



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://archiviocav.unibg.it/elephant\\_castle](http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle)

MIMETOFOBIA

a cura di Michele Di Monte, Benjamin Paul, Silvia Pedone

dicembre 2020

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

MARIA ROSARIA MARCHIONIBUS

## **Il nome e l'immagine: presenza e assenza**

Nella produzione figurativa medievale l'immagine è strettamente connessa al nome che l'accompagna (Guiglia Guidobaldi 2001: 33-39; Ševčenko 2015: 153-165), è il nome, infatti, che manifesta la somiglianza con il modello e rende autentica l'effigie, consentendo alla rappresentazione figurativa di divenire mero segno ed esprimere la dissomiglianza. L'immagine, invece, muta in una sorta di simbolo grafico assimilandosi alla scrittura che, paradossalmente si libera dalla mera astrazione segnica e sembra acquisire forza sonora, quasi fuoriuscisse tridimensionalmente, come vibrazione acustica, dalla superficie bidimensionale del supporto o dalla prigione della pietra. In tale logica, è la parola che veicola la similarità, mentre l'immagine subisce un processo di stereotipizzazione (Marsengill 2013), allontanandosi dalla forma reale e smaterializzando visivamente la rassomiglianza. Infatti, nonostante la pittura arrivi a sostituire le parole nella narrazione delle verità di fede – poiché le reifica dinanzi agli occhi dei fedeli, fissandole permanentemente sulle pareti così da farle “risuonare” in eterno –, nelle immagini sono le stesse parole che acquistano una potenza inaudita, dal momento che divengono veicolo di legittimazione e di consacrazione proprio della narrazione figurativa. Le immagini o le narrazioni figurative, paradossalmente, proprio grazie al processo di stereotipizzazione che subiscono, sostanziano un forte legame ontologico con il personaggio raffigurato o la scena raccontata, attestando la sola fisionomia possibile o l'unica versione veritiera della storia sacra: una sorta, dunque, di canonizzazione ritrattistica e narrativa, ottenuta attraverso il filtro di un realismo più psicologico che effettivo, in grado di sollecitare l'empatia con il fedele, a cui è consentito, così, riconoscere nel ritratto o nella

narrazione figurativa, in maniera intuitiva e diretta, la raffigurazione dell'oggetto della sua venerazione o delle vicende della storia sacra, e di creare con tali immagini una familiarità intima che gli consente di identificarle sempre. Dunque, il riconoscimento non è determinato da una somiglianza effettiva con il prototipo, quanto piuttosto da una somiglianza concettuale che si concretizza spesso in una raffigurazione semplificata e stereotipata (Demus 1965: 147; Belting 1994: 47; Marchionibus 2011: 57-58; Marsengill 2013).

La potenza delle immagini è teurgicamente amplificata, infatti, dalla loro unione con i nomi e con la scrittura. Secondo Proclo, per esempio, il nome diviene rappresentazione immateriale di un'idea della cosa nominata, acquisendo la stessa capacità evocativa posseduta nella telestica dalle statue degli dèi, pratica che permetteva all'uomo di entrare direttamente in contatto con le divinità consacrando e animando statue magiche per ottenere oracoli. Grazie all'uso dei nomi, infatti, il filosofo ritiene sia possibile risalire alle potenze e alle attività divine, proprio perché i nomi sono assimilati alle effigi. In tale concezione, la pittura intesse un rapporto di stretta relazione con l'invisibile, l'immateriale, che pur non essendo l'idea della cosa rappresentata, è pur sempre una sua rappresentazione presente alla mente dell'artista. Il nome, invece, è rappresentazione dell'essenza della cosa, quindi di un'idea (De Piano 2013: 9-22).

Il nome, pertanto, è in grado di riflettere in se stesso la natura di ciò che è nominato: in virtù della nomotetica esiste fra nome e cosa un rapporto originario naturale. Attraverso il nome si può arrivare a conoscere la natura dell'oggetto cui è riferito, poiché il nome è certo simbolo, ma non inteso come semplice rimando ad un determinato oggetto, quanto piuttosto come immagine concettuale dell'essenza della cosa denominata (Abbate 2017: 80).

Dunque, il compito di affermare la somiglianza del soggetto con il prototipo sembra svolto dall'associazione di immagini stereotipate e dei nomi posti accanto ad esse, che ne certificano l'identità, senza che il loro riconoscimento debba ancorarsi per forza a una effettiva somiglianza delle effigi con il modello [Figg. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10]. Anche nelle scene sacre l'inserimento della scrittura ha un effetto rilevante, poiché, essendo l'apparizione dell'epigrafe un elemento al

di fuori dalla realtà (Gravgaard 1979: 5, 9-11; Wharton Epstein 1986: 35-37; Sitz 2017: 5-26; Leatherbury 2020: 185-238), la sua presenza provoca la proiezione delle scene in una dimensione dove il tempo e lo spazio diventano pure emanazioni mentali, e la narrazione figurativa appare non tangibile ma solo l'immagine dipinta di una realtà riflessa [Figg. 5, 6, 7].

L'effetto di tale scelta è smisurato. Infatti, a fronte di questo scollamento dalla realtà delle raffigurazioni, le iscrizioni esegetiche, invece, sembrano acquisire forza e riflettere addirittura l'eco della voce degli effigiati (Ševčenko 2015: 153-165). L'epigrafe risuona come una conferma diretta della propria identità da parte del personaggio raffigurato: "Io sono il Cristo" [Fig. 1], "Io sono la Theotokos" [Fig. 2], "Io sono san Giorgio" [Fig. 3], "Io sono san Teodoro" [Fig. 4]. Le iscrizioni che accompagnano le storie dipinte sulle pareti o scolpite sulle lastre di pietra sono percepite, poi, come se le vicende raffigurate siano raccontate perennemente da colui che per primo le ha vissute [Figg. 5, 6, 7]. Le parole scritte paiono ossia aver catturato la voce del soggetto effigiato o del narratore, evangelista o profeta, che è stato testimone degli eventi raffigurati e che per primo li ha descritti alla comunità e che ora li racconta a tutti i fedeli. Le iscrizioni dei donatori [Fig. 10], infine, inseriscono il committente direttamente nella dimensione soprannaturale dell'immagine, facendo riecheggiare in eterno – in presenza dei santi, della Vergine o di Cristo dipinti in essa –, le invocazioni del committente, che riverberano in unisono con le "vibrazioni" prodotte dai nomi degli effigiati, a loro volta ripetuti incessantemente poiché cristallizzati nella pellicola pittorica o nella lastra di pietra, dirottando, così, sul donatore gli effetti salvifici di questo mistico salmodiare.

Canali di mediazione per le iscrizioni che accompagnano le immagini e danno viva voce ai testimoni oculari delle vicende della storia sacra (come gli evangelisti o i profeti), che così le possono narrare alla comunità raccolta nell'edificio sacro come se fossero presenti, sono anche l'omiletica o la lettura e la spiegazione dei testi sacri da parte di personaggi colti a vantaggio dei fedeli meno istruiti, come dimostra emblematicamente il Carme 27 di Paolino da Nola, in cui si afferma: "Appunto per questo ci è sembrato un'opera utile rap-



Fig. 1  
Sinai, Monastero di Santa Caterina, Crocifissione con i due ladroni, icona, VIII secolo (da R.S. Nelson – K.M. Collins 2006, cat. n. 4, p. 128) (in alto a sinistra).

Fig. 2  
Roma, Santa Maria Antiqua, Vergine col Bambino, icona ad affresco (foto M.R. Marchionibus) (in alto, al centro).

Fig. 3  
Sinai, Monastero di Santa Caterina, s. Giorgio, icona, IX-X secolo (da R.S. Nelson – K.M. Collins 2006, p. 128, fig. 102) (in alto, a destra).

Fig. 4  
Sinai, Monastero di Santa Caterina, s. Teodoro, IX-X secolo, icona (da R.S. Nelson – K.M. Collins 2006, p. 128, fig. 102) (in basso, a sinistra).

Fig. 5  
Focide, Monastero di Hosios Loukas, chiesa della Theotokos, parte esterna del narcece, Giosuè con l'arcangelo Michele, particolare, affresco, seconda metà del X secolo (foto M.R. Marchionibus) (in basso, a destra).



Fig. 6  
Focide, Monastero di Hosios Loukas, katholikon, L'incontro di Cristo con Giovanni Battista, Giovanni Battista, affresco, terzo quarto dell'XI secolo (foto M.R. Marchionibus) (in alto, a sinistra).

Fig. 7  
Focide, Monastero di Hosios Loukas, katholikon, L'incontro di Cristo con Giovanni Battista, Cristo, affresco, terzo quarto dell'XI secolo (foto M.R. Marchionibus) (in alto, al centro).

Fig. 8  
Sinai, Monastero di Santa Caterina, s. Pietro, icona, VI secolo (da R.S. Nelson – K.M. Collins 2006, cat. n. 1, p. 122) (in alto, a destra).

Fig. 9  
Sinai, Monastero di Santa Caterina, parte di un trittico, s. Paolo, s. Pietro, s. Nicola, s. Giovanni Crisostomo, VII-VIII secolo (da K. Weitzmann 1976, B.33, pp. 58-59) (in basso, a sinistra).

Fig. 10  
Sinai, Monastero di Santa Caterina, parte di un trittico, s. Teodoro e il diacono Leone, VII secolo (da K. Weitzmann 1976, B.14, pp. 37-38) (in basso, a destra).

presentare mediante pittura in tutte quante le dimore di Felice delle scene sacre, nella speranza che mediante queste raffigurazioni le figure rappresentate a colori soggiogassero le menti attonite dei contadini. Ed esse sono spiegate in alto dai *tituli*, affinché le parole mostrino ciò che la mano dell'artista ha inteso rappresentare,..." (Guttilla 2003: 41; Campone 2011: 2-18)

Del resto, i suoni che compongono le parole di una lingua sono radicati, fin dalla loro genesi, nei segni grafici che li rappresentano, per cui nelle lettere sono insiti i loro fonemi, anche se esse rimangono mute perché non enunciate, e i segni grafici sono considerati da sempre, forse anche per questo, strumenti di potere. Le lettere nella cultura greca antica, per esempio, erano *stoicheia*: simboli non solo di suoni ma anche di elementi cosmici. Cantarli portava a uno stato di perfezione, mentre l'alfabeto stesso rifletteva la struttura cosmica. L'ambigua parola *stoicheion* esprime, infatti, la tendenza della cultura greca di trascendere dalla scrittura stessa e raggiungere uno stato "orale" di puro suono planetario, per astrarre le idee dalle immediate forme della realtà. In questa interpretazione "orfica" la scrittura aveva un significato come effettiva espressione della voce; ma la voce e il tono erano molto più significativi in quanto erano elementi divini essenziali della scrittura (Frankfurter 1994: 191, 194, 198, 199; Foskolou 2014: 334-335).

Infatti, nella tradizione che attribuisce a Orfeo l'invenzione della scrittura, il dio era lodato per il suono nel suo senso astratto, cosmico, pre-verbale, mentre si riteneva che gli *stoicheia* o i libri che catturavano quel suono preservassero la "voce" stessa di Orfeo (Frankfurter 1994: 191).

I veri suoni delle parole sono, ossia, connaturati nella loro espressione scritta e per tale motivo la scrittura può sostituire l'espressione vocale, attivandola, però, nel processo, continuamente, in modo sordo ma non meno efficace, dal momento che la cristallizza in una forma immutabile grafica. Infatti, la capacità di permanere della voce scritta sul supporto che la ospita (carta, tavola, parete affrescata, lastra scolpita) ha portato a ritenere che la scrittura abbia la capacità di provocare la permanenza degli effetti di un rito, di un'invocazione, di un incantesimo, al di là del momento in cui essi vengono com-

piuti o pronunciati, grazie all'incessante ripetizione che si verifica rimanendo essa fissa sul suo supporto; inoltre, la potenza della parola scritta è aumentata dalla convinzione che sia veicolo della voce divina, per cui il rituale, il nome, la richiesta, sembrano compiuti o invocati direttamente dal dio (Frankfurt 1995: 194).

Nella religione cristiana questa concezione si traduce nella convinzione che Cristo è il Logos di Dio, dunque la sua Parola, che confluisce nella scrittura dei Vangeli (Moriconi 2001: 354-355; Trisoglio 2006: 57).

Il nome apposto al lato della figura si trasforma, così, in una sorta di firma, in una presentazione diretta dell'effigiato, e sembra riverberare quasi l'*eikonismos*, incluso alla base dei documenti amministrativi dell'Egitto romano (Furst 1902: 377-379 e 597-614; Hasebröck 1921; Caldara 1924; Misener 1924; Hübsch 1968; Dagron 1991a: 163; 1991b: 23-33; Fleischer 2001: 64; Dagron 2013: 421-422), che aveva anch'esso valore di consacrazione. Per identificare una persona usando semplicemente le caratteristiche fisiche, infatti, i Greci e i Romani avevano codificato un vocabolario e una formula, l'*eikonismos*, che funzionava nei documenti come una sorta di firma e nelle cronache storiche equivaleva all'affermazione di un testimone oculare (Dagron 2013: 421-424). Questa formula era ampiamente usata negli atti fiscali e amministrativi in Egitto, in lavori sulla fisionomia, nell'astrologia, e nelle *Cronache dei Regni*, poiché si credeva che consentisse, per esempio, di descrivere una persona sconosciuta; di evocare un passato o un futuro imperatore; di prevedere la faccia che avrebbe assunto da adulto un neonato; di identificare un ladro o un fuggitivo. Circa 100 parole, classificate sotto dei titoli elementari, permettevano così di differenziare le persone per altezza, colore della pelle, forma del naso, colore e stile dei capelli, colore e taglio della barba ecc. (Dagron 2013: 421-424). Questo sistema equivaleva a "dipingere" una sorta di icona attraverso le parole per rispondere all'esigenza fortemente sentita di visualizzare le fisionomie. Per esempio Giovanni Malala dice che san Pietro era "vecchio, di media altezza, stempiato, con la pelle bianca, il colorito pallido, occhi scuri come il vino, una barba folta, un naso grande, sopracciglia che si incontravano, la postura eretta intelligente, irascibile, mutevo-

le, codardo [o almeno timido, a causa del “diniego”], ispirato dallo Spirito Santo, operaio di miracoli” (Thurn 2000: 193). Un confronto tra le parole di Malala e un'icona del monastero di Santa Caterina al Sinai con l'immagine di Pietro [Fig. 8] dimostra quanto l'immagine e la descrizione scritta siano simili.

L'icona sinaitica complica in apparenza il discorso perché essa risulta singolarmente priva di iscrizioni identificative come se l'aderenza del volto di Pietro alle descrizioni letterarie e la presenza dell'attributo delle chiavi non lasciassero margini di dubbio per il riconoscimento dell'effigiato. Ugualmente enigmatici sono due dei tre clipei posti al di sopra della testa del santo: nel centrale, in asse con Pietro, è rappresentato sicuramente Cristo, come dimostra l'iconografia che caratterizza il personaggio incluso in esso, mentre i due laterali contengono, i ritratti privi di aureola e di iscrizione, di una donna, a sinistra, e di un fanciullo, a destra. Identificati solitamente con la Vergine e un santo giovane – Giovanni evangelista, san Demetrio o Mosè –, uniti a comporre una Deesis anomala, essi riverberano, collegati alla figura centrale di Pietro, l'articolazione dei dittici e occupano il posto di consueto riservato ai ritratti della coppia imperiale. Mi sembra che le due raffigurazioni prive di aureola siano riferibili, come ipotizzato da Marina Falla, a laici viventi e dunque ai committenti, ossia Rusticiana Anicia e il nipote Strategio (Falla 1995: 337-346). La mancanza di iscrizioni potrebbe forse collegarsi alla facile riconoscibilità delle sembianze degli effigiati o, piuttosto ritengo, come ipotizzato da Marina Falla e sostenuto precedentemente anche da Kurt Weitzmann (Weitzmann 1976: 23-26; Falla 1995: 345), alla scomparsa della cornice che in origine caratterizzava l'icona e che doveva servire ad ospitare l'iscrizione votiva, probabilmente in grado di identificare sia il santo sia i personaggi dei clipei. Tale eventualità conferma quanto qui detto sul ruolo delle iscrizioni, ma apre un ulteriore scenario relativo alle immagini che possono, se fortemente caratterizzate secondo i canoni iconografici conosciuti, come nel caso di Pietro e di Cristo dell'icona sinaitica, veicolare l'identità nonostante siano private delle epigrafi.

Anche nella realizzazione pittorica delle fisionomie, infatti, si procedeva in un modo analogo a quello usato per l'*eikonismos*, ossia

accumulando dettagli e modificando gradualmente uno schema di partenza a cui venivano aggiunti i particolari, che potevano essere a volte una cicatrice (come per Gregorio Nazianzeno), l'età, i capelli e la barba, il tipo di vestito, l'atteggiamento e gli attributi materiali (la chiave per san Pietro, la cassetta degli attrezzi medici per san Pantaleone). L'immagine di culto era composta per addizioni, come se si trattasse di un vero e proprio identikit, ovvero sia attraverso approssimazioni fondate su un “tipo base”. Le persone, dunque, venivano raffigurate come appartenenti a una particolare categoria (vescovi, eremiti, monaci, soldati, martiri) e per ogni categoria si canonizzavano delle peculiarità riconoscibili. In tal modo sia la descrizione narrativa sia la rappresentazione artistica portavano l'effigiato sulla soglia della individualità, ma si lasciava all'immaginazione del lettore o dell'osservatore il completamento dell'operazione di identificazione e di trasformazione della forma prefissata in un'immagine somigliante (Dagron 2013: 422).

Non si deve pensare che a ogni immagine corrispondesse, però, una descrizione letteraria, perché spesso esse mancavano e, per esempio, nel Sinassario di Costantinopoli (Luzzi 2014: 197-208) solo poche delle circa mille notizie relative a profeti e santi contengono descrizioni fisiche simili agli *eikonismata*; e del resto l'immagine incominciò presto, fin dal VI secolo e soprattutto durante il periodo iconoclasta, a riprodurre se stessa, anche per la concomitanza della circolazione di leggende su alcune icone *acheiropoietô* o “apostoliche” e miracolose, che diventarono prototipi di innumerevoli filiazioni (Dagron 2013: 424).

Anche il rapporto di somiglianza tra immagine e modello reale appare molto complesso, poiché nei racconti agiografici spesso il santo è riconosciuto grazie alla somiglianza con l'immagine che lo rappresenta e, dunque non è più la raffigurazione che somiglia al santo ma, per assurdo, il santo che somiglia all'effigie, come per esempio accade nella vita di s. Teodoro di Sicione, dove i santi Cosma e Damiano appaiono a Teodoro con lo stesso aspetto che hanno nelle loro immagini di culto (Festugière 1970, I: 34), secondo del resto quello che è un vero e proprio *topos* nelle narrazioni agiografiche (Kazdhan, Maguire 1991: 4-9).

Ma poiché nella raffigurazione, come si è detto, è il nome che svolge il ruolo di conferma dell'identità dell'effigiato, possiamo supporre che Teodoro abbia riconosciuto i santi quando li ha visti per la prima volta rappresentati sulle immagini devozionali proprio per la presenza dei loro appellativi scritti accanto e che, in seguito, grazie a queste raffigurazioni ormai ben classificate e registrate nella sua mente, sia riuscito a identificare i santi quando gli sono apparsi.

Dal momento che, come si è detto, l'iscrizione pare quasi riverberare l'eco della voce divina ed è strumento di identificazione dell'effigiato, è inevitabile che si crei una serrata interazione tra immagine e scrittura, adombrata anche nelle fonti e che ha un effetto inusitato sull'aspetto stesso della raffigurazione.

Nell'ambito del dibattito antigudaico, per esempio, Stefano di Bostra, un autore del VII secolo, sostiene che "l'immagine è il nome e la somiglianza di colui che è iscritto. Quindi evochiamo costantemente la passione di Cristo e dei santi profeti sia con le lettere sia con i tratti" (Kotter 1975: 174). In tale logica, l'effigie è più che mai legata alla parola, soprattutto al nome, tanto che la sua stessa materia viene percepita come composta da immagine e segno grafico congiunti sulla superficie dell'icona, sul muro dell'affresco o sulla lastra di pietra. Nello scrivere il nome a lato dell'immagine si leva qualsiasi dubbio sull'identità della persona rappresentata e si sopprime, però, contemporaneamente, come si è accennato, la paura dell'idolo, ossia di una rappresentazione che raffigurando pienamente se stessa, somigli al modello tanto da confondersi con esso. Dunque, in tal modo si compone una retorica della parola figurata e della figura stereotipata, definita come *eikonismos* (ivi: 16-23, 83-86, 125-130; von Schönborn 1986; Marin 1987: 51-65; Dagron 1991a: 160-162; 1991b: 23-33), che provoca una sorta di omonimia tra immagine e nome. Ciò vuol dire che il processo di percezione della raffigurazione avviene sia che si identifichi l'immagine sia che si legga l'epigrafe, in entrambi i casi, infatti, si sarà portati ad esclamare per esempio: è Cristo, la Vergine o san Paolo, s. Pietro, s. Nicola, s. Giovanni Crisostomo (fig. 9) (Dagron 1991a: 162; 1991b: 23-33; Barber 2002: 127, 129-130; Dagron 2016: 23-28).

La presenza del nome evita i rischi del non riconoscimento del

soggetto, ossia rende automatica l'identificazione dell'effigiato, indicandolo con assoluta certezza e annullando paradossalmente le differenze tra il dipinto e il prototipo, contemporaneamente, però, tale presenza elude anche i pericoli di un'illusoria e rischiosa autonomia dell'immagine, introducendo nel campo della rappresentazione il nome e provocando una dipendenza dell'immagine da esso (Mondzain 2003: 197-214; Lingua 2006: 51-52, 138, 164). In altre parole, la rappresentazione non può e non deve essere inequivocabilmente riconosciuta isolata, ma deve necessitare della presenza del nome per rendere certo l'osservatore dell'identità di colui che è rappresentato. Dunque, il nome è una sorta di sigillo e sottolineatura che quella che si vede è una riproduzione di un prototipo, ma è diversa da esso, e che è una sola cosa invece con la parola/iscrizione (Dagron 1991a; 1991b). In tal modo la raffigurazione non riesce ad acquisire una sua personalità autonoma come portatrice di un'identità visibile e autosufficiente e, anzi, può staccarsi dal prototipo diventando una dissomiglianza, e riuscendo ad essere somigliante grazie solo alla parola identificatrice.

Paradossalmente, ossia, il nome rende certa l'identificazione del soggetto rappresentato, dunque annulla le differenze con il prototipo, ma contemporaneamente però, bastando lui all'identificazione, ne permette la dissomiglianza, evitando il pericolo di sostituire il modello con la sua immagine e di cadere nell'idolatria. La rassomiglianza di un'effigie con il prototipo, dunque, inizia dal nome, poiché è l'iscrizione che autentica, che fa percepire quella forma, quel viso come gli stessi del modello, ed è per questo che il nome viene apposto vicino all'immagine.

Come oggetto, l'icona di Cristo è designata icona di Cristo, ma come rappresentazione è chiamata Cristo, con lo stesso nome del prototipo. Partendo dal nome, che ne legittima l'aspetto e ne consacra l'identificazione, poi, le sembianze man mano si codificano e stereotipizzano in un tipo iconografico specifico che diventa col tempo riconoscibile esso stesso.

L'analogia con l'effigiato assicurata dal nome è ben espressa, per esempio, da Gregorio Meliseno quando, entrando in una chiesa latina, dichiara che egli non venera nessun santo che vi trova rap-

presentato, in quanto non ne riconosce alcuno poiché non può verificare il contenuto dell'epigrafe che accompagna le loro effigi (Laurent 1971: 250-251; sulle iscrizioni che accompagnano le immagini cf. *Opus Caroli regis contra synodum*, IV, 16: 528-529).

Il nome apposto vicino all'effigie assume così la stessa potenza di un sacramento, infatti, quando gli iconoclasti rifiutano l'immagine perché dicono che non è stata consacrata da nessun prete e da nessun rituale, Giovanni Damasceno risponde che "la Grazia divina è donata alla materia (di cui sono fatte le immagini) dal nome della persona rappresentata" (Kotter 1975: 147-148, I 36, II 32); e i vescovi iconoduli nel 787 riprendono l'idea sostenendo che come il segno della croce, le immagini sono santificate dalla significazione del nome che le unisce al prototipo (Mansi 1767: coll. 269-272; Andaloro 2000: 422-423; Lamberz, Uphus 2006: 309-345).

L'immagine di culto diviene così essa stessa un *nomen sacrum* poiché possiede una sacralità intrinseca (Dagron 1991: 162) che le viene non tanto dalla somiglianza, quanto piuttosto dall'associazione con il nome. È per questo motivo fondamentale nominare l'immagine correttamente, altrimenti questa sottile alchimia di nome e effigie non si traduce in nessun processo di transustanziazione. In una lettera Teodoro Studita, per esempio, si lamenta che certe immagini di Cristo sono associate a iscrizioni come "Divinità", "Signoria" "Regalità". Questo è doppiamente un errore, commenta il teologo, perché le parole astratte non bastano a creare un legame di omonimia tra la persona rappresentata e la persona nominata; bisognerebbe dire Dio, Signore, Re; ma anche così rimarrebbe l'equivoco poiché tali denominazioni sono comuni alle tre persone della Trinità, e l'ambiguità sarebbe raddoppiata da un'assurdità teologica, dal momento che solo il Figlio è circoscritto (Migne 1860, 99: col. 1296; Dagron 1991: 163).

La distinzione profonda che si viene a creare tra la natura dell'immagine e la sua reale relazione con il prototipo, non generata da una mimetica somiglianza ma determinata dunque piuttosto dalla presenza di un identificativo grafico, permette di dire agli iconoduli, per esempio, che i cristiani non adorano il legno dell'icona, il muro su cui è campito l'affresco o il mosaico, o la pergamena del libro,

in quanto queste forme vuote non possono attraverso la materia inerte o per la forza del culto a loro rivolto materializzare la persona rappresentata, che viene invece, come si è detto, evocata dalla presenza dell'appellativo personale (ibidem).

Dunque il processo di audace smaterializzazione che la rappresentazione cristiana ha subito rispetto all'arte classica, fortemente mimetica (Kitzinger 1978: 53-137; 1992: 119-183), approdando ad una forma piatta, priva di ombra, e distinguendosi dal supporto che la ospita solo come una sottile pellicola, diviene a questo punto funzionale a evitare il pericolo di idolatria insito in una rappresentazione troppo somigliante alla realtà. La somiglianza diventa pericolosa e viene percepita fortemente con timore nei dibattiti che per secoli si sono accesi sulla opportunità o meno di ricorrere alle immagini figurative in ambito religioso (Mondzain 2003; Lingua 2006). Lo schematicismo della raffigurazione sacra e la codificazione delle formule iconografiche servono a conferirle valore di segno e ad allontanarla dalla realtà, mentre il nome inscritto nello spazio della rappresentazione l'ancora al prototipo.

Gli artisti bizantini, per esempio, attuavano per il ritratto un sistema sofisticato che consentiva loro di realizzare delle immagini con diversi gradi di similitudine legati al messaggio che la raffigurazione doveva veicolare.

Di regola solo lievi concessioni erano fatte per adombrare l'individualità del soggetto. Gli imperatori dovevano, per esempio, apparire distanti e alteri poiché l'obiettivo principale del ritratto del sovrano non era quello di mostrare una stretta somiglianza fisica con il prototipo, ma di evocare certe virtù ideali e suscitare nell'osservatore la percezione del potere posseduto dall'effigiato.

A volte, poi, Cristo e la Vergine erano raffigurati tridimensionalmente, con una presenza fisica forte e un aspetto naturale (sebbene con delle sembianze sempre ispirate ad un aspetto concettualmente ideale) perché li si voleva materializzare come esseri viventi e respiranti in una dimensione eterna e soprannaturale (Kiilerich 2004: 182-183).

La poca somiglianza con il modello o la presenza del nome sull'immagine la protegge però anche da ulteriori usi inappropriati e ne-



fasti, grazie ai quali si possono sfruttare le immagini troppo somiglianti e prive di un identificativo che le saldi al prototipo per rituali addirittura magici. Infatti, per esempio, secondo una pratica teurgica neoplatonica largamente volgarizzata si diffonde la credenza a Bisanzio che si possano inserire nei solchi della pietra di una statua formule grazie alle quali il simulacro acquisisce un senso nascosto e una funzione segreta; questa operazione, la *stoicheiôsis*, permette di identificare celatamente la rappresentazione con un'altra persona rispetto al suo prototipo, di appropriarsi così delle potenzialità dell'effigiato – possibilità concessa facilmente da una somiglianza mimetica della rappresentazione con il modello – o di programmare un monumento del passato per leggere il futuro (Laurent 1971: 250-251; Dagron 1991: 164). Il pericolo di un uso delle raffigurazioni come strumenti magici, testimoniato dalla pratica citata, forse è anche all'origine del motivo per cui le effigi si sono mantenute dissomiglianti dai loro modelli e sono corredate del nome proprio di colui che rappresentano come identificativo. In tal modo, infatti, si riconosce precisamente il modello copiato, ma si evita nel contempo che l'immagine possa essere usata in rituali teurgici volti all'appropriazione delle prerogative del personaggio raffigurato, attraverso l'associazione della sua somiglianza mimetica con il prototipo al nome dell'eventuale usurpatore.

La presenza del nome, del resto, è fortemente evocativa ed ha un potere intrinseco. Un concetto comune nell'immaginario della storia delle religioni è che conoscere il nome di qualcosa o di qualcuno dia potere sopra quella cosa o quella persona. Questa concezione è presente da sempre in numerose culture: nell'Islam, nell'Ebraismo, presso gli Egizi, gli Induisti, i Greci, i Romani e nella stessa tradizione cristiana. Nei primi versi di Genesi, per esempio, quando Dio dice "Sia la luce" e la luce fu, Dio ha prima denominato quello che poi ha creato, dunque il nominare sembra essere quasi il primo atto della creazione. Sempre in Genesi, Dio dà all'uomo il potere di chiamare gli animali e, contemporaneamente, il dominio su di essi. Secondo la religione ebraica, inoltre, il nome di Dio è così sacro che non può essere detto ad alta voce (Graham 2013: 229-334).

Attraverso il ricorso ai loro nomi, infine, si ritiene sia possibile evo-

care gli angeli, per chiederne la protezione e l'intercessione, o i demoni per piegarli al proprio volere o per scacciarli negli esorcismi. L'idea che ci sia un modo per entrare in contatto con il mondo soprannaturale attraverso i nomi propri è, infatti, sin da epoca precoce fortemente viva negli ambienti cristiani, dove presto si delinea la convinzione che esistano spiriti maligni e spiriti benigni, convinzione che da subito genera la nascita del culto degli angeli custodi e la proliferazione di numerose preghiere indirizzate a loro (Faure 1988: 31-49; van Dijk 1999: 420-436; Faure 2001: 23-41; Peers 2001: 204; Janowitz 2002: 19-31, 33-43, 85-108; Kitzinger 2003: 759; Page 2004: 36-39; 2012: 80-82; Véronèse 2012: 39-40, 43-44, 49, 54, 57; Fanger 2012: 4, 8, 16-17; Marchionibus 2015: 262-266).

Già s. Agostino, per esempio, nelle sue *83 Questioni Diverse* afferma che ogni realtà visibile di questo mondo ha una potenza angelica a sé preposta; dunque, egli suggerisce l'idea che ad ogni uomo e ad ogni donna sia assegnato un angelo (Migne 1886: coll. 354-430; Marchionibus 2015: 262). La convinzione dell'esistenza di spiriti benigni porta al desiderio di comunicare con loro per ottenere l'intermediazione presso Dio o, anche, per sfruttarne il potere a fini personali. La Chiesa tenta di scoraggiare quasi immediatamente l'eccessiva reverenza agli angeli e il loro culto per paura che questi sfocino nell'idolatria, e vieta l'identificazione delle entità spirituali non specificamente menzionate nella Bibbia. L'invocazione dei nomi degli angeli è, infatti, già condannata nel *Canone 35* del Concilio di Laodicea in Frigia, nella seconda metà del IV secolo, interdizione rinnovata, poi, nel concilio lateranense del 745 (Faure 1988: 31-49; Marchionibus 2015: 263). I teologici sono particolarmente incerti sulla capacità umana di distinguere tra spiriti angelici e demoniaci e, soprattutto, temono che i demoni possano assumere sembianze celestiali per ingannare l'uomo. Ma il divieto sottintende evidentemente che la Chiesa è convinta che attraverso l'uso dei nomi si possa realmente comunicare con gli spiriti e che siano diffusi rituali ben precisi di evocazione. Gli ambienti esoterici, in cui si esercita la magia, del resto, sviluppano effettivamente una serie di pratiche per contattare le entità spirituali attraverso l'uso dell'incenso, dei gesti e delle preghiere rivolte agli angeli e agli altri spiriti, compilando delle liste dettagliate in cui essi

sono identificati dal nome proprio al fine di essere invocati, proprio poiché si ritiene che usare il nome svelato di uno spirito dia potere su di esso (D'Alverny, Hudry 1975: 139-260; Vescovini 2008: 10-14; Marchionibus 2015: 263).

Dunque, l'apposizione del nome vicino all'immagine dell'angelo o del santo assicura che il nominato sia realmente colui che si vuole evocare consentendone l'identificazione certa, oltre a manifestare visivamente, e forse non solo, la sua presenza nel recinto sacro della chiesa, in un luogo che di per sé è già uno spazio assolutamente benedetto e consacrato, e a garantire al fedele, anche in contesti privati, la certezza che la raffigurazione unita al nome non permetta scambi di identità pericolosi e gli conceda di ricorrere all'ausilio e alla protezione di entità soprannaturali.

Il nome e l'immagine di Cristo sono considerati, poi, potentissimi. Nel Nuovo Testamento compaiono diversi esempi dell'uso del nome di Gesù per compiere guarigioni e esorcismi (Aune 1980: 1445-1549; Smith 1978: 63, 114; Spier 2013: 81-86). Il nome di Cristo è ritenuto, infatti, così efficace che è addirittura incorporato nelle formule pagane di esorcismo e Origene sostiene che esso è tanto potente da poter essere usato con reali risultati anche dalle persone malvagie (Chadwick 1953: 9-10, 1.6; Aune 1980: 1545; Šedina 2013: 12-14). Paolo, inoltre, sembra quasi alludere alla funzione di amuleto assegnata al nome di Cristo quando afferma di indossare sul suo corpo il marchio di Gesù (Gal.6:17; Aune 1980: 1545). Alcuni amuleti cristiani realizzati su gemme, del resto, contengono, a scopo evidentemente protettivo e magico, i nomi di Dio, di angeli, di Salomone, di Isacco e di Abramo (Spier 2013: 81-86).

Quindi il riconoscimento del nome vicino all'immagine equivale anche a evocare perennemente la presenza dell'effigiato all'interno del recinto sacro e a farlo personalmente partecipare alla liturgia o a materializzarlo nella propria abitazione, così da garantirsi una difesa soprannaturale.

La fede nella potenza del nome di Cristo è dimostrata, inoltre, dalla cosiddetta "preghiera di Gesù", attestata in ambito orientale dal V secolo in poi, che sfrutta l'incessante ripetizione dei nomi di Cristo e di Dio per condurre il fedele a uno stadio di estasi mistica, dandogli

anche una profonda intuizione del mondo. Tale invocazione doveva essere ritenuta così efficace che forse veniva tracciata anche sulle pareti degli ambienti monastici destinati alla preghiera, come potrebbe dimostrare il caso sopravvissuto di Kellia (Guillamont 1965: 218-225; 1968: 310-325; 1974: 66-71).

Una lunga iscrizione invocante la preghiera di Gesù, vergata in pittura rossa tra VII e VIII secolo sul muro di una sala/oratorio del monastero di Kellia, nel Basso Egitto, insieme ad altre brevi invocazioni del nome di Dio, sempre di colore rosso, dislocate sulle pareti della stessa aula (Guillamont 1965: 218-225; 1968: 310-325; 1974: 66-71), dimostrano, infatti, che la forza della parola orale veniva tradotta in parola scritta probabilmente anche per aumentarne la valenza teurgica.

La potenza della parola pronunciata si rafforza, così, grazie alla potenzialità incommensurabile di quella scritta, incisa sull'epidermide di pietra o dipinta sulla pellicola pittorica, poiché ogni qual volta l'occhio dell'osservatore si poggia su di essa, viene mentalmente pronunciata, superando la durata cronologica del mero e singolo fenomeno sonoro, in una possibile perenne litanica reiterazione; in tale processo la parola non ha bisogno di alcun suono per essere udita, ma s'insinua nell'osservatore come l'immagine nell'occhio o nello specchio. L'iscrizione, inoltre, ha l'insita opportunità di continuare a risuonare silenziosamente ed autonomamente nell'invaso sacro, anche al di là della partecipazione del fedele, perché riecheggia pietrificata e muta sulla superficie che la ospita come un eco replicato all'infinito. Del resto, la forza di una cosa è nascosta nella parola stessa e nel nome, concepito dapprima dal pensiero, maturato poi come un frutto dalla voce e dalle parole, e conservato perennemente, infine, dalla scrittura.

L'immagine, dunque, adombra l'archetipo senza, per assurdo, riprodurre mimeticamente le fattezze, ma piuttosto fregiandosi del suo nome e riverberandone attraverso di esso la sua stessa voce, che riecheggia perennemente nell'aere grazie alla fissità della scrittura, propagandosi dalla superficie della raffigurazione verso i fedeli attraverso vibrazioni acustiche inintelligibili ad orecchio umano, ma potentemente sonore nella dimensione divina.

## BIBLIOGRAFIA

ABBATE M. (2017), "Saggio introduttivo. Proclo commentatore e interprete del Cratilo di Platone", in ABBATE M. (a cura di), *Proclo commento al Cratilo di Platone*, testo greco a fronte, Bompiani Il pensiero occidentale, Giunti Editore S.p.A./Bompiani, Firenze-Milano.

ANDALORO M. (2000), "L'icona cristiana e gli artisti", in ENSOLI S., LA ROCCA E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), pp. 416-424.

AUNE D. E. (1980), "Magic in Early Christianity", in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/23.2, pp. 1507-1557.

BARBER C. (2002), *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, Princeton-Oxford.

BELTING H. (1994), *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

CALDARA A. (1924), *I connotati personali nei documenti d'Egitto dell'età greca e romana*, Cleup, Milano (Studi della Scuola papirologica 4/2).

CAMPONE M.C. (2011), "Il carne XXVII di Paolino. Ut Littera monstret quod manus explicuit", in JACAZZI D., CARILLO S., PETILLO P. (a cura di), *Materia Cimitile. Memoria di segno, misura di storia*, La Scuola di Pitagora, Napoli, pp. 9-18.

CHADWICK H. (a cura di) (1953), *Origen: Contra Celsum*, Cambridge University Press, London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sidney.

D'ALVERNY M.T., HUDRY F. (a cura di) (1975), "Al-Kindi De radiis", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 41, pp. 139-260.

DAGRON G. (1991a), "Mots, Images, Icônes", in *Destins de l'image. Nouvelle revue de psychanalyse* 44, pp. 151-168.

Id. (1991b), "Holy Images and Likeness", in *Dumbarton Oaks Papers*, 45, pp. 23-33.

Id. (2016), "Holy Images and Likeness", in CAMERON A. (a cura di), *Late Antiquity on the Eve of Islam*, I, Routledge Taylor & Francis Group, London-New York, pp. 419-429.

DEMUS O. (1965), "Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa", in *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, 14, pp. 139-155.

DE PIANO P. (2013), "Il Demiurgo, l'onomaturgo e l'artista nei capitoli LI-LIII dell'*In Cratylum* di Proclo", in *Logos. Rivista di Filosofia*, n.s. 8, pp. 9-22.

DIJK VAN A. (1999), "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery", in *The Art Bulletin*, 81/3, pp. 420-436.

DUFFY J. (a cura di) (1992), *Michael Psellos, Philosophica minora*, I, *Opuscula Logica, Physica, Allegorica, Alia*, B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Leipzig.

FALLA CASTELFRANCHI M. (1995), "La committenza dell'icona di San Pietro al Sinai", in FARIOLI CAMPANATI R. (a cura di), Seminario internazionale sul tema: ricerche di archeologia cristiana e bizantina, (Ravenna, 14-15 maggio 1995), in *XLII Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 42, pp. 337-346.

FANGER C. (2012), "Introduction: Theurgy, Magic, and Mysticism", in Ead. (a cura di), *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, pp. 3-32.

Ead. (a cura di) (2012), *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.

FAURE P. (1988), "L'ange du haut Moyen Âge occidental (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles): creation ou tradition?", in *Médiévales*, 15, pp. 31-49.

Id. (2001), "Les anges gardiens (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Modes et finalités d'une protection rapprochée", in Id. (a cura di), *La protection spirituelle au Moyen Âge. Partie thématique*, in *Cahiers de recherches médiévales*, 8, pp. 23-41.

FEDERICIVESCOVINI G. (2008), *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, UTET, Torino.

- FESTUGIERE A.-J. (1970), *Vie de Théodore de Sykeon*, 2 vols., Société des Bollandistes, Brussels (Subsidia Hagiographica, 48).
- FLEISCHER J. (2001), "Style as Bearer of Meaning. The Transition from Late Antique Mummy Portraits to Early Icons", in Id., LUND J., NIELSEN M. (a cura di), *Late Antiquity: Art in Context*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen (Danish Studies in Classical Archaeology ACTA HYPERBOREA, 8), pp. 53-69.
- FOSKOLOUV.A. (2014), "The Magic of the Written Word: The Evidence of Inscriptions on Byzantine Amulets", in *ΔΧΑΕ ΑΕ*, 329-348.
- FRANKFURTER D. (1994), "The Magic of Writing and the Writing of Magic: The Power of the Word in Egyptian and Greek Traditions", in *Helios*, 21, pp. 189-221.
- FÜRST J. (1902), "Untersuchungen zur Ephemeris des Diktys von Kreta", in *Philologus*, 61, pp. 77-79 und 597-614.
- GRAHAM L. (2013), "The Power of Names: in Culture and in Mathematics", in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 157/2, pp. 229-334.
- GRAVGAARD A.-M. (1979), *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Museum Tusculanum, Copenhagen.
- GUIGLIA GUIDOBALDI A. (2001), "Vergine orante e Vergine in preghiera: l'immagine e il suo nome", in DONATI A., GENTILI G. (a cura di), *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Mondadori Electa, Milano, pp. 33-39.
- GUILLAUMONT A. (1965), "Premières fouilles au site des Kellia (Basse-Égypte)", in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 109/1, pp. 218-225.
- Id. (1968), "Une inscription copte sur la Pierre de Jésus", in *Orientalia Christiana Periodica*, 34, 310-325.
- Id. (1974), "La prière de Jésus chez les moines d'Égypte", in *Eastern Churches Review*, 6, pp. 66-71.
- GUTTILLA G. (2003), "Alcune note critiche sui *Carmina* di Paolino di Nola", in *Revue des Études Augustiniennes*, 49, pp. 25-41.
- HASEBRÖCK J. (1921), *Das Signalement in den Papyrusurkunden*, W. de Gruyter, Berlin-Leipzig (Papyrusinstitut Heidelberg 3).

- HÜBSCH G. (1968), *Die Personalangaben als Identifizierungsvermerke im Recht der gräko-ägyptischen Papyri*, Duncker & Humblot, Berlin (Berliner juristische Abhandlungen 20).
- JANOWITZ N. (2002), *Icons of Powers. Ritual Practices in Late Antiquity*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.
- KAZHDAN A., MAGUIRE H. (1991), "Byzantine Hagiographical Text as Sources on Art", in *Dumbarton Oaks Papers*, 45, pp. 1-22.
- KILLERICH B. (2004), "Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia", in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XVIII (n.s. 4), pp. 175-203.
- KITZINGER E. (1977), *L'arte bizantina*, Il Saggiatore, Milano.
- Id. (1992), *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo alle origini dell'Iconoclastia*, La Nuova Italia, Firenze.
- Id. (2003), "The Coffin-Reliquary of Saint Cuthbert", in Id., *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, II, Pindar Press, London, pp. 672-800.
- KOTTER B. (a cura di) (1975), *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, III, *Contra imaginum calumniatorum orationes tres*, W. de Gruyter, Berlin-New York (Patristische Texte und Studien, 17).
- LAMBERZ E., UPHUS J. B. (2006) (a cura di), "Concilium Nicaenum II (787)", in ALBERIGO G. (a cura di), *Corpus Christianorum. Conciliorum Oecumenicorum Generaliumque Decreta*, editio critica, I, *The Oecumenical Councils. From Nicaea I to Nicaea II (325-787)*, Brepols, Turnhout, pp. 297-345.
- LAURENT V. (1971), *Les "Memoires" du Grand Eclésiarque de l'Église de Constantinople, Sylvestre Syropoulos, sur le concile de Florence (1438-1439)*, C.N.R.S., Paris (coll. Publications de l'Institut français d'études byzantines), Paris.
- LEATHERBURY S.V. (2020), *Inscribing Faith in Late Antiquity: Between Reading and Seeing*, Routledge, Abingdon.
- LINGUA G. (2006), *L'icona, l'idolo e la Guerra delle immagini: questioni di teoria ed etica dell'immagine nel Cristianesimo*, Medusa, Milano (Hermes, 13).
- LUZZI A. (2014), "Synaxaria and the Synaxarion of Constantinople",

in EFTHYMIADIS S. (a cura di), *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography, II. Genres*, Routledge, Farnham-Burlington, pp. 197-208.

MANSI G. D. (1767), *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. XIII, Expensis Antonii Zatta Veneti, Firenze.

MARCHIONIBUS M. R. (2011), *Icone in Campania. Aspetti iconologici, liturgici e semantici*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto (Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte, 10).

Ead. (2015), "Il gesto tirannico: *Digitus dei est hoc*", in OLIVIERI A. (a cura di), *La mano e l'inquisitore. Il lungo Rinascimento di Erasmo e l'abuso dell'anima. Saggio di psicologia storica*, Padova, Cleup, pp. 257-291.

MARIN L. (1987), "Figurabilité du visuel: la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse consacré au "Champ visuel"*, 35, pp. 51-65.

MARSENGILL K. (2013), *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art*, Brepols, Turnhout.

MIGNE J.-P. (a cura di) (1886), "SANCTI AURELII AUGUSTINI HIP-PONENSIS EPISCOPI, Opera Omnia, De diversis Questionibus octoginta tribus", in *Patrologia Latina*, 55, Parisiis, coll. 354-430.

Id. (1903), "Theodori Studitae Opera Omnia", in *Patrologiae Cursus Completus*, 99.

MISENER G., "Iconistic Portraits", in *Classical Philology*, 97-123.

MONDZAIN M. J. (2003), *Le commerce des regards*, Points, Paris.

MORICONI B. (2001), "La filialità divina base dell'antropologia teologica cristiana", in Id. (a cura di), *Antropologia cristiana. Bibbia, teologia, cultura*, Città Nuova, Firenze, pp. 335-371.

NELSON R. S., COLLINS K. M. (a cura di) (2006), *Holy Image Hallowed: Icons from Sinai*, exhibition held at the J. Paul Getty Museum (Los Angeles, from November 14, 2006 to March 4, 2007), Getty Publications, Los Angeles.

O'MEARA D. (a cura di) (1989), *Michael Psellos, Philosophica minora, II, Opuscola Psychologica, Theologica, Daemonologica*, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Leipzig.

*Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)*, VON FREEMAN A.,

MEYVAERT P. (a cura di), Otto Harrassowitz, Hannover, 1998.

PAGE S. (2004), *Magic in Medieval Manuscripts*, The British Library, London.

Ead. (2012), "Uplifting Souls: The Liber de essential spirituum and the Liber Razielis" in FANGER C. (a cura di), *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, pp. 79-112.

PEERS G. (2001), *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.

SKINNER S. (2013), *Magical Techniques and Implements Present in Graeco-Egyptian Magical Papyri, Byzantine Greek Solomonian Manuscripts and European Grimoires: Transmission, Continuity and Commonality (The Technology of Solomonian Magic)*, Thesis, degree of Doctor of Philosophy (Classics), Humanities & Social Science Faculty, University of Newcastle.

SCHÖNBORN von C. (1986), *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Éditions du Cerf, Paris.

ŠEDINA M. (2013), "Magical Power of Names in Origen's Polemic Against Celsus", in *Listy filologické*, 136/1-2, pp. 7-25.

ŠEVČENKO N. (2005), "Written Voices: The Spoken Word in Middle Byzantine Monumental Painting", in BOYNTON S., REILLY D. J. (a cura di), *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, Brepols, Turnhout, pp. 153-165.

SITZ A. (2017), "'Great Fear': Epigraphy and Orality in a Byzantine Apse in Cappadocia", in *Gesta*, 56/1, pp. 5-26.

SMITH M. (1993), *Jesus the Magician*, Barnes&Noble Books New York-Harper Collins Publishers, New York (first edition 1978).

SPIER J. (2013), *Late Antique and Early Christian Gems*, Reichert Verlag, Wiesbaden.

THURN I. (2000), *Ioannis Malalae chronographia*, Berlin-New York 2000 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae. Series Berolinensis, 35).

TRISOGLIO F. (2006), *Il Vangelo di Marco alla luce dei Padri della Chiesa*, Città Nuova, Firenze.

VÉRONÈSE J. (2012), "Magic, Theurgy, and Spirituality in the Me-

dieval Ritual of the *Ars Notoria*”, in FANGER C. (a cura di), *Invoking Angels: Theurgic Ideas and Practices, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, pp. 37-78.

WEITZMANN K. (1976), *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I, From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey.

WHARTON EPSTEIN A. (1986), *Tokali Kilise Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Dumbarton Oaks, Washington, D. C. (Dumbarton Oaks Studies, 22).

Contributo realizzato nel quadro del programma di reclutamento previsto dal progetto di Dipartimento di Eccellenza DE-L.232 finanziato mediante posto di ricercatore RTD A presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".