

SAGGIO

di **Francesco Rizzi**

La Metafisica vivente dell'Icona

Pavel Florenskij e la tradizione ortodossa

1. IMMAGINE SACRA FRA ORIENTE E OCCIDENTE

La riflessione teologica sull'immagine di Cristo si sviluppa in tutta la storia della Chiesa. L'arte protocristiana è condizionata da un fattore 'ad intra', il divieto veterotestamentario, e da un fattore 'ad extra', l'ellenismo, il cui orizzonte culturale è il platonismo. Dai primi decenni del IV secolo vi è uno sviluppo progressivo del pensiero teologico sulla concezione e sulla funzione dell'immagine sacra, nella tensione dialettica fra lo scongiurare l'idolatria e il riconoscerla come luogo della presenza del divino (icona), poiché il suo fondamento è il mistero dell'Incarnazione. Infatti, la domanda su cui verte la speculazione filosofico-teologica è se, e come, sia possibile 'circoscrivere' in un'immagine la Parola di Dio incarnata.

L'ondata iconoclasta che ha investito la chiesa di Costantinopoli nel VII-VIII secolo, e la non unanimità dei giudizi tra i Padri della Chiesa sulla liceità o meno della venerazione delle immagini, e nemmeno sullo stesso significato delle parole venerazione e culto, spinse il Papa Adriano I e l'Imperatrice d'Oriente Irene l'Ateniana a convocare quello che sarebbe stato il settimo Concilio Ecumenico che fu aperto a Nicea nel settembre del 787 per deliberare sul culto delle immagini (iconodulia).

“Noi conserviamo tutte le tradizioni ecclesiastiche scritte e non scritte che ci sono state trasmesse senza cambiamento. Una di queste è la pittura delle immagini, che si accorda con la predicazione della storia evangelica, per la certezza della vera e non apparente incarnazione del Verbo di Dio”.

Da queste ultime parole emerge con chiarezza che il fondamento e l'ispirazione di fondo della dottrina del Concilio di Nicea II sulla legittimità delle immagini e del loro culto, è essenzialmente cristologico; infatti, le decisioni decretate dagli imperatori iconoclasti, riguardavano soprattutto le icone di Cristo: ed è proprio di queste icone che

essi hanno imposto la distruzione e proibito il culto, visto come idolatria e come eresia nestoriana e monofisita.

La contesa fu chiarita, grazie soprattutto alla distinzione stabilita fra adorazione e venerazione: l'adorazione (*latréia*) spetta unicamente a Dio, la venerazione (*proskynesis*) può invece venir tributata anche a delle creature, poiché l'onore reso ad un'immagine è diretto in realtà al prototipo stesso, cioè alla persona rappresentata.

Il Concilio Ecumenico Niceno II così descrive e definisce il culto dell'icona:

“Noi deliberiamo, con ogni cura e diligenza, che –come la preziosa e vivificante Croce- le venerande e sante immagini –in pittura, in mosaico o in qualsiasi altra materia- vengano esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sulle vesti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle strade, si tratti dell'immagine del Signore Dio Salvatore nostro Gesù Cristo, o della Santa Madre di Dio, o degli angeli degni di onore, o di tutti i santi e pii uomini. Infatti, quanto più esse vengono viste nelle immagini, tanto più coloro che le guardano sono portati al ricordo e al desiderio di quelli che esse rappresentano e tributare loro rispetto e venerazione. Non si tratta certo, secondo la nostra fede, di un vero culto di adorazione, che è riservato solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende all'immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi vangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, come era uso presso gli antichi. L'onore reso all'immagine, infatti, passa a colui che essa rappresenta e chi adora l'immagine, adora la sostanza di chi in essa è riprodotto”.

A seguito della seconda ondata iconoclasta (813-842) che cercherà di soffocare Nicea II, Teodoro Studita¹, nel riprendere e riaffermare le tesi di quel Concilio, dirà che il rapporto tra icona e prototipo è paragonabile a quello tra il corpo reale e la sua ombra: se, da un lato, «nessuno sarà così insensato da pensare che la realtà è la sua ombra», dall'altro nessuno sarà altrettanto folle da «separare l'ombra dal corpo che lo precede» e da «non vedere nell'ombra il corpo»; il prototipo, dunque «è nell'immagine secondo la somiglianza

¹ Teodoro Studita (759-826) è, insieme a Niceforo costantinopolitano (758ca.-828), il protagonista della riflessione iconofila del IX sec. Sulla specificità di tale riflessione rispetto a quella dell'VIII sec., rappresentata esemplarmente da Giovanni Damasceno.

dell'ipostasi»², ma comunque «non erra chi dice che nell'immagine è presente la divinità»³. Come si vede, tanto le soluzioni di Nicea II quanto le posizioni di Teodoro Studita, nel tentativo di legittimare il culto dell'icona distinguendola dall'idolo, articolano un complesso quanto chiaroscurale rapporto tra immagine e prototipo che se, da un lato, impedisce l'identificazione dei due termini, dall'altro tuttavia, non fa neanche completamente decadere il potere autenticamente rivelativo che l'immagine riveste nei confronti del modello cui rimanda.

Il punto è che le tesi di Nicea II, pur sottraendo il rapporto tra icona e prototipo a qualsiasi forma di identificazione magica o mitica che possa far precipitare quel rapporto in un'identificazione idolatrica, non permettono neanche di intenderlo come identificazione puramente surrogatoria o metaforica. L'arte bizantina sarebbe un caso limite di *superarte*⁴ perché le icone, pur presentando i caratteri di un'arte carica di una sostanza extra-quotidiana che non cade fuori della sua esistenza, si accompagnano comunque a una "teologia razionale".

Una conferma del carattere limite dell'icona bizantina in quanto *superarte*⁵ potrebbe essere offerta dal diverso destino che le tesi di Nicea II hanno avuto in Occidente e in Oriente, quasi esse costituiscano il crinale di due pendici la cui opposizione deve essere intesa non tanto come fedeltà (l'Oriente) o infedeltà (l'Occidente) a quelle tesi, quanto come radicalizzazione divergente degli aspetti che l'icona bizantina era riuscita a tenere in un equilibrio tanto sottile quanto precario, la diversa riflessione sul rapporto della natura divina e della natura umana in Gesù Cristo, porta l'arte cristiana ad un esito differente tra Occidente e Oriente proprio sul contenuto che essa intende esprimere e, conseguentemente, sulla sua funzione.

Se l'Occidente, di quelle tesi, svilupperà soprattutto l'aspetto pedagogico-catechetico dell'immagine religiosa, privandola tendenzialmente di qualsiasi natura ultramondana e considerandola in linea di massima come un semplice quanto utile promemoria della

² Teodoro Studita, *Antirrheticus* III.

³ Id., *Antirrheticus* I.

⁴ Arnold Gehlen, in *Quadri d'epoca*, aveva definito l'arte bizantina delle icone come un caso limite di ciò che egli chiama "superarte", termine da lui usato per indicare le opere figurative che «si distinguono da ogni altra arte per il fatto che i loro motivi e i loro contenuti non esistevano affatto al di fuori delle incarnazioni sensibili là realizzate»

⁵ Nella prospettiva gehleniana.

storia sacra e dei dogmi teologici, l'Oriente accentuerà invece l'aspetto autenticamente rivelativo dell'icona, concepita come «una presenza che favorisce un rapporto privilegiato e senza altre mediazioni con il divino».

Approdata da Bisanzio in Russia, l'icona subisce infatti in questa trasmigrazione un sostanziale cambiamento: benché dottrina e riflessione continuino ad accompagnarla (tra l'altro senza subire, almeno fino alla fine del XVI sec., alcuna sostanziale evoluzione o maturazione rispetto alla loro formulazione bizantina), tuttavia esse – proprio per la centralità che riveste la religiosità popolare all'interno della spiritualità russa – passano in secondo piano, costituendosi come una presenza parallela ma al tempo stesso ininfluente sull'esistenza dell'icona. Come sottolinea Alpatov,

l'icona [...] diventa un oggetto dotato di forza misteriosa, una specie di feticcio. In numerose leggende antiche [...] si racconta della loro misteriosa apparizione: dono del cielo, non sono frutto di lavoro manuale, non sono create dall'uomo; davanti a loro avvengono guarigioni, esse aiutano a vincere il nemico in battaglia. [...] Esse venivano non solo guardate, ma anche devotamente bacciate. [...] Così si rivelano non di rado elementi magici. L'icona deve con il suo aspetto colpire gli uomini, instillare la fede, far sentire le forze sovrannaturali in lei racchiuse. Le croci nere che ricoprono fittamente le vesti di San Nicola il Taumaturgo impressionano come scongiuri, lo sfondo rosso dell'icona del Profeta Elia arde come il fuoco celeste, già elemento del pagano Perun ⁶, e ora di questo suo successore⁷.

Per spiegare questa stretta commistione tra icona e paganità popolare, Alpatov rileva che, benché la maggior parte delle icone fosse appannaggio della chiesa sul piano della destinazione e della produzione, tuttavia esse

avevano il loro posto anche nella vita quotidiana: non esisteva casa in cui non fossero appese. Gli uomini andavano incontro al nemico innalzandole perché li aiutassero e collaborassero alla riuscita dell'impresa [...]. Le icone erano

⁶ Perun è la principale divinità del pantheon slavo. Signore del tuono, i suoi simboli sono molteplici: la montagna, la quercia, il firmamento, il cavallo, il carro, le armi di pietra (martello, ascia, freccia) e il fuoco.

⁷ M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e di interpretazione artistica* (1974), Einaudi, Torino 1976, p. 38.

conservate, restaurate, ornate, erano “alzate” e “portate fuori”; in casi d’incendio salvate dalle case in fiamme. Facevano parte della vita sociale della comunità. Questo spiega perché molti elementi comuni all’intero popolo [...] trovassero espressione nella pittura d’icone. Concezioni sociali, dogmi teologici, leggende apocrife, dubbi eretici, vestigia di paganesimo e di magia primitiva trovano posto nella pittura di icone della Russia antica⁸.

È su questi aspetti che l’icona russa definisce la propria identità, riattivando prepotentemente al proprio interno tutti gli elementi di deciso sapore pagano che avevano caratterizzato l’iconofilia bizantina prima dell’ondata iconoclasta degli anni 726-757. Se, come è stato detto, la lettura di Florenskij dell’icona «tende ad accentuarne la natura di superarte, [...] cioè a dimenticare che accanto ad essa c’è una teologia espressa»⁹, è perché l’icona così come si è definita nella spiritualità russa si è connotata sotto questo aspetto. È quindi sulla fedeltà a questa dimensione di superarte che si misura la specificità della riflessione florenskiana sull’icona, la cui sbandierata quanto programmatica aderenza alla spiritualità russa è proporzionale alla diffidenza che le è stata riservata da parte della chiesa ufficiale ortodossa, che non coincide con tale spiritualità ma ne costituisce solo un elemento, e neanche quello centrale.

È infatti bene ricordare che la riflessione florenskiana sull’icona, nel momento in cui si è trovata ad articolare concettualmente i propri presupposti presentandoli come perfettamente fedeli alla teologia di quella chiesa, nei fatti non ha mai avuto, da parte della gerarchia ufficiale ecclesiastica, un vero e proprio imprimatur: la gerarchia ortodossa non è mai stata disposta a riconoscere totalmente la propria teologia nella specificità della teologia/filosofia dell’icona di Florenskij e, se lo ha fatto, questo è avvenuto ridimensionando gli aspetti che più ne mettevano in risalto tale specificità e il pericolo di eresia idolatrica che, come un cono d’ombra, l’accompagnava¹⁰.

⁸ M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e di interpretazione artistica* (1974), cit., p. 39.

⁹ R. Salizzoni, *Icone e quadrati come immagini del mondo della vita*, in G. Lingua (a cura di), *Icone e Avanguardie. Percorsi dell’immagine in Russia*, Zamorani, Torino 1999, pp. 129-30.

¹⁰ Si tratta di un destino che Florenskij condivide con il suo amico Sergej Bulgakov, anch’egli autore di un testo dedicato all’icona: *L’icona e la sua venerazione*. Le critiche ai due autori muovono dall’orizzonte sofiano, di derivazione solov’eviana, entro cui si colloca la loro riflessione che, fondata sull’idea di una manifestazione percepibile del divino, non solo incorre costantemente nel rischio di panteismo ma anche in quello di introdurre nella Trinità una quarta ipostasi con la figura della Sofia, entità che, oltre a ondeggiare tra la 2^a e la 3^a persona trinitaria, spesso si qualifica con una sua identità distinta rispetto ad esse. La duplice accusa, mossa nel 1927 dall’Episcopo Anton della Chiesa di Karlovcey, si concretizzò in una perentoria condanna ecclesiastica delle dottrine

L'icona non è trattata da Florenskij come un caso particolare di arte che, nel momento in cui eccede la dimensione dell'arte comunemente intesa per il proprio carattere sacrale, confermerebbe, in quanto eccezione, il paradigma artistico rispetto al quale si vuole differenziare. Se è infatti vero che l'icona è arte sacra, è parimenti vero che l'intento di Florenskij è sostenere che, se esiste un'arte degna di questo nome, questa è proprio l'icona, e lo è a tal punto da relegare l'intera arte moderna sviluppatasi dal Rinascimento in poi allo stato di un'arte contraffatta, se non ad emblema della negazione dell'arte stessa.

2. ICONA: IMMAGINE O RAPPRESENTAZIONE. IL PROBLEMA DELLA ALETHEIA DELLA FIGURA.

La Prospettiva Rovesciata è un testo non solo concettualmente arduo ma di forte impatto: l'intera parabola artistica dell'Occidente moderno viene infatti bollata, dal Rinascimento in poi (anzi, da Giotto in poi), come qualcosa da buttare al macero perché fondata sul principio della prospettiva, vera e propria bestemmia nei confronti non tanto dell'arte sacra, quanto dell'arte come tale, che trova come suo paradigma l'icona. In questo testo, infatti, si conferma pienamente che l'icona è arte nel vero senso del termine perché in essa l'immagine, a differenza di quanto avviene nel quadro prospettico rinascimentale, non è "immagine somigliante la verità", un "come se", ma è questa stessa verità, e lo è perché la sua prospettiva (rovesciata rispetto a quella rinascimentale) è paradossalmente aderente al modo in cui le cose si offrono alla nostra percezione.

Si apre così la questione del realismo dell'icona, questione che va di pari passo con la polemica florenskiana nei confronti della prospettiva rinascimentale. Come è stato acutamente notato, quest'ultima viene infatti accusata di irrealismo non per essere un metodo per copiare e catturare una realtà sensibile priva di autentico valore ontologico, quanto piuttosto per essere «espressione, prodotto dell'«ideale» dell'artista». Florenskij legittima invece l'icona in diretta connessione con le idee platonicamente intese, senza però far derivare da tale legittimazione la benché minima svalutazione del sensibile, di cui viene invece riconosciuta l'ideale legalità ontologica. A determinare questa ideale legalità

sofianiche, dichiarate eretiche nel 1935 sia dal Metropolita di Mosca Sergej sia dal sinodo della Chiesa Russo-Ortodossa Oltrefrontiera. La questione sull'eresia o meno del pensiero sofianico di Florenskij e Bulgakov e della loro interpretazione dell'icona è a tutt'oggi aperta all'interno della Chiesa russo-ortodossa.

ontologica è la particolare valenza che assume in Florenskij la metafisica platonica del bello come luce e splendore dell'idea.

L'idea platonica, assume in Florenskij l'originale carattere di una luce che rimanda ad uno "sguardo vivo", allo "sguardo di una persona". La luce, dunque, non è una semplice metafora: essa è Dio nella sua concreta manifestazione, è la concreta percepibilità di Dio, con la conseguenza di conferire a tale manifestazione un'intelligibilità che possiede intrinsecamente una dimensione sensibile e materiale, per quanto possa essere sottile e pura tale materialità.

La prospettiva rovesciata dell'icona è una prospettiva che risponde pienamente al reale modo in cui l'occhio vede la realtà. Se infatti la parvenza illusoria della prospettiva rinascimentale non deriva dalla mancanza di verità del sensibile che essa si appresta a rappresentare, dall'aderire ad una insignificante apparenza sensibile, bensì dal concepire un'apparenza e dal sostituirla alla verità. Ciò che in termini di verità viene occultato dalla prospettiva rinascimentale è proprio, anche se non solo, il reale e concreto modo di vedere dell'occhio, sostituito da un modo fittizio e astratto.

Se, da un lato, il realismo non sta dalla parte della prospettiva rinascimentale ma dalla parte della prospettiva rovesciata dell'icona e se, dall'altro, la principale accusa di irrealtà nei confronti del quadro rinascimentale consiste nel suo violentare, al contrario di quanto avviene nell'icona, il concreto spazio visivo percepito dall'occhio sostituendovi uno spazio che, proprio perché astratto e mentale, quest'occhio non potrà mai vedere, allora il senso della prospettiva rovesciata dell'icona è di mettere capo non a una teologia dell'Invisibile ma, al contrario, a una teologia del Visibile.

Le icone, nella prospettiva di Florenskij, debbono essere solo guardate e non interpretate perché in esse c'è tutto quello che c'è da vedere: l'icona non rimanda ad un aldilà di senso oltre se stessa, ma invita lo sguardo a soffermarsi su di essa, a non uscire dalla sua tavola, perché quella tavola non è una tavola ma Dio in persona, che ci guarda da quell'immagine non come sbiadito riflesso di una realtà trascendente, bensì come energia che investe il fedele e che si fa pienamente presente a lui in senso eminentemente percettivo. Se è vero che l'icona è un punto di vista sul mondo, se tale punto di vista non appartiene all'uomo ma a Dio e se esso, in quanto appartenente a Dio, è imperscrutabile,

è altrettanto vero che la realtà di quello sguardo si rende non di meno totalmente tangibile, percepibile ed esperibile. All'imperscrutabilità di quello sguardo corrisponde infatti lo spazio policentrico dell'icona che, proprio perché tale, ci restituisce un'immagine del mondo che si iscrive non in uno spazio uniforme e controllabile dalla ragione umana come è quello della prospettiva rinascimentale: si tratta infatti di uno spazio animato da una vivacità incomprimibile, irriducibile a un meccanismo di leggi definibili e misurabili.

Nella rappresentazione viva ha luogo un continuo fluire, scorrere, un cambiamento [...] essa continuamente luccica, scintilla, pulsa, ma non si arresta mai sulla contemplazione interiore di un morto schema della cosa. E precisamente così, con una pulsazione interiore, la cosa vive nella nostra rappresentazione¹¹.

La conclusione di Florenskij è che noi «non vediamo e non percepiamo affatto il mondo come un mondo euclideo». Può anche essere legittimo, per esigenze di teoria, parlare dello spazio euclideo come se questo fosse il mondo visibile, ma la funzione del pittore non è quella di «abbozzare [...] astratti trattati, ma quadri, cioè rappresentare ciò che egli realmente vede»¹².

La nostra impossibilità di percepire il mondo come un mondo euclideo dipende dunque dalla stessa struttura del nostro organo visivo.

La concreta vita dell'occhio, pertanto, è quella di un «punto di vista che muta continuamente»: l'atto del concreto vedere è sempre una «sintesi psichica delle infinite percezioni visive da vari punti di vista, e inoltre sempre doppie»¹³. Ma l'immobilità non solo non è una caratteristica che pertiene al nostro sguardo, ma non contraddistingue neanche il mondo che osserviamo: le cose, infatti, «mutano, si muovono, si presentano all'osservatore da diversi lati, crescono e decrescono, il mondo è vita e non gelida staticità. [...] Perciò è un grave pregiudizio pensare che l'osservazione debba avvenire in condizioni di immobilità, di se stessi e della cosa osservata»¹⁴, come invece pretenderebbe la prospettiva rinascimentale.

¹¹ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 132.

¹² P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 128.

¹³ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 129.

¹⁴ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 130.

Come si vede, tutto il discorso di Florenskij è volto a mostrare il carattere astratto della visione prospettica rispetto alla quella (psico-) fisiologica dell'occhio e la natura irrealistica ad essa intrinseca da un punto di vista sensibile percettivo: «l'uomo, finché è vivo, non può entrare completamente in uno schema prospettico, e lo stesso atto della visione, con un occhio immobile [...] è psicologicamente impossibile»¹⁵. La conclusione che segue è la seguente: le deformazioni restituiteci dall'icona in quanto immagine policentrica che rompe l'unità prospettica rinascimentale, presuppongono la dinamicità della posizione visuale e, quindi, la visione poliprospectica propria del nostro occhio, proponendoci un'immagine che, ben lungi dall'allontanarsi dal nostro modo di relazionarci visivamente al mondo, risponde pienamente ad esso; poiché «nella percezione l'immagine visiva non viene osservata da un solo punto di vista ma, per l'essenza stessa della visione, è una immagine policentrica [...], dobbiamo riconoscere l'affinità di ogni immagine visiva con gli edifici rappresentati nelle icone»¹⁶.

Alla luce di ciò, non è un caso che, ne *La Prospettiva Rovesciata*, il confronto tra quadro rinascimentale e icona inizi proprio da una considerazione di carattere “estetico-percettologico” nei confronti dell'icona: qui si constata che le evidenti assurdità con cui in questa forma d'arte si presentano gli oggetti, i corpi e i volti santi – dove spesso si mostrano dettagli e piani che non possono essere presenti simultaneamente – «non destano nessuna sensazione spiacevole, ma sono accettate come qualcosa di necessario, anzi, addirittura piacevole»¹⁷. L'icona, per quanto ci restituisca un'immagine che sembra un errore dal punto di vista del disegno prospettico, tuttavia non produce, nel suo contatto percettivo con il fruitore, nessuna sgradevolezza estetica. Anzi, la meraviglia e lo stupore suscitati da queste immagini si accompagnano a un piacere che è direttamente proporzionale all'implicito riconoscimento della necessità di quegli “errori”, percepiti come funzionali alla riuscita dell'opera. Con una chiara polemica nei confronti degli iconografi russi che, a partire dalla fine del XVII sec., avevano iniziato ad adeguarsi alla moderna moda occidentale di dipingere, introducendo nella pittura d'icona la prospettiva, lo scorcio e il chiaro-scuro¹⁸, Florenskij sottolinea come la lontananza dell'icona dalle

¹⁵ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., pp. 131-132.

¹⁶ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 131.

¹⁷ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 74.

¹⁸ L'implicito obbiettivo polemico di Florenskij è Simon Ušakov (1626-1686), la cui adesione alle riforme introdotte nel rito russo-ortodosso dal patriarca Nikov (1605-1681) va di pari passo con un adattamento del canone pittorico dell'icona alle tecniche prospettiche del quadro rinascimentale che si facevano avanti dall'Occidente e che

regole della prospettiva rinascimentale sia direttamente proporzionale al riconoscimento della grandezza dell'artista che l'ha dipinta: se «le icone che più rispondono a un manuale di prospettiva lineare, sono noiose e senz'anima» e appartengono «a maestri di seconda e terza categoria», quelle invece che «trasgrediscono con forza le regole prospettiche appartengono ad insigni maestri»¹⁹.

Se questo è vero, ciò significa che il sistema prospettico dell'icona non è un sistema casuale ma risponde a una ben precisa logica, da intendersi innanzitutto come logica sensibile: una logica tradita dalla prospettiva rinascimentale e mantenuta invece dalla prospettiva rovesciata dell'icona, la quale ci offre un'immagine percettivamente più realistica rispetto a quella del quadro rinascimentale, che è quanto di più lontano dalla nostra naturale (psico-)fisiologia visiva. La linea di demarcazione che segna la distanza tra “prospettiva/quadro rinascimentale”, da un lato, e “prospettiva rovesciata/icona”, dall'altro, è quella che passa tra l'irrealtà della prima e la realtà della seconda, una realtà da intendersi innanzitutto in senso sensibile-percettivo.

Questa conformità dell'immagine iconica alla nostra (psico-)fisiologia ottica opera un radicale rovesciamento del modo in cui, a partire dalla lezione di Nicea, veniva concepita la funzione anagogica dell'icona. L'icona, a partire da quella lezione, esplicava infatti la sua capacità di condurci a faccia a faccia con Dio perché, nel mentre circoscriveva il divino in forme e colori, negava al tempo stesso questa circoscrizione materiale per svincolarsi da ogni naturalismo, così da risultare tanto più perfetta quanto più si allontanava dal modo in cui le cose apparivano ai sensi. Era come se l'icona mettesse in atto un processo di autosmaterializzazione che però, risultando comunque fallimentare per ricorrere a forme e colori, confermava dell'icona il suo carattere di “come se”, di “immagine semplicemente somigliante” al prototipo, invitando lo sguardo ad andare al di là di essa e ad indirizzarsi verso il mondo sovrasensibile; un invito che faceva tutt'uno con il purificarsi dello sguardo da ogni forma e colore che potesse circoscrivere il divino.

saranno sempre più presenti nella pittura di icone con la repentina occidentalizzazione della Russia ad opera di Pietro il Grande.

¹⁹ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 74.

3. L'ICONA-FINESTRA: OLTRE LA "COPIA" DEL MONDO.

L'icona, secondo Florenskij, non aggiunge nulla alla realtà che essa si propone di illuminare: nell'icona non troviamo un "di più di mondo" che in questo non troveremmo, perché essa non è lì per illustrare il mondo, ma per costituirsi come una delle sue cellule fondamentali; l'icona non parla del mondo ma è quel mondo; essa non è propriamente "copia" del mondo-icona, ma è parte integrante di esso, non qualcosa di distante da esso ma una sua componente organica. A tale proposito risulta significativa la similitudine dell'icona come "finestra" entro cui si affaccia e si fa presente il divino²⁰; un paragone (in realtà una vera e propria identità) che se, da un lato, permette a Florenskij di conferire all'immagine sacra il paradossale valore di un medium che, nel mentre rappresenta la Madonna, ad esempio, diventa esso stesso la Madonna, perdendo il suo valore di semplice medium di una realtà che la trascende, dall'altro gli permette di ribadire relativamente a tale immagine il suo radicamento nel mondo, il suo esserne una componente organica e vivente in virtù del suo carattere materiale.

Concentriamoci per ora sul primo corno della questione, per introdurre il quale ripropongo il passo de *Le porte regali* relativo a una icona della Vergine, probabilmente la Vergine di Vladimir, essendo l'unica altra icona ad essere ricordata in quel testo insieme alla Trinità di Rublev:

Ecco, osservo l'icona e dico dentro di me: – È Lei stessa – non la sua

²⁰ È noto che la finestra, messa da Florenskij in rapporto all'icona, è il paradigma usato dall'Alberti (e ripreso da Leonardo) per rivendicare il realismo del quadro prospettico quale risultante della «intersezione della piramide visiva» formata dai raggi che dall'occhio dell'osservatore giungono all'oggetto osservato (L. B. Alberti, *Della Pittura* [1436]): «[...] dirò quello che fo io quando dipingo. [...] Dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto». L'obiettivo di Florenskij nel sottrarre tale paradigma alla visione prospettica rinascimentale e ascriverlo all'icona, è mostrare come la prima non sia una "finestra spalancata sulla realtà" (*La prospettiva rovesciata*, cit. p. 82.), bensì una finta finestra per porci non a contatto con le cose reali, ma di fronte a semplici immagini di queste, rivelando con ciò di radicarsi in quello che l'Alberti, attraverso il mito di Narciso, riconosce essere l'altro paradigma della prospettiva, ovvero lo specchio di platonica memoria, anche se questo non viene esplicitamente ricordato da Florenskij. Il paradigma su cui viene costruito l'attacco alla prospettiva non è infatti lo specchio bensì la tecnica teatrale: «la prospettiva [...] viene scoperta [...] nel campo della tecnica teatrale», cioè della scenografia che, nella sua volontà di «sostituire la realtà con la sua apparenza [...], è "inganno", uno schermo che coglie la mondanità dell'essere [...] l'essenza medesima del teatro [...] richiede uno sguardo distratto alla scena come a qualcosa che non è vero, che non esiste sul serio come a qualche futile inganno [...]. La radice della prospettiva è il teatro, non solo per la ragione storico-tecnica delle origini necessariamente teatrali della prospettiva, ma anche in virtù di un impulso più profondo: la teatralità della rappresentazione prospettica del mondo. In questo impulso coesiste una percezione inerte del mondo, priva della sensazione della realtà e del senso di responsabilità, cioè che per essa la vita è solo spettacolo» (ivi, pp. 82-85.).

raffigurazione, ma Lei stessa, contemplata attraverso la mediazione, con l'aiuto dell'arte dell'icona. Come attraverso una finestra vedo la Madre di Dio, la Madre di Dio in persona, e Lei prego, faccia a faccia, non la sua raffigurazione; è una tavola con dei colori ed è la stessa Madre del Signore ²¹.

È chiara la funzione che qui riveste la similitudine tra icona e finestra: evitare qualsiasi interpretazione che conferisca a quella tavola con dei colori definita "icona della Madonna" il carattere di un semplice "come se" metaforico o convenzionale. Una similitudine che, tuttavia, acquista il senso appena indicato solo se riferita a quanto viene detto precedentemente a proposito della finestra stessa:

Una finestra è una finestra in quanto attraverso di essa si diffonde il dominio della luce, e allora la stessa finestra che ci dà luce è luce, e non semplicemente "somigliante" alla luce [...], è la luce stessa nella sua identità ontologica, quella stessa luce indivisibile in sé e non divisibile dal sole che splende nel nostro spazio ²².

Anche per la finestra vale quanto detto dell'icona: se i due manufatti sono assimilabili è perché anche la finestra, in quanto veicolo di luce, è questa stessa luce; anzi, dato che la luce è indivisibile dal sole che splende nel nostro spazio, la finestra è non solo luce ma il sole stesso, la fonte di luce per l'ambiente o la casa che essa di propone di illuminare.

Ma in se stessa, cioè fuori del rapporto con la luce, fuori dalla sua funzione, la finestra è come non esistente, morta e non è una finestra: astratta dalla luce, non è che legno e vetro ²³.

Proprio per il ruolo di similitudine che riveste la finestra rispetto all'icona, tale precisazione sembrerebbe ridimensionare il carattere epifanico di quest'ultima: al pari di una finestra, che in se stessa è solo legno e vetro e non la luce o il sole che veicola, l'icona non è il divino, perché in se stessa è solo una tavola con dei colori, evitando così che essa

²¹ P.Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 65.

²² P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit, p. 59.

²³ Ibidem.

precipiti nella dimensione dell'idolo, precisando che la finestra, «astratta dal suo rapporto con la luce, fuori della sua funzione [...], non è che legno e vetro». Il fine di questa precisazione non è riportare la finestra a ciò che essa è veramente (legno e vetro), bensì mostrare quanto il suo riportarla a semplice legno e vetro ne snaturi l'identità: ricondurre la finestra alle sue semplici componenti materiali significa farla perire come finestra, che infatti «è come non esistente, morta e non è una finestra». Lo stesso vale per l'icona: ridurla al semplice essere una tavola con dei colori, significa snaturarla nella sua identità di icona.

La similitudine tra icona e finestra è stata introdotta proprio per sciogliere questo problema: la finestra viene infatti considerata da Florenskij non solo dal punto di vista della luce che essa diffonde, ma anche da quello dell'ambiente cui essa appartiene. Se è vero che «davanti a una finestra si può dire "Ecco il sole"», è altrettanto vero che quella stessa finestra non è qualcosa di esterno alla casa che essa si propone di illuminare, ma è parte integrante di essa: «La finestra è qualcosa che appartiene alla casa e un'apertura che rende possibile alla luce di entrare da fuori»²⁴. Nel suo carattere di soglia tra esterno e interno²⁵, la finestra ha un carattere anfibio²⁶: è tanto il sole che illumina la casa, la fonte di luce della casa, quanto la casa che si propone di illuminare.

Se l'icona non illumina il mondo se non in quanto si istituisce come mondo è perché il mondo stesso che incorpora è già potenziale icona: intendere l'icona come segno non metaforico ma di reale incarnazione presuppone a monte l'idea che l'incarnazione si è potuta realizzare solo sul presupposto di un inscindibile contatto ontologico tra Dio e mondo. Esiste perciò nel creato una latenza del divino che il peccato non può e non ha potuto cancellare e che, alla luce del Logos incarnato come ratio interna della realtà, predispose l'intera materia dell'universo a germogliare come corpo di Dio. È questa latenza che l'icona si propone di coltivare e di custodire: l'icona non produce nulla di nuovo rispetto al mondo: l'artista – come dice Florenskij nel saggio *Icone di preghiera di San Sergio* – «non crea l'immagine di suo, ma si limita a togliere il velo a un'immagine che

²⁴ P. Florenskij, *Sul nome di Dio* ([1921]; 1988), in Id., *Il valore magico della parola*, cit., p. 90.

²⁵ Sul carattere di soglia come specifico dell'icona in quanto simbolo e dell'intero pensiero di Florenskij, cfr. S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano 2006.

²⁶ Il termine "anfibio" è impiegato da Florenskij in rapporto al Nome di Dio e non all'icona, che tuttavia è strettamente imparentata con il Nome di Dio.

già esiste in questo mondo»²⁷; un'immagine latente, ma non per questo meno reale, e che l'artista ha il compito di portare, aristotelicamente, dalla potenza all'atto. Se con colori e tavole si può costruire un'icona e portare alla luce il divino è perché quelle tavole e quei colori hanno in sé il germe del divino. Non vi sarebbe possibilità di creare un'icona da una semplice tavola e colori se legno e colori non contenessero potenzialmente il volto di Dio. Le icone sono questo: non qualche cosa che si aggiunge o si sovrappone al mondo ma, appunto, una sua emanazione, una sua concrezione. L'icona appartiene a una realtà che non è costituita da cose, ma è abitata da presenze di origine divina, in quanto non si limita a riflettere come in uno specchio la luce che, provenendo da Dio, illumina dall'interno la realtà come suo corpo, ma incorpora in sé quella luce, configurandosi come una immagine in grado di concentrare nella propria struttura la potenza divina che anima e fa vivere la realtà che essa simbolizza, diventando essa stessa vivente e animata.

Più volte è emerso che Florenskij, quando parla della presenza del divino nell'icona, ne parla nei termini di una energia che, interna all'immagine, la anima e la vitalizza, al punto tale che «le icone diventano non solo una finestra attraverso la quale appaiono i volti dei santi su di essi raffigurati, ma anche una porta da cui questi entrano nel mondo sensibile»²⁸. Presentata come un ricettacolo dell'energia divina quale sua costitutiva forma formatrice, l'icona «non è una rappresentazione, bensì un'onda propagatrice o una delle onde propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitata»²⁹. Una frase che sembra rievocare il *De statuis* di Porfirio, secondo il quale solo gli ignoranti possono pensare che l'immagine scolpita o dipinta sia solo inerte materia: la logica di questi ignoranti è la stessa degli analfabeti, per i quali una lettera o un libro sono solo fibre di papiro³⁰. L'icona è dunque

²⁷ P. Florenskij, *Icone di preghiera di San Sergio*, cit., p. 157-58.

²⁸ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 69.

²⁹ Ivi, p. 66.

³⁰ «I pensieri di una teologia saggia, dove gli uomini indicarono Dio ed i poteri di Dio per mezzo di immagini simili a senso, e disegnarono cose invisibili in forme visibili, io mostrerò a quelli che hanno imparato a leggere dalle statue come dai libri le cose là scritte riguardo agli dei. Non c'è da meravigliarsi che chi non è istruito consideri le statue come legno e pietra, come coloro che non capiscono le lettere scritte reputano i monumenti come mere pietre, e le tavolette come pezzi di legno, e i libri come papiro tessuto». Interessante, relativamente a quest'ultima notazione porfiriana, quanto dice Florenskij a proposito del libro: «Che cos'è un libro? La domanda può avere risposte differenti a seconda che [...] ci interroghiamo sul corpo o sull'anima del libro. Dal punto di vista più basso, materiale, il libro consiste in un certo numero di fogli di carta di un determinato formato, di una particolare rilegatura etc. Su questa carta sono stampati trattini e punti, il colore è di questa o quella composizione chimica. Ma [...] per quanto profondamente possiamo analizzare l'aspetto esteriore e il lato materiale, non incontreremo mai

simbolo nel senso che Florenskij attribuisce a questa parola: essere ciò che simboleggia³¹. E se tale è l'icona, lo è l'arte in genere, visto che «l'opera pittorica condivide con tutti i simboli in genere la loro caratteristica ontologica fondamentale - di essere ciò che essi simboleggiano»³².

l'Essenza superiore che ci offre il concetto di libro come uno dei mezzi spirituali per esprimere e fissare il pensiero umano. Il nesso tra il senso, da un lato, e la carta e l'inchiostro, dall'altro, è inspiegabile, ma evidentemente non si può dubitare che esso sussista, altrimenti non potrebbe essere un libro. Qui lo strato ontologico inferiore è unito organicamente a quello superiore, e ciò avviene in un modo che se noi distruggessimo quello inferiore, verrebbe distrutto anche quello superiore». (P. Florenskij, *Sul nome di Dio*, cit., p. 82).

³¹ «L'essere che è più di se stesso: tale è la definizione di simbolo. Il simbolo è qualcosa che manifesta con se stesso ciò che esso non è, ciò che è più di lui e che tuttavia si rivela essenzialmente per suo tramite». (P. Florenskij, *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., p. 28 .)

³² P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 61.

CONCLUSIONI

L'approcciarsi allo studio e alla lettura della concezione dell'Iconografia, e in fondo dell'arte tutta, in Florenskij porta inevitabilmente a scontrarsi, o comunque a dover andare oltre la forma mentis occidentale, che iniziata a formarsi con i primi padri latini, porta già prima dello Scisma d'Oriente a creare un pensiero e una concezione che allontanerà sempre di più i due polmoni del cristianesimo. Una forma mentis, che formatasi lentamente nei gangli della storia del pensiero, configura la nostra concezione estetica e metafisica attuale. Emblematiche ma essenziali per capire la rottura sono la concezione della Verità e dell'estetica che rischiano di rendere inconcepibile per l'uomo occidentale l'Icona.

La Verità in occidente, erede del concetto di *alétheia*, è legata al senso della scoperta di ciò che prima era nascosto e che diviene chiaro e preciso alla luce dell'intelletto, verità che è evidenza e razionalità. Il mondo slavo legato alla terra, all'osservazione dei cicli successivi della natura, è convinto invece che i fenomeni non sono comprensibili se non sono legati alla vita. Il termine slavone per verità istina non esprime solo ciò che esiste, ma soprattutto ciò che respira. Conoscere l'istina è dunque entrare in contatto con una realtà vivente. Conosciamo ciò che viviamo, è conoscibile solo ciò che è vivente.

L'Arte, in occidente da Giotto in poi, si esprime nella ricerca della rappresentazione del reale, della perfezione della forma, nell'ideale del corpo e della natura, applicando il rigore della prospettiva. Davanti a un'Icona invece,

l'osservatore ravvisa con assoluta certezza l'enorme superiorità artistica nell'icona in cui maggiore è la trasgressione delle regole prospettiche, mentre le icone di disegno 'più corretto' appaiono fredde, senza vita e prive del benché minimo legame con la realtà rappresentata. Le icone più creative per una immediata percezione artistica risultano sempre quelle prospettivamente 'erronee'. Invece le icone che più rispondono a un manuale di prospettiva sono noiose e senz'anima (...) [e appartengono] a maestri di seconda e terza categoria, (...) [quelle invece che] trasgrediscono con forza le regole prospettiche appartengono ad insigni maestri³³.

Perciò la bravura di un iconografo si misura proprio in quanto, rimanendo fedele al canone, riesce a rendere viva l'immagine, uscendo dal rigore della perfezione della

³³ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 74.

rappresentazione realistica.

A ben vedere l'avvicinarsi all'Icona, va ben oltre la storia dell'arte e la riscoperta di forme arcaiche o passate, ma è l'imbattersi in un mondo per noi occidentali assai diverso e insidioso, che per essere letto richiede di immergersi nell'ermeneutica della vita inscindibile dalla fede dei fratelli ortodossi.