e tradizioni. **Gerasimov** nel suo saggio *The value of science is in the foresight* rimarcò che le regole basilari della guerra sono cambiate e che il valore dei mezzi non militari nel perseguire obiettivi politici e strategici è cresciuto fino ad eguagliare i mezzi militari.

Tra le principali azioni non militari abbiamo:

- 1) la formazione di coalizioni e alleanze;
- 2) pressioni diplomatiche e politiche;
- 3) sanzioni economiche;
- 4) rottura delle relazioni diplomatiche;
- 5) blocchi economici ossia dazi;
- 6) transizione ad una economia di guerra;
- 7) formazione di opposizione politica;
- 8) cambio strategico della leadership politica militare;
- 9) ricerca dei metodi di regolazione del conflitto.

La *guerra ibrida* rappresenta in ogni caso una combinazione di elementi legati all'informazione, alla psicologia e alla cibernetica. Le operazioni di guerra possono essere effettuate senza pause tattiche e grazie alla tecnologia viene ridotto il tempo decisionale della catena di comando che va dalle forze sul campo agli organi centrali. Seguendo una definizione formale lo stato di guerra vera e propria viene preceduto da una fase in cui le differenze tra le parti si trasformano in contraddizioni. Sarebbe a dire che da una situazione di coesistenza si passa al conflitto. La prima fase del conflitto è coperta, segue poi una fase di tensione crescente tra le parti. Nel momento in cui

emergono le contraddizioni inizia anche la fase conflittuale che sfocia in una vera e propria crisi. È il momento del conflitto militare che si regola passando dalla fase di crisi, il suo sviluppo, fino alla sua risoluzione e al ristabilimento della pace. All'interno di questo percorso mezzi militari e mezzi non militari si intrecciano: è la *guerra ibrida*. Questo vuol dire che dal punto di vista psicologico si passa da una fase in cui si cerca di convincere l'avversario con mezzi politici ad una fase in cui si cerca di provocare una dissonanza cognitiva che ne paralizzi l'azione. Questo perché si è entrati in una fase conflittuale. All'interno della fase conflittuale azioni a lunga distanza senza contatto diretto con il nemico, rese possibili dalla tecnologia, sono diventati il mezzo principale per ottenere obiettivi militari come nel caso dell'esplosione simultanea dei cercapersone in Libano. Questo all'interno di un quadro strategico in cui ogni guerra si presenta come un caso unico che richiede la sua logica particolare senza schemi prefissati. In conclusione possiamo citare le parole dello stratega militare russo Georgy **Isserson**: "La guerra in generale non è dichiarata inizia semplicemente con forze militari già operative. Mobilitazione e concentrazione non sono parte del periodo successivo allo scoppio della guerra come nel caso del 1914 ma piuttosto procedono da molto prima in modo difficile a notarsi". Questa guerra non dichiarata che precede lo scontro bellico vero è proprio, è già parte della *guerra ibrida* in cui, come detto, aspetti civili e militari si compenetrano coinvolgendo popolazioni spesso ignare delle dinamiche in corso. **Gerasimov** nelle sue riflessioni non ha fatto altro che riportare in termini militari la visione della dottrina **Primakov** che elaborata agli inizi degli anni '90 aveva come obiettivo il contro-bilanciamento russo dell'egemonia americana attraverso alleanza alternative in un mondo multipolare. Un sincero lavoro della pace non può fare a meno di riscontrare le dinamiche della *guerra ibrida*, renderle pubbliche ed educare la popolazione alla consapevolezza in modo da non esserne vittima. Tenendo conto che gli effetti principali di questa forma di guerra sono anche psicologici e rischiano di provocare situazioni di dissonanza cognitiva unite a paura, incertezza ed ansia che si superano solo attraverso una corretta analisi della situazione. Informazione, psicologia e tecnologia vanno quindi viste in una luce nuova che renda consapevoli dei pericoli insiti in esse e delle strategie da mettere in atto in quanto la pace e il benessere dei cittadini passa anche e soprattutto attraverso la conoscenza delle dinamiche belliche.

Marco Giurato*

* Docente al Liceo "G. Verga" di Filosofia e Scienze Umane. I suoi interessi sono caratterizzati dallo studio di tematiche legate alla filosofia della scienza, alla geopolitica, alle relazioni internazionali ed alla comunicazione.

Pubblicazioni afferenti alle materie insegnate: *Progetti di vita*, Catania, Edizioni Carthago, 2017; *Scherzi dell'essere*, Catania, Edizioni Carthago, 2021.

SCRITTURA E JAZZ NELLA PROSA DI J. KEROUAC

Giosuè Gullotta

Vi state chiedendo, probabilmente, cosa hanno da condividere scrittura e jazz. È mai possibile la combinazione delle due espressioni artistiche? È mai possibile scrivere un romanzo come fosse uno "spartito"? È mai possibile che le parole in un romanzo possano avere gli stessi "tempi" di una *jam session*?

Questo breve saggio tenterà di dare una risposta a questi quesiti o - per meglio dire - tenteremo di capire se Jack **Kerouac** (1922-1969) sia riuscito in questo intento partendo dal presupposto che è sua consapevole intenzione di applicare il ritmo del jazz alla poesia e alla prosa e quindi riprodurre formule jazzistiche in maniera poetica.

Egli stesso si definisce *jazz poet*: "*Voglio essere considerato un poeta jazz che suona un lungo blues in una jam session di una domenica pomeriggio*".

Questa sua autodefinizione chiarisce subito che scopo della sua scrittura è la relazione che l'autore vuole creare nel momento della sua espressione letteraria.

Ma, prima di inoltrarci sull'argomento tecnico, vediamo di scoprire meglio il personaggio **Kerouac** e ancor di più quel movimento rivoluzionario che fu la *Beat Generation* fra la fine degli anni '50 e gli anni '60.

Sul problema della nuova generazione dei giovani degli anni '50 è stato scritto molto, spesso anche esageratamente. Non vi è dubbio alcuno che stiamo parlando di una generazione che visse un'epoca di totale disillusione di valori, quindi la concezione che spesso prevale è quella dello *sradicato*, di colui per il quale la società attorno a lui ha perso significato, priva di norme morali che regolano l'esistenza e che appartengono esclusivamente al mondo borghese. Parliamo della generazione che visse i traumi della guerra, che visse senza genitori perché morti in guerra, della generazione che si trova a pagare le conseguenze di una guerra non sua e che in fondo non approva anche se spesso non troverà il coraggio per ribellarsi, per gridare in faccia al mondo ciò che pensa e ciò che vuole.

Se uno stato mentale del genere è normale per quella generazione in tutti i paesi del mondo, è ancora più evidente e più normale in un paese vario come gli USA, il paese di Hiroshima, della guerra di Corea, del boom economico del dopoguerra, il paese in cui sembrava incarnarsi il modello perfetto di democrazia e di libertà dei popoli, il paese da tutti considerato "perfetto" ed in cui era possibile vivere l'*american dream*.

Proprio il quel paese si andava sviluppando – accanto ad essa ed in contrapposizione ad essa – un'altra realtà che puntava sull'avanguardia, sulle innovazioni in tutti i campi artistici. Sono gli anni in cui si alimentano esperienze artistiche come l'*action painting* di **Pollock** in pittura, il *be-bop* di **Charlie Parker** nell'ambito della musica jazz e la *Beat Generation* in campo soprattutto letterario. Proprio questa America del benessere, dell'*American Dream* doveva regalarci il movimento letterario e sociale più interessante del dopoguerra, il movimento che si identifica nella *Beat Generation*, secondo la definizione di **Kerouac**, un movimento che attraeva i giovani "sbandati", i giovani incapaci a riconoscersi in quella società che appariva tanto perfetta quanto falsa, una società che ipocritamente viveva una facciata di felicità e di benessere.

Uno psicanalista, Robert **Lindner**, ha avuto il coraggio di riconoscere che in un mondo "anormale" i valori si capovolgono: colui che appare anormale rispetto all'ambiente esistente è probabile che sia proprio lui "normale", perciò nel ribelle, nell'asociale, è da vedersi l'uomo sano. Un uomo in grado di percepire che quel mondo creduto perfetto si sta sfaldando e per lui è impossibile chiudere gli occhi al crollo continuo di valori, al caos che fa crescere in lui la coscienza della propria nullità,



Charlie Parker

della propria impotenza. Al giovane non resta altro che tenersi quella maschera e chiudere gli occhi oppure strapparsi la maschera dal viso e ribellarsi, cercare se stesso, la propria individualità.

Negli USA della fine degli anni '50 ed inizio anni '60, i "santi barbari" della *Beat Generation* hanno scelto la seconda via, hanno detto no ad un sistema – che pur senza presentare forme politiche totalitarie – soffoca la vita, colpisce la personalità; giovani che scelgono di vivere la loro realtà, il loro presente e identificano nella propria esperienza di vita la bussola della loro esigenza.

Il credo di questi giovani *beat* (traducibile sia come "battuti" che come "beati") è abbastanza semplice: in un sistema in cui una potenziale guerra nucleare mette in dubbio la nostra stessa esistenza fisica e – specialmente – in un sistema dove il pericolo di morte spirituale è incombente per l'impossibilità di adattarsi alla sua forza condizionante, l'unico modo di salvarsi è quello di lottare affrontando la realtà quale essa è, con quello che essa offre, sia gioia o angoscia.

I giovani *beat* aborriscono tutto ciò che appariva precostituito e sentivano di dover proporre nuove vie anche nell'espressione artistica. Da qui il bisogno di rivoluzionare il linguaggio per rendere alla parola quella spontaneità e immediatezza che la liberi dai vincoli che la società ha imposto.

Il linguaggio preferito è lo *slang* di un qualsiasi bar di San Francisco, il linguaggio usato dai giovani durante una *jam session*, la lingua parlata senza correzioni e revisioni.

Parlare della *Beat Generation* è lo stesso che parlare di colui il quale può essere definito il leader, il promotore, il rappresentante massimo della generazione che in lui si identificò: Jack **Kerouac**. Certamente non si deve vedere in lui il grande pensatore che doveva cambiare la realtà, il costume politico, che doveva risolvere i problemi economici e sociali di un mondo da lui non riconosciuto. In lui si deve ricercare l'uomo comune che ha vissuto e sofferto i mali che altri hanno creato, che voleva umilmente scavare nel proprio io e vivere il presente, il *now* in un mondo che – invece – vuole tutto massificato, tutti gli esseri simili, privi di ragione e di sentimento per annegarlo nell'anonimato di una società che lo schiavizza.

Dal punto di vista letterario, **Kerouac** è ricordato per alcuni romanzi e una raccolta di poesie in cui egli lascia impresso il segno con la sua cosiddetta *spontaneous prose*, prosa spontanea. Un modo di scrivere innovativo e rivoluzionario, che voleva portare sulle pagine di un romanzo la realtà vissuta dal suo autore nel momento in cui scriveva senza revisione alcuna. Nel rispetto di questo credo, **Kerouac** scrive il suo capolavoro *On the Road* in una settimana ed in un unico rotolo di carta (igienica?) e così lo consegna all'editore per la pubblicazione.

Ovviamente, i suoi romanzi restano a lungo inediti perché non trovavano un editore pronto a pubblicarli. Per lui – e per i giovani che in lui si identificarono – era impossibile adattarsi ad una prosa convenzionale dal momento che vivevano una vita da *outcast*, da *white negroes* e cercavano una espressione diversa sia nella vita che nella prosa: "L'artista deve operare dentro l'opera senza negare i vari passaggi che ne hanno propiziato la resa definitiva" scriveva **Kerouac**.

Come dicevamo, introducendo l'argomento, **Kerouac** si definisce scrittore jazz anche perché lui vive e condivide intensamente l'evoluzione/evoluzione del jazz degli anni '50 ad opera di un grande musicista alternativo come fu Charlie **Parker**. Anche quest'ultimo un genio sregolato, un ribelle, un *outcast* a cui le convenzioni a cui il jazz si stava adeguando non stavano più bene perché – a suo parere – limitate entro schemi stantii e borghesi. Ora – a ben guardare – è evidente che le due innovazioni, in campo letterario ad opera di **Kerouac** con la sua prosa spontanea e in campo musicale ad opera specialmente di **Parker** col suo *be-bop*, prendono il via dagli stessi presupposti e si muovono nella stessa direzione. Ovviamente le innovazioni dei *boppers* e dei *beats* non vengono subito accettate e i due artisti vengono criticati dalla vecchia guardia.

Col tempo si intuisce che le novità proposte dal genio ribelle di **Parker** rappresentavano un notevole progresso sulle tecniche jazzistiche e segnavano una rottura totale con quella musica industrializzata e stereotipata suonata dalle popolari orchestre d'America, specie quelle formate da "bianchi". Questi ultimi, non vivendo la realtà di *outcast* come la vivevano i "negri", avevano portato al limite estremo la melodia dello *swing* e avevano fatto perdere alla musica jazz la ragione stessa per cui era nata e che restava propria degli *outcast*, dei *negri*, dei *diversi*, degli *emarginati* che trovavano in essa un modo rabbioso di ribellarsi ad una società ghettizzatrice.

Il *be-bop* fece la sua prima apparizione a New York in locali periferici della 52esima strada dove gli intenditori di jazz – abituati agli schemi sdolcinati e alle melodie swing – restarono sconcertati quando apparve sulla scena Charlie **Parker**. Egli cominciò col rinnovare il materiale tematico giacché quello usato non pareva più a lui abbastanza stimolante. Si riesumò il blues e si inventarono molti temi originali sovrapponendo agli accordi standard nuove linee melodiche particolarmente adatti all'improvvisazione. Vennero rivisti o eliminati i giri armonici, ricorrendo spesso all'alterazione degli armonici stessi con un ampio uso di cromatismi che incrinavano la concezione tonale del jazz fino a giungere ai confini della politonalità.

La rivoluzione più radicale riguardò l'elemento ritmico, reso ora assai più libero dai canonici 4/4 e proiettato verso una scansione più varia e più capricciosa, ad una continua variazione dell'accentazione. Anche il sottofondo cambia enormemente e possiamo dire che non è il caso di parlare più di sottofondo perché ora interviene con autorità nella creazione del discorso musicale. I *be-boppers* si pongono due obiettivi: liberarsi dai rigidi arrangiamenti delle *big band* e manifestare liberamente la loro ribellione verso quel mondo che consideravano ipocrita. Per questo vengono abbandonati quegli arrangiamenti complessi delle *swing band* e si dà più spazio all'improvvisazione e si alternano brani dall'esecuzione estremamente veloce a quelle estremamente lenti. Anche la formazione delle *be-bop band* cambia rispetto a quelle più tradizionali del jazz e dello swing. Intanto il numero è ridotto, di solito 3 elementi al massimo 6/7, mentre gli strumenti tipici sono: tromba, sax, pianoforte, contrabbasso e batteria.

Questo minor numero di musicisti risultò fondamentale. Permette, prima di tutto, di suonare senza arrangiamenti scritti, e poi perché si basa molto sulla capacità di improvvisazione degli interpreti stessi.

Le improvvisazioni dei vari musicisti si sovrapponevano alla melodia e ne prendevano il ruolo, cioè diventavano più importanti della melodia stessa. Il musicista decideva come e quando irrompere sulla band col suono del suo strumento – per esempio il sassofono – e andare avanti fino a quando il fiato reggeva. Quando smetteva, la band riprendeva la melodia di base che andava avanti fino alla prossima irruzione di un altro musicista e un altro strumento – per esempio contrabbasso o tromba – e trasmetteva ciò che sentiva al momento. E così via.

Ora, a ben guardare, la stessa cosa tenta di fare Jack **Kerouac** con la sua "prosa spontanea". Dopo alcuni romanzi dal respiro tradizionale e ben accolti dal pubblico, **Kerouac** decise di sperimentare nuove strade, nuove vie, nuovi modi di scrivere. Frequentando assiduamente le *jam session* del rivoluzionario *be-bop* e ascoltando le band di Charlie **Parker** e Dizzie **Gillispie**, **Kerouac** è affascinato dalla loro ricerca di una nuova via libera da qualsiasi struttura.

I grandi musicisti sono quelli che, senza perdere il controllo del proprio genere di musica e senza uscire dai confini dell'ordine costituito, attuano la loro fuga dalla melodia originale dal ritmo mediante libere improvvisazioni che in quel momento sentono il bisogno di condividere con il pubblico. L'esecutore diventa esecutore-compositore, un creatore di musica nuova. L'ascoltatore di *be-bop* – come il lettore di **Kerouac** – ascolta non solo un oggetto musicale ma un processo musicale in azione. Anche il lettore di **Kerouac** partecipa continuamente al processo letterario dell'autore e nei romanzi kerouacchiani si ha proprio l'impressione di questo continuo divenire, ben sottolineato dall'uso marcato del gerundio.

Che **Kerouac** abbia basato la sua prosa spontanea sul *be-bop* risulta essere abbastanza ovvio e lo rivela lo stesso Kerouac nel suo famoso "*Essentials of Spontaneous Prose*" in cui egli espone i cardini del suo scrivere. Alla voce "procedura", egli scrive testualmente:

"Il linguaggio immediato deve essere un flusso ininterrotto di parole-idee personali e segrete così come nascono dalla mente; un modulare il proprio fiato (come direbbe un suonatore jazz) sull'oggetto che ha creato l'immagine."

Ed ancora, sotto la voce "metodo" dichiara:



Jack Kerouac

"Bando ai periodi che separano le strutture di frasi già arbitrariamente confuse da punti falsi e da virgole timide abitualmente inutili ma lo spazio vigoroso di una lineetta che ne segni il respiro retorico (così come il jazzista respira fra una frase musicale e quella successiva)".

Quando gli fu chiesto se era vero che la sua prosa era stata influenzata dal *be-bop*, **Kerouac** rispose:

"Sì, jazz e bop, nel senso, diciamo, di uno che respira e suona una frase al sassofono finché gli finisce il fiato, e quando gli finisce il fiato...la sua frase.....quello che aveva da dire.... è finito. È così che io separo le mie frasi, come separazioni di respiro della mente."

Ma procediamo con ordine e tentiamo di scoprire se è vero che **Kerouac** riuscì a trasformare la prosa convenzionale in una prosa spontanea derivata dalla musica *bop*. La struttura tradizionale di una composizione jazzistica *d'ensemble* è la seguente: ad un tema fondamentale, giocato su di un determinato giro armonico, seguono le improvvisazioni operate a turno dai vari componenti del gruppo. Queste possono essere delle semplici variazioni su tema oppure dei voli molto più arditi e liberi. La successione di tali improvvisazioni riporta sempre alla ripetizione finale e corale del tema di partenza, con cui si conclude.

Con l'avvento del *bop*, il jazz sembra voler operare un netto cambiamento all'interno della sua struttura: le improvvisazioni hanno il sopravvento, spezzano il rapporto gerarchico che le sottometteva al tema principale ed anzi lo assimilano, lo assorbono. Il *bop* libera il jazz dalla banalità di un enunciato tematico intoccabile ed ha dato enfasi ad un principio di spontanea libertà creativa. Lo stesso principio è utilizzato da **Kerouac** che giunge quasi a dimenticare il tema principale per lasciare libero sfogo alle confessioni spontanee dell'autore che ci apre il suo animo.

Mi sembra opportuno, a conclusione di queste brevi considerazioni sulla scrittura jazzistica kerouacchiana, lasciarvi con un esempio pratico, un tentativo visivo (e uditivo) della similitudine fra "prosa spontanea" e una *jam session* di *be-bop*, sottolineando come **Kerouac** suggerisse ai suoi lettori di leggere i suoi romanzi ad alta voce.

Ero tentato di proporvi un passo tratto da *On the Road* (Sulla Strada), il romanzo più famoso di **Kerouac** e testo cult della *Beat Generation*. Ho abbandonato l'idea perché il lungo romanzo – per ragioni editoriali – ha subito diverse interpolazioni da parte dell'editore che ha manomesso il manoscritto originale per renderlo più adatto al pubblico.

Ero anche tentato di portare alla vostra attenzione qualche brano poetico tratto da *Mexico City Blues*, il cui titolo già richiama il ritmo jazzistico del verso ed in cui è assai evidente il richiamo alla musica e dove sarebbe, forse, stato facile trovare esempi.

Ho optato, infine, per scegliere un brano da *The Subterraneans* (I Sotterranei), piccolo e agile romanzo scritto in una sola notte, sotto gli effetti dell'alcool e dei fumi della cocaina, a conclusione di uno sfrenato *sex affair* fra il nervoso giovane bianco Leo e la bella giovane nera Mardou.

La ragione della scelta deve essere ricondotta nella volontà di darvi un esempio di prosa jazzistica in un romanzo poco famoso e più genuino, senz'altro più libero dalle catene editoriali. In esso, lo scrittore *beat* e il musicista *bop* si uniscono per diventare un tutt'uno nella persona dell'autore. Le frasi che sono perfettamente modellate sullo schema jazzistico sono innumerevoli e lo schema "tema-improvvisazione-ritorno al tema-improvvisazione" sono numerose e facilmente riscontrabili specie all'inizio del romanzo dove la prosa di **Kerouac** si presenta più libera e più consapevole.

Nel romanzo la storia d'amore fra Leo e Mardou – tema principale – passa in secondo piano e vuole essere la melodia su cui l'autore potrà confessare il suo stato d'animo e parlarci di quello che a lui più interessa e cioè quel mondo sotterraneo di San Francisco dove vivono tanti giovani emarginati.

Prendiamo come esempio la quarta frase del romanzo e proponiamo una traduzione in italiano per renderla comprensibile a tutti, anche se – evidentemente – suggeriamo la versione in lingua originale per meglio apprezzare l'immediatezza e la spontaneità dello *slang* newyorkese.

Venivo giù per le strade con Larry O'Hara amico mio da tempo e beone da sempre inseparabile compagno a San Francisco di tutte le lunghe nervose e pazze volte che mi sono ubriacato, anzi che ho scroccato sbronze agli amici con così "geniale" metodicità che nessuno perdeva più tempo a constatare o a dire che io mi sto o mi stavo facendo, giovanotto, abitudini tanto scrocconesche e certo se ne accorgevano ma mi volevano bene e come diceva Sam: "Tutti vengono da te come vanno dal benzinaio, è una specie di distributore che ci hai in corpo" e altre cose del genere – vecchio Larry O'Hara sempre bravo con me, matto irlandese di San Francisco ci ha un negozio e nella sua libreria c'è un retrobottega degno di Balzac, andavamo là a fumare the e a parlare dei vecchi tempi del grande Basie e dei tempi del divino Chu Berry – e anche con lui lei ci era stata dopo così come ci stava con tutti perché sapeva che sono nervoso e tutto a tratti contorto – che un po' del mio dolore è venuto fuori – o pazienti Angeli, sorreggetemi – non la guardo neanche la pagina, guardo la tetraggine del mio tetro muro e lo show di Sarah Vaughan e Gerry Mullighan a Radio KROW sulla scrivania radiofonica, ma cambiamo discorso, stavano a sedere sul parafango di una macchina davanti al bar Maschera Nera in Montgomery Street, Julien Alexander il Cristo giovane sottile e barbuto tranquillo, un originale direste voi e Adam invece dice angelo dell'apocalisse santo dei sotterranei e ora divo stella oh sì (ora), e insieme c'era anche lei con un viso un viso la prima volta che l'avevo visto nel bar di Dante dietro l'angolo m'aveva fatto pensare: "Perdio, devo fottermi questo donnino" o forse anche un po' perché era negra?

Ad una rapida lettura dell'unica frase (senza punti ad interromperla), è facile contare ben sette variazioni dalla linea narrativa principale. Se volessimo azzerare queste variazioni avremmo semplicemente Leo Percepied che cammina col suo amico Larry e i due incontrano Julien e Mardou appoggiate al parafango di una macchina. Invece abbiamo:

- 1) Leo che si ubriaca;
- 2) le sue abitudini;
- 3) il negozio di Larry come luogo di incontro;
- 4) analisi di se stesso nei confronti del rapporto Larry-Mardou;
- 5) circostanze sotto cui la frase-paragrafo fu scritto;
- 6) descrizione delle persone che dovrà incontrare;
- 7) determinazione di Leo ad incontrare Mardou.

È chiaro che il motivo ispiratore di **Kerouac** è il motivo *bop* della spontanea improvvisazione. La melodia si fonda ed è dominata dai dettagli improvvisati. Nel brano proposto, le variazioni dal tema sono del tutto simili alle improvvisazioni sulla struttura armonica del tema di un musicista *bop*. La linea narrativa segue la breve storia d'amore fra Leo e Mardou, mentre i dettagli improvvisati ci informano della vita che si conduce nei "sotterranei". La verità è – quindi – nelle improvvisazioni. L'incontro fra Leo e Mardou, che dovrebbe costituire l'argomento portante di queste prime pagine, è più volte ricordato dall'autore. Nel testo proposto, **Kerouac** vi ritorna due volte senza aver aggiunto niente di particolare, ma soffermandosi su tutto ciò che passa nella sua mente in quel preciso momento, come se seguisse una specie di *stream of consciousness*. Continuando la lettura, **Kerouac** ritorna alla descrizione dell'incontro per allontanarsi subito dopo lasciandosi trasportare dalle improvvisazioni e aggiungendo dettagli su quel mondo sotterraneo che a lui tanto interessa. In pratica saranno necessarie ben 8 pagine prima che i due protagonisti possano stringersi la mano.

La vicinanza fra *be-bop* e prosa spontanea non si limita all'uso delle improvvisazioni. Molto interessante è anche l'uso della punteggiatura o meglio il mancato uso di essa. Le frasi vengono spesso separate da una lineetta che deve servire allo scrittore come "*uno spazio vigoroso che segue il respiro retorico*". Questo uso della lineetta per separare le frasi ha un suo equivalente nella musica jazzistica e precisamente quando un sassofonista respira fra una frase musicale e quella successiva. Quell'atto di prendere fiato del sassofonista è reso da **Kerouac** mediante una lineetta che preannuncia il cambio di tono o di tema. Nel testo proposto possiamo renderci conto di quanto appena detto. La lunghissima frase presenta soltanto poche virgole (forse aggiunte dall'editore) ma il ritmo è spezzato dall'abile uso della lineetta. Ne contiamo esattamente cinque, a cui corrispondono altrettanti cambiamenti di tono. Quindi **Kerouac** si serve della lineetta per rinnovare il respiro narrativo e/o per cambiare tema o tono. Da qui deriva il suggerimento di lettura ad alta

voce. Se provate a leggere la frase tutta d'un fiato, vi accorgete che la lineetta corrisponde al momento in cui necessitate di prendere respiro.

Altro tema di confronto fra *be-bop* e prosa spontanea si può notare nel continuo richiamo a cose molto comuni e riconoscibili a tutti. Sappiamo che i musicisti jazz richiamano continuamente marcette o temi classici riconoscibili da tutti allo scopo di richiamare l'attenzione dell'ascoltatore distratto e farlo rientrare nell'ascolto con melodie a lui note. Se rileggiamo il passo, si può notare che ad un certo punto **Kerouac**, dopo aver citato persone sconosciute e spesso inventate, comincia a nominare personaggi che tutti gli americani conoscevano bene come Basie, Chu-Berry, Sarah Vaughan e Gerry Mullighan o addirittura sottolinea in maiuscola la sigla di una radio (Radio KROW e poi Radio KPFA) allora famose.

Altra similitudine la si può trovare nell'uso delle parole messe fra parentesi che Kerouac usa per precisare qualcosa. Per esempio nel passo troviamo (*now*) per ricordare il perfetto coincidere fra la realtà e il momento espressivo. Questo voler porre fra parentesi determinate parole per inserirle con più vigore nel contesto e nel contempo quasi per isolarle da esso, potrebbe essere paragonato all'uso della batteria in una *jam session bop*. Il batterista usa i piedi per punteggiare vivaci accentuazioni all'intreccio continuo che egli esegue con la mano destra sui grandi piatti. A me sembra che la forte percussione del piede sulla batteria, intesa a provocare un aumento del suono, possa essere paragonato all'uso della singola parola fra parentesi. Talvolta troviamo una intera frase incapsulata fra parentesi o addirittura troviamo una frase fra parentesi seguita da un'altra fra parentesi. Questo ci ricorda il subitaneo susseguirsi di uno strumento sull'altro, di un tono sull'altro.

La bravura dello scrittore *beat*, come del musicista bop, risiede nella sua capacità di creare improvvisazioni, nel saper comunicare al lettore-ascoltatore tutto ciò che ha nella mente e nell'animo. Gli assolo di **Parker** o le variazioni sul tema di **Kerouac** – derivate dal bisogno di dialogare col pubblico e dalla volontà di farlo partecipare alla costruzione della composizione – sono i punti in cui i due artisti hanno raggiunto i loro vertici più alti e la continua riscoperta dei due artisti ne è una testimonianza.

Giosuè Gullotta*

* Docente al Liceo “G. Verga” di Lingua e Cultura inglese, oggi in pensione. Impegnato costantemente nel sociale, ha sempre mostrato interesse verso la cultura americana. Ha effettuato traduzioni, ancora inedite, di saggi americani in italiano e romanzi italiani in lingua inglese.

LA DOTTRINA DEL PECCATO ORIGINALE TRA FILOSOFIA E TEOLOGIA

Salvo Italia

La dottrina del peccato originale offre una cornice teologica essenziale che spiega il rapporto tra l'umanità e Dio. Originariamente formulata nei primi secoli del cristianesimo, essa ha continuato a evolversi e a suscitare dibattiti nel corso della storia della Chiesa.

1. Origine e Sviluppo Teologico

Il concetto di peccato originale trova le sue radici nel racconto biblico di Genesi, dove Adamo ed Eva disobbediscono all'ordine divino di non mangiare il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male (Genesi 3:1-7). Questa narrazione ha portato i teologi a riflettere sulla condizione umana e sul motivo della sua inclinazione al peccato. I Padri della Chiesa, tra cui Agostino d'Ippona, elaborarono la teoria del peccato originale nella loro risposta alle sfide teologiche e filosofiche del tempo.

Agostino, in particolare, sottolineò la trasmissione del peccato originale attraverso il patrimonio genetico. Secondo lui, ogni persona nasce "in peccato" a causa della caduta di Adamo e Eva, coadiuvata dall'influenza della loro disobbedienza. La sua opera fondamentale, "Le confessioni", e i numerosi scritti teologici, tra cui "La città di Dio", hanno avuto un'enorme influenza sul pensiero cristiano riguardo al peccato e alla redenzione.

La dottrina del peccato originale è una credenza teologica diffusa in diverse tradizioni cristiane, che afferma che tutti gli esseri umani ereditano un peccato originale da Adamo ed Eva, i primi esseri umani creati da Dio secondo la Bibbia. Questo peccato originale è considerato responsabile dell'alienazione dell'umanità da Dio e della presenza del male nel mondo.

Secondo questa dottrina, il peccato originale è trasmesso attraverso la discendenza fisica da Adamo ed Eva e colpisce tutti gli esseri umani fin dalla nascita. Per questo motivo, si ritiene che ogni persona sia incline al peccato e abbia bisogno della redenzione offerta da Gesù Cristo attraverso la sua morte e risurrezione.

La dottrina del peccato originale è stata oggetto di dibattito all'interno del cristianesimo, con alcune tradizioni che la interpretano in modo più letterale e altre che la reinterpretano in modo più simbolico o allegorico. Tuttavia, rimane una dottrina fondamentale per molte chiese cristiane e influenzato la loro teologia, la morale e la pratica spirituale.

Secondo la tradizione cristiana, il peccato originale si riferisce al peccato commesso da Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden, disobbedendo a Dio e mangiando il frutto proibito dell'albero della conoscenza del bene e del male. Questo atto di disobbedienza ha portato alla caduta dell'umanità, separandola da Dio e portando il male e la sofferenza nel mondo.

Il peccato originale è considerato responsabile dell'alienazione dell'umanità da Dio, poiché ha rovinato il rapporto di comunione e intimità che l'umanità aveva con il suo creatore. Questo ha portato alla presenza del male nel mondo, poiché il peccato ha introdotto la morte, la sofferenza e la corruzione nella creazione di Dio.

2. Interpretazioni della Dottrina

Diverse tradizioni cristiane interpretano la dottrina del peccato originale in modi differenti. Le chiese cattolica e ortodossa mantengono una visione tradizionale che enfatizza la trasmissione ereditaria del peccato originale e l'importanza del Battesimo come mezzo di salvezza. La teologia cattolica sottolinea che il Battesimo rimuove il peccato originale, restituendo l'individuo a uno stato di grazia.

Al contrario, alcune denominazioni protestanti, come i calvinisti, vedono il peccato originale come una corruzione totale della volontà umana, enfatizzando la necessità della grazia divina per la

salvezza. La fede in Cristo, vista come il solo mezzo di redenzione, è centrale in molte tradizioni protestanti.

Inoltre, alcuni teologi contemporanei hanno tentato di reinterpretare il peccato originale in un contesto più simbolico o allegorico, sostenendo che il racconto biblico di Adamo ed Eva rappresenta una narrazione più complessa riguardo alla fragilità umana, alla libertà e alla relazione con il divino.

Secondo la dottrina cristiana, il peccato originale è ereditato da tutti gli esseri umani a causa della loro discendenza da Adamo ed Eva. Ciò significa che tutti gli esseri umani sono nati con una natura peccaminosa e inclini al male. Tuttavia, attraverso la redenzione offerta da Gesù Cristo, è possibile essere liberati dal peccato originale e ristabiliti nella relazione con Dio.

In breve, il peccato originale è considerato la radice di tutti i peccati e delle sofferenze nel mondo, ma attraverso la grazia di Dio e la salvezza in Cristo, è possibile trovare la salvezza e la riconciliazione con il creatore.



Tiziano Vecelio, *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*

3. Conseguenze del Peccato Originale

Il peccato originale è spesso visto come la causa di molte problematiche etiche e morali nel mondo. L'alienazione dall'amore di Dio, la presenza del male, la sofferenza e la morte sono tutti considerati risultati diretti della caduta. Tanto nella teologia cristiana tradizionale quanto in quella contemporanea, vi è un riconoscimento profondo della necessità della redenzione.

Per la tradizione cristiana, la morte e risurrezione di Gesù rappresentano la risposta divina al problema del peccato originale. La salvezza, concepita come un dono gratuito della grazia di Dio, è accessibile a tutti gli uomini che credono.

I Padri della Chiesa hanno elaborato e approfondito il concetto di peccato originale, sottolineando la sua gravità e l'effetto pernicioso che ha avuto sull'umanità. Hanno anche discusso su come questo peccato originale sia stato trasferito a tutti gli esseri umani attraverso la progenie di Adamo ed Eva.

Inoltre, i Padri della Chiesa hanno sottolineato l'importanza della redenzione attraverso Gesù Cristo come unico mezzo per superare il peccato originale e riconciliare l'umanità con Dio. Hanno insegnato che solo attraverso la fede in Cristo e il Sacramento del Battesimo si può ottenere la remissione del peccato originale e la salvezza eterna.

Sant'Ireneo fu un vescovo e teologo cristiano del II secolo, noto per la sua difesa della dottrina della Trinità e della verità del Vangelo contro le eresie.

Per quanto riguarda il peccato originale, Sant'Ireneo insegnava che, a seguito del peccato di Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden, l'intera umanità è stata contaminata dal peccato e dalla morte. Questo peccato originale ha portato alla rottura della comunione dell'uomo con Dio e alla presenza del male nel mondo.

Tuttavia, Sant'Ireneo sottolineava anche che attraverso la redenzione portata da Gesù Cristo, l'umanità può essere riconciliata con Dio e salvata dal peccato e dalla morte. Pertanto, la dottrina del peccato originale non deve essere vista solo come una condanna, ma come un invito alla redenzione e alla vita eterna in Cristo.

La decisione del Concilio di Cartagine nel 416 d.C. di confermare la dottrina del peccato originale come parte integrante della fede cristiana fu una mossa importante per stabilire un'interpretazione ufficiale della teologia cristiana. Secondo questa dottrina, il peccato di Adamo ed Eva nel Giardino dell'Eden ha portato al peccato e alla morte per tutti gli esseri umani, e solo attraverso il sacrificio di Cristo sulla croce è possibile ottenere la salvezza e il perdono dei peccati. Questa decisione del Concilio di Cartagine contribuì a consolidare la formulazione della dottrina del peccato originale come uno dei principi fondamentali della teologia cristiana.

4. Riflessioni finali

La dottrina del peccato originale continua a essere un tema centrale nel pensiero cristiano, influenzando la teologia, la liturgia e la pratica spirituale delle comunità cristiane. Essa sfida i credenti a riflessioni approfondite sulla natura umana, la responsabilità morale e la necessità di una relazione redentiva con Dio.

Sant'Agostino fu uno dei primi teologi cristiani a confrontarsi in modo approfondito con il problema del male. La sua riflessione su questa questione ha avuto un impatto significativo sulla teologia cristiana e ha influenzato numerosi pensatori successivi.

Uno dei concetti chiave sviluppati da Sant'Agostino per affrontare il problema del male è la teoria della privazione del bene. Secondo questa concezione, il male non è una realtà positiva, ma piuttosto la mancanza o la privazione del bene. Paragonando il male all'oscurità, Sant'Agostino sottolinea che l'oscurità non è una cosa in sé, ma piuttosto la mancanza di luce. In modo simile, il male non ha una realtà propria, ma è la mancanza del bene, che è Dio.

Inoltre, Sant'Agostino sottolinea che il male deriva dalla libertà umana, che è stata concessa da Dio. Le azioni malvagie degli esseri umani sono il risultato della scelta libera di allontanarsi da Dio e di fare il male. Tuttavia, Sant'Agostino ritiene che, nonostante l'esistenza del male nel mondo, Dio possa utilizzarlo per un bene maggiore. Infatti, il male può essere un mezzo attraverso il quale Dio rafforza la fede e la virtù dei credenti.

In definitiva, Sant'Agostino affronta il problema del male con una visione ottimistica, sottolineando che Dio è onnisciente, onnipotente e infinitamente buono, e quindi può trasformare anche le situazioni più terribili in bene. La sua riflessione continua a essere un punto di riferimento importante per la teologia cristiana e per il dibattito filosofico sul male e la sofferenza.

Salvo Italia*

Bibliografia

Agostino d'Ippona, *Le confessioni*, traduzione e commento a cura di G. P. Dossena, Milano, Edizioni Paoline, 2012.

Agostino d'Ippona, *La città di Dio*, traduzione di M. G. C. Pacelli, Milano, Mondadori, 2001.

Sant'Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, traduzione a cura di F. C. C. Giordano, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2002.

Catechismo della Chiesa Cattolica, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1997.

Clive Staples Lewis, *Mere Christianity*, San Francisco, HarperOne, 2001.

Alister Edgar McGrath, *Christian Theology: An Introduction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011.

* Docente al Liceo “G. Verga” di Filosofia e Storia, oggi in pensione. I suoi interessi culturali, oltre a quelli legati alle discipline insegnate, sono di carattere teologico. Infatti, oltre la laurea in Filosofia, possiede il diploma in Scienze religiose conseguito presso lo Studio Teologico “San Pietro martire” di Verona.

LA FILOSOFIA E IL DIGITALE

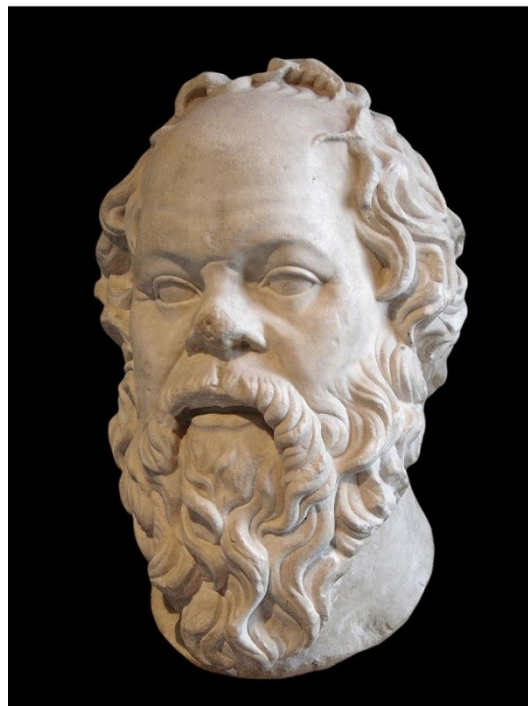
Salvatore Messina

1. Il ruolo della filosofia

La filosofia, sin dalle sue origini, si occupa di indagare criticamente e razionalmente l'uomo e la realtà che lo circonda, in tutte le sue sfaccettature; i filosofi hanno nel corso della storia affrontato i grandi interrogativi dell'esistenza umana, provando a fornire delle risposte. La filosofia non è un sapere rigoroso, ma al contrario è, nell'accezione socratica, una forma di conoscenza pratica che ricerca continuamente la verità attraverso il confronto dialogico tra posizioni e argomentazioni diverse. Per **Socrate** (470 a.C.-399 a.C.) il sapere andava condiviso con gli altri, allo scopo di promuovere la crescita e il benessere della comunità.

Il compito della filosofia è quello di stimolare il pensiero autonomo e la riflessione critica, offrendo strumenti metodologici e concettuali per analizzare i fenomeni e le questioni, sviluppando di conseguenza argomentazioni razionali e pertinenti. Si tratta di una disciplina che favorisce la conoscenza e la comprensione della realtà, e dunque la consapevolezza riguardo a ciò che ci circonda. La filosofia incentiva il confronto tra visioni e prospettive diverse sul mondo e sui suoi fenomeni, contribuendo a formare le persone e a creare società più solidali e aperte alla discussione costruttiva.

Alla luce di queste considerazioni, occorre affrontare una questione: quale ruolo può svolgere un sapere quale quello filosofico, in relazione all'avvento e alla diffusione delle nuove tecnologie digitali?



Socrate

2. La rivoluzione 4.0

La nostra epoca è segnata dalla rivoluzione digitale, ovvero da un processo di trasformazione che investe svariati ambiti della nostra vita, attraverso l'utilizzo sempre più invasivo di strumenti quali computer, smartphone, internet e dispositivi connessi. Come tutte le rivoluzioni, anche quella digitale sta influenzando fortemente e significativamente il nostro modo di comunicare, di lavorare, di fare acquisti, più in generale il nostro modo di interagire col mondo. Ecco, dunque, subentrare l'etica filosofica, la quale ci aiuta a esaminare adeguatamente le questioni connesse al digitale, come l'utilizzo responsabile della tecnologia, il tema della privacy online, l'accesso equo alle risorse digitali.

Tra le tematiche appena citate, mi sembra particolarmente importante riflettere filosoficamente sull'uso eticamente responsabile dei dispositivi digitali, che coinvolge aspetti differenti, come quello di stabilire i criteri per valutare l'uso della tecnologia, oppure esplorare le implicazioni esistenziali dell'utilizzo delle risorse digitali, per capire se e in che modo il digitale condiziona le nostre vite e i nostri valori, o ancora la necessità di sviluppare una sorta di abilità specifica nell'utilizzare in maniera critica e consapevole le tecnologie digitali. Nello specifico, mi soffermerò sull'analisi di quest'ultimo aspetto.

3. La “saggezza tecnologica”

Con l'espressione “saggezza tecnologica” intendiamo riferirci a una particolare abilità nell'uso consapevole e critico degli strumenti digitali, un atteggiamento che ci consente di navigare nel mondo digitale in maniera sicura e responsabile.

Come ci ricorda **Aristotele** (384 a.C.-322 a.C.) nel sesto libro dell'*Etica Nicomachea*, la saggezza è “una disposizione vera, accompagnata da ragionamento, che dirige l'agire e concerne le cose che per l'uomo sono buone e cattive”, e in quanto virtù, secondo lo stagirita, si tratta di una “disposizione” che guida la scelta tramite una deliberazione compiuta dall'individuo, determinata secondo una regola, acquisita ripetendo spesso azioni virtuose. Alla luce di questo, la “saggezza tecnologica” sarà per l'appunto un atteggiamento virtuoso, che richiede costanza, impegno e lucidità mentale.

Un presupposto indispensabile della “saggezza tecnologica” è la cosiddetta alfabetizzazione digitale, cioè l'insieme di conoscenze dei dispositivi digitali e delle reti, nonché la capacità di utilizzare efficacemente applicazioni e software. Non si può sviluppare alcun tipo di “saggezza” senza una preventiva e adeguata conoscenza, seppur basilare, degli strumenti tecnologici in questione. Ci può essere consapevolezza e criticità nell'uso del digitale, solo se prima si acquisiscono gli elementi basilari, fondamentali di ciò che riguarda internet e i dispositivi connessi. Successivamente occorre prendere coscienza del fatto che l'utilizzo della tecnologia comporta benefici e opportunità, in quanto ad esempio rende più agile e snello il lavoro didattico e non, oltre a favorire la possibilità di entrare in contatto in tempi rapidissimi con altre persone condividendo idee e informazioni; tuttavia l'impiego dei dispositivi informatici comporta anche dei rischi, quali la disinformazione e gli abusi digitali, come il *cyberbullismo* (una forma di bullismo che si manifesta online tramite messaggi intimidatori, offensivi o persecutori, condizionando in modo fortemente negativo il benessere emotivo della vittima) e il *phishing* (una truffa informatica avente come obiettivo la sottrazione di dati personali sensibili, perpetrata attraverso l'utilizzo di email e siti web ingannevoli). Per proteggersi da quelli che sono i possibili pericoli della rete, occorre dunque valutare in modo attento e critico le informazioni che si trovano online, al fine di riconoscere quelle autentiche da quelle false e potenzialmente nocive.

Ecco, quindi, che diventa imprescindibile il terzo passaggio: abbracciare una prospettiva eticamente responsabile durante le nostre esplorazioni nel web. Ciò significa rispettare la privacy degli altri, partecipare alle comunità online in modo costruttivo, rispettando le opinioni altrui e proponendosi in modo pacato e corretto, promuovendo un ambiente digitale rispettoso e inclusivo.

Pertanto, la “saggezza tecnologica” implica la promozione di una vera e propria cultura della riflessione filosofica in merito all'utilizzo dei dispositivi digitali; occorre cioè incoraggiare il dialogo aperto e schietto, oltre alla discussione critica sulle questioni di tipo etico e sociale legate alla tecnologia, al fine di stimolare una continua autovalutazione del nostro comportamento online.

4. Filosofia della tecnologia

Tra le tante opportunità che oggi ci offre la tecnologia digitale, vi è indubbiamente la possibilità di migliorare la nostra vita e quella degli altri, attraverso l'apprendimento digitale, la creazione di connessioni sociali significative e l'apertura di dibattiti sulla risoluzione delle questioni sociali oppure delle problematiche di natura ambientale. Dunque, la rivoluzione digitale evidenzia implicazioni culturali e soprattutto esistenziali, influenzando i nostri valori e le nostre vite. Diventa allora interessante esaminare le opere dei filosofi della tecnologia, che a riguardo ci offrono spunti di riflessione e indicazioni significative.

Uno dei filosofi più influenti quando si parla di riflessione sulla tecnologia è sicuramente **Martin Heidegger** (1889-1976), filosofo tedesco autore di *Essere e Tempo*, considerato tra le voci più importanti dell'esistenzialismo contemporaneo. **Heidegger**, nella conferenza denominata *La questione della tecnica* del 1953, sostiene che la tecnologia non è solamente un insieme di mezzi da manipolare, ma rappresenta il “*Gestell*”, ovvero l'impalcatura dentro la quale l'individuo fa esperienza dell'Essere, immagazzinandovi ogni energia e ogni elemento della natura. Sopraffatto dalla “tecnocrazia”, dal predominio della tecnica, piuttosto che cercare di dominarla e mettere a

repentaglio sé stesso, egli deve abbracciare un approccio etico, meditando il suo rapporto con gli enti, lasciandoli così come sono, senza intervenire. Un tale atteggiamento mistico lo apre alla possibilità di scoprire una nuova manifestazione della verità di Dio.

Secondo un altro pensatore esistenzialista tedesco, Karl **Jaspers** (1883-1969), la tecnologia è una forza che, se non bilanciata con adeguata riflessione filosofica e morale, potrebbe contribuire a un senso di alienazione e a una perdita di autenticità nell'esistenza umana. Per **Jaspers**, la tecnologia in sé non è né buona né cattiva, ma diventa problematica quando domina completamente la vita umana, riducendo l'esistenza a una serie di processi tecnici e l'individuo a mero strumento di consumo. Egli, nell'opera *La crisi della società moderna* del 1931, sostiene che l'uomo dovrebbe usare la tecnologia come un mezzo per migliorare la vita senza però permettere che essa definisca l'essenza stessa dell'umanità. Il filosofo era anche preoccupato per il modo in cui la tecnologia potrebbe essere utilizzata per scopi distruttivi, soprattutto in contesti politici e militari. In *Dalle origini alla fine della storia*, opera del 1949, ha riflettuto sui pericoli della tecnologia quando viene impiegata senza considerazione etica o morale, un tema che resta di grande attualità. **Jaspers**, dunque, vede la tecnologia come un fenomeno che deve essere bilanciato con un impegno attivo e consapevole nella riflessione filosofica, etica e spirituale, affinché l'umanità possa trarre vantaggio dai suoi progressi senza perdere la propria essenza.

Nella prospettiva di uno dei più celebri esponenti della Scuola di Francoforte, Herbert **Marcuse** (1898-1979), autore di uno scritto pubblicato nel 1964 dal titolo *L'uomo a una dimensione*, la tecnologia moderna non è uno strumento neutro, ma è **incorporata in strutture sociali ed economiche** che servono a mantenere il potere delle élite e favorire l'oppressione dei più deboli. La tecnologia contribuisce a una **omologazione delle masse**, gli individui sono ridotti a meri ingranaggi del sistema, privati di una loro autonomia e creatività, le persone diventano sempre più "unidimensionali", incapaci cioè di pensare criticamente o di sviluppare alternative radicali alla struttura sociale esistente. Tuttavia, se separata dalle logiche di profitto tipiche delle società capitalistiche, la tecnologia può trasformarsi in elemento positivo, favorendo la realizzazione dell'individuo, la solidarietà sociale, stimolando anche attività più umane e creative, migliorando quindi la qualità della vita.

Albert **Borgmann** (1937-2023) filosofo americano di origine tedesca, noto per la sua riflessione



Albert Borgmann

sulla filosofia della tecnologia, nel suo scritto più conosciuto e influente, *Tecnologia e carattere della vita quotidiana: un'indagine filosofica*, pubblicato nel 1984, introduce il concetto di "dispositivo", ovvero qualsiasi sistema tecnologico che rende un servizio o una funzionalità facilmente accessibile, riducendo al minimo il coinvolgimento attivo e il lavoro umano necessario per ottenerlo. Esempi di dispositivi sono il riscaldamento centralizzato, che elimina la necessità di tagliare la legna e alimentare un fuoco, o i moderni mezzi di comunicazione, che permettono una comunicazione istantanea senza la necessità di

viaggi fisici. Secondo l'approccio critico di **Borgmann**, se da un lato la tecnologia ci promette una vita comoda e piacevole, tuttavia dall'altro incentiva la nostra disconnessione, la nostra alienazione dalle esperienze più autentiche e significative della nostra vita. Ai dispositivi, il filosofo americano contrappone le "pratiche focali", cioè quelle attività che richiedono un coinvolgimento attivo da parte nostra e allo stesso tempo creano un senso di comunità e significato. Esempi di pratiche focali sono il camminare con un amico in un parco naturale, o suonare uno strumento musicale in un gruppo. Queste attività richiedono un impegno attivo, ma creano soprattutto legami e significati profondi. **Borgmann** critica la tecnologia moderna per come essa tende a distogliere l'attenzione

dalle cose focali della vita, promuovendo uno stile di vita in cui l'efficienza e la comodità sono valutate più importanti dell'impegno e del significato. Egli sostiene che dovremmo riequilibrare la nostra relazione con la tecnologia, promuovendo pratiche che arricchiscono la nostra esperienza del mondo e che ci connettono più profondamente con gli altri e con il nostro contesto. La filosofia della tecnologia di **Borgmann** offre un approccio critico per riflettere su come le tecnologie modellano il nostro modo di vivere e suggerisce modi in cui potremmo cercare un equilibrio più significativo tra tecnologia e vita quotidiana; pertanto, rappresenta un importantissimo contributo filosofico contemporaneo alla riflessione critica sulla rivoluzione digitale.

Alessandro **Baricco**, scrittore e filosofo italiano contemporaneo (1958-), nel saggio del 2018 *The game* si serve della metafora del “gioco” per descrivere un nuovo “mondo”, un nuovo contesto, quale quello digitale, fatto di regole e dinamiche che influenzano profondamente il modo in cui interagiamo e percepiamo la realtà. **Baricco** offre un'analisi critica e dettagliata della rivoluzione digitale, iniziata già nel 2006 con l'opera *I barbari: saggio sulla mutazione*, mostrandosi preoccupato nei confronti delle conseguenze negative che essa comporta, quali ad esempio la superficialità e la disinformazione, oltre a una visione della realtà sempre più frammentaria e povera di significato. Secondo l'autore, la facilità di accesso alle informazioni e ai contenuti digitali può ridurre la profondità dell'esperienza culturale e personale, se tutto è facilmente reperibile e sempre disponibile, viene a mancare l'impegno della riflessione e della meditazione su ciò che leggiamo o ascoltiamo, e non abbiamo più né la voglia né il tempo di assimilare ed elaborare analiticamente i contenuti. Una tale quantità di informazioni, spesso decontestualizzate o contraddittorie, possono portare a una percezione confusa, distorta e fuorviante della verità.

5. Un approccio filosofico al digitale

Alla luce di quanto appena esposto, si evince l'importanza di adottare un approccio filosofico all'utilizzo delle risorse digitali. Ma quale? Una prospettiva deontologica oppure utilitaristica?

Analizziamo le differenze.

L'approccio deontologico, di matrice kantiana, potrebbe enfatizzare il rispetto per l'autonomia degli individui e il trattamento degli utenti come fini in sé stessi, non come semplici mezzi per obiettivi altrui (ad esempio, la raccolta di dati). Questo approccio esaminerebbe come le pratiche digitali promuovano o ostacolino lo sviluppo di virtù morali come l'onestà, la giustizia e la compassione. È una prospettiva che si concentra sulle regole, i doveri e le intenzioni dietro le azioni piuttosto che sui loro risultati. Le azioni sono moralmente corrette se derivano da doveri e se rispettano certi principi universali, come, ad esempio, rispettare la libertà e la capacità decisionale degli individui. Nell'ambito del digitale, le pratiche di consenso informato dovrebbero essere chiare e trasparenti, permettendo agli utenti di comprendere come i loro dati vengono utilizzati e di esercitare controllo su di essi. Oppure evitare azioni che possono danneggiare gli altri. Nella tecnologia, ciò può tradursi in sistemi e software che proteggono gli utenti da danni come la perdita di privacy, l'esposizione a contenuti dannosi o l'uso non autorizzato dei loro dati. Un altro principio deontologico è l'adempimento degli obblighi e delle promesse. Nel contesto digitale, le aziende e gli sviluppatori dovrebbero essere fedeli agli impegni presi con gli utenti, come il mantenimento della sicurezza dei dati e il rispetto delle impostazioni della privacy. Applicando concretamente l'approccio deontologico, i programmatori seguirebbero codici etici che enfatizzano la creazione di software sicuri, accessibili e privi di discriminazioni, indipendentemente dalle conseguenze economiche; implementerebbero politiche che garantiscano la protezione dei dati personali come dovere intrinseco, non solo per evitare sanzioni legali o danni alla reputazione; i leader nel settore tecnologico adotterebbero una *governance* responsabile che pone l'etica al centro delle decisioni aziendali, piuttosto che come un semplice strumento per ottenere risultati desiderati. In sintesi, l'approccio deontologico può fornire una solida base etica per guidare le pratiche nel mondo digitale, focalizzandosi su principi morali stabili che trascendono le variazioni nei risultati delle azioni. Questo approccio non solo aiuta a costruire fiducia con gli utenti, ma promuove anche una cultura tecnologica più giusta e responsabile; tuttavia, comporta anche dei rischi, poiché si focalizza su principi etici universali, i quali non tengono in considerazione i contesti particolari e le

conseguenze delle azioni. La rapida evoluzione dei dispositivi tecnologici può rendere estremamente difficile applicare principi deontologici che siano adeguati ad ogni situazione, la loro universalità può entrare in conflitto con la diversità culturale e legale dei differenti contesti

L'approccio utilitaristico al digitale rappresenta, invece, un modo di pensare e di applicare le tecnologie informatiche focalizzato principalmente sull'ottimizzazione dell'utilità o del beneficio complessivo. Questa prospettiva focalizza l'attenzione sugli effetti prodotti dall'utilizzo degli strumenti digitali; pertanto, in quest'ambito "utilità" può riferirsi a vari aspetti come l'efficienza, l'efficacia, la convenienza, e il benessere generato dall'uso delle tecnologie digitali. Se parliamo di benessere ci riferiamo, ad esempio, alla capacità di una *app* di migliorare la produttività personale, oppure al contributo di una piattaforma di *social media* nel connettere le persone e nel fornire supporto comunitario. Applicando concretamente l'approccio utilitaristico, le aziende potrebbero utilizzare strumenti digitali per automatizzare processi, riducendo i costi e migliorando l'efficienza operativa, l'obiettivo utilitaristico sarebbe quello di massimizzare i profitti e la soddisfazione del cliente. In riferimento all'azione dei governi, questi potrebbero implementare soluzioni digitali per migliorare l'accesso e la qualità dei servizi pubblici, come la sanità e l'educazione, cercando di ottimizzare il bene comune; potrebbero inoltre creare regolamenti che bilancino innovazione e protezione dei cittadini, con l'obiettivo di aumentare il beneficio sociale evitando danni; avrebbero l'occasione, infine, di promuovere politiche che proteggano la privacy degli utenti mantenendo un equilibrio tra sicurezza e libertà personale, ottenendo così il beneficio sociale. Tale approccio presenta anche qualche rischio, come ad esempio il fatto che potrebbe privilegiare l'efficienza a scapito dell'equità, favorendo tante persone e ignorando le minoranze o i casi particolari; inoltre, l'accesso illimitato alle informazioni potrebbe rivelarsi utile ma allo stesso tempo eccessivo, sollevando questioni su quali informazioni promuovere per il massimo beneficio. Dunque, adottare un approccio utilitaristico al digitale implica una costante valutazione delle conseguenze delle tecnologie digitali, con l'obiettivo di massimizzare i benefici per il maggior numero di persone. Mentre un orientamento di questo tipo può spingere verso innovazioni efficaci ed efficienti, richiede allo stesso tempo un'attenta considerazione delle possibili conseguenze etiche e sociali.

6. Conclusione

In definitiva, la rivoluzione digitale richiede una valutazione attenta e costante. Come detto in precedenza, insieme ai benefici vi sono criticità da affrontare. In tal senso il contributo della filosofia può essere quello di orientarci verso un futuro più equo e sostenibile, aiutandoci a costruire società più giuste, nel tentativo di eliminare le attuali disuguaglianze, favorendo relazioni umane autentiche e il senso di comunità. La filosofia può esplorare le modalità tramite cui la digitalizzazione sta modificando il nostro modo di essere, invitando a una riflessione più profonda su cosa significhi essere "umani" in un mondo sempre più mediato dagli strumenti digitali, mettendo quindi in discussione l'idea che la tecnologia sia sempre la risposta e invitando a una visione più equilibrata che consideri anche gli aspetti etici e sociali. Le sfide dunque sono significative, ma con un approccio critico e riflessivo, supportato dalla riflessione filosofica, è possibile guidare lo sviluppo tecnologico, in modo che, insieme all'efficienza produttiva, rispetti e promuova i valori umani fondamentali.

Salvatore Messina*

* Docente al Liceo "G. Verga" di Filosofia e Storia. Consulente filosofico, tecnico di PNL (Programmazione Neuro-Linguistica). È appassionato di letteratura contemporanea, musica rock e videogames.

L'EDUCAZIONE COME ESPERIENZA GLOBALE E COMUNITARIA, L'APPRENDIMENTO SIGNIFICATIVO E RELATIVE IPOTESI METODOLOGICHE

Sergio Pignato

L'esperienza educativa è un'esperienza globale in cui confluiscono fattori legati all'affettività, alla cognitività, alla socialità, alla dimensione politica, alla dimensione storica quali elementi costitutivi del proprio progetto di vita.

Si dimentica sovente questa lapalissiana evidenza, presi come siamo noi operatori della scuola ad intendere il "fare scuola" come esclusivo trasferimento di conoscenze, che è chiaro ci devono pur essere.

Ma l'uomo è totalità e pluridimensionalità, per cui bisogna avere una mentalità olistica. Considerare l'alunno secondo questa prospettiva può agevolare, facilitare il processo di apprendimento ed una positiva e costruttiva esperienza scolastica.

1. L'affettività come primo *dominio*

Benjamin **Bloom** (1913-1999), noto psicologo dell'educazione statunitense, nel delineare la sua tassonomia³⁸ individuò come primo *dominio*³⁹ ossia come prima dimensione dell'apprendimento la cognitività così, sulla scia di **Bloom**, altri autorevoli psico-pedagogisti.

Il limite di tale concezione consiste nel non aver considerato adeguatamente il dominio dell'affettività, dato che è la dimensione affettivo-relazionale la premessa di ogni apprendimento significativo e per esteso di ogni comportamento motivato.

A conferma di questo intendimento cito due studi: l'esperimento di **Harlow** e l'individuazione della depressione infantile o anaclitica dello psichiatra austriaco René **Spitz** (1887-1974).

1.1. L'esperimento di Harlow

Lo psicologo statunitense Harry **Harlow** (1905-1981) dimostrò, attraverso degli esperimenti sui macachi, che a garantire il benessere psicofisico è il cosiddetto *attaccamento* ossia il contatto tattile che si instaura tra la madre ed il bambino. Un esperimento, in particolare, può essere citato perché decisamente esemplificativo. In una gabbia, assieme ad un cucciolo di macaco, lo psicologo sistemò due fantocci, uno morbido rivestito con un panno e l'altro costruito con il fil di ferro che erogava il latte. Il cucciolo passava più tempo con il fantoccio di panno che con il fantoccio di fil di ferro, nonostante questo garantisse il nutrimento e quindi la sua sopravvivenza. **Harlow** dimostrò che a garantire il benessere psicofisico è il contatto fisico, che rappresenta la prima condizione di legame affettivo.

1.2. La depressione infantile o anaclitica di Spitz

René **Spitz**, psichiatra austriaco, attraverso l'osservazione di bambini ospedalizzati separati dalla madre o dalla persona che si prendeva cura di loro, notò i seguenti comportamenti. Primo mese: lamenti e richiami; secondo mese: pianto e perdita di peso; terzo mese: rifiuto del contatto fisico, assenza di mimica, ritardo nello sviluppo motorio, perdita di peso ed insonnia; dopo il terzo mese: assenza del pianto e stato letargico. A completezza di informazione: se il bambino si ricongiunge con la madre o con chi si prende cura di lui entro i 3-5 mesi avviene un recupero veloce, mentre il ricongiungimento dopo i 5 mesi paleserà una serie di problematicità che segneranno il vissuto del bambino.

³⁸È una disciplina che si occupa di classificare un sapere. In particolare, una tassonomia pedagogica ordina gerarchicamente abilità ed obiettivi che si intendono perseguire.

³⁹Gli altri due *domini* sono: l'affettività e la psicomotricità.

2. Considerazioni

Gli studi citati confermano una oramai nota acquisizione nella pratica educativa e in psicologia dell'educazione per cui non potrebbero costituire una novità se non per un segnale da interpretare quale sprone a guardare da una prospettiva diversa il rapporto dimensione affettivo-relazionale e prestazione cognitiva. Problemi che riguardano l'affettività si ripercuotono sulla dimensione cognitiva? Sì, ma anche sulla qualità e sull'intensità del processo di apprendimento, come confermano anche studi su patologie riguardanti i cosiddetti disturbi dell'umore e dell'affettività come la depressione. Infatti la depressione, specie quella denominata maggiore od endogena, esercita un condizionamento pervasivo sulla cognitività oltre che sulle relazioni sociali e professionali.

Infine, intendo rafforzare il concetto di esperienza educativa come esperienza globale estendendo il concetto di salute, definito dall'Oms, al campo dell'educazione. La salute, per l'Organizzazione mondiale della sanità, è stato totale di benessere fisico, mentale e sociale e quindi totale deve essere anche l'esperienza educativa.

3. Società e comunità

Organizzare un contesto educativo, affettivo ed interattivo, quindi, diviene premessa fondamentale per ogni esperienza di apprendimento.

È concetto comune, infatti, parlare di *clima d'aula* per indicare quella condizione che favorisce una permanenza ed un apprendimento positivi⁴⁰.

Per organizzare un ambiente favorevole non basta il prevalere di regole, di protocolli che portano spesso a vivere l'esperienza educativa come rapporto di prestazioni (contenuti somministrati dall'insegnante e ritorno dei medesimi da parte dell'alunno) ma occorre un rapporto di convivenza emotiva, di comunione di interessi e di comprensione e quindi di esperienza democratica⁴¹ e di democrazia sostanziale⁴². Ambiente favorevole, rapporti positivi e pratiche democratiche possono essere sostenuti da un approccio pedagogico comunitario.

Tale approccio l'ho individuato nella dicotomia *società (Gesellschaft)* e *comunità (Gemeinschaft)* operata dal sociologo tedesco Ferdinand **Tönnies** (1855-1936).

Egli, nell'indagare le cause del cambiamento sociale, indicò nella *comunità* la struttura sociale che caratterizzava la vita sociale pre-industriale. Essa era basata su rapporti emotivamente e sentimentalmente coinvolgenti. La *comunità* è organica nel senso che i soggetti si sentono saldamente uniti e vincolati da spazi fisici e da rapporti informali.

La *società (Gesellschaft)*⁴³, struttura sociale tipica dell'epoca industriale e quindi contemporanea, invece è basata su rapporti formali disciplinati dalla legge e dai rapporti formali di scambio economico, burocratico e professionale.

In ambito pedagogico, quindi, costituire una *comunità educativa* consente di evitare al rapporto formativo di sterilirsi e di aggrovigliarsi in pratiche formali che conducono – se non si esercita un

⁴⁰Basta poco. Un atteggiamento di benevolenza, delle “carezze psicologiche” per alimentare fiducia e stabilire condizioni di apprendimento attivo e motivato.

⁴¹Ritengo la democrazia il sistema politico delle opportunità ma anche delle responsabilità sociali e politiche. Un docente ed un alunno devono avere la consapevolezza che la loro attività è finalizzata a migliorare la società. Entrambi sono vettori di sviluppo democratico e di prospettive critiche, attraverso l'impegno e la consapevolezza del rispettivo agire, che preparerà soprattutto l'alunno ad un futuro ruolo di responsabilità sociale. La democrazia si fonda sulla partecipazione dei cittadini ma se il cittadino non è debitamente istruito, formato non potrà partecipare in maniera significativa alla vita democratica e delegherà così agli altri le scelte che non riesce a compiere per ignoranza o per il disinteresse dovuto all'incomprensione degli eventi.

⁴²La democrazia da *formale* diviene *sostanziale* quando la norma e la teoria vengono garantite nella loro attuazione, nel senso che diventano prassi e possibilità di intervento. Se, per esempio, la legge mi dà la possibilità di oppormi o di partecipare a qualcosa ma non mi dà gli strumenti necessari per farlo è una *democrazia formale*, che inibendo e scoraggiando l'attività, mi conduce verso il disinteresse ed il cinismo politico.

⁴³Il termine in italiano significa “azienda”.

controllo adeguato – a visioni ed esiti di tipo burocratico⁴⁴. L'approccio comunitario rappresenta soprattutto una strategia di recupero dell'autorevolezza⁴⁵ e di condivisione civile, in un'epoca in cui l'autorità formale ed i sistemi di rappresentatività sono in crisi, così come il senso di responsabilità di ruolo e di appartenenza alla macro comunità politica che è quella nazionale.

4. La mente

Una volta stabilita l'importanza dell'affettività e del rapporto interpersonale sulla qualità e sull'intensità degli apprendimenti, prima di affrontare il concetto di apprendimento e di *apprendimento significativo* mi preme riflettere sul concetto di *mente*, perché essa rappresenta l'elemento cardine del processo di acquisizione di informazioni.

Intanto, occorre definire la *mente*. Essa racchiude quell'insieme di funzioni che afferisce sia alle nostre capacità⁴⁶ cognitive e sia alla dimensione della nostra personalità permettendo, in buona sostanza, di percepire, di apprendere, di memorizzare, di ragionare, di pensare, di valutare.

Sin dall'antichità, si è dibattuto se la mente⁴⁷ fosse, come dicevano i filosofi medievali, una *tabula rasa*⁴⁸ ossia senza conoscenze innate, o se invece, al contrario, queste erano presenti sin dalla nascita. Studi e riscontri nella realtà hanno evidenziato che le due antiche posizioni possono essere sintetizzate da una terza posizione che in psicologia è stata avanzata dallo psicologo svizzero Jean **Piaget** (1896-1980). Egli sosteneva, infatti, che esiste una terza ipotesi, oltre a quelle innatista ed ambientalista, in cui le strutture cognitive, tramite le quali gestiamo le funzioni della mente, non sono né deterministicamente innate né, come sostenevano i comportamentisti⁴⁹, acquisite passivamente dall'ambiente, ma sono il risultato dell'interazione individuo-ambiente. Nella concezione piagetiana, proprio grazie a questa interazione, il soggetto è costruttore attivo della propria conoscenza.



Jean Piaget

4.1 La mente come *intenzionalità*

Ma per essere costruttore attivo, il soggetto deve avere prima di tutto una sorta di predisposizione, considerata genetica dai cognitivisti⁵⁰, che si configura, a mio avviso, come *intenzionalità* nel senso

⁴⁴Ultimamente la scuola, nel tentativo di rendere più efficace la sua *mission* e quindi nel definire e conseguire meglio i suoi obiettivi, attraverso misure e strategie fondate su prospettive e teorie pedagogiche eccessivamente *utente-centriche* e su procedure che considerano importante l'adempimento burocratico, rischia di rendere poco feconda la sua attività. Il sociologo statunitense Robert Merton (1910-2003) riteneva che l'azione improntata sul modello burocratico, se priva di opportuna flessibilità, è condannata all'improduttività. Il sociologo chiama questa disfunzione *trasposizione delle mete*, in cui i mezzi che utilizza l'agire burocratico si sostituiscono paradossalmente agli scopi che esso vuole raggiungere per garantire efficacia ed efficienza. Per esempio, un'elaborata programmazione o talune attività didattiche richiedono un certo impegno ed un consistente impiego di tempo che sono sottratti all'attività di insegnamento o interferiscono con l'acquisizione di apprendimenti culturalmente più rilevanti.

⁴⁵L'autorità si guadagna spesso attraverso il rapporto personale, specie nei contesti educativi difficili.

⁴⁶La capacità è l'elemento che ci permette di operare (pensare, organizzare, risolvere). Di conseguenza apprendere, analizzare, elaborare, sintetizzare, giudicare, applicare, risolvere, organizzare etc. sono capacità. Oltre al conoscere, sono capacità l'avere abilità e competenze.

⁴⁷In filosofia, sino all'affermarsi della psicologia come scienza, si utilizzava il termine *intelletto* – e tutt'ora nel linguaggio quotidiano – per indicare le caratteristiche della *mente*.

⁴⁸I filosofi medievali hanno reso in latino il termine greco *grammateion*, tavoletta cerata usata per scrivere, che Aristotele aveva utilizzato per definire l'*intelletto passivo*.

⁴⁹Il *comportamentismo* è una scuola psicologica statunitense fondata nel 1913 da John Watson (1879-1936). Esso ritiene che per studiare scientificamente l'uomo bisogna studiare esclusivamente il suo comportamento, che non è causato da fattori innati. Il comportamento è quindi la risposta ad uno stimolo. Ne consegue che la motivazione comportamentale, in qualsiasi dimensione psicologica ed umana, è legata alla positività dello stimolo: più allettante è lo stimolo (una ricompensa, un guadagno) più motivata è la spinta all'azione.

⁵⁰Il *cognitivismo* è una scuola psicologia sorta negli Stati Uniti negli anni '50 del secolo scorso. In polemica con il *comportamentismo*, afferma che il comportamento, l'apprendimento non possono spiegarsi come semplici risposte a stimoli esterni ma come elaborazione mentale delle informazioni che provengono dall'ambiente esterno. Il principale

di orientamento ad apprendere qualcosa. Non sempre questo “qualcosa” è ben preciso, anzi può essere un oggetto non identificato.

Il concetto di intenzionalità l’ho colto nella considerazione del filosofo e psicologo tedesco Franz **Brentano** (1838-1917) che ritiene che la mente, la coscienza siano sempre rivolte ad un oggetto, per cui esse – avrebbe detto **Husserl**⁵¹ – sono in continuo movimento e mutamento.

La mia rivisitazione del concetto di *intenzionalità* di **Brentano** e di **Husserl**, si muove all’interno di un processo empirico legato all’apprendimento. Esempio. Un alunno dinanzi ad un nuovo argomento non si presenta come *tabula rasa* ma come soggetto che ha aspettative, credenze ed anche divagazioni poco pertinenti con l’argomento che si sta trattando. Insomma, la mente è sempre vigile e non è sempre in relazione con un oggetto specifico.

4.2 La mente come *adattamento plastico*

È stato il filosofo e psicologo statunitense William **James** (1842-1910) il primo a parlare esplicitamente di plasticità della mente nel libro *Principi di Psicologia* (1890).

Plasticità della mente si traduce con capacità di adattamento⁵², con risposta e soluzione a situazioni problematiche. Il soggetto, insomma, è predisposto a risolvere problemi.

Ovviamente, la sola predisposizione non basta se non è accompagnata e sostenuta da guidate esperienze di apprendimento e da ausili metodologici. È anche vero che taluni soggetti, soprattutto quelli cognitivamente più dotati, giungono da soli, attraverso un’inconsapevole *ricerca-azione*⁵³, alla soluzione di situazioni problematiche. Ciò è dovuto, prima di tutto, alla plasticità della mente che sperimenta i suoi diversi adattamenti giungendo a successi cognitivi, e specialmente alla formazione culturale del soggetto, arricchita – e questo è determinante – da letture ed attività cognitive⁵⁴ che stimolano l’immaginazione e la fantasia.

Nella maggior parte dei casi, però, i soggetti pervengono alla risoluzione di problemi, alla costruzione di modelli⁵⁵ e quindi alle conoscenze stesse grazie all’educazione ed al metodo.

Educazione e metodo consentono, perciò, di formare culturalmente il soggetto e di accelerare il suo processo di acquisizione e di sviluppo cognitivo.

oggetto di studio diviene la mente. Essa è un dispositivo indipendente dall’esperienza ed il suo funzionamento è dovuto a fattori innati.

⁵¹Edmund Husserl (1859-1938) è stato un filosofo e matematico austriaco naturalizzato tedesco, allievo di Brentano e fondatore della *fenomenologia* corrente filosofica che sostiene, *breviter*, che il fenomeno, che è manifestazione della vera essenza delle cose, si presenta con immediatezza alla coscienza che riesce ad intuirlo e quindi a coglierlo come essenza della realtà.

⁵²Dobbiamo sempre a Piaget un articolato concetto di *adattamento*. Per lo psicologo svizzero, ogni nostra risposta, conseguente all’interazione individuo-ambiente, è una risposta adattiva. Il processo di adattamento consta di due momenti: l’*assimilazione* e l’*accomodamento*. L’*assimilazione* è il momento dell’acquisizione di nuove informazioni mentre l’*accomodamento* è il momento in cui il soggetto, elaborando e confrontando le nuove informazioni con quelle pregresse, consegue un maggiore sviluppo cognitivo e conquista nuove conoscenze e competenze o potenzia quelle possedute.

⁵³La *ricerca-azione* è un metodo di ricerca, elaborato dallo psicologo tedesco, poi divenuto cittadino statunitense, Kurt Lewin (1890-1947). Questo tipo di metodo si caratterizza come esperienza di ricerca sul campo che ha come scopo di migliorare una pratica (es., un tipo di insegnamento o un tipo di approccio terapeutico) o quello di comprenderla attraverso l’esperienza diretta. Nella *ricerca-azione*, quindi, i ricercatori o gli attori sociali non intendono verificare le conoscenze possedute ma intendono – come detto sopra – migliorare pratiche, situazioni o trovare nuove soluzioni ad un problema. Da un punto di vista didattico, la *ricerca-azione* deve essere incoraggiata dato che essa stimola e potenzia l’autonomia di lavoro e la personale conquista cognitiva, elementi importanti per la costruzione dell’*apprendimento significativo*.

⁵⁴Un’attività cognitiva importante per lo sviluppo dell’immaginazione ed anche della fantasia è il gioco. L’interesse degli studiosi si è sempre focalizzato sul gioco nell’età evolutiva e sui suoi benefici. Bisogna invece riconoscere che anche nella tarda adolescenza e – senza reticenza alcuna – nell’età adulta, sono presenti – e vanno ricercati – i giochi di imitazione e di finzione, simbolici *tout court*. Essi contribuiscono soprattutto allo sviluppo della creatività, che è quella capacità che consente di creare, inventare e specialmente di trovare soluzioni al di là dei modelli e delle strategie di ragionamento abituali.

⁵⁵Il modello è costituito da un insieme di elementi (informazioni, rappresentazioni) e sequenze (come le fasi di un’azione, di un processo) che si pone come guida alla risoluzione di problemi, alla comprensione di un fenomeno e da un punto di vista epistemologico come orientamento nella ricerca scientifica.

A tal proposito, è da evidenziare la *teoria dello sviluppo prossimale* dello psicologo sovietico Lev Semenovic **Vygotskij** (1896-1934). Essa ha rilevato che le nuove acquisizioni cognitive sono praticamente un risultato metodologico. Infatti l'insegnante, l'adulto aiutano l'alunno, il soggetto in generale, ad approdare alle nuove conoscenze mediante un'interazione orientata.

È chiaro che affinché questa interazione abbia successo, il bambino, il soggetto devono essere maturi e pronti ad acquisire nuovi apprendimenti⁵⁶. Questa condizione, che **Vygotskij** chiama *zona di sviluppo prossimale*, può essere raffigurata come l'uscio di una porta, in cui il soggetto, che vi sta sopra, "non è più (dentro), ma non è ancora (fuori)". Quindi, possiamo definire la *zona di sviluppo prossimale* apprendimento potenziale o meglio ancora la condizione potenziale di apprendimento.

L'insegnante, l'adulto non devono, evidentemente, dare all'alunno, al soggetto la soluzione, il dato ma lo pongono in una condizione di apprendimento autonomo, che implica uno sforzo e quindi l'elemento di difficoltà. È l'elemento di difficoltà che potenzia le capacità cognitive e l'acquisizione di nuove conoscenze.



Meditante Yoga dinanzi al sole

4.2.1 Come migliorare la plasticità mentale

Le neuroscienze⁵⁷ consigliano, per rendere la mente sempre più flessibile, elastica e quindi più plastica, di stimolare sempre i nostri neuroni cerebrali mediante attività che comportano un certo impegno ma anche interesse e piacere come la lettura, le attività creative (musica, disegno, danza), i

⁵⁶Esempio. Un bambino riesce ad eseguire operazioni aritmetiche semplici. L'insegnante presenta per la prima volta al bambino un problema in cui vi sono delle operazioni aritmetiche (il problema rappresenta la novità e quindi l'elemento di difficoltà). Il bambino appare disorientato dinanzi a questo nuovo compito. L'insegnante, attraverso domande stimolo o riferimenti alla quotidianità etc, lo orienta verso la soluzione. Forte di questo successo, il bambino si incoraggia ed è pronto per successive conquiste cognitive. L'insegnante inserisce progressivi elementi di difficoltà per favorire apprendimenti significativi.

⁵⁷Le neuroscienze sono costituite da diverse discipline scientifiche (medicina, biologia, fisica, chimica, psicologia, genetica etc.) che studiano la struttura ed il funzionamento del sistema nervoso, che considerano causa dei comportamenti cognitivi, emotivi, sociali.

viaggi e le relazioni sociali⁵⁸. Ma, raccomandano i neuroscienziati, bisogna anche assicurare alla nostra mente, al nostro cervello un riposo notturno adeguato, un esercizio fisico integrato con ginnastiche dolci come lo yoga⁵⁹ per esempio, per irrobustire ed ossigenare il nostro corpo ma anche per combattere lo stress.

4.2.2 Come difendere la plasticità mentale

Adozione di modelli (vedi nota 55) esclusivi e la mancanza di attività che stimolano la creatività portano ad un irrigidimento della mente.

Non possiamo fare a meno di creare e di avere modelli, poiché essi facilitano il raggiungimento di obiettivi e ci consentono un funzionale risparmio cognitivo.

Ma i modelli da una parte ci aiutano, dall'altra possono rappresentare un ostacolo, nel senso che impediscono di pensare, di ipotizzare e di risolvere problemi in maniera diversa. Infatti, dinanzi a nuovi problemi il modello posseduto può risultare inadeguato.

Il modello come ostacolo mi evoca una mia lettura giovanile, *La formazione dello spirito scientifico*, opera di epistemologia scritta nel 1938 dal filosofo francese Gaston **Bachelard** (1884-1962).

Egli chiama *ostacolo epistemologico* tutto ciò che ostacola la conoscenza e la scienza come, appunto, taluni modelli. Modelli che compendiano saperi inadeguati a risolvere problemi, atteggiamenti, pregiudizi, opinioni errate. Secondo il filosofo, i grandi cambiamenti scientifici non sono il risultato della linearità di un processo ma di veri propri “salti” conseguenti a *rottture epistemologiche* che rappresentano una rottura mentale e metodologica con le teorie scientifiche passate. Non è un caso che spesso le grandi scoperte od invenzioni e così il superamento significativo di alcuni modelli e teorie siano dovuti o all'*insight*⁶⁰ o alle scoperte per caso⁶¹ anziché a scoperte od invenzioni che sono l'esito coerente dell'utilizzo di pregressi e abituali modelli e teorie.

Il modello, quindi, non deve considerarsi definitivo ma frutto di un continuo processo di rettificazione e di relazioni dinamiche.

Per realizzare ciò, bisogna avere certe consapevolezze metodologiche. La prima è che non esiste un modello assoluto e la seconda è che bisogna mantenere la mente flessibile.

La flessibilità si esercita grazie al semplice confronto, alle letture, alle attività che stimolano la creatività (vedi nota 54).

5. La creatività

La creatività, che sostanzialmente è la capacità di risolvere problemi con pochi dati e strumenti, si sviluppa principalmente immaginando prospettive diverse mediante soprattutto i giochi di finzione.

I giochi di finzione compaiono intorno ai 24 mesi e si caratterizzano come giochi basati sulla finzione, sulla simulazione e su ruoli immaginari. A mio avviso, possono costituire in età scolare in

⁵⁸Le relazioni, per noi animali sociali, rappresentano una terapia psicologica. Infatti, le relazioni sociali ci permettono di esprimere bisogni, esigenze, emozioni, condivisioni di idee, organizzazione e realizzazioni di progetti.

⁵⁹Recenti studi hanno dimostrato come la meditazione, la *mindfulness*, defaticano la mente, riducono la degenerazione cerebrale e migliorano le prestazioni cognitive. Infine, elettroencefalogrammi eseguiti su soggetti che praticano abitualmente la meditazione hanno evidenziato la comparsa di *onde alfa* e in qualche caso di *onde theta*, tipiche dello stato di sonno ma che, nello stato di veglia, conducono ad una condizione di benefica tranquillità e di lucidità mentale.

⁶⁰Termine inglese che in italiano si traduce con “intuizione”. L'apprendimento per *insight* consiste nella risoluzione di problemi improvvisamente e senza la disponibilità di dati o di strumenti. È in buona sostanza l'atto creativo. Il caso più famoso è legato all'*eureka* di Archimede (287 a.C- 212 a.C) che nella vasca da bagno scoprì il principio che prende il suo nome, secondo il quale un corpo immerso in un liquido subisce una forza, diretta verso l'alto, pari al peso del liquido spostato. Un'altra famosa soluzione per *insight* è quella a cui pervenne il filosofo e scienziato inglese Isaac Newton (1642-1726) che scoprì la forza di gravità, vedendo cadere una mela dall'albero mentre contemplava seduto.

⁶¹Anche le scoperte per caso, in inglese *serendipity*, consentono – avrebbe detto Bachelard – un “salto” evolutivo della conoscenza e della scienza umane. Note scoperte per caso sono: la scoperta dell'America, dovuta metodologicamente alla rottura della credenza che oltre lo Stretto di Gibilterra non ci fosse niente; la scoperta della penicillina da parte del medico scozzese Alexander Fleming (1881-1955) che evidenziò che anche sostanze considerate nocive, come la muffa, possono rivelarsi sostanze utili e positive.

generale e negli studenti di scuola superiore in particolare, una strategia d'apprendimento significativa, perché il soggetto "giocando" a fare lo scrittore, il matematico, lo psicologo, il filosofo etc. immagina e costruisce modelli di comprensione e di orientamento della/nella disciplina. Grazie a questo gioco, lo studente immaginando, può cogliere dal di dentro le procedure e i paradigmi dei diversi saperi. In questo gioco di possibilità, può conoscere anticipatamente le tematiche che il docente tratterà e comunque si confronterà con esse, arricchendo le personali strategie cognitive e preparando il successivo processo di memorizzazione mediante l'uso della memoria prospettica, che è quel tipo di memoria a lungo termine che ci ricorda le azioni e i diversi compiti da svolgere in futuro⁶².

Un gioco che impiego nelle mie classi, quale fase preparatoria della successiva trattazione sistematica dell'argomento, è sintetizzato da un mio paradosso e motto: "Si studia con il libro chiuso!".

Questa strategia didattica consiste nel proporre solo i titoli della tematica e quindi solo i nomi dei concetti chiave, quali domande stimolo grazie alle quali gli allievi, che non sono stati informati dell'argomento, devono costruire e scrivere su un quaderno liberamente il contenuto.

Ho notato che, oltre a liberare dalla "paura" di sbagliare e ad incentivare una più libera e costruttiva partecipazione dialogica, stimola l'immaginazione, la competenza metacognitiva⁶³, la motivazione al lavoro ed al successo autonomi.

6. Il *transfer*

Fantasia, immaginazione sono utili a sviluppare anche il *transfer*⁶⁴, che rappresenta una capacità cognitiva importante.

Il *transfer* consiste nella capacità di trasferire conoscenze e competenze da un contesto ad un altro, da una materia ad un'altra. Tale trasferimento influenzerà positivamente gli apprendimenti successivi. Un esempio di *transfer* è dato dal trasferimento di un'abilità posseduta (la guida di un'auto, per esempio) ad un'altra che si acquisisce per *transfer* (la guida di un motoscafo).

I *transfer* che riguardano contesti che implicano il "fare" sono facili a realizzarsi, mentre quelli che riguardano contesti più legati a contenuti intellettuali no, anche se i soggetti cognitivamente più dotati riescono senza alcun aiuto esterno (vedi par. 4.2).

I vari studi sull'apprendimento per *transfer*, pur nella diversità di espressioni, convergono su un fatto: che per attivare il trasferimento di conoscenze e competenze da differenti contesti bisogna considerare i seguenti elementi strutturali: 1) motivazione emotiva e cognitiva nei confronti dell'esperienza di apprendimento; 2) consapevolezza metacognitiva e quindi cognizione degli elementi che caratterizzano i processi acquisitivi; 3) richiamo, da parte dell'insegnante, di contenuti precedentemente esposti e pertinenti con quelli che si affronteranno, che svolgono una funzione preparatoria, anticipatoria e per questo orientativa nell'esecuzione del nuovo compito; 4) possesso di schemi⁶⁵ capaci di condurre il soggetto verso la costruzione autonoma di conoscenze; 5) uso, da parte dell'insegnante, di strategie diversificate come i racconti, la fruizione e la creazione di forme

⁶²Questa strategia favorisce l'*intentional learning* ossia l'apprendimento intenzionale che si caratterizza come atto volontario, motivato e con un obiettivo primario.

⁶³La metacognizione è una capacità cognitiva che consente al soggetto di esercitare un controllo sul proprio apprendimento. È perciò una riflessione sui propri processi mentali, che fa approdare il soggetto alla conoscenza ed alla consapevolezza di tali processi. Il termine fu introdotto dallo psicologo statunitense John Flavell (1928-) ed è una parola composta dall'unione del prefisso greco *meta* che significa "al di là", "sopra" e dal vocabolo latino *cognitio* che in italiano si rende con "conoscenza". Comuni strategie cognitive sono rappresentate da mappe concettuali, diagrammi di flusso e *feedback*.

⁶⁴Termine inglese, a sua volta derivante dal latino *transfere* che significa "trasferire".

⁶⁵Uno schema è sinonimo di modello (vedi nota 55). Solitamente, si usa il termine "schema" per indicare quella serie di procedure o sequenze che riguardano il compimento di un'azione ed il termine "modello" per indicare l'insieme di elementi di un concetto. La proposta di un metodo di studio è la proposta di uno schema di procedure da osservare. Diversi studi hanno dimostrato che lezioni sul metodo di studio, oltre a favorire miglioramenti nella specifica disciplina, facilitano il *transfer* degli apprendimenti nelle altre discipline.

d'arte; 6) stimolazione del pensiero analogico e quindi della capacità di classificare, generalizzare, cercare relazioni tra cose ed eventi.

Il *transfer* quindi è una capacità che viene soprattutto stimolata dall'immaginazione, dalla fantasticazione e dunque da attività libere da limiti razionali che sovente si pongono come "gabbie". Per esempio, introdurre l'argomento attraverso un racconto, specie se pertinente con la tematica che si intende trattare, attiva disponibilità all'ascolto e desiderio di sapere.

Questo tipo di pratica è comune nelle scuole dell'infanzia e primarie, mentre è praticamente inesistente alle superiori.

Questa strategia didattica si chiama *storytelling*⁶⁶ e si fonda sulla fascinazione⁶⁷ che il racconto suscita ed ha sempre suscitato sull'essere umano.

Il racconto ci inchioda, ci incanta, narra eventi ed esperienze umane. L'aveva ben compreso lo psicologo statunitense Jerome **Bruner** (1915-2016) che consigliava l'utilizzo dello *storytelling* per facilitare l'apprendimento nei bambini.

L'essere umano ha questa naturale disposizione ad organizzare esperienze e costruire realtà e contesti, anche immaginari, mediante quella modalità che lo psicologo statunitense chiama *pensiero narrativo*.



Jerome Bruner

7. L'apprendimento

L'apprendimento è l'acquisizione e l'elaborazione di informazioni. Questo processo, che implica nuovi stimoli, comporta una modificazione durevole di capacità, abilità e competenze cognitive e comportamentali.

⁶⁶È un termine inglese che in italiano si rende con "narrazione".

⁶⁷Dei racconti e dell'*epos* narrato da cantori ed aedi, dei grandi poemi e romanzi paradigmatici tutti noi abbiamo avuto esperienza diretta, grazie ai nostri studi medi e superiori e ben sappiamo cosa questi suscitavano anche negli alunni meno motivati. Ma l'esempio più emblematico, che meglio rappresenta la potenza della narrazione proviene dalla tradizione letteraria orientale: *Le mille e una notte*. Questo capolavoro arabo-indo-persiano narra di come la giovane Shahrazād salvò la vita propria e quella delle altre donne del regno, ammaliando con i suoi innumerevoli racconti il sultano Shāhriyār, marito tradito e sempre convinto della perfidia delle donne.

Per favorire un *apprendimento attivo e significativo* bisogna considerare: 1) l'esperienza educativa come esperienza globale, nel senso che essa non è esclusiva esperienza cognitiva ma anche esperienza legata alla dimensione affettiva, sociale, politica e storica; 2) un contesto educativo quale luogo affettivo ed interattivo; 3) l'ipotesi di un soggetto costruttore attivo della propria conoscenza; 4) la mente come elemento plastico, capace di adattarsi e rispondere a situazioni problematiche; 5) la stimolazione all'esercizio metacognitivo (vedi nota 63), della creatività (vedi par. 5) e del *transfer* (vedi par. 6).

7.1 L'*apprendimento attivo e significativo*

L'*apprendimento attivo* si realizza grazie alla partecipazione degli studenti al processo di apprendimento. Essi, orientati dal docente che è sostanzialmente una guida, costruiscono le loro conoscenze. In quest'ottica, gli studenti sono i protagonisti del loro sapere e delle diverse conquiste cognitive e non. L'*apprendimento attivo* incoraggia, quindi, l'autonomia e l'operatività (il *learning by doing* deweyano)⁶⁸. Stimola l'interesse e promuove il successo formativo, che accresce l'autostima personale e si pone come rinforzo positivo nei confronti delle future esperienze di apprendimento. Migliora, quindi, il desiderio di conoscere e di fare ed infine incentiva la frequenza scolastica.

Un *apprendimento attivo* conduce ad un *apprendimento significativo*.

Per *apprendimento significativo* s'intende quel tipo di apprendimento che concepisce le conoscenze strumenti utili alla comprensione del mondo ed all'azione in esso, e che orienta lo studente verso diversi gradi di consapevolezza: consapevolezza del proprio processo di apprendimento (metacognizione) e consapevolezza sociale e politica (vedi nota 41), che delinea il ruolo auspicabile che uno studente-cittadino deve avere all'interno della società.

Una caratteristica importante dell'*apprendimento significativo* è la durata nel tempo ovvero le conoscenze apprese sono ben salde nella memoria.

Questo ricordo viene assicurato dal *protagonismo cognitivo*⁶⁹, dall'uso personalizzato di modelli d'apprendimento e soprattutto dalla competenza legata alla conoscenza acquisita.

7.2 Strategie di apprendimento

Sono diverse e note le strategie che favoriscono un buon apprendimento. Qualsiasi strategia e metodo di insegnamento/apprendimento sono solitamente preceduti dalla pianificazione dello studio, dalla distribuzione nel tempo dell'argomento da trattare e da studiare (*spacing*)⁷⁰ e quindi dal *chunking*⁷¹ che consiste, in buona sostanza, in una prima e sintetica esplicazione dei concetti chiave della tematica trattata, mediante la frammentazione del contenuto.

Un buon metodo poi deve aiutare a strutturare la rielaborazione personale delle conoscenze e l'esercizio metacognitivo.

Come detto sopra, diversi sono le strategie e i metodi di studio, così come le tecniche di memorizzazione. Essi sono il risultato di apprezzabili studi e di interessanti esperienze personali.

Rimango, però, convinto che le strategie, i metodi aiutano – e ciò è molto positivo – ad accelerare il processo di acquisizione e di consapevolezza metacognitiva ma non rappresentano il rimedio universale alle problematiche evidenziate dalla relazione educativa.

⁶⁸Gli apprendimenti acquisiti in maniera autonoma e attraverso il “fare” (attività con esperienza personale) destano maggiore interesse, si assimilano più facilmente e sono durevoli.

⁶⁹È un termine che indica la costruzione autonoma delle conoscenze del soggetto.

⁷⁰Termine inglese che in italiano significa “spaziatura”. Questo metodo rende più efficace e duraturo l'apprendimento ed evita allo studente lo studio spossante e sconsigliato degli ultimi giorni.

⁷¹Termine inglese che tradotto in italiano indica lo “spezzettamento” delle informazioni, al fine di memorizzarle meglio. Sul processo di *chunking* si è basata una metodologia didattica: la *lezione segmentata* o *chunked lesson*, che ha lo scopo di mantenere alti i livelli di attenzione, concentrazione, memorizzazione e motivazione degli studenti attraverso la proposta di “segmenti” di 10/15 minuti di diverse attività brevi come la preconoscenza o una ripetizione guidata degli argomenti pregressi e a seguire la spiegazione dell'argomento, l'attività di schematizzazione, il confronto con chiarimenti e domande ed infine le considerazioni su ciò che si è imparato.

Non mi si fraintenda, le esperienze d'apprendimento sostenute e guidate da ausili metodologici sono importanti – fondamentali per taluni soggetti – sia, ovviamente, per coloro che abbisognano di un apporto maggiore finalizzato a strutturare il processo di acquisizione e metacognitivo e sia per migliorare e velocizzare l'acquisizione e la consapevolezza metacognitiva dei soggetti cognitivamente più dotati.

Ritengo, tuttavia, che la mente sia capace di dare autonome risposte e soluzioni a situazioni problematiche, grazie alle sue caratteristiche fondamentali: l'*intenzionalità* nel senso di predisposizione ad apprendere (vedi par. 4.1) e l'*adattamento plastico* quale risposta adattiva alla risoluzione di problemi (par. 4.2). Ciò significa che ognuno, soprattutto in assenza di orientamenti esterni, trova il suo metodo in base al personale stile cognitivo⁷², alle proprie strategie di codifica⁷³, di recupero⁷⁴ ed all'utilizzo delle varie tecniche di studio⁷⁵.

I metodi e le strategie d'apprendimento – come detto, a più riprese, nel presente intervento – pur nella loro diversità, mirano a porre il soggetto in una condizione che favorisce efficaci ed autonomi apprendimenti, all'interno di una concezione che considera gli aspetti affettivo-relazionali dell'esperienza educativa.

8. Il metodo PQ4R

Di metodi e strategie, ho fatto riferimenti espliciti ma anche riferimenti impliciti, che si rilevano nel corso della lettura del testo e delle note e quindi vorrei evitare di essere ripetitivo. Fatta questa premessa, intendo esporre un metodo di studio, tra i più noti ed usati, che è considerato particolarmente efficace: il metodo *PQ4R* (Thomas e Robinson, 1972), acronimo di *Preview* (visione preliminare), *Questions* (domande), *Read* (leggere), *Reflect* (riflettere), *Recite* (ripetizione), *Review* (rivedere).

1) La visione preliminare consiste nella lettura⁷⁶ del testo da studiare per avere un'idea generale dell'argomento. Questa prima lettura serve ad una prima comprensione utile ad indirizzare la nostra attenzione e quindi ad individuare, consentendoci un risparmio di risorse, il *target* della nostra prestazione cognitiva. È opportuno, che in questa fase, lo studente si segni i concetti chiave o che hanno destato la sua attenzione e dia dei medesimi una prima definizione.

2) Le domande sono fondamentali nello studio, perché permettono la rielaborazione personale, la padronanza dei contenuti, il senso critico ed evitano così che l'argomento studiato sia appiccaticcio ed il risultato di un'acquisizione superficiale o peggio mnemonica. Per costruire le domande si possono utilizzare i titoli dei vari paragrafi dell'argomento.

3) In questa fase, il testo va letto come se si dovesse rispondere alle domande formulate prima.

4) È la fase della riflessione che rappresenta il primo test personale di verifica. Infatti, riflettere significa cogliere significati, relazioni, confronti con le conoscenze pregresse, capacità di fare esempi⁷⁷.

⁷²Sono i diversi modi di ragionare e di apprendere. La maggior parte degli studiosi classifica gli stili cognitivi considerando le seguenti variabili: propensione all'apprendimento ed al ragionamento analitico, globale, verbale e visuale.

⁷³Sono i criteri che si utilizzano, solitamente inconsapevolmente se non si è metodologicamente orientati, durante l'esperienza di apprendimento come l'applicazione dei concetti di classificazione, sequenzialità, omogeneità, similarità, contrasto sui contenuti o l'utilizzo di codici verbali o visivi (*doppia codifica*, Alan Paivio).

⁷⁴Le modalità usate per recuperare ciò che si è appreso (ripetizione, associazione tra ciò che si deve ricordare e un qualcosa che si conosce o associazioni di immagini mentali, per esempio).

⁷⁵Le più comuni tecniche di studio sono: la lettura, il sottolineare, prendere appunti, usare elenchi, mappe concettuali, il riassunto.

⁷⁶Questo tipo di lettura si chiama *diagonale*. Essa è una lettura veloce finalizzata a cogliere il senso. La successiva lettura che è più lenta, vigile in cui il processo di memorizzazione è più attento e sono presenti tecniche di studio come la sottolineatura o la creazione di mappe, schemi etc. si chiama *analitica*. È bene, perciò, che la tradizionale – per chi la usa – sottolineatura e lo studio non si realizzino subito ma dopo aver colto il senso dell'argomento con la *lettura diagonale*, che può evidenziare che certi concetti incontrati con l'immediata *lettura analitica* risultano essere ripetitivi o impliciti in concetti successivi o poco significativi.

⁷⁷Ritengo che un sapere valido debba essere caratterizzato dai seguenti elementi: la conoscenza in senso stretto, la capacità di fare esempi su ciò che stiamo studiando, la capacità di individuare l'oggetto del nostro studio nella realtà

5) In questa fase, si ripetono le informazioni lette e si risponde alle domande (come da fase 2). Se emerge qualche difficoltà, si rivede la parte che non si ricorda.

6) Infine, si rivede (a libro chiuso) ciò che si è studiato.

I limiti di questo metodo risiedono nella sua struttura un po' macchinosa, per cui – così nella sua completezza – non è sempre gradito da chi preferisce andare subito al dunque. In questo caso, non si considerano le diverse fasi del metodo e si va direttamente alla lettura-studio dell'argomento assegnato.

Potrebbe sortire, a mio avviso, maggiori simpatie se si semplificasse, magari considerando precipuamente le fasi 1, 2, 4.

9. La costruzione dell'apprendimento mediante la strutturazione di modelli

Attualmente, sto sperimentando una mia idea di metodo. Questo metodo si caratterizza per la proposta di un modello tematico di apprendimento ed ovviamente mira ad incrementare un *apprendimento significativo* (vedi par. 7.1).

È oramai noto che ciò che consente un *apprendimento significativo* è dovuto *tout court* alla costruzione autonoma delle conoscenze ed alla durata nel tempo delle stesse, oltre che, evidentemente, alla consapevolezza cognitiva e strumentale di ciò che si è appreso.

Perciò, mi sono dirottato verso la ricerca di fattori che potessero renderlo più efficace.

La mia prima riflessione l'ho dedicata alla durata in memoria del contenuto appreso. Ciò mi ha indirizzato, di primo acchito, ad attenzionare il processo che riguarda la memoria a lungo termine, che è quel tipo di memoria che permette di conservare le nostre conoscenze e i nostri ricordi.

Nel mio disaminare, il mio interesse è stato catturato dalla memoria autobiografica, che è quel tipo di memoria a lungo termine che ha la funzione di conservare tutto ciò che ci riguarda (identità e vissuto personali). Essa, tra i tipi di memoria a lungo termine, è quella più duratura e salda, proprio perché riguarda la nostra vita, il nostro particolare vissuto.

Mi sono posto, subito, il problema su come far transitare e conservare un apprendimento (non biografico) nella memoria autobiografica.

Era ovvio che la soluzione doveva considerare la costruzione autonoma delle conoscenze, mediante l'allestimento di una condizione di acquisizione attiva e la proposta di un modello efficace, dato che l'apprendimento è un processo di strutturazione di modelli mentali, come hanno ben evidenziato gli psicologi costruttivisti⁷⁸.

Nel riflettere su un modello che coniugasse esperienza personale di apprendimento con efficacia, mi portai ad un esempio che facevo per stimolare la ricerca autonoma.

L'esempio era la proposta di un modello di maglietta (da comprare ad Etnapolis). Questo modello, come un *idealtipo* weberiano⁷⁹, conteneva gli elementi che caratterizzavano l'indumento ossia la tipologia, il tessuto, il colore, la taglia, il prezzo. Il modello avrebbe consentito una più veloce ed orientata ricerca dell'indumento.

Però in un contesto di apprendimento, il modello da proporre doveva servire a stimolare un'acquisizione autonoma delle conoscenze.

quotidiana, ed in crescendo, la capacità di individuarlo nella realtà storico-culturale ed infine, quale massima competenza, la capacità di produrre (o padroneggiare) l'oggetto studiato. Se non si rilevano almeno le prime tre capacità/competenze, lo studio realizzato non è stato proficuo e la conoscenza acquisita non è una vera conoscenza. Questa classificazione può servire anche come test di autovalutazione prima di ogni verifica.

⁷⁸Il *costruttivismo* è una teoria psicologica che sostiene che la nostra mente, la conoscenza sono il risultato di una costruzione del soggetto, che agisce in contesti concreti. Di conseguenza, l'apprendimento è un processo di costruzione di modelli, mediante i quali la mente prevede, anticipa fenomeni e risolve problemi.

⁷⁹Ideato dal sociologo tedesco Max Weber (1864-1920), l'*idealtipo* o tipo ideale è un modello che orienta lo studioso nella ricerca o nella comprensione di un dato fenomeno. I più noti *idealtipi* weberiani sono quelli di: azione sociale, potere, etica protestante, medioevo. Per costruire un *idealtipo* bisogna individuare gli aspetti o le caratteristiche salienti del fenomeno da descrivere o da ricercare. L'*idealtipo* è una guida, un modello astratto che descrive solo possibilità. Per esempio, l'*idealtipo* di azioni sociali descrive quali possono essere i motivi per i quali si effettua un'azione sociale. Weber individuò quattro possibilità: motivo razionale, motivo morale, motivo affettivo, motivo dettato dalla consuetudine.

L'utilità dell'utilizzo di un modello strutturato consiste (vedi par. 5) nella stimolazione della creatività, attraverso un gioco di finzione ("giocare" a fare lo scrittore, il matematico, lo psicologo, il filosofo etc.), dato che lo studente – come è stato detto precedentemente – immaginando coglie i paradigmi della disciplina, le possibilità logiche ed anche il *transfer*, capacità importante per potenziare la nostra prestazione cognitiva (vedi par. 6). A seguire, propongo un esempio di modello costruito assieme ai miei studenti.

Modello di psicoterapeuta: 1) sua formazione culturale; 2) ipotesi sul disturbo psichico e sua causa; 3) metodo terapeutico usato e motivi di questa scelta; 4) teoria generale della personalità e motivi di questa scelta; 5) eventuali correzioni/cambiamenti relativi alla sua teoria e/o al suo metodo di cura e motivi della correzione e/o del cambiamento; 6) punti di forza ed aspetti critici della teoria e della psicoterapia; 7) confronto con altri autori.

Così, lo studente quando incontrerà un nuovo argomento, che tratta di psicoterapeuti, applicherà il modello intraprendendo l'emozionante cammino della scoperta. "Giocherà", immaginerà, prevederà e talvolta indovinerà, prima dell'esposizione dei contenuti.

Il modello stimola il ragionamento e la creatività, infatti lo studente, in assenza di nozioni, compie uno sforzo cognitivo immaginando. Si chiede, quando vi è necessità, che cosa sia l'oggetto della sua conoscenza (il *ti estì* socratico), a cosa esso serva, quale sia la sua origine o la sua causa, dove e quando esso sia presente.

L'esercizio del pensiero creativo si attiva partendo da un dato noto (es., modello di maglietta), al quale segue un ragionamento analogico (es., modello di psicoterapeuta). Se il pensiero analogico non si rivela sufficiente a risolvere il problema, si passa alla stimolazione dell'atto creativo attraverso la proposta di un modello diverso, che nasce grazie al guardare da una prospettiva diversa. L'idea di "diversità" implica i concetti di similarità e soprattutto di contrasto od opposizione: il nuovo modello nasce in contrasto od in opposizione del modello preesistente.

Tutto sommato, sto riscontrando risultati positivi. Devo però lavorare di più sul *transfer* ovvero sul trasferimento – e l'influenza – di questa competenza nelle altre discipline.



Max Weber

10. Conclusioni

- L'esperienza educativa è un'esperienza globale in cui confluiscono fattori legati all'affettività, alla cognitività, alla socialità, alla dimensione politica, alla dimensione storica quali elementi costitutivi del proprio progetto di vita. La dimensione affettivo-relazionale è la premessa di ogni apprendimento significativo e per esteso di ogni comportamento motivato, come confermano gli studi citati ed il riscontro empirico. Infatti, le problematiche che riguardano l'affettività si ripercuotono sulla dimensione cognitiva e sulla qualità del processo di apprendimento.
- L'organizzazione di un contesto educativo, affettivo ed interattivo diviene, quindi, la premessa fondamentale dell'esperienza di apprendimento. Un ambiente d'apprendimento favorevole deve essere caratterizzato da un rapporto di convivenza emotiva, da una comunione di interessi e da un'esperienza democratica, che, a mio avviso, possono essere sostenuti da un approccio pedagogico comunitario. In una relazione comunitaria, i soggetti si sentono saldamente uniti e vincolati da spazi fisici e da rapporti informali. L'approccio comunitario rappresenta soprattutto una strategia di recupero dell'autorevolezza e di condivisione civile.

- Stabilita l'importanza dell'affettività e del rapporto interpersonale sulla qualità e sull'intensità degli apprendimenti, occorre definire il ruolo della *mente* nel processo di acquisizione di informazioni. Essa è il risultato di un adattamento, dovuto all'interazione individuo-ambiente, mediante il quale il soggetto è costruttore attivo della propria conoscenza. In secondo luogo, la *mente* è *intenzionalità*, nel senso che essa è sempre predisposta ad apprendere qualcosa, a prescindere dallo stimolo. La *mente* è anche *adattamento plastico*, nel senso ch'essa sperimenta diversi adattamenti per giungere alla soluzione di problemi e quindi al successo cognitivo. Tale processo viene favorito dalla formazione culturale del soggetto che stimola l'immaginazione e la fantasia e quindi all'educazione ed al metodo, che accelerano il processo di acquisizione e lo sviluppo cognitivo. Immaginazione, fantasia e giochi di finzione sviluppano la creatività, che sostanzialmente è la capacità di risolvere problemi con pochi dati e strumenti.
- Alla creatività è legato il *transfer*, che consiste nella capacità di trasferire conoscenze e competenze da un contesto ad un altro, da una materia ad un'altra. Tale trasferimento influenzerà positivamente gli apprendimenti successivi. I vari studi sul *transfer* evidenziano che per attivare il trasferimento di conoscenze e competenze da differenti contesti bisogna considerare: l'iniziale motivazione emotiva e cognitiva nei confronti dell'esperienza di apprendimento; la consapevolezza metacognitiva; l'azione preparatoria dell'insegnante; il possesso di schemi; la stimolazione del pensiero analogico e della creatività, la capacità di classificare, generalizzare, cercare relazioni tra cose ed eventi.
- Di conseguenza, per favorire un *apprendimento attivo e significativo* bisogna considerare: l'esperienza educativa come esperienza globale; il contesto educativo quale luogo affettivo ed interattivo; il soggetto quale costruttore attivo della propria conoscenza; la mente quale elemento plastico e capace di diversi adattamenti; l'esercizio metacognitivo, la creatività e il *transfer*.
- Sono diverse le strategie che favoriscono un buon apprendimento. Qualsiasi strategia e metodo di insegnamento/apprendimento sono solitamente preceduti dalla pianificazione dello studio, dalla distribuzione nel tempo dell'argomento da trattare e da studiare (*spacing*) dal *chunking* ossia da una prima e sintetica esplicazione dei concetti chiave. Ritengo, tuttavia, che la mente sia capace di dare autonome risposte e soluzioni a situazioni problematiche, grazie alle sue caratteristiche. Ciò significa che ognuno, soprattutto in assenza di orientamenti esterni, trova il suo metodo in base al personale stile cognitivo alle proprie strategie di codifica di recupero ed all'utilizzo delle varie tecniche di studio.
- Un metodo di studio, tra i più noti ed usati, è il metodo *PQ4R*. Esso si articola in 6 fasi: una prima lettura dell'argomento da studiare; la costruzione di domande che emergono implicitamente od esplicitamente dalla lettura; la rilettura del testo rispondendo alle domande formulate; la riflessione sull'argomento che serve per cogliere significati, relazioni e confronti; la ripetizione di quanto si è studiato; la revisione finale.
- Nella mia pratica didattica, sto sperimentando una mia idea di metodo, che si caratterizza soprattutto per la costruzione autonoma delle conoscenze e per la durata nel tempo delle stesse. Esso si fonda sul processo della memoria autobiografica, che tra i tipi di memoria a lungo termine, è quella più duratura e salda, proprio perché riguarda la nostra vita. Per far transitare e conservare un apprendimento nella memoria autobiografica, mi sto servendo della costruzione di modelli, che sono composti dagli elementi salienti che caratterizzano la tematica da trattare. Il metodo del modello serve a stimolare un'acquisizione autonoma delle conoscenze in maniera creativa, attraverso giochi di finzione ("giocare" a fare lo scrittore, il

matematico, lo psicologo, il filosofo etc.) e ad attivare una ricerca-scoperta che porterà lo studente a prevedere e ad anticipare la tematica che si affronterà.

Sergio Pignato*

* Docente al Liceo “G. Verga” di Filosofia e Scienze Umane. È interessato alla ricerca degli aspetti funzionali ed innovativi dei processi legati all’apprendimento ed alla psicologia dinamica.

Pubblicazioni afferenti alle materie insegnate: *Tests della personalità (un pratico strumento per conoscere se stesso)*, Adrano, Edizioni Nuovapolis, 1992.

DOCENTI IN SERVIZIO A.S. 2024/25

Abate Stefania
Agliozzo Roberta
Aidala Fausta
Alberio Francesco
Amari Susanna
Amata Valerio Salvatore
Battiati Maria Carmen
Becciani Elio
Borzi Rosaria
Bruni Paolo
Burzillà Rosanna
Cantarella Angela Maria
Cantaro Marco
Corsaro Maria Stella Assunta
D'Agostino Licia Maria
Del Campo Valentina
Di Bartolo Francesco
Di Lillo Luca
Di Mauro Angela
Di Placido Maria
Di Primo Aldo
Di Primo Maria Agatina
Di Stefano Eleonora Concetta
Di Vincenzo Patrizia
Distefano Maria Concetta
Doria Maria Dolores
Fallica Alessandro
Farinato Vincenza
Fiamingo Maria Giuseppa
Finocchiaro Ada
Finocchiaro Alessandra
Friscia Anna Maria
Galizia Sandra
Garufi Rosetta
Giurato Marco
Greco Gaia
Ingiulla Carmela
Isgrò Giuseppina
La Mela Maria Grazia
La Rosa Angelo
Lanaia Giovanni
Leanza Giuseppina
Leanza Rosalba
Lembo Sara
Leocata Maria
Leocata Sabina
Leonardi Venera Lucia

Liotta Agata Giovanna
Lo Re Filippo
Longhitano Giuseppa
Longo Ottavia
Luca Liliana
Maccarrone Maria
Maccarrone Maria Rosalba
Magrì Maria Rosalba
Mazzaglia Caterina Maria
Meli Simone
Messina Angela
Messina Carmela
Messina Salvatore
Montalto Rosanna
Neri Gaetano
Nicoloso Agata
Palermo Giusi Sabina
Panebianco Vincenzo
Pappalardo Maria Cristina Anna
Pappalardo Salvatore
Paratore Alba
Pignato Sergio
Portale Antonino
Privitera Salvatore
Puleo Giovanni
Pulvirenti Giuseppe
Ravità Valeria
Romano Maria Grazia
Rosano Antonino
Saitta Giuseppa
Sangiorgio Giuseppina
Scarcella Alfina
Sciacca Giuseppa Maria
Sicurella Luigi
Signorello Fabio Antonio
Sorice Antonella
Spitaleri Lisa
Stimoli Vincenza
Terranova Lucia
Tomasello Carmelo

PERSONALE ATA IN SERVIZIO NELL' A.S. 2024-25

Direttore dei Servizi Generali Amministrativi

Procopio Vincenza

Assistenti amministrativi

Anzalone Laura
Buscemi Alessandro
Di Marzo Piera
Nicolosi Giorgia
Petràlia Vincenza
Portale Carmela
Possenti Daniela
Privitera Salvatore
Spinella Walter

Assistenti tecnici

Mannino Giuseppa
Mirone Stefano

Collaboratori scolastici

Cantarella Giuseppa
Casto Vincenza
Cutrona Pietro
Di Paola Alfio
Foti Maria Grazia
Gula Maria Carmela
Italiano Laura
Miceli Rita Marisa
Montalto Rosaria
Monteleone Giusi
Pulvirenti Piero David
Russo Anna
Russo Antonina
Russo Daniela
Scarfalloto Filippo