

Perspectivas



AGENCY ED ESPERIENZA RELIGIOSA: ALCUNE RIFLESSIONI

MICHELE BACCI
Université de Fribourg - Svizzera

Certamente non è casuale se da circa venticinque anni si è fatta sempre più strada l'idea per cui alle immagini deve essere riconosciuta, sia pure entro certi limiti ancora da definire adeguatamente, una autonoma capacità di intervento nei processi culturali e sociali. Sebbene sia stata affrontata con approcci differenti da studiosi di diversa origine, tra cui filosofi come Gottfried Böhm e antropologi come Alfred Gell¹, la questione ha esercitato un impatto fondamentale sul dibattito storico-artistico e ha avuto l'effetto salutare di stimolare un'ampia e articolata riflessione sugli obiettivi e sulle metodologie specifiche della disciplina. Credo che nel futuro gli studiosi della letteratura artistica (se ancora ve ne saranno) non avranno difficoltà a riconoscere una relazione diretta tra l'enfasi crescente su queste tematiche e la rivoluzione digitale, che ha sancito la definitiva emancipazione delle immagini dai loro supporti, la loro moltiplicazione all'infinito e la loro conseguente pervasività in ogni ambito dell'esperienza umana. A questi sviluppi la storia dell'arte ha reagito riformulando il proprio campo d'interesse, in parte recuperando e riformulando approcci già presenti fin dai suoi esordi nel proprio strumentario metodologico, dall'altra elaborando sia sul piano teorico che su quello empirico nuove forme di indagine delle immagini e della figuratività, alternative in parte o radicalmente a quelle più tradizionali – e per più versi criticabili – dell'analisi stilistico-iconografica, dell'iconologia e delle diverse letture sociologiche, psicologiche e semiotiche.

Molti studiosi hanno indirizzato il loro interesse alle dinamiche in base alle quali le immagini vengono investite della facoltà di evocare una presenza fisica, di sostituire un corpo, di suscitare emozioni contrastanti nei loro riguardi: per primo David Freedberg ha descritto tale facoltà come uno specifico “potere” associato alle immagini, che in *Bild und Kult* di Hans Belting è stato presentato come caratteristica fondamentale di tutte le forme di espressione figurativa antecedenti alla concettualizzazione rinascimentale della rappresentazione come

¹ BOEHM, G., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007; GELL, A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

esercizio creativo autonomo dell'artista, in diretta antinomia rispetto all'uso medievale di icone e statue come *Ersatzkörper* dei personaggi sacri. Belting ha avuto il merito di stimolare tutta una serie di nuove riflessioni e nuove ricerche, da cui pochi studiosi sono stati esenti. I numerosi studi dedicati negli ultimi anni agli usi medievali delle immagini e al loro coinvolgimento nelle pratiche rituali e devozionali, ad esempio, gli sono in grande misura e più o meno consapevolmente debitori, anche se la rigida contrapposizione cronologica tra "era dell'immagine" e "era dell'arte", che probabilmente era pensata soprattutto come una provocazione, crea indubbiamente più difficoltà che vantaggi euristici².

La volontà di andar oltre quest'impostazione schematica spiega probabilmente perché numerosi storici dell'arte abbiano intravisto una via alternativa nel concetto di *agency* formulato da Alfred Gell³. Per molti versi la teoria dell'antropologo inglese reintroduce alcuni dei concetti chiave della disciplina che sembravano esser posti in secondo piano nell'opera di Belting, in particolare il ruolo degli artisti e dei fruitori/committenti e la figuratività di tipo non iconico; le diverse tipologie di interazione tra soggetti attivi e passivi elaborate nell'*Art nexus* permettono ad esempio di ridefinire la creatività dell'artista come una tra le diverse possibili forme di "operatività", accanto a fenomeni come la magia simpatica o l'animazione delle statue cultuali; il concetto di *performativity*⁴, che ha guadagnato una certa visibilità negli anni Duemila, si può intendere come un derivato, o un'accezione particolare, dell'*agency* di Gell, la cui formulazione si sviluppa tuttavia a partire di una concezione piuttosto tradizionale della storia dell'arte, basata sulla centralità del soggetto creatore, e sembra prescindere dal contemporaneo dibattito sull'immagine come evocazione della presenza.

Theorie des Bildakts di Horst Bredekamp costituisce probabilmente il tentativo più articolato di ridefinire la *agency* delle immagini come campo d'indagine specificamente storico-artistico.⁵ Anziché di operatività si parla qui piuttosto di un atto comunicativo peculiare delle immagini, di una potenzialità inerente alla figurazione che si rivela in grado di suscitare nei fruitori comportamenti e reazioni emozionali di diverso genere: questo trova la propria espressione più diretta nella manifestazione di vitalità (come nei *tableaux vivants* e negli automi) ed è implicita nella tendenza a percepire le effigi come corpi sostitutivi, ma può essere indotta dalla forma stessa che le immagini assumono e dagli effetti visivi con cui riescono ad affascinare e coinvolgere i loro osservatori. In questa prospettiva a svolgere il ruolo di protagonisti non sono tanto le immagini in sé, quanto il rapporto di reciprocità tra esse e i loro fruitori.

Nella mia personale prospettiva, il problema dell'operatività mi interessa soprattutto nella misura in cui può servire da spunto di riflessione per analizzare i meccanismi attraverso i quali, nell'esperienza religiosa, oggetti materiali (figurativi e non) vengono investiti di qualità sovranaturali, nonché le modalità con cui viene stimolata ed orientata la loro percezione sul piano sia individuale che collettivo. Da questo punto di vista, la difficoltà fondamentale che incontro è il fatto che, da Belting in poi, le effigi cultuali, e in particolare quelle investite di

² FREEDBERG, D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London 1989; BELTING, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco di Baviera 1990.

³ GELL, A., *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

⁴ Cfr. DIERKENS, A., BARTHOLEYNS, G. e GOLSSENNE, T. (a cura di), *La performance des images*, Bruxelles 2009.

⁵ BREDEKAMP, H., *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

qualità taumaturgiche, sono state spesso utilizzate come campo d'indagine privilegiato per illustrare la *agency* attribuita alla figuratività *tout court*. La capacità di operare miracoli, e quindi di giocare un ruolo nei rapporti interpersonali di un gruppo, è stata spesso descritta come indizio della tendenza latente di ogni immagine a presentarsi e ad esser percepita come dotata di un'autonoma vitalità, che viene intesa come corollario più o meno diretto della sua capacità di simulare mimeticamente o analogicamente corpi e organismi naturali.

Sul piano storico, studi recenti hanno permesso di ridimensionare l'idea secondo cui l'operatività taumaturgica sarebbe stata soltanto l'espressione più esplicita di una caratteristica specifica di ogni immagine, prima della sua intenzionale rimozione durante il Rinascimento: le monografie di Robert Maniura e Megan Holmes, ad esempio, hanno posto in evidenza come le effigi miracolose costituiscano un fenomeno specifico del tardo Medioevo e della prima età moderna⁶, mentre gli studi di Gerhard Wolf hanno sottolineato, al contrario, fino a che punto la teorizzazione rinascimentale dell'arte sia debitrice verso la riflessione medievale sulle immagini⁷. In tutta una serie di articoli Jean-Marie Sansterre ha dimostrato come molti dei racconti medievali relativi ad immagini animate, sanguinanti e piangenti tendano a descrivere questi fenomeni in modo ambiguo, come segni prodigiosi non necessariamente percepiti come di buon auspicio, nei quali le immagini si presentano non come motori primari, bensì come veicoli passivi di trasmissione dell'energia divina: per buona parte del Medioevo si ha notizia di molti "miracoli di immagini", ma assai meno di effigi sacre investite di uno status particolare in virtù della loro associazione con facoltà taumaturgiche⁸.

In questo senso, credo che sarebbe utile affiancare agli studi sull'operatività attribuita alle immagini anche alcune riflessioni sulla loro banalità, o sull'indifferenza dei fruitori nei loro confronti. Non dovremmo dimenticare, in primo luogo, che non tutte le immagini suscitano nei loro osservatori e utilizzatori le stesse emozioni e reazioni. Nell'arredo delle chiese tardo-medievali ce n'erano molte che i fedeli non degnavano neanche di uno sguardo, come quei crocifissi a cui veniva accesa a malapena, secondo Franco Sacchetti, "una vil candeluzza d'un danaio", mentre le immagini di santi più alla moda, come Urbano V, ottenevano torcioni da due libbre⁹. E anche nel caso delle immagini miracolose sorprende constatare la disinvoltura con cui potevano essere rimosse e sostituite: caso evidente ne è la storia della Madonna di Orsanmichele a Firenze, che fu sostituita tre volte di seguito con immagini ritenute più "devote" (ossia più "attraenti" sul piano sia estetico che devozionale) o la Madonna dell'Alba di Lucca, un banale affresco dipinto su un bastione cittadino, che cominciò ad attirare l'attenzione dei fedeli soltanto nel momento in cui un soldato cadde dall'alto delle mura e si ritrovò illeso

⁶ THUNG, E. e WOLF, G., (a cura di), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Roma 2004; MANIURA, R., *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century: The Origins of the Cult of Our Lady of Czestochowa*, Woodbridge-Rochester, NY, 2004; HOLMES, M., *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven-London 2013.

⁷ WOLF, G., *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Monaco di Baviera 2002.

⁸ Vedi in particolare SANSTERRE, J.-M., "Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut moyen âge", *Annales: Histoire, sciences sociales* 53/6 (1998), pp. 1219-1241.

⁹ SACCHETTI, F., *Lettere*, GIGLI, O. (ed.), *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti di Franco Sacchetti*, Firenze, 1857, p. 215.

proprio davanti a lei. A questo tema dell'ordinarietà e della strumentalità delle immagini era dedicato il mio volume *Pro remedio animae*¹⁰.

Se partiamo dal principio che, in un mondo affollato di figurazione, si può anche rimanere indifferenti alle immagini, dobbiamo porci il problema dei meccanismi che portano alla selezione di determinati oggetti figurativi e all'attribuzione di uno status di eccezionalità. Questi possono essere del tutto fortuiti, come nel caso della Madonna dell'Alba, oppure possono essere stimolati da fattori diversi, come ad esempio la consuetudine di preghiera di un gruppo di persone intorno a un dipinto della Madonna, che porta gradualmente alla sua trasformazione in un'effigie ritenuta miracolosa. In alcuni casi, tuttavia, sembra essere la forma specifica, quando è ritenuta capace di veicolare efficacemente un certo *pathos* devozionale, a motivare la selezione: nel 1399, durante lo psicodramma collettivo che accompagnò il diffondersi del movimento millenaristico dei Bianchi, i cittadini di Pistoia andarono in cerca di un crocifisso che potesse funzionare da controparte efficace alle loro suppliche e lo individuaronο in un'opera, giudicata assai "devota", di Giovanni Pisano, in cui le forme sensuose del corpo di Cristo si combinavano con un'assai cruda evocazione della sua sofferenza sulla croce. In quest'opera i fedeli potevano riconoscersi, su di essa potevano proiettare la propria angoscia ed è stata questa proiezione mentale che ha portato alla sua "attivazione" come effigie in grado di rispondere alle preghiere e di operare miracoli e segni prodigiosi¹¹.

Il passaggio di *status*—da immagine ordinaria a effigie miracolosa— comporta la necessità di una sua promulgazione visiva, ad esempio attraverso la *mise-en-scène* all'interno di una cornice monumentale che distingue l'effigie dalle immagini ordinarie e al contempo la rende visivamente conforme ad altri oggetti destinatari di culto particolare, non necessariamente figurativi. Questo dato di fatto pone in evidenza, a mio avviso, come l'enfasi sull'operatività intrinseca delle immagini rischi di rivelarci solo una faccia della medaglia. Per quanto l'aspetto delle effigi di culto svolga una funzione fondamentale, sono fattori esterni come la posizione all'interno dell'edificio sacro, l'associazione con reliquie e luoghi santi, le forme di illuminazione, il coinvolgimento in riti e processioni, la collocazione all'interno di tabernacoli e mostre d'altare e la copertura con veli e schermature che spesso ne impediscono la vista a segnalare la loro natura di oggetti eccezionali. Il dilemma di fondo è dunque se l'operatività nasca da un "potere" intrinseco all'immagine e alla sua forma o se sia un corollario del coinvolgimento degli oggetti figurativi negli spazi e nei tempi in cui si articolano quelle attività eminentemente sociali che sono la devozione e il rito¹². Probabilmente la verità deve stare a metà strada fra queste due ipotesi.

Una delle difficoltà che si hanno nel mettere in sintonia le riflessioni attuali sull'*agency* con l'analisi delle funzioni culturali delle immagini nasce dal fatto che il problema della loro materialità viene normalmente sottaciuto. In clima di *material turn* nell'ambito delle scienze antropologiche e storico-religiose si rende necessario, a mio avviso, superare la separazione tra

¹⁰ BACCI, M., "Pro remedio animae". *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII-XIV)*, Pisa, 2000.

¹¹ Sulle immagine e la sua documentazione cf. NERI LUSANNA, E. e RUSCHI, P., *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, Firenze, 1992, pp. 10-11.

¹² A questo dilemma allude BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*, pp. 48-49.

immagini e oggetti che, più o meno implicitamente, caratterizzava *Bild und Kult* e ha esercitato un forte impatto sugli studi successivi¹³. Nell'ambito degli studi sul ruolo delle arti figurative e dell'architettura come forme di mediazione e promulgazione del sentimento del sacro varrà la pena di ripensare le immagini come una delle diverse e varie tipologie di oggetti che furono investite di qualità eccezionali e coinvolte in forme di espressione rituale o devozionale: in relazione a questo problema si impone anche una riflessione sul tema della "località", ossia del ruolo svolto dagli oggetti di venerazione nella costruzione della santità associata con punti specifici dell'ambiente geografico, ritenuti "liminali" tra la dimensione umana e quella divina.

Infine, mi chiedo se il nostro desiderio di restituire alle immagini una forma di autonoma vitalità non nasca dal fatto che la cultura occidentale, sin dal Medioevo bizantino con la sua distinzione semiotica tra icona e prototipo, ha sempre avuto la tendenza, almeno ufficialmente, a negarla. In questo senso sarebbe utile qualche riflessione in senso comparativo, visto che esistono culture in cui questa distinzione è assai più fluida. Nel maggio del 2010 mi è capitato di partecipare a una giornata di studi all'Università di Tokyo su un tema assai affine a quello del



Fig. 1. Kyoto, Tempio di Fushimi-Inari, la tomba di un pennello

¹³ In questa prospettiva non è di particolare aiuto il concetto di "image-objet" formulato da Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, pp. 26-64, che rimanda unicamente all'impatto che il contesto materiale in cui una rappresentazione figurativa è inserita esercita sulla percezione del suo significato, senza affrontare realmente il problema del coinvolgimento delle immagini nel culto in quanto punti focali di un fenomeno di culto collettivo o individuale.



Fig. 2. Kyoto, Santuario di Awashimi, teche che racchiudono bambole e pupazzi in attesa di essere esanimati

nostro colloquio di Aguilar de Campoo: *Sulle immagini di culto animate: prospettive comparative*¹⁴. Ad alcuni colleghi giapponesi le mie riflessioni sono apparse piuttosto razionalistiche, giacché avevo presentato l'operatività come legata essenzialmente a un momento fondativo di attivazione da parte dei fruitori. In Giappone il discorso si pone in tutt'altri termini giacché la tradizione locale dà per scontato che ogni elemento del reale sia provvisto di una autonoma vitalità, di cui non possono essere privati se non per mezzo di specifici rituali. Debbo al collega Michitaka Suzuki, che su questi temi ha scritto un articolo importante¹⁵, l'avermi introdotto ad alcuni casi esemplari di questa mentalità. Così, ad esempio, passeggiando per l'area sacra shintoista del Fushimi-Inari Taisha presso Kyoto ci si imbatte in uno strano monumento funerario, in cui ad esser sepolto è il pennello di un pittore giapponese dell'Ottocento (Fig. 1). Il pennello non è visto evidentemente come un banale strumento, bensì come un attore che contribuisce direttamente all'espressione e alla creazione di un'opera d'arte: in quanto tale possiede una sua propria *agency* che non può essere soppressa, anche se non è un'immagine, bensì un oggetto d'uso, e quindi non può testimoniare di alcuna relazione diretta tra figuratività e operatività.

Sempre a Kyoto la visita al piccolo santuario di Awashima si rivela estremamente interessante. Il cortile è affollato di vetrine in cui vengono conservati giocattoli e pupazzi di ogni genere, da Topolino e Hello Kitty fino alle tradizionali bambole giapponesi (Fig. 2). L'uso vuole

¹⁴ La giornata di studi, organizzata dal prof. Akira Akiyama nel quadro delle attività del *Global COE Program: Development and Systematization of Death and Life Studies*, si è tenuta il 16 maggio 2010 all'Università di Tokyo; il mio intervento è stato pubblicato unicamente in giapponese: cfr. M. Bacci, "Byzantine to Seiyō-Chusei niokeru seidosuru Icon: Hikakuteki-kanten kara (=Animated images in Byzantium and the Medieval West: comparative perspectives)", in «Shiseigaku Kenkyū [Death and Life Studies]» 15 (2011), pp. 135-166.

¹⁵ SUZUKI, M., "Invisible Hibutsu (Visible Buddha) and Visible Icon", in M. LIDOV, A. M. (a cura di), *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, Mosca, 2011, pp. 663-693.



Fig. 3. Tokyo, Honda Plaza, foto di gruppo con Asimo, maggio 2010

infatti che questi oggetti non possano essere semplicemente gettati o venduti, giacché vengono ritenuti animati (o letteralmente abitati da spiriti) sulla base del fatto che i bambini tendono a investirli di una vita autonoma. Per liberarsi di loro occorre celebrare un'apposita cerimonia di esanimazione che consiste in una sorta di funerale collettivo. Quelli che mostro nella foto sono di fatto da intendersi come cadaveri che attendono la cremazione, effettuata dai monaci una volta l'anno. Anche in questo caso ho l'impressione che l'attribuzione di vitalità sia legata non tanto all'efficacia espressiva dell'aspetto antropomorfo (o teriomorfo) delle bambole, quanto al loro coinvolgimento nel gioco e nella simulazione di socialità che questo comporta.

Ciò detto, rimane il fatto che nessuno di noi, neanche il più scettico e razionalista, è davvero immune dalla tendenza ad attribuire alle immagini un'autonoma capacità d'azione. La simulazione di movimento e quindi di vitalità che è portata alle estreme conseguenze nel caso degli automi (e che costituisce uno degli esempi fondamentali di ciò che Bredekamp definisce *schematischer Bildakt*) trova un'espressione ancora più avanzata nei robot androidi di ultima generazione, come Asimo (acronimo per "Advanced Step in Innovative Mobility", ma con un evidente riferimento allo scrittore Isaac Asimov). Nella mia visita a Tokyo non ho mancato di visitare la sede della Honda, dove il robot si esibisce due volte al giorno, mostrando agli spettatori le sue straordinarie capacità di replicare il movimento umano, camminando e correndo. Asimo si presenta come una specie di astronauta, con un volto stilizzato che assomiglia alla visiera di un casco, sotto il quale si riconoscono però due occhi. Mentre, com'è d'uso, mi lascio ritrarre in sua compagnia (Fig. 3), Asimo ha improvvisamente girato la testa verso di me e mi ha letteralmente squadrato con gli occhi, come se cercasse di stabilire un contatto con me. O, almeno così mi è sembrato e non saprei dire se si è trattato di una mia sensazione, di una reazione motivata dall'*agency* che riconoscevo in lui, o se così è stato perché questo robot avveniristico è davvero in grado di vedere.

