

Dalla parte della madre

Linee d'interpretazione del simbolico cristiano dei primi secoli

Anna Montebugnoli

Abstract – This article analyses the revolutionary implications of the Christian doctrine of Incarnation in relation to the Classic and Hellenistic ontology. It reconstructs the philosophical background of some of the main concepts of the theoretical, rhetorical, exegetic, and aesthetic tradition (such as typology, allegory, and anagoge) that the Christian polemicists used to break with the paradigm of knowledge of the ancient world. It then explores the intersection of different fields of research as related by a central theme: the generation of the Son from the mother. The core of the Christian novelty is identified in the doctrine of the double nature of Christ—human from the mother and divine from the Father. The article then examines the iconopoietic implications of these changes in Late Antiquity and the artistic products as visible traces of the Christian revolution in the ancient weltanschauung.

Premessa

Questo articolo ha due obiettivi principali: da un lato, far emergere le enormi conseguenze teoriche che l'idea cristiana dell'incarnazione porta nel cuore dell'ontologia e dell'ordine simbolico antico; dall'altro, esaminare da una prospettiva filosofica (in senso lato) alcuni termini propri della tradizione retorica, esegetica ed estetica (tipologia, allegoria, anagogia ecc.) che hanno rivestito un ruolo fondamentale nella deflagrazione del modello classico ed ellenistico, come nel suo successivo recupero. Si tratterà dunque di portare avanti un lavoro di contaminazione tra ambiti spesso separati a partire da un tema centrale che funziona da punto di capitone: la generazione del figlio dalla madre. La definizione della doppia natura di Cristo – umana dalla madre, divina dal Padre – che impegna i primi apologeti¹ è, a nostro avviso, il nucleo da cui prende avvio la rivoluzione

¹ La centralità di questo tema nei primi pensatori cristiani è legata a doppio filo alla lotta contro lo gnosticismo, che tendeva a negare la verità dell'incarnazione (e con essa della crocifissione). Su questo ci limitiamo a rimandare a G. Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma - Bari 1987 e a *Introduzione* a A. Orbe (ed), *Il Cristo. Testi teologici e spirituali dal I al IV secolo*, Milano 2005, I, pp. XXIII-XL.

del Cristianesimo. Un nucleo tanto più sconvolgente per l'ordine antico perché si innesta entro categorie e linguaggi che gli appartengono; un rivolgimento che avviene dall'interno, capace di produrre un cortocircuito tra concetti e pratiche che costituivano la trama dell'antichità. Di queste pratiche esamineremo prevalentemente quelle artistiche, come tracce visibili di un mutamento che investe ogni ambito del mondo in cui si dà.

1. *Il colpo d'occhio*

Può sembrare azzardato cercare di comprendere i rivolgimenti di un'epoca, le discontinuità della storia scandite da una cronologia che la storiografia tradizionale ha ordinato (e in parte continua a ordinare) sotto il segno dell'evoluzione o della decadenza², a partire da due immagini. Due immagini separate nel tempo, ma che l'esperienza del colpo d'occhio è capace di riunire cogliendo così, attraverso un processo di affiancamento e comparazione, la profondità della distanza che le divide. E, tuttavia, è proprio il ruolo che l'immagine riveste nel cristianesimo³ a legittimare in qualche modo la priorità che qui le accordiamo. Un ruolo che non si limita ad accompagnare e sostenere dall'esterno la dottrina, ma che, in un movimento continuo di scambio tra arte e teologia, definisce il campo dell'ortodossia e, insieme, consegna alla condanna di eresia tutto ciò che ne rimane fuori. La centralità dell'immagine nel cristianesimo precede d'altronde la produzione artistica vera e propria, collocandosi nel cuore stesso della sua dottrina, nella *novitas* del Dio incarnato: è Paolo il primo a indicare Cristo come immagine di Dio, del Dio invisibile, del Padre⁴.

Due immagini, dunque: quella dell'affresco del Cristo Orfeo delle catacombe dei santi Pietro e Marcellino (IV secolo) da una parte, e quella del Cristo in trono tra gli Apostoli del mosaico absidale di Santa Pudenziana (400 ca.), dall'altra. Appena un secolo divide le due opere e, se si sgombra

² Sulla discontinuità della genealogia contrapposta alla continuità dello storicismo cfr. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in M. Foucault, *Microfisica del potere*, a cura di A. Fontana - P. Pasquino, Torino 1977, pp. 29-54.

³ Sulla questione dell'immagine cristiana esiste una letteratura sterminata. Ci limitiamo a segnalare: H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2008; R.M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London - New York 2000; P.C. Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, Oxford 1994; G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008.

⁴ Cfr. 2Cor. 4,4; l'espressione si ritrova anche in Col. 1,15 la cui attribuzione a Paolo è tutt'ora discussa, ma la cui ispirazione è senz'altro paolina. In proposito, cfr. R. Cantalamessa, *Cristo «immagine di Dio»*. *Le tradizioni patristiche su Colossesi 1, 15*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 1, 1980 pp. 181-212.

il campo da un'interpretazione evoluzionistica dell'arte cristiana, se ci si sottrae alla tendenza diffusa a ridurla a imitazione prima imperfetta e poi compiuta delle forme ellenistiche⁵, si può cercare di cogliere il senso profondo, le ragioni teoriche delle differenze che le separano. Si può anche allargare la forbice temporale e spaziale mettendo a confronto, ad esempio, l'affresco di Giona (sempre delle catacombe di Pietro e Marcellino) e l'icona del Cristo Pantocrator del Monte Sinai: l'effetto di alterità è lo stesso. Da una parte figure, rappresentazioni tipologiche⁶, ovvero immagini che raccontano la vita di Cristo, scegliendo ciò che del mondo pagano (Cristo Orfeo) e di quello giudaico (Giona) prefigura⁷ le vicende del Nuovo Testamento. Opere *sine cura*, che possono servirsi liberamente dello stile classico canonizzato dall'ellenismo⁸ o solo abbozzare immagini che anticipano ciò che è di là da venire. Dall'altra, rappresentazioni dell'apoteosi, allegorie la cui cura rispecchia quella con cui Dio, attraverso il Figlio, ha ordinato il mondo. Dunque, tipologia e figuralità (che insistono sulla letteralità del testo e la storicità degli eventi narrati e rappresentati) contro allegoria e anagogia (che rivelano invece un senso spirituale, nascosto nelle forme testuali, materiali e storiche)⁹, con tutto ciò che esse implicano: il messianismo, la libertà e l'umiliazione di Dio da una parte¹⁰, l'escatologia, l'ordine, la creazione dall'altra. Si tratta di due modi opposti di intendere il mondo, secondo due logiche contrarie, della cui conflittualità testimoniano le immagini evocate. Bisogna allora esaminare più da vicino le radici di questo conflitto, individuando le ragioni (storiche e teoriche) che hanno determinato una simile trasformazione nella cultura cristiana, a cominciare dal suo modo di intendere la produzione artistica.

2. Forma e materia

La risposta, a nostro avviso, va ricercata nel paradosso che informa di sé tutto il primo cristianesimo – e che, da un certo momento in poi (un

⁵ È questa l'interpretazione della mistica imperiale sulla quale cfr. T. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano 2005, pp. 5-18.

⁶ Sulla tipologia nelle immagini paleocristiane cfr. H.-I. Marrou, *Decadenza romana o tarda antichità? (III-VI secolo)*, Milano 1997, in particolare pp. 63-70. Sul ruolo della tipologia nella teologia cristiana cfr. J. Danielou, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Bologna 1975.

⁷ Sulla tipologia come «profezia reale» cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1974, pp. 186 ss.

⁸ Si pensi all'affresco delle catacombe di Pietro e Marcellino, che raffigura Gesù con l'emorroisa.

⁹ Sulla questione dell'anagogia cfr. G. Barzaghi, *Anagogia: il cristianesimo 'sub specie aeternitatis'*, Modena 2002.

¹⁰ Cfr. D. Guastini, *Per una genealogia delle immagini cristiane*, in «Acta Philosophica», 2, 2011, 20, pp. 273-306.

momento molto preciso della storia della dottrina e della Chiesa), viene superato, come vedremo più avanti, da una dialettica nuova e potentissima. Un paradosso la cui costruzione e soluzione poggiano entrambe sulla differente relazione in cui vengono a trovarsi due categorie fondamentali tanto dell'ontologia quanto dell'estetica: forma e materia. Ad esse corrispondono, e di questa corrispondenza cercheremo qui di dare conto, due termini fondamentali dell'iconopoiesi: *eikon* (immagine) e *typos* (figura).

La storia di questi due concetti è lunga e complicata e non è possibile (né utile ai fini di questa ricerca) ricostruirla qui; sarà sufficiente accennare ad alcuni tratti che caratterizzano, nel mondo classico ed ellenistico, le nozioni di *eidos/morphé* (concetto-idea-forma) e *chora/hyle* (materia-sostrato-ricettacolo)¹¹, tratti che si conserveranno anche nel cristianesimo, ma assunti all'interno di un radicale rivolgimento assiologico e ontologico. Si potrebbe dire, semplificando un poco, che il mondo antico associa l'essere vero, imperituro ed eterno all'idea di forma, mentre fa della materia il sostrato passivo del divenire, e dunque, in qualche modo, del non-essere. Ora, essere e divenire si legano a un problema la cui centralità è testimoniata dal suo costante riaffiorare nelle opere dei filosofi antichi: quello della generazione. Come preservare la generazione dallo spettro della corruzione, come salvare l'essere dal non essere, dal momento che esso deve partecipare in qualche modo del prodursi dei fenomeni? La soluzione è nota: la forma apporta ciò che è destinato a durare, a non mutarsi mai in non essere; la materia è responsabile della fragilità delle cose del mondo, della loro contingenza. Quello che qui interessa in modo particolare è però lo scambio che la filosofia mette in atto tra il discorso ontologico e quello biologico: alla forma corrisponde, nella generazione, il ruolo del Padre, portatore del principio indistruttibile dell'essere, che si conserva separato, anche nel momento in cui si unisce alla materia, a cui invece è legata la figura della madre¹². Tutto si tiene insieme sotto il se-

¹¹ Il primo termine si trova, in questa accezione, nel *Timeo* di Platone (48e4 ss.), mentre il secondo risale ad Aristotele (*Met. A*, 10-1075b17-24); cfr. E. Berti, *La materia come soggetto in Aristotele e nei suoi epigoni*, in «Quaestio», 7, 2007, pp. 25-52, qui p. 26.

¹² Ci limitiamo a fare riferimento a due opere particolarmente importanti in questo senso: il *Timeo* di Platone e gli scritti biologici di Aristotele. Sulla questione del terzo genere della realtà introdotto nel *Timeo* e sul suo rapporto con la figura della madre cfr. L. Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Sankt Augustin 1998, pp. 221 ss.; M. Migliori, *Ontologia e materia. Un confronto tra il 'Timeo' di Platone e il 'De generatione et corruptione' di Aristotele*, in M. Migliori (ed), *Gigantomachia. Convergenze e differenze tra Platone e Aristotele*, Brescia 2002, pp. 35-104; F. Ferrari, *La chora nel Timeo di Platone. Riflessioni su «materia» e «spazio» nell'ontologia del mondo fenomenico*, in «Quaestio», 7, 2007, pp. 3-23, qui pp. 4-6; P. Lia, *Dalla visione ineffabile all'immaginazione visionaria. La questione della lingua tra il «Paradiso» di Dante e la 'chôra' platonica*, in «Annali di studi religiosi», 16, 2015. Un posto a sé (per spessore filosofico) occupa il saggio di J. Derrida, *Chora*, raccolto in J. Derrida, *Il segreto del*

gno del *logos*, dell'ordine razionale e linguistico, che impone e, allo stesso tempo, rende visibile la priorità dell'idea sul sostrato materiale, la premienza della generazione del Padre su quella della madre, in ogni ambito dell'orizzonte simbolico, a cominciare da quello proprio della visibilità: la produzione artistica classica (che segue le regole della *mimesis*, ovvero dell'imitazione e della riproduzione delle forme della natura) e il suo esito ellenistico¹³ mettono in atto nei prodotti artistici questo rapporto di forza tra forma e materia, tra l'essere e il sostrato.

3. *Il visibile e il visivo*

Per capire quale sia la rivoluzione che il cristianesimo compie rispetto a questo ordine discorsivo, conviene partire dalle riflessioni di Georges Didi-Huberman attorno al concetto di «immagine aperta», sviluppate nell'omonima raccolta di saggi, in cui l'autore elabora una nuova interpretazione dell'arte cristiana. Per il nostro discorso è particolarmente interessante il saggio dedicato a Tertulliano, e, più precisamente, alle contraddizioni che si aprono nel suo pensiero 'estetico', in cui la condanna senza appello dell'immagine¹⁴ si accompagna a un suo uso continuo e insistito nell'opera e nel linguaggio dell'apologeta. Un'aporia che ossessiona la «fondazione di una morale cristiana»¹⁵, e che dà la misura dell'importanza che la questione dell'*eikon*, dell'immagine pagana, rivestiva per la costituzione della nuova teologia¹⁶ che, come scrive Didi-Huberman, può svilupparsi solo a partire da uno strappo, da un «distaccamento violento» e drammatico rispetto a un «elemento originario»¹⁷. In realtà sono (almeno) due gli elementi originari con cui il cristianesimo deve fare i

nome, Milano 2005. Sul ruolo della madre e la sua associazione al concetto di materia in Aristotele cfr. in particolare F. Héritier, *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Roma - Bari 2006, pp. 139-140 e L. Irigaray, *Il luogo, l'intervallo*, in L. Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, Milano 1985, pp. 32-47. Sulla questione più generale della materia in Aristotele cfr. D. Bostock, *Space, Time, Matter and Form. Essays on Aristotle's Physics*, Oxford 2006, pp. 31-47; S. Choen, *Aristotle's Doctrine of the Material Substrate*, in T. Irwin (ed), *Classical Philosophy: Collected Papers. Aristotle: Substance, Form and Matter*, New York - London 1995, VI, pp. 95-118; E. Berti, *La materia come soggetto in Aristotele e nei suoi epigoni*, pp. 25-52.

¹³ Per la complessa questione della *mimesis* e della sua tradizione ci limitiamo a rimandare S. Halliwell, *L'estetica della 'mimesis'. Testi antichi e problemi moderni*, Palermo 2009. Sugli esiti ellenistici della *mimesis* cfr. D. Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma - Bari 2003, pp. 128-146.

¹⁴ Tertulliano, *De Idolatria*, in Tertulliano, *Opere montaniste*, a cura di G. Azzali Bernardelli, Roma 2011.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, p. 74.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

conti: da una parte c'è la tradizione giudaica con la sua legge, con la sua condanna di ogni forma di raffigurazione di ciò «che è lassù nel cielo e di ciò che è quaggiù sulla terra, e di ciò che è nelle acque sotto la terra»¹⁸. Sarà soprattutto attraverso il concetto paolino di superamento della legge (*katargesis*), che la teologia cristiana ripenserà la propria relazione con l'Antico Testamento, un superamento che investirà anche e soprattutto il divieto mosaico a farsi immagini¹⁹. Dall'altra parte c'è il mondo classico con la sua filosofia, i suoi idoli e la sua arte mimetica. È qui che si pone la scelta drammatica – che sembra condurre inevitabilmente all'abolizione delle immagini per i cristiani – tra l'imitazione e l'incarnazione²⁰. Tuttavia, come scrive Didi-Huberman, «il paradosso di questa scelta è che ognuno dei due termini comporta l'elemento dell'immagine»²¹. Anche qui bisogna tornare a Paolo, alla sua interpretazione di Cristo come immagine del Padre, «Verbo incarnato, reso non solamente visibile, ma anche tangibile agli uomini»²². È in questo senso che l'immagine può essere salvata: essa diviene «qualcosa che chiede di essere vista, anche se non lo è ancora; qualcosa che significa più del visibile, perché designa l'idea di un visibile virtuale, di un visibile a venire»²³. Odio del visibile, dunque, inteso come forma (classica) e allo stesso tempo promessa di un visibile, di un visivo che «caratterizza un mondo in cui l'immagine è contemporaneamente in presenza e in promessa»²⁴. In promessa, nel senso dell'attesa della *parusia* (del ritorno di Cristo sulla terra), del «tempo della fine»²⁵ in cui vivono i primi cristiani, consapevoli della transitorietà dello schema di questo mondo. Immagine tipologica dunque, come prefigurazione nel passato delle storie di Cristo, e prefigurazione di là da venire del suo ritorno. Bisogna guardare ancora una volta alle lettere paoline per trovare il primo uso cristiano del termine greco *typos* nel senso di 'prefigurazione reale' dell'evento dell'incarnazione²⁶. Proprio a Tertulliano, secondo una nota

¹⁸ Es. 20, 4.

¹⁹ Se è vero, come scrive Paolo, che Cristo è immagine di Dio, allora è nel cuore stesso della dottrina cristiana che si apre e si consuma il conflitto con il divieto mosaico. Su questo, cfr. A. Magris, *Il tema dell'immagine di Dio: Giudaismo, cristianesimo e gnosticismo*, in D. Guastini (ed), *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, Firenze - Lucca 2014, pp. 191-208.

²⁰ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, p. 75.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 76.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta: un commento alla lettera ai Romani*, Torino 2000, p. 63.

²⁶ Rm 5, 14; 1 Col, 10, 6.

tesi di Auerbach, si deve la piena elaborazione del termine latino *figura* che traduce il greco *typos*²⁷. Ma, come si è detto, l'immagine cristiana è anche in presenza, nel senso della tangibilità dell'incarnazione, della materialità del corpo e della carne: dunque, la tipologia non basta a spiegare lo scarto tra le immagini che abbiamo messo a confronto. O meglio: non mostra da dove essa tragga la sua nuova capacità di significazione, la sua carica ermeneutica in grado di stravolgere l'interpretazione fino ad allora dominante del mondo, quella propria del pensiero del *logos*, che sostituisce parole e concetti alle cose, forme alla materialità dei fenomeni. Bisogna allora interrogarsi sulla «presenza» delle immagini – ovvero sulle implicazioni ontologiche di quel paradosso su cui poggia la dottrina cristiana delle origini, che abbiamo evocato sopra, vale a dire il paradosso dell'incarnazione – a partire da quella contrapposizione di forma e materia, dei ruoli del padre e della madre nella generazione, che governava l'orizzonte simbolico del mondo antico.

4. *Dalla parte della madre*

Abbiamo già accennato a come la «tangibilità» dell'incarnazione e la condanna cristiana della forma (del visibile) stravolgano il paradigma mimetico classico. Ora, è proprio nella dottrina dell'incarnazione che le figure della generazione assumono un nuovo significato. Conviene volgersi ancora all'opera di Tertulliano, che meglio di altri ha dato conto di questa risignificazione nel suo scritto dedicato alla difesa della carne di Cristo²⁸. Scrive l'apologeta:

«Non conveniva che il Figlio di Dio nascesse da seme umano, perché ci sarebbe stato il pericolo che, se fosse stato tutto figlio dell'uomo non fosse più figlio di Dio, e quindi non avesse niente di più di quanto ebbero Salomone e Giona ... Pertanto era figlio di Dio in seguito al seme di Dio Padre, cioè grazie allo Spirito ... E così, come, quando non era ancora nato nella vergine, poté avere Dio come Padre senza avere una donna come madre, allo stesso modo, quando fu nato da una vergine, poté avere una madre umana senza un padre umano. Così, infine, è uomo e, insieme, Dio ...: dall'uomo la carne senza seme, da Dio lo Spirito con il seme»²⁹.

²⁷ E. Auerbach, *studi su Dante*, pp. 186-190.

²⁸ La priorità che qui accordiamo al testo di Tertulliano è dovuta al fatto che, nella sua opera (e nel *De carne Christi* in particolare), un'analisi puntuale della generazione del figlio dalla madre si coniuga con il nuovo significato che, per la prima volta nell'opera dell'apologeta, il termine «figura» viene ad assumere in ambito cristiano (cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, p. 186).

²⁹ Tertulliano, *De Carne Christi*, 18, 1-3, in Tertulliano, *Opere dottrinali*, a cura di C. Micaelli - C. Moreschini - C. Tommasi Moreschini, Roma 2010, pp. 393-395.

La generazione umana di Cristo riguarda unicamente la relazione del figlio con la madre: non c'è seme maschile a coagulare la materia passiva, a scaldare il sangue materno. Non è nemmeno lo Spirito a svolgere questa funzione perché si correrebbe altrimenti il rischio di compromettere la separatezza delle due nature di Cristo, uno dei cardini della cristologia; dunque, una generazione interamente materna, di una madre capace di fare ciò che il mondo classico le aveva negato: agire, mettere in forma. Occorre però notare come il paradigma classico non sia del tutto invertito: alla madre compete la generazione materiale di un corpo destinato a soffrire e morire; al Padre quella di ciò che è immortale, imperituro ed eterno³⁰. Tuttavia il modello classico è esasperato e allo stesso tempo revocato dalla centralità che la carne assume nell'economia della salvezza: la rivelazione della Grazia, le storie del Nuovo Testamento, la promessa della resurrezione, passano tutte per le vicende del corpo di Cristo. Bisogna evitare di lasciarsi influenzare dagli esiti successivi dell'ortodossia cristiana, che tende ad assorbire la radicalità delle due nature di Cristo nella priorità della generazione del Figlio dal Padre. Per Tertulliano la contraddizione tra le due origini del Figlio, tra la sua divinità e la sua umanità, non arriva mai a una sintesi, a una pacificazione, tanto che egli può scrivere: «È stato crocifisso il Figlio di Dio: non mi vergogno, poiché me ne dovrei vergognare. È anche morto il Figlio di Dio: è senz'altro credibile, poiché si tratta di una cosa assurda. E anche dopo essere stato sepolto è risorto: è una cosa certa, perché è impossibile»³¹. È questa «la follia della Croce»³², ciò che la logica classica non può accettare; e non può farlo perché sono i concetti stessi che l'hanno retta fino ad allora a trovarsi in

³⁰ Sulla generazione del Padre cfr. Tertulliano, *Adversus Praxean*, 5, 4-7, in Tertulliano, *Opere dottrinali*, a cura di C. Moreschini - P. Podolak, Roma 2010, IIb, pp. 465-467 e Tertulliano, *Adversus Heremogenem*, 18, 1, *ibidem*, pp. 147-149.

³¹ Tertulliano, *De carne Christi*, 5, 5, p. 357: si tratta del noto passo sintetizzato nella formula del *credo quia absurdum* per la quale cfr. E. Evans, *Tertullian's Treatise on the Incarnation*, London 1956, p. 107; J.C. Fredouille, *Tertullian et la conversion de la culture antique*, Paris 1972, pp. 333-336; R.D. Sider, *Credo quia absurdum?*, in «The Classical World», 73, 1980, 7, pp. 417-419. Sia Fredouille sia Sider fanno riferimento all'articolo di J. Moffatt, *Aristotle and Tertullian*, in «Journal of Theological Studies», 17, 1916, pp. 170-171, in cui l'autore mette a confronto l'espressione tertulliana con il passo di *Rhet.*, 1400 a6-10. Qui Aristotele mostra come «an argument from probability can be drawn from the sheer improbability of a story: some stories are so improbable that it is reasonable to believe them» (R.D. Sider, *Credo quia absurdum?*, pp. 417-418). Sarebbe quindi possibile difendere l'espressione tertulliana dall'accusa di irrazionalità ricorrendo al precedente aristotelico, che ne legittima l'uso in senso retorico. Contro questa interpretazione «normalizzante» del testo tertulliano, vogliamo invece sottolineare tutta la drammaticità di un nuovo linguaggio, che si contrappone alle forme della logica e della retorica classiche. Per un'analisi dettagliata del paradosso di Tertulliano, e delle sue differenti interpretazioni, cfr. E. Osborn, *Tertullian, First Theologian of the West*, Cambridge 2001, pp. 48-64.

³² 1Cor., 1, 17-25.

un nuovo rapporto antinomico, investiti entrambi della responsabilità di dare un nuovo senso alla realtà. Una realtà che si costruisce proprio sul loro contrasto, sull'impossibilità di una loro pacificazione, dell'addomesticamento di un principio all'altro. Carne e Verbo, *Logos* e corpo, essere eterno e incorruttibile fragilità e precarietà del divenire: forma e materia, insomma, con le due figure del padre e della madre che ne intrecciano le relazioni, entrano in un conflitto capace di produrre un nuovo linguaggio. Si tratta di una rivoluzione che il cristianesimo porta nel cuore dell'ordine (discorsivo, filosofico, sociale e politico) antico: la materia, i corpi destinati al non essere, la madre che ne tiene le fila, non solo non tacciono più al servizio dell'ordine dell'*eidos*, ma sono in grado di produrre un nuovo modo di significare³³, che arriva (per la prima volta forse) a contendere alla forma classica il suo primato ontologico e logico, al *logos* e al padre il governo assoluto della realtà. È in questa contesa che si apre lo spazio

³³ Riprendiamo l'idea di una capacità di significazione dei corpi e della materia che si lega alla figura della madre da due testi fondamentali di L. Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sull'inimicizia tra metafora e metonimia*, Roma 1998 e, della stessa autrice, *L'ordine simbolico della madre*, Roma 2006. È in particolare la lettura proposta dalla studiosa della metonimia come direttrice del linguaggio e della sua relazione con la metafora che costituisce lo sfondo teorico della nostra riflessione. Al moto ascendente della sostituzione metaforica, nella sua apparentemente illimitata capacità di mettere «le parole al posto delle cose, il significato figurato al posto di quello letterale, l'universale al posto del particolare, in una progressione abissale» (L. Muraro, *Maglia o uncinetto*, p. 57) si contrappone la direttrice metonimica che «estranea a questo moto ascendente, lo impaccia, lo taglia di traverso, gli impedisce di arrivare alla sua logica conclusione» (*ibidem*). Ciò che più impaccia la «rappresentazione sostitutiva» è la «prossimità delle cose» (*ibidem*), è la loro materialità, il loro – e il nostro – essere corpi e intrattenere relazioni. In questo senso, la significazione metonimica si contrappone, con i suoi nessi di contiguità e combinazione, ai nessi di sostituzione e similarità della metafora (cfr. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 2012, p. 40). Nello stesso ordine di pensiero si muove l'opera di L. Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, trad. it. Milano 2010, di cui ci limitiamo a citare un passaggio, tratto dal capitolo *La misterica*, che illustra l'alterità della parola femminile «impacciata da un aggravio di materia(-e) di cui è stata storicamente incaricata» (*ibidem*, p. 185) in relazione al divino: «Dove fissarlo, questo sguardo che vaga nella notte? Non c'è che da spingerlo ancora più avanti nell'oscurità finché questa si fa raggio che trafigge, tenebre di luce. Con un tocco che schiude l'anima alla ferita e all'irradiazione del contatto divino. Raggiunta in quella falda sotterranea e scintillante che, a sua insaputa, lei stessa era; e quale mai potrà conoscersi dal momento in cui (ri)comincia ad ardere in una dolce confusione. Il fuoco dapprima non si vede, c'è solo il dolore, ci sono paure, grida, lacrime e sangue, che sovrastano ogni altra sensazione. Piaga prima di diventare braciere. Ma non mancano nel supplizio delizie e avidità, se si è affidata a un tocco abbastanza fine nella sua forza. E già torna a chiedere, straziata com'è dal solco che si è aperto, e non sopportando differimenti. Ma non arriva a specificare quello che vuole. Le mancano le parole. Avverte che c'è qualcosa che resta da dire, che resiste a tutte le parole che si potrebbe appena ballbettare. I termini sono tutti troppo consunti o troppo deboli per tradurre questo resto in forma sensata. Qui infatti non si tratta di sospirare dietro qualche attributo determinabile, qualche modo essenziale, qualche faccia della presenza. Attesa di qualcosa che non è questo né quello, e nemmeno qui o là. Tanto vale rifiutare qualsiasi discorso, restare in silenzio o gettare delle grida così poco articolate che a stento formano un canto. Ed intanto tendere l'orecchio ad ogni fremito che potrebbe annunciare un ritorno» (pp. 180-181). L'assenza di determinazione che già aveva caratterizzato la *chora* platonica (e i corsivi sottolineano il richiamo al *Timeo*) non significa assenza di parola: questa è la sfida e la lezione di Muraro e Irigaray: la ricerca, il riconoscimento e la costruzione di un linguaggio metonimico che poggia sulla figura della madre.

del visivo. Scrive Didi-Huberman commentando un passo del *De carne Christi*:

«Quello in cui credo afferma il reale di una maternità virginale e di una divinità che muore. E l'incarnazione implica anche questo: Dio 'è invisibile sebbene si veda' (invisibilis est, etsi videatur). È invisibile per chi lo cerca nel visibile. Ma il visibile chiede di essere rilevato, in un senso quasi hegeliano: esige la sua assunzione – formula incarnazionale classica – da parte del divino e, in questo stesso modo, si rende capace di includere tutte le contraddizioni del figurato e dell'infigurabile. È allora che diventa il visivo, definibile già come lavoro dell'antitesi visibile, paradosso in atto della visibilità, lavoro del dissimile e dell'insostenibile – là dove il visibile cercava somiglianza e affinità dell'aspetto»³⁴.

È la madre che, con la sua generazione, con il suo parto verginale, con il suo sangue, il suo latte, con il suo «strappo della carne», è il luogo³⁵ del mistero, lo spazio e il corpo in cui si dà la possibilità di un nuovo linguaggio, quello del paradosso e del conflitto entro un nuovo ordine narrativo e visivo. Un ordine che non si costruisce secondo il tempo della storia, ma secondo quello della genealogia, che è un altro nome della tipologia, o, piuttosto, la trama che ne permette il dispiegarsi, il filo che unisce quelle costellazioni di figure e tipi che riempiono i testi e le opere dei primi autori cristiani:

«Cancellino, dunque, i nostri avversari anche la testimonianza di quei demoni che gridavano a Gesù: figlio di David; non potranno però cancellare le testimonianze degli apostoli ... Lo stesso Matteo, fedelissimo scrittore del Vangelo, in quanto compagno del Signore, proprio per volerci rendere edotti della origine carnale di Cristo iniziò la sua narrazione nel modo seguente: Libro della generazione di Gesù Cristo, figlio di David, figlio di Abramo. Poiché la stirpe scende da questa fonte originaria, e di grado in grado la successione viene condotta fino alla nascita di Cristo, cos'altro viene descritto se non la carne stessa di Abramo e di David, che attraverso i singoli discendenti crea una specie di tralcio che giunge fino alla vergine, introducendo Cristo come nato dalla vergine? Anzi, è lo stesso Cristo che è venuto dalla vergine. Anche Paolo ... conferma che Cristo era derivato dal seme di David secondo la carne, evidentemente secondo la propria carne. Quindi la carne di Cristo deriva dal seme di David. 'Ma quella carne deriva dal seme di David secondo la carne di Maria'; quindi essa deriva dalla carne di Maria in quanto deriva dal seme di David»³⁶.

La discendenza di Gesù e il rapporto che la tipologia individua tra Antico e Nuovo Testamento, passano per la figura di Maria e per essa passa anche la verità della carne di Cristo.

«Che qualità di carne dobbiamo e possiamo riconoscere in Cristo? Certamente nessun'altra se non quella di Abramo, se è vero che Cristo è il seme di Abramo; e nessun'altra se non quella di Iesse, se è vero che Cristo è il fiore che è nato dalla radice di Iesse; e nessun'altra

³⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, p. 79.

³⁵ Cfr. L. Irigaray, *Il luogo, l'intervallo*, in L. Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, pp. 32-47.

³⁶ Tertulliano, *De carne Christi.*, 22, 1-3, p. 405.

carne, se non quella di David, se è vero che Cristo discende dai fianchi di David; e nessun'altra carne se non quella di Maria, se è vero che Cristo proviene dal grembo di Maria; e, risalendo ancora più su, nessun'altra carne, se non quella di Adamo, se è vero che Cristo è il secondo Adamo»³⁷.

Da Adamo ad Abramo a Iesse a David, fino a Maria, che assicura la realtà della genealogia di Gesù e il senso della tipologia, dell'interpretazione figurale secondo cui, a differenza di quanto avviene per l'allegoria, personaggi ed eventi del passato non stanno per altro, non significano qualcosa di diverso dal ruolo che hanno svolto nella narrazione dell'Antico Testamento; piuttosto, nella realtà materiale della loro esistenza, anticipano una verità che si rivelerà tale solo quando la profezia sarà compiuta, aprendo il testo a un tempo che non è né lineare né circolare, ma procede per salti, attraverso costellazioni di senso costruite a partire dall'evento storico dell'incarnazione. Un tempo in cui passato e futuro dialogano, si danno significato a vicenda nel dispiegarsi delle generazioni.

Alla fine della storia – o all'inizio della significazione – c'è l'incarnazione e con essa, a garantire la sua verità, la generazione da Maria, che si porta dietro la lingua della materia e della carne, della nascita e della morte. Qui si apre il terzo momento tipologico: la profezia non ancora compiuta, la promessa della salvezza, della resurrezione della carne. È il tempo del visivo, in cui le immagini rigettano la relazione classica di forma e materia:

«La carne costituisce ... l'eccellenza, il paradigma supremo della nozione di materia. È caratteristico il fatto che Tertulliano, in contrasto con tutto il suo odio verso quelli che si chiamano i 'piaceri della carne', abbia dedicato numerose e straordinarie pagine a un autentico elogio della carne, considerata come la trama stessa dell'Incarnazione. A questo livello, dunque, Cristo è pensato come un 'intreccio' di carne e di Spirito Santo; l'uomo come tessuto di carne e di anima ... In questo tessuto la carne è tutto sommato quella che mente meno ... Soprattutto la carne – carne dell'uomo, carne del Cristo – non mente mai sulla sua origine. Non smette di darne testimonianza. La sua formazione intrinseca, tessitura del dentro e del fuori, risponde a una disposizione originaria della sostanza stessa. Tertulliano sconvolge quindi le categorie aristoteliche della forma e della materia, dotando la materia stessa di un potere immediato di morfogenesi. Ma le 'forme' in questione, è chiaro, dipendono ancora una volta dal visivo piuttosto che dal visibile. Quando Tertulliano parla della carne, immaginandola, egli la penetra, va oltre i tegumenti. Non si tratta mai di un pensiero dell'"autopsia", un pensiero relativo alla storia naturale, quanto piuttosto un pensiero del *martirio* – inteso nel suo significato primo di testimonianza –, nel quale l'organo vive, palpita, enunciando la storia sacra. Se la carne di Cristo è stata *figurata*, prefigurata nella Bibbia del limo della terra vergine, con il quale il Creatore modellò Adamo, allora la carne dell'uomo testimonia – tuttora – un reale originario»³⁸.

³⁷ *Ibidem*, 22, 6, p. 405.

³⁸ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, pp. 83-84.

Ma, più che di un immediato potere di morfogenesi della materia, si tratta di un nuovo linguaggio messo in gioco dalla doppia generazione di Cristo, dal contrasto tra il ruolo e la lingua della madre e il ruolo e il Verbo del Padre, che sconvolge l'ontologia e l'assiologia classiche. Un nuovo modo di intendere e produrre immagini, più simili a figure che a forme, la cui novità è quella di significare nel tempo delle genealogie e dell'attesa, della «promessa del visibile», in un corpo generato da una madre che, per la prima volta, riesce a farsi carico della forma – di una forma inscindibile dalla fragilità della carne e dall'ineluttabilità del divenire.

5. *Allegoria e anagogia*

Abbiamo lasciato in sospeso la questione dell'allegoria e dell'anagogia, vale a dire il problema di come e in che misura le immagini che all'inizio abbiamo contrapposto a quelle tipologiche possano definirsi allegorico-anagogiche. Conviene soffermarsi innanzitutto sull'allegoria. Su questo tema si intrecciano, come era per la tipologia, problemi ontologici, teologici, estetici ed ermeneutici. E tuttavia, con una differenza importante: se la tipologia è un procedimento esegetico propriamente cristiano³⁹, l'allegoria si colloca nel cuore stesso dell'ellenismo e ne è anzi uno dei tratti peculiari, rappresentativo del rapporto che quest'epoca ha intrattenuto da una parte con il suo passato classico, dall'altra con le tradizioni e le culture che dall'Oriente cominciano a diffondersi in Occidente, in quel processo di 'orientalizzazione dell'Occidente' che avrebbe caratterizzato la seconda fase dell'ellenismo⁴⁰.

Si può dire, in termini molto generali, che l'allegoria implica un trasferimento di significato, e in questo è senz'altro molto simile alla metafora⁴¹. Tuttavia, a separarle è una 'differenza ontologica', la stessa che divide la *mimesis* dai suoi esiti successivi e che, più in generale, traccia un solco tra l'ellenismo e il suo passato classico. Prima, nel mondo della *polis*, la letteratura, la filosofia, l'arte e perfino la politica riproducevano o traducevano

³⁹ Cfr. M. Simonetti, *Origene esegeta e la sua tradizione*, Brescia 2004, p. 57.

⁴⁰ Cfr. H. Jonas, *Lo gnosticismo*, Torino 2002, pp. 31-47.

⁴¹ La letteratura sull'allegoria, sulla metafora e sul rapporto tra le due è sterminata. Ci limitiamo a citare alcuni dei testi più rilevanti per la prospettiva qui adottata: H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Milano 2009; J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano 2012; dello stesso autore, *Margini della filosofia*, Torino 1997; P. Ricœur, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano 2010; I. Ramelli - G. Lucchetta, *Allegoria, I: L'età classica*, Milano 2004; J. Pépin, *Mythe e allégorie, les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris 1976; M. Simonetti, *Origene esegeta e la sua tradizione*, pp. 51 ss.

le cose del mondo, coglievano la verità del loro dispiegarsi o le riordinavano secondo un paradigma ontologicamente più solido, cui i fenomeni, in qualche modo, rimandavano. Ora sono quei modelli letterari, filosofici, artistici e politici elaborati dal mondo greco a essere imitati e interpretati⁴². Si comprende, allora, la centralità dell'allegoria per l'ellenismo e la sua lontananza dalla metafora classica: se questa permetteva di comprendere e spiegare l'essere che resiste nel divenire secondo le categorie di somiglianza, identità e sostituzione⁴³, quella – servendosi delle stesse categorie – ricerca ciò che nei testi della tradizione, ormai divenuti canonici, rimanda a qualcosa di ulteriore rispetto al senso letterale. È proprio questa ulteriorità del senso, di una realtà a cui la Scrittura alluderebbe e di cui l'interprete deve dare conto sostituendo, attraverso le tracce di similarità, ciò che sembra con ciò che è in verità, che porta i teologi alexandrini⁴⁴ a servirsi di questo strumento ermeneutico: tutto quello che l'Antico Testamento e i Vangeli hanno narrato si può trasfigurare, riportare al piano eterno e atemporale del *Logos* divino.

Della lettera e delle storie si deve conservare solo ciò che non ne compromette la separatezza ontologica e l'ordine razionale; il resto deve essere allegorizzato. Alla base di questo procedimento, a partire da Origene, sta un'identificazione «essenziale» tra Cristo e Scrittura⁴⁵: il senso letterale coinciderebbe con la natura umana del figlio, mentre quello spirituale con la sua natura divina⁴⁶. È qui che si innesta l'altro procedimento esegetico proprio della cristianità, quello anagogico:

«Quanto all'uso della terminologia indicante il senso spirituale della scrittura, la principale innovazione va additata nell'introduzione del termine *anagogé* ... Dato che *anagogé*, da *anagein*, indicava l'atto di innalzare, innalzarsi, Origene ha ritenuto il termine idoneo a esprimere il senso spirituale della Scrittura, in quanto senso superiore che, al di sopra della materialità del senso letterale, attinge la realtà spirituale e intellegibile»⁴⁷.

⁴² Cfr. D. Guastini, *Prima dell'estetica*, pp. 128-146.

⁴³ Cfr. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, pp. 22-45.

⁴⁴ Ma già Filone di Alessandria si era servito del procedimento allegorico per interpretare l'Antico Testamento: cfr. J. Pepin, *La tradition de l'allegorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris 1987; M. Simonetti, *Origene esegeta e la sua tradizione*, pp. 65-66.

⁴⁵ M. Simonetti, *Origene esegeta e la sua tradizione*, p. 13.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 26. Sulla preferenza accordata da Origene all'anagogia rispetto all'allegoria cfr. M. Simonetti, *Origene esegeta e la sua tradizione*, p. 26: «Origene ha ben compreso che *allegoria* (e lo stesso vale anche per *tropologia*) indicava propriamente il procedimento tecnico per cui si dava a una certa espressione un significato diverso da quello letterale, e in questo senso esso era di valenza neutra, in quanto poteva essere applicato indifferentemente a contenuti cristiani e pagani ...

La derivazione platonica di questa articolazione di umano e divino, sensibile e intellegibile⁴⁸, è evidente; e il problema di Origene – che di fatto ha codificato le regole dell’esegesi biblica per l’Occidente cristiano fino a tutto il Medioevo⁴⁹ – è quello di accordare questa dicotomia con l’unità cristologia dei testi sacri⁵⁰. La forza di questo modello ermeneutico, e la ragione della sua enorme fortuna in Occidente⁵¹, sta da una parte nella sua matrice metaforica, e dall’altra nel ruolo centrale che i testi sacri assumono nella cultura cristiana: esso apre alla possibilità di sostituire alla concretezza storica e materiale degli eventi dell’Antico e del Nuovo Testamento (ma anche del passato pagano) l’ordine atemporale del divino. Come le immagini figurali rimandavano all’ermeneutica tipologica, così quelle allegorico-anagogiche muovono da questo ordine logico, sostituendo al tempo della genealogia e alla concretezza storica e materiale delle vicende che prefigurano gli eventi dell’incarnazione la loro somiglianza al divino trascendente.

Una volta ammesso che letteralità del testo e umanità di Cristo coincidono e che, viceversa, la sua divinità equivale alla spiritualità della Scrittura, si apre la strada per l’affermazione dell’allegoria e dell’anagogia in ogni ambito del cristianesimo. Tuttavia è necessario un passaggio ulteriore: quello dell’affermazione della superiorità della generazione del Padre rispetto a quella della madre, il superamento del paradosso costitutivo del primo cristianesimo – ovvero quello delle due nature di Cristo – attraverso la dialettica tutta interna al divino del Padre e del Figlio-*Logos*. Ora, l’inclinazione allegorico-anagogica va diffondendosi di pari passo a una dottrina che, soprattutto sotto la spinta della polemica ariana⁵², è

Invece *anagogé*, come *typos*, indica sempre il contenuto cristiano, ricavato dal testo biblico per lo più mediante la tecnica dell’allegoria ... Si ha l’impressione che Origene abbia ambientato *anagogé* nell’esegesi scritturistica proprio per poter disporre di un termine concorrente con gli altri due, ma non compromesso come quelli con l’esegesi pagana, perché per esprimere il significato cristiano dell’AT *typos* gli appariva ormai insufficiente».

⁴⁸ Sulla matrice platonica del pensiero di Origene in relazione all’allegoria cfr. *ibidem*, pp. 63-64.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 28 Sulla storia dell’allegoria in ambito pagano e cristiano cfr. J. Pépin, *Mythe et allegorie*; M. Simonetti, *Origene esegeta e la sua tradizione*; J. Danielou, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*.

⁵⁰ Cfr. M. Simonetti, *Origene e la sua tradizione*, p. 19.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 27-28 e 432-442.

⁵² La negazione ariana della divinità del Figlio muove dalla teoria origeniana delle ipostasi divine, dalla sua platonizzazione del cristianesimo, che segna uno snodo fondamentale per la successiva formazione dell’ortodossia. La formulazione del Credo niceno è l’esito di una disputa sorta in seno all’origenismo alessandrino, che si estenderà a tutta la Chiesa. Anche se la formula del dogma trinitario può sembrare più monarchiana che origeniana (cfr. M. Simonetti, *La crisi ariana del IV secolo*, Roma 1975, p. 94), tuttavia è proprio a partire da Origene e dagli esiti successivi della sua teologia – compresi quelli ariani –, che la preoccupazione dottrinarina si sposterà sul versante trinitario e, in

sempre più preoccupata di chiarire la relazione che lega il Figlio al Padre e l'articolazione della discendenza divina, lasciando di conseguenza sempre più in ombra la discontinuità delle due nature di Cristo, il paradosso dell'incarnazione.

6. *Il ritorno del Padre*

È esattamente nel rapporto tra generazione del Padre e genealogia della madre (a cui la tipologia, come abbiamo visto, è legata a doppio filo), in un linguaggio costruito sul paradosso insolubile tra eternità e storia, che risiede la ragione profonda della novità e della radicalità delle prime immagini cristiane, sia rispetto all'arte classica che a quella cristiana successiva, elaborata nel quadro della vittoria teologica e politica dell'ortodossia cristiana. Bisogna infatti tenere a mente che questa fase ha vita breve e cede presto il passo alle manifestazioni di quella nuova e potentissima dialettica a cui accennavamo sopra e il cui trionfo si colloca in un momento preciso della storia del cristianesimo e dei mutamenti interni all'Impero romano e che fa da spartiacque tra il modo di raffigurazione tipologico e quello allegorico-anagogico: si tratta degli anni che vanno dal Concilio di Nicea del 325 al concilio di Costantinopoli del 381.

Sono anni di trasformazioni radicali, sia storiche sia dottrinali: viene formulato il dogma su cui ancora poggia la fede cattolica e si profila il nuovo rapporto di solidarietà, che legherà a lungo la nuova religione al potere imperiale⁵³. Ora, al di là delle dispute teologiche attorno all'elaborazione del simbolo niceno, che ci porterebbero lontano dal nostro tema⁵⁴, quello che interessa notare è l'imporsi, in quel volgere d'anni, della priorità del rapporto che unisce il Padre al Figlio sulla paradossalità della doppia natura di Cristo⁵⁵ e la conseguente rivalutazione del paradigma mimetico asso-

particolare, sull'articolazione del rapporto tra Padre e Figlio piuttosto che sulla doppia natura e la doppia generazione di Cristo.

⁵³ Si potrebbero prendere altre due date significative dal punto di vista storico: il 313 d.C., anno dell'editto di Milano, e il 380 d.C., anno della proclamazione, con l'editto di Tessalonica, del cristianesimo come religione ufficiale dell'impero.

⁵⁴ Sulla ricostruzione del dibattito teologico a partire da Origine fino alla formulazione del simbolo niceno cfr. M. Simonetti, *La crisi ariana nel IV secolo*, pp. 3-95.

⁵⁵ Vale la pena notare come Ario colga molto bene quale sia il problema della contaminazione del pensiero cristiano con quello classico, platonico in particolare, vale a dire il problema della generazione, che il mondo antico aveva risolto schiacciandolo sulla natura ambigua e debole della materia, preservando così dal divenire i principi dell'essere. Una volta rimossa la materia, la questione della generazione si sposta interamente sul versante della dialettica Padre-Figlio, ovvero nel cuore stesso dell'essere divino. È questo il paradosso che rileva Ario: se c'è generazione non può esserci eternità

ciato, già nell'antichità, alla superiorità del principio eterno e immutabile rispetto al mondo fenomenico. Questo cambiamento nella dottrina – una sorta di ritorno al *Logos* e all'*eidos* – è consacrato dalla formula del Credo niceno-costantinopolitano, dall'ordine cronologico (che è anche ordine logico) in cui sono disposti gli articoli: vi si afferma innanzitutto la fede nel Padre come principio ingenerato e nella sua creazione, nella generazione *ab aeterno* del Figlio, causa efficiente e *Logos* dell'opera di Dio, e infine la fede nell'incarnazione, un momento, per quanto importante, di una storia ridotta a epifenomeno della dialettica tra Padre, Figlio e Spirito Santo⁵⁶, che si pone fuori dal tempo e dalla materialità e fragilità delle genealogie. È questo l'enorme potere della logica trinitaria che sostituisce il paradosso del primo cristianesimo: essa taglia fuori la madre e tutto ciò che la sua generazione comporta e mette di nuovo (e con una nuova forza triadica) a tacere il linguaggio della prossimità materiale, della genealogia e delle figure. È chiaro, allora, perché si impongano di nuovo la *mimesis* e la forma come criteri ontologici e insieme iconopoietici: se il Figlio è generato dal Padre fuori dal tempo ed è il *Logos* che condivide con Dio la stessa sostanza, allora deve anche esserne l'immagine «perfetta, esattissima e priva di differenze. Il Figlio differisce dal Padre soltanto perché questo è ingenerato e quello generato: l'essere ingenerato costituisce l'unica nota distintiva del Padre ... Per il resto il Figlio è l'impronta e l'immagine perfettissima del Padre, simile a lui in tutto, riproducendo per natura rispetto al modello una somiglianza totale»⁵⁷. Ancora una volta, la questione dell'immagine si rivela centrale nell'elaborazione della teologia; ancora una volta eternità e somiglianza, *logos* e *mimesis* si sostengono a vicenda nel garantire la durata e la stabilità di un mondo di cui, nella nuova alleanza con l'Impero, non si aspetta più la revoca, e le cui rappresentazioni non promettono più un visibile di là da venire: tutto ormai è manifestazione dell'ordine divino che legittima, con la sua articolazione trinitaria, gli ordini degli uomini. L'arte dopo Nicea sarà una delle principali espressioni di questo paradigma, di questa logica antica e nuova allo

del principio generato. È a partire da questo assunto che si può intendere il Figlio come creatura escludendolo dall'ambito della divinità. A partire da qui il dibattito dottrinale si sposterà dalla difesa dell'umanità del Figlio, che aveva dominato la controversia con gli gnostici, alla difesa della sua divinità e al problema dell'articolazione delle persone della Trinità. Sull'arianesimo e sul problema specifico della relazione «archetipica» ci limitiamo a rimandare (oltre al già citato saggio di Simonetti) a G. Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Torino 2009, in particolare pp. 73-75 e L. Ayres, *Nicea and Its Legacy*, Oxford 2004.

⁵⁶ In realtà la persona dello Spirito santo rimarrà ai margini della riflessione teologica fino al 360. Sul ritardo del dibattito intorno allo Spirito santo, cfr. M. Simonetti, *La crisi ariana del IV secolo*, pp. 362-367 e 480-501.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 59. Simonetti cita da Alessandro di Alessandria, *ep.* 1, 13; 2, 28. 47. 52.

stesso tempo: ed è entro questa inversione di senso che si comprende lo scarto tra le immagini da cui siamo partiti: da una parte la tipologia che si costruisce attorno al conflitto tra due generazioni e due linguaggi, due modi di intendere il rapporto tra forma e materia; dall'altra l'allegoria e l'anagogia, che imitano e rimandano a un ordine posto fuori dal tempo, fuori da ogni contingenza materiale e che ormai governa, attraverso le sue manifestazioni terrene, le cose del mondo, disponendone e disciplinandone i rapporti di forza secondo le forme e le regole di un *logos* che ha così sancito di nuovo (e per lungo corso di tempo) la propria vittoria.

7. Dissomiglianza

Questo non significa che la materia e le sue relazioni, le *figurae* e la loro significazione, la madre e la sua generazione, siano messe a tacere per sempre. Torneranno a parlare, ai margini del discorso dominante, nella letteratura religiosa, nella mistica medievale, perfino in seno a una delle espressioni più rappresentative del cristianesimo medievale: l'ordine domenicano, il più aristotelico nell'applicazione dello schema delle cause, materiali, formali, efficienti e finali alla generazione di Cristo e lo stesso che, attorno alla figura di Maria, ha prodotto alcune delle riflessioni più complesse e profonde⁵⁸. È di questo paradosso che Didi-Huberman mostra le tracce nell'opera di Beato Angelico:

«Questo libro è nato da una sorpresa, quella di scoprire un giorno, in un corridoio del convento di San Marco, a Firenze, due o tre cose sconcertanti dipinte nel Quattrocento ... Queste due o tre cose sconcertanti, ardue da descrivere, estremamente singolari nell'assoluto candore del convento, erano delle *macchie*, delle vaste macchie multicolori rispetto alle quali le nostre consuete categorie di 'soggetto', di imitazione o di figura sembravano realmente dover naufragare. Sembravano prive di qualsiasi soggetto, sembravano non imitare nulla di preciso, e infine tutto in loro sembrava stranamente, per quell'epoca, 'non figurativo'. Ma la successiva indagine capovolse tutte queste impressioni iniziali ... In effetti, in quelle stranezze dipinte dal Beato Angelico, vi era un *soggetto*; ma non era affatto un 'tema', la rappresentazione di un motivo anedddotico – una *istoria* –, e neppure la proiezione allegorica di un concetto astratto, rigorosamente definito mediante un codice iconografico»⁵⁹.

Cosa vi è, in quelle macchie di colore, che sembra sottrarsi a tutti i canoni dell'arte rinascimentale, della prospettiva, delle misure e delle proporzioni, ai modi dell'allegoria che la tradizione teologica ha codificato nel corso

⁵⁸ Cfr. E. Dal Covolo - A. Serra (edd), *Storia della Mariologia*, I: *Dal modello biblico al modello letterario*, pp. 805 ss.

⁵⁹ G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano 2009, pp. 11-12.

dei secoli, nella dottrina, nell'esegesi scritturistica e nell'arte figurativa? Distanti dai modi dell'*istoria*, dalle forme della figurazione tradizionale e della rappresentazione di soggetti determinati, esse sembrano sottrarsi a ogni possibile significazione: fuori dalla cornice e fuori dal linguaggio. Eppure, scrive Didi-Huberman, esse non sono prive di soggetto:

«Era innanzi tutto una pioggia, uno spruzzo di pigmenti sulla parete, era l'atto puro del *subjectum*, il 'soggetto' nel senso di qualcosa che viene gettato sotto i sensi, ma talmente gettato da sfuggirvi, da eludervi per oscure vie traverse, da dissimularsi, tanto la sua evidenza è sconcertante. E in fatto di tema o di storia questa pioggia di macchie si rivelò, a poco a poco, come un nodo di indeterminazioni concertate, fatte per costruire pittoricamente il soggetto a *reticolo*, in arborescenze virtuali, in efflorescenze multiple di storie e destini, in sovradeterminazioni del senso»⁶⁰.

Quelle macchie sono *figurae*, nel senso tecnico che il termine ancora conservava all'epoca in cui furono dipinte:

«Raffigurare una cosa ... per il Beato Angelico e per i pensatori religiosi che lo attorniavano, significava discostarsi dalla forma esteriore, *trasferirla*, compiere una deviazione al di fuori della somiglianza e della designazione, entrare insomma nel regno paradossale dell'equivoco e della dissomiglianza»⁶¹.

Dissomiglianza da cosa? Dissomiglianza, innanzitutto, dalle forme mimetiche, dissomiglianza in quanto tale, contrapposta alla figurazione imitativa; ancora, dissomiglianza come rappresentazione non del visibile ma del visivo. È chiaro cosa c'è in quelle macchie che più si distanzia dalla forma e dalla sua significazione: il *subjectum*, il sostrato, la materia, nel momento in cui diventa oggetto essa stessa, in quanto tale, di rappresentazione.

«Non vi è nulla di astratto nella pittura del Beato Angelico: tutto, al contrario, è in essa eccessivamente *materiale*; e soprattutto, nella sua arte non vi è alcun tentativo di stabilire con determinati testi o concetti un rapporto di traduzione, di proiezione puntuale o di definizione univoca»⁶².

Un eccesso di materia dunque, inevitabile quando il tema della rappresentazione è la materia stessa, o meglio, quando l'immagine è chiamata a dare conto del «mistero più profondo e più ossessivo di tutta la civiltà cristiana: il mistero del Verbo divino che si fa carne nella persona di Gesù Cristo»⁶³. È il mistero che abbiamo evocato attraverso l'opera di

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 13.

⁶² *Ibidem*, p. 14.

⁶³ *Ibidem*.

Tertulliano, quello di un Dio che si fa uomo, che è insieme Dio e uomo, Dio dal Padre e uomo dalla madre.

I pannelli di cui scrive Didi-Huberman si trovano nel corridoio del convento di San Marco, sotto uno degli affreschi più noti di Beato Angelico, *La Madonna delle ombre*⁶⁴. Esso raffigura la Vergine con in braccio il Bambino, circondata da Santi, incorniciati da un'architettura classica che divide e compone insieme i gruppi di figure. Una rappresentazione mimetica, dunque, ordinata secondo i dettami dell'arte quattrocentesca. Che senso hanno quelle macchie di colore affiancate a un'immagine tanto tradizionale? Non bisogna dimenticare che si tratta di una rappresentazione della maternità; sono soprattutto le raffigurazioni di Maria con il figlio (e ancora di più dell'Annunciazione) che rivelano questi scarti, queste aperture dell'imitazione a un'alterità che, per esprimersi in quanto tale, deve rinunciare alle forme della tradizione o trovare in esse gli spazi vuoti in cui significarsi. Il colore di un mantello, i marmi dipinti che «con la loro irregolarità» si contrappongono alla «trama regolare» dei pavimenti⁶⁵, una prospettiva apparentemente corretta ma che, a prestare maggiore attenzione, rivela tutta la sua incoerenza⁶⁶: sono tutti indizi di ciò che la raffigurazione classica non riesce a rappresentare nelle sue forme e che può emergere solo come dissomiglianza rispetto alle somiglianze che regolano la composizione delle immagini. Se essa è sintomo, apertura al mistero dell'incarnazione, del corpo e della carne umana di Cristo, accanto alla sua natura divina, non stupisce che tutto ciò avvenga per lo più in raffigurazioni della Vergine e della sua maternità, all'interno (o ai margini) di opere la cui impostazione allegorica rimanda, soprattutto in ambiente tomistico, al paradigma teorico che più testimonia della relazione che il mondo classico ha immaginato tenere insieme i concetti (e i principi ontologici) di forma e materia, ovvero quello aristotelico. Tutto torna secondo questa griglia interpretativa: a ogni causa corrispondono una o più figure, ogni personaggio risponde a una precisa identificazione.

La dissomiglianza che Didi-Hberman individua nelle immagini rinascimentali in generale, e nelle opere di Beato Angelico in particolare, è allora il sintomo della presenza di qualcosa che sfugge alla rappresentazione mimetica, di qualcosa che l'allegoria e lo schema aristotelico non possono esprimere nella sua alterità. Sono il corpo, il sangue, la carne del mistero,

⁶⁴ Sull'opera di Beato Angelico a San Marco cfr. W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven - London 1993.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 96-97.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 173.

la loro origine materna che le forme classiche possono significare solo fino a un certo punto. E tuttavia, lì dove viene meno il potere della forma non per questo vengono meno la parola e l'immagine. Torniamo al corridoio del convento di San Marco: *La Madonna delle ombre sopra*, a ritrarre la maternità di Maria secondo i modi della *mimesis*; sotto, le macchie di colore, a dare conto di una materialità e una maternità che hanno bisogno di un'altra rappresentazione per esprimere la propria alterità. Tra le due la cornice, a separare e articolare i due modi di significare. Forse è questa l'espressione più chiara della relazione che corre tra forma e figura, tra significazione archetipica e narrazione genealogica, tra ordine del *Logos* e storie del corpo.