

***L'arte, l'uomo e Dio: l'epifania
iconografica quale autentico
spazio di relazione
intermondana nel pensiero di
Pavel A. Florenskij***

*Aurora Guzzetti**

Abstract: Se è vero che l'arte, in quanto «realtà esistenziale», è scomponibile in dati spaziali leggibili attraverso un «approccio dualistico», l'icona è la massima rappresentante di tale possibilità: l'iconostasi diviene dunque luogo fisico non solo e non soltanto della raffigurazione pittorica, bensì soprattutto metafisico del dialogo sempre vivo e presente tra mondo visibile e mondo Invisibile; inoltre, per cercare di arginare il sempre presente rischio idolatrico, la scrittura iconica pone in atto un linguaggio del *paradosso*, nel quale presenza e assenza, luce e ombra, visibilità e invisibilità sono legate al fine di permettere all'icona di rivelare, ma allo stesso tempo non pretendere di circoscrivere, Dio. Luogo privilegiato della comunicazione, l'icona diviene catalizzatore in grado di aprire uno spazio «oggettivo e originale allo sguardo, sia spirituale che fisico».

Keywords: icona, spazio, trascendenza, scrittura, incontro.

* aurora.guzzetti@studenti.unipg.it

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Abstract: If it is true that art, as an «existential reality», can be broken down into spatial data legible through a «dualistic approach», the icon is the maximum representative of this possibility: the iconostasis therefore becomes a physical place not only and not only of pictorial representation, but above all metaphysical of the always alive and present dialogue between the visible world and the Invisible world; furthermore, to try to stem the ever-present idolatrous risk, iconic writing implements a language of paradox, in which presence and absence, light and shadow, visibility and invisibility are linked in order to allow the icon to reveal, but at the same time do not pretend to circumscribe God. A privileged place of communication, the icon becomes a catalyst capable of opening an «objective and original space to the gaze, both spiritual and physical».

Keywords: icon, space, transcendence, writing, encounter

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

1. Introduzione – Verità come ethos: l'icona come luogo-paradosso e la mistica

Ancora ragazzo, Florenskij adotta un approccio singolare nei confronti dei fenomeni naturali, caratterizzato dalla percezione interiore di una particolare presenza del *mistero*: dall'incontro-confronto con esso e con lo stupore che lo stesso suscita in lui, egli avverte il vertiginoso senso dell'infinità e della trascendenza, nascosto al di sotto della *maschera* ordinaria del visibile.

Tuttavia, Florenskij non è sicuramente un pensatore "spiritualista", nel senso proprio della cultura successiva a Cartesio: difatti il corporeo e lo spirituale non esistono – e non possono esistere – separatamente, bensì coesistono in una continua interazione; difatti l'utilizzo incontrastato di un metodo basato sulla ragione, in ambito religioso, condurrebbe solamente a un abbandono allo scetticismo. L'esperienza spirituale è dunque l'unico espediente in grado di oltrepassare le colonne d'Ercole della fede: il Dio che si prefigura al fine di questo itinerario non è, tuttavia, il Divino della Scolastica o di san Tommaso, bensì un'Unità complessiva, un Soggetto uno e in sé infinito, un'autentica razionalità reale e una realtà razionale.

La ricerca della Verità si fonde così con la contemplazione della bellezza, con il colore e con le dinamiche sensoriali della vista e dell'udito: nel magistrale saggio *La colonna e il fondamento della verità* del 1914, Florenskij afferma che non sappiamo e non possiamo sapere come raggiungere la Verità, poiché l'Eternità stessa è irraggiungibile. Solo Dio è in grado di guidare l'uomo verso questo cammino tortuoso: è nello spazio – fisico e metafisico – aperto dalla comunione mistica fra soggetto umano e Dio che sboccia l'impulso

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

irrefrenabile della ricerca, la quale porta l'uomo a immergersi completamente nel tentativo di colmare una sete di verità implacabile. Nello stesso saggio sopracitato, viene recuperato anche il concetto proprio dei Padri niceni di *omousia*, ricollocandolo al centro della sua trattazione filosofica: scardinando la vuota logica razionalista il filosofo russo mostra la forza dirompente dell'unità nelle diversità, dell'unità concreta delle tre Persone divine – Padre, Figlio e Spirito Santo – e, al contempo, la particolarità di ognuna. È da qui che bisogna ripartire, per ritrovare il principio nuovo della ragione.

La trascendenza e la stessa possibilità di coglierla trovano attraverso l'icona – accuratamente differenziata dall'*idolo* –, quale autentica rappresentazione dell'Invisibile, l'opportunità di convivere con l'immanenza: l'icona è difatti uno spazio che apre a una dimensione sovramondana, una sorta di annunciazione a colori dell'entità trascendente. È un *metaxy*, un ponte in grado di unire e far dialogare autenticamente e proficuamente le due componenti.

L'idolo, derivante dal greco *éidōlon* che significa "figura" o "simulacro", al contrario dell'icona ammalia con la sua visibilità, ma solamente se riesce ad attirare uno sguardo rispettoso: è lo sguardo a rendere un idolo tale, non viceversa; esso colma e appaga lo sguardo limitandolo nello splendore della propria luce abbagliante. Rassomiglia a uno specchio che rinvia allo sguardo l'immagine della sua mira e della portata di quest'ultima: avvicina il divino e lo adatta all'uomo, riducendo completamente la distanza che separa Dio e l'uomo; tuttavia, questo avvicinamento tra i due mondi non deve essere letto in chiave positiva, poiché l'idolo è una falsità che illude l'uomo di poter avvicinarsi a Dio lasciandolo in realtà in possesso di un mero amuleto. Non vi è né

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

tantomeno vi può essere autentico dialogo, bensì un mero algido rimando a un'alterità vuota, inconoscibile e distante.

L'icona, di contro, non appartiene al mondo degli artefatti, del mondo umano: è la finestra che conduce all'Alterità, a Dio; essa coniuga il mondo terreno e quello divino, sopprime le differenze tra fenomeno e noumeno. Come il prigioniero liberatosi del mito platonico, l'icona squarcia il *velo di Maya* della rappresentazione apparente e con esso il suo inganno: «l'icona è un'allusione a un archetipo celeste

»¹. Non una mera *Biblia pauperum* come è solito considerare l'arte religiosa in Occidente, ma una vera e propria *apertura*, un'opportunità di ricongiunzione con la divinità e, per questo, anche di *riconoscimento*.

Nell'icona, inoltre, l'elevazione non è separazione dal corpo: essa passa attraverso il medesimo godimento della vista del corpo di Cristo, il cui volto esprime tutta la sua *Passione*. Essa realizza dunque ciò che i Padri della Chiesa sostennero in sua difesa contro l'iconoclastia: non è e non potrà mai essere comparata all'idolo, poiché rende possibile la restituzione dell'Invisibile attraverso il visibile, senza che quest'ultimo ne diventi copia o imitazione; come Gesù Cristo è la manifestazione terrena di Dio Padre – senza acquisire un carattere blasfemo – così l'icona si fa *tramite* di Dio, spazio prediletto di contemplazione in grado di rendere l'Altissimo partecipe delle gioie e dei dolori del mondo terreno pur non facendone realmente parte. L'icona non è una rappresentazione, bensì una *presentazione* del mistero trinitario: un luogo-*paradosso* – come Gesù stesso del resto – che consente di conoscere la Verità partendo dalla primaria relazione qualificatesi all'interno della Trinità stessa, per poi

¹ P. Florenskij, *Iconostasi: saggio sull'icona*, Medusa edizioni, Milano, 2008, p. 68.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

accedere alla comprensione della Trascendenza quale presenza costante nel mondo.

Proprio questa possibilità di sperimentare il mistero di Dio – Uno e Trino – dall'interno, al fine di contemplarlo autenticamente in tutta la realtà, portò Florenskij a una dimensione mistico-contemplativa che non esaurisce la propria portata in una mera "teoria della mistica": è difatti più corretto parlare di un'*esperienza mistica*, una particolare attitudine che permette di riqualificare l'icona quale «spazio significante» che è al tempo stesso *limite* e *confine* tra mondo visibile e mondo Invisibile. Limite poiché rende atto delle differenze specifiche, confine perché in essa queste convergono ed entrano in contatto. Ecco, dunque, perché in Florenskij non si trovano esperienze mistiche straordinarie, ma piuttosto quella "mistica del quotidiano" che dovrebbe innervare la dimensione esistenziale di ciascun cristiano: la capacità di vedere e sperimentare la presenza divina in ogni circostanza della vita, sia essa pubblica o privata.

Se difatti l'esperienza di Dio, più propriamente detta, è definibile "mistica" – nell'accezione di cui sopra –, Florenskij, con la sua vita e le sue opere, rappresenta l'icona vivente di questo paradigma di santità: quello di vivere Dio fino in fondo, nell'esperienza quotidiana della vita, in tutte le sue circostanze. Il santo, l'asceta e il mistico divengono allora, in tale contesto, non tanto coloro i quali si ritirano dal mondo, quanto piuttosto coloro che si immergono in esso completamente, vivendolo appieno con tutte le sue sfumature: coloro i quali, accettando «la ferita del limite»², entrano autenticamente in contatto con l'Uomo e la

² Cf. M. Marianelli, *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare*, in (a cura di) G. Argiolas, *Sulle tracce della sapienza*, Città Nuova, Roma, 2022, pp. 189-235.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Trascendenza che in esso trova dimora in quanto *imago Dei*. I luoghi privilegiati della mistica trinitaria sono allora l'amicizia e il culto: grazie alla prima si manifesta l'incontro con Cristo che unisce i due soggetti a sé e al Padre; con il secondo l'incontro dell'immanente con il trascendente eleva l'uomo nel seno stesso della Trinità.

Come ogni autentica mistica cristiana, la mistica di Florenskij è dunque una mistica ecclesiale che avviene *nella, per e con* la Chiesa che si pone, in definitiva, come un confine tra l'umano e il divino: un'autentica *mistica del cuore*, l'organo che, secondo la tradizione orientale, è il centro dell'uomo, tramite cui egli può comunicare con il divino, con gli altri e con il mondo intero.

2. Teologia della materia: la tecnica delle icone

Le icone russe venivano dipinte su tavolette di legno – scelto accuratamente, al fine di assicurarle la solidità e la durata nel tempo –, nel lato interno delle quali veniva praticata un'incisione – denominata *scrigno* o *arca* – formando una cornice avente i bordi in rilievo.

Questa particolarità era utile a due scopi ben precisi: difatti, da un lato proteggeva la pittura e, dall'altro, contribuiva a separare ulteriormente la dimensione terrestre – ovvero l'arca – da quella celeste – l'icona in senso proprio. Il legno maggiormente utilizzato a tal fine era sicuramente non resinoso, per facilitare l'adesione alla tela e tagliato con cura per ricavare la parte del tronco più vicina al centro, garantendo così robustezza e stabilità; dopo l'intaglio, le tavole venivano lasciate seccare per circa un mese e solo successivamente venivano immerse in acqua bollente, a circa 50°. Dopo questa fase venivano nuovamente lasciate

seccare e successivamente purificate dai parassiti con il cloruro di mercurio. La proporzione che era maggiormente utilizzata era di 3:4 o di 4:5, seppur fosse necessario scegliere accuratamente la proporzione anche in base al soggetto da rappresentare.

La cornice è l'elemento che assicura, oltre alla possibilità di modificare le proporzioni della tavola, anche la stabilità, ma il suo ruolo preminente non è dato dalla mera possibilità di circondare la pittura e distinguersi da essa, bensì quello molto più nobile di portare a sé preghiere e iscrizioni. Ecco dunque spiegata la presenza dell'*arca*.

Sulla superficie veniva successivamente incollata una tela di colla di coniglio, utile ad ammortizzare i movimenti del legno sugli strati superiori; in un secondo momento la tela veniva ricoperta con diversi strati di colla e gesso, i quali opportunamente levigati, permettevano all'artista di ottenere una superficie liscia. Sulla tela veniva, a questo punto, steso il colore – *levkas* – e, successivamente, l'oro: solo a questo punto veniva iniziato il disegno vero e proprio, partendo ovviamente da uno schizzo preparatore. I primi elementi che venivano colorati erano i particolari in oro – i bordi dell'icona, le pieghe dei vestiti, le aureole od il nimbo – per poi procedere con i vestiti, gli edifici ed il paesaggio; le ultime pennellate venivano effettuate con la biacca e, al fine di rendere al meglio la tridimensionalità, venivano distribuiti uniformemente tratti più scuri. Grazie alle sue caratteristiche di inalterabilità e durata e per il suo fulgore, l'oro³ era l'elemento più adatto ad esprimere il divino: lo sfondo dorato colloca i personaggi in una dimensione priva di riferimenti spazio-temporali, li

³ Nel nimbo l'uso dell'oro è quasi d'obbligo, soprattutto per il Cristo e per la Madonna, anche se il valore dell'icona non deve essere relegato al semplice utilizzo dell'oro: difatti, alcune icone "povere" di oro, sono molto ricche di spiritualità.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

si sradica dal mondo terreno per consegnarli al mondo divino; una caratteristica propria dell'icona russa fu infatti l'*atemporalità* e l'*aspazialità*, poiché il divino si pone al di là del tempo cronologico mortale ed al di là della terra. La mancanza di uno spazio-fisico all'interno della raffigurazione iconica non deve tuttavia trarre in inganno, poiché la sua assenza non intacca minimamente lo spazio metafisico di cui la stessa icona si fa portatrice.

Il ritmo della colorazione, i colori utilizzati e la superficie su cui l'iconografo lavora, corrispondono alla struttura ontologica dell'icona stessa che trae il suo significato dalla Rivelazione di Dio e che, in quanto parola di Dio *scritta* attraverso le immagini, rappresenta un prototipo della *futura* umanità trasfigurata: l'iconografo non dipingeva prendendo a modello le genti reali, poiché la futura umanità può essere solamente intravista. L'icona non può far altro che rappresentare un'immagine simbolica: i volti e i corpi affusolati dei santi e dello stesso Cristo, macerati nei digiuni e nelle fatiche, attraverso la loro estatica immaterialità ambiscono a contrapporsi al "regno della carne".

Una volta conclusa la fase della pittura, l'iconografo poteva apporre alla tavola l'*iscrizione*, simbolo del suo valore spirituale sacro: questa caratteristica conserva la tradizione orientale – a esempio egiziana o islamica – dove la parola scritta è parte integrante della pittura – anche se è preferibile utilizzare il termine *scrittura*⁴. Secondo l'Antico Testamento, infatti, il nome non è solamente un segno distintivo, ma comunicazione della sostanza, significa diventare ciò che il nome rappresenta⁵.

⁴ Cf. G. R. Poqui, *Come si dipinge un'icona*, Piemme, Casale Monferrato, 1991.

⁵ Cf. D. Pezzini, A. Rusconi, *Il tuo volto io cerco contemplando le icone*, Emi, Bologna, 2002, p. 112.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Florenskij ritiene che la creazione di un'icona sia paragonabile, per certi versi, alla stessa creazione del mondo: 1. *in principio ci fu la luce*, paragonabile alla stesura del gesso bianco; 2. *ci sia la terra*, equiparabile al momento in cui, grazie allo schizzo preparatore, i contorni delle figure venivano separati in zone ben delineate; 3. *separa la terra dalle acque*, accomunabile alla prima stesura dei colori; 4. *creazione del sole e della luna*, assimilabile alle lueggiate, apportate sui toni scuri; 5. *creazione degli animali*, che nell'icona corrisponderebbe ai bianchetti, ovvero alle linee bianche sul viso, doni di vita e grazia di Dio; 6. *creazione dell'uomo*, che viene chiamato a dare un nome alle piante ed agli animali definendoli, questo istante corrisponde al momento dell'iscrizione; 7. *riposare*, corrispondente al momento della contemplazione di ciò che si è creato.

3. Prospettiva rovesciata: soltanto un espediente artistico?

La prospettiva rovesciata, scritto nel 1919 per il comitato che si occupava della conservazione dei beni storico-artistici del monastero della Santissima Trinità di San Sergio, è uno dei saggi più discussi sulla rappresentazione dello spazio nelle arti figurative e costituirà un punto di riferimento per i corsi di *Analisi dello Spazio nelle opere d'arte figurativa* e di *Analisi della prospettiva* che Florenskij tenne fra il 1921 ed il 1924 presso la Facoltà Poligrafica del Vchutemas⁶ di Mosca.

⁶ Un istituto superiore per la progettazione industriale, analogo al Bauhaus tedesco, fiorito a Mosca tra il 1920 e il 1927; i movimenti che lo ispirarono furono improntati al suprematismo e al costruttivismo.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Da leggere tenendo presenti le altre due opere magistrali di Florenskij – *Le porte regali* e *Lo spazio e il tempo nell'arte* – *La prospettiva rovesciata* è un capolavoro di esegesi del significato simbolico, religioso e artistico delle icone: soffermandosi sul *non-utilizzo* della visione prospettica diviene uno strumento fondamentale al fine di sondare le differenze tra Occidente e Oriente non soltanto in ambito stilistico, ma soprattutto in ambito teologico.

Florenskij analizza le icone russe partendo dal punto di vista di un osservatore vergine che si avvicina per la prima volta nella sua vita a questo tipo di iconografia molto particolare – specialmente quella dei secoli XIV e XV –; prive di prospettiva – o, per meglio dire, prive della prospettiva come la si conosce in Occidente – le icone colpiscono lo spettatore che si ritrova disorientato accorgendosi di riuscire a vedere parti di edifici, di tavole, di libri e del viso umano che dovrebbero essere esclusi da una rappresentazione correttamente prospettica. Queste imperfezioni dell'unità prospettica vengono lette, tuttavia, non come fatti disturbanti che turbano lo spettatore: al contrario egli ne è entusiasta, tanto da portare l'autore ad affermare che esse siano un «qualcosa di necessario, anzi addirittura piacevole»⁷, ma non solo! Florenskij prosegue nella sua apologia, affermando che, se l'osservatore fosse messo di fronte a due o più icone simili e di pari qualità esecutiva, egli troverebbe più squisitamente superiore l'icona avente maggiori imperfezioni prospettiche⁸.

⁷ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi Editore, Roma, 2003, p. 74.

⁸ Florenskij propone, come esempio, l'osservazione di due icone molto simili per colore, dimensione, disegno e versione iconica: l'icona del *Salvatore Onnipotente* (tempera su tavola, XVI secolo, Museo Statale di Zagorsk) e un'altra icona sconosciuta, appartenenti entrambe al Monastero di San Sergio presso Sergiev.

Con una chiara polemica nei confronti di quegli iconografi russi⁹ che a partire dalla fine del XVII secolo avevano iniziato ad adeguarsi alla moderna moda occidentale – introducendo nella pittura delle icone la prospettiva –, Florenskij sottolinea come il maggior discostamento dell'icona dalle regole prospettiche sia direttamente proporzionale alla grandezza dell'iconografo che l'ha "dipinta": «[...] le icone che rispondono a un manuale di prospettiva sono noiose e senz'anima» e «[...] appartengono soprattutto a maestri di seconda e terza categoria»¹⁰.

L'autore ravvisa nella prospettiva¹¹ una creazione tutta moderna che affonda le sue radici nel Rinascimento italiano dove gli artisti studiarono e applicarono un sistema di regole in grado di rendere quanto più possibile i loro quadri simili alla realtà: questa fu l'importanza e il valore intrinseco della prospettiva, mentre nel periodo bizantino e durante l'alto Medioevo i problemi connessi alla *mimesis* nella rappresentazione furono quasi completamente trascurati, poiché il fine ultimo delle arti figurative doveva essere quello di evocare il trascendente. Gli artisti antichi non applicarono la prospettiva, dunque, per un fine ben preciso.

Florenskij si spinge ancora oltre, cercando di dimostrare che il suo utilizzo non fu sempre accostato alla maturità artistica del periodo storico preso in questione: presso i babilonesi o gli egizi, difatti, almeno nella produzione pittorica

⁹ La critica mossa da Florenskij sembrerebbe essere diretta a Simon Ušakov, la cui adesione alle riforme introdotte nel rito russo-ortodosso dal patriarca Nikov è seguita da un adattamento del canone pittorico dell'icona alle tecniche prospettiche rinascimentali.

¹⁰ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 74.

¹¹ In questo contesto è importante una precisazione: con il termine *prospettiva* verrà intesa, nell'ambito della presente trattazione, la proiezione centrale o conica, decisamente differente dalla poco utilizzata in ambito artistico, prospettiva parallela o assonometria.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

era assente una prospettiva diretta. Suonerebbe bizzarro ed impreciso sostenere che, questa assenza, sia frutto di un'inesperienza da parte dei pittori egizi, soprattutto se si richiama alla memoria la sublime veridicità delle loro sculture: questo popolo, infatti, possedeva già delle conoscenze geometriche delle rappresentazioni prospettiche, seppur primigenie. In questa cultura, come per certi versi in quella cinese, la mancanza di una prospettiva lineare deve dunque essere interpretata come la dimostrazione di una «fioritura» artistica, piuttosto che come una mancanza di conoscenza della stessa.

Sconosciuta all'arte precedente non per ignoranza, ma per scelta deliberata, fu solo a partire dal Duecento soprattutto grazie all'opera pittorica di Giotto che la restituzione illusionistica della realtà e la corporeità delle figure tornarono ad essere temi cardini dell'arte.

Florenskij sostiene inoltre che l'origine della prospettiva in realtà non debba essere rintracciato all'interno della arte pura, bensì in seno a quella applicata e più precisamente nel campo della tecnica teatrale: il fine ultimo della pittura non è mai stato e mai sarà quello della *mimesis*, della mera imitazione, bensì quello di offrire attraverso l'occhio dell'artista la comprensione «architettica» della realtà; il teatro con la sua scenografia di contro intende «*sostituire* la realtà con la sua apparenza»¹². L'apparenza, come afferma anche il filosofo tedesco Arthur Schopenhauer, è inganno e menzogna: è il velo di Maya che sottende la vera realtà, di cui l'arte autentica si fa portavoce. Intuitivamente, posti di fronte alla descrizione teatrale, viene alla mente un'analogia con il *Mito della caverna* di Platone: lo spettatore è difatti "incatenato" alla poltrona teatrale e osserva la realtà

¹² P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 82.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

attraverso una sorta di barriera di vetro che gli impedisce di penetrarne l'essenza autentica.

Di conseguenza, perfino la Grecia antica del V secolo a.C. sebbene non la utilizzasse affatto era a conoscenza della prospettiva; d'altronde sarebbe presuntuoso e arrogante – da parte dell'uomo moderno occidentale – ritenere che alcuni dei popoli più raffinati, conoscitori della matematica e della geometria, non avessero colto l'espedito prospettico.

Se è vero che esso nacque come uno stratagemma teatrale per ingannare lo spettatore, è altrettanto vero che esso venne ben presto inglobato nella pittura, al fine di fornire una «rappresentazione sintetica del mondo»¹³ in grado di evitare le inconvenienze di una pittura rigida, inflessibile e grossolana.

Il bisogno di ricorrere allo stratagemma prospettico sembra scomparire misteriosamente durante tutto il Medioevo: «[...] l'illusionismo si sfalda, e sparisce lo spazio prospettico [...] si nota un evidente misconoscimento delle leggi prospettiche, una mancanza di attenzione ai rapporti proporzionali fra i singoli oggetti e addirittura, a volte, fra le loro singole parti». Florenskij si discosta pertanto da una critica negativizzante dell'arte medioevale, rimproverando alla storiografia “delle tenebre” di svilire il Medioevo, di ridicolizzarlo affermando; questa concezione particolarmente negativa e ridondante nella cultura di allora – ma anche odierna – è una conseguenza della mentalità borghese del XIX che rivede e giudica attraverso la propria lente prospettiva la storia universale.

L'accettazione e il riconoscimento che animano l'uomo antico si scontrano così con l'«io voglio» dell'uomo moderno: il Medioevo è il simbolo della vera cultura, priva di illusionismi

¹³ *Ivi*, p. 87.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

e celebrante l'essere-*in-sé* di ogni singola forma vivente avente ciascuna il proprio centro e le proprie leggi; «dunque non è affatto possibile esaminare l'uso della prospettiva o il non uso della prospettiva [...] come qualcosa di equivalente all'abilità o alla non abilità dell'artista [...] in quei periodi storici [...] gli artisti figurativi non è che “non sappiano”, ma *non vogliono usarla*»¹⁴.

E se, giunti a questo punto, la prospettiva fosse semplicemente un costrutto dogmatico? Se essa non fosse un elemento indispensabile per un'arte pittorico-raffigurativa ottimale?

È proprio qui che il pensiero di Florenskij supera il pur encomiabile intento di magnificare la produzione iconografica russa, mettendo in discussione il dogma della prospettiva e invitando il lettore a considerarla «soltanto uno schema (e per di più uno dei possibili schemi di rappresentazione) che corrisponde *non* alla percezione del mondo nell'insieme, ma soltanto ad *una* delle possibili interpretazioni del mondo»¹⁵. Una possibile interpretazione che, come tale, mostra facilmente la propria artificiosità e incoerenza: essa difatti, se da un lato semplifica enormemente la percezione umana presupponendo un osservatore avente un singolo occhio, dall'altro si sforza di assumere lo spazio nella sua definizione euclidea – dunque tridimensionalmente – per poi negarlo in un secondo momento, scegliendo un solo punto privilegiato in base al quale articolare la visione.

La metodologia utilizzata nell'iconografia russa risulta essere invece *rovesciata* o inversa, in quanto conferisce una particolare policentricità alla rappresentazione: il disegno, difatti, è costruito immaginando lo spostarsi dello sguardo

¹⁴ *Ivi*, p. 91.

¹⁵ *Ivi*, p. 79.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

dello spettatore, intento a fruire al meglio l'opera; le parti dei palazzi e degli stessi visi sono dipinte all'incirca in rapporto alle esigenze della consueta prospettiva, ma ciascuna di esse possiede un preciso e particolare punto di vista, un suo specifico *centro prospettico*.

Lo statuto della prospettiva rovesciata – e la sua validità – non si ridurrebbe inoltre al solo espediente figurativo – ritenuto per altro innato –, bensì si caricherebbe di connotati teologici: è la stessa prospettiva antropocentrica in termini di Rivelazione a *rovesciarsi*, giacché non è più la Trinità a donarsi nel Cristo per l'uomo – secondo il modello moderno –, ma l'uomo rinnovato in Gesù a *ri-scoprirsi* immagine di Dio attraverso la veduta dei volti di coloro che sono stati testimoni viventi del Salvatore.

Nel mirare l'icona – e dunque nella stessa possibilità di squarciare per un istante il velo del visibile¹⁶ – l'essere umano può aprirsi all'incontro con Dio e con i suoi «testimoni vivi»¹⁷ nello spazio del culto: in quanto simbolo – data la sua posizione di mediatrice –, l'icona è concreta riconciliazione con la Trascendenza, pura storicizzazione trinitaria e divinizzazione umana a un tempo. E, in quanto *confine-paradosso*, è essenzialmente epifania del Volto¹⁸.

L'intero saggio è un'opportunità per *ri-pensare*, *ri-qualificare* l'icona non solo e non soltanto quale prodotto artistico degno di nota, bensì soprattutto in quanto luogo originario di relazioni tra l'uomo, l'Altro da sé e il mondo intero.

¹⁶ Cf. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. (a cura di) Elémir Zolla, Adelphi, Milano 2007, p. 19.

¹⁷ Cf. P. Florenskij, *Iconostasi: saggio sull'icona*, cit., p. 47.

¹⁸ Cf. N. Valentini, *L'ermeneutica dell'icona in Florenskij*, in «Iconostasi», 1, 1992, p. 9.

4. Il simbolo come “tra”

Florenskij analizza il rapporto fra i due mondi – quello divino e quello terreno – in maniera più approfondita ed esaustiva nel saggio sull'icona *Le porte regali*, il quale si apre con una domanda diretta: dove è situato il *confine* – inteso in termini geometrico-spaziale – tra questi due mondi?

Dove è possibile trovare quegli elementi che permettono di distinguerli, ma al contempo permettono di unirli? Il primo e più comune *luogo* – in grado di unificare i due mondi – è il *sogno*, poiché esso è un evento concepito nelle due coscienze umane, quella notturna e quella diurna:

il sogno è del tutto teleologico ovvero simbolico. Esso ridonda del significato dell'altro mondo [...] che è invisibile, immateriale, non transeunte, benché sia manifestabile visibilmente come se fosse materiale [...]. Il sogno è il limite comune alla serie delle situazioni terrene e alla serie delle esperienze celesti [...]. Il sogno è un segno del trapasso dall'una all'altra sfera è un simbolo.¹⁹

Nonostante l'impostazione culturale neoplatonica, Florenskij non concepisce i due mondi come due realtà differenti e a sé stanti: essi sono difatti due facce complementari della stessa e unica realtà e, seppur il mondo invisibile – proprio di Dio – sia ontologicamente superiore, il mondo visibile non ne risulta affatto annichilito, giacché è anch'esso abitato da energie divine; a riprova di ciò – ovvero dell'innegabile valore gnoseologico accordato al mondo visibile – lo stesso Florenskij si occupò con dedizione allo studio delle scienze matematiche e fisiche.

¹⁹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 32.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Se Dio, dunque, agisce sul mondo visibile è evidente che ci sia una sorta di relazione tra i due piani, un rimando continuo: questa comunicazione intermondana è appunto il *simbolo*, il sogno, inteso dall'autore nuovamente nei termini *limite-confine*. Il sogno, dunque, è una sorta di zona di transizione, nella quale le differenze tra i due mondi sfumano progressivamente: come in un quadro di Leonardo da Vinci, nel quale i lineamenti dei volti e l'acutezza dei profili delle montagne sono ammorbiditi, l'esperienza onirica è un momento in cui il sognatore entra in contatto con l'Invisibile.

La questione è certamente intrigante per colui il quale abbia a cuore l'arte sacra, che difatti mira a produrre immagini in grado di far trasparire l'Invisibile e l'infinito: Florenskij afferma che l'esperienza terrena è simbolo della vita spirituale, in quanto la realtà Invisibile «è più oggettiva delle oggettività terrestri, più sostanziale e reale di esse; è il punto d'appoggio dell'opera terrestre»²⁰; le implicazioni gnoseologiche di tale affermazione non sono irrilevanti, in quanto il visibile empirico è sì conoscibile, ma tale comprensione deve essere inserita in un'ottica metafisico-religiosa nella quale il simbolo svolge un ruolo pressoché dominante.

Da questa affermazione, Florenskij distingue due tipologie di volto, a seconda del loro valore conoscitivo: lo *sguardo* e la *maschera*; con il primo termine si vuole indicare la manifestazione dell'essenza e della potenziale conoscenza insita nel fenomeno studiato, ovvero Dio ed è per tale, pura manifestazione, che il volto realizza «la dignità della sua struttura spirituale»²¹.

²⁰ *Ivi*, p. 42.

²¹ *Ivi*, p. 44.

Lo sguardo è somiglianza di Dio palesatasi sul volto, il quale ha senso solamente se è sguardo poiché solo così si può porre in una posizione di mediatore tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto; al volto come sguardo viene contrapposta la maschera, che «è qualcosa che ha una certa somiglianza col volto [...] ma che dentro è vuoto, sia nel senso materiale, fisico, sia in quanto a sostanza metafisica»²². La maschera, dunque, è inganno e simula un ruolo di mediatrice che in realtà non le è proprio, poiché anziché porre in relazione i due mondi, in realtà li disgiunge. Si potrebbe dunque affermare che lo sguardo sta alla maschera al medesimo modo in cui l'icona sta all'idolo.

La comunicazione tra i due mondi è tuttavia garantita non soltanto dalla fede umana in Dio e dalla potenzialità dell'uomo di ascendere il visibile, bensì anche dall'azione reciproca di entrambe. Per chiarificare al meglio questo doppio movimento – dal mondo visibile al mondo invisibile e viceversa –, Florenskij utilizza i termini nietzscheani di *apollineo* e *dionisiaco*: «l'anima si inebria del visibile e, perdendolo di vista si estasia sul piano dell'invisibile – questa è l'*abolizione dionisiaca dei ceppi del visibile*. Sollevata che si sia in alto, nell'invisibile, essa cala di nuovo nel visibile e a questo punto le vengono incontro ancora le immagini simboliche del mondo invisibile [...]: questa è l'*visione apollinea del mondo spirituale*»²³; Florenskij continua nella sua speculazione, affermando che l'attività della creazione artistica è paragonabile a un sogno sostenuto. Come il sogno è involontario e inconsapevole – ovvero *non* comandato dalla volontà – anche la creazione artistica lo è; l'effettiva azione dell'artista, a questo punto, consiste solamente nella

²² *Ivi*, p. 45.

²³ *Ivi*, pp. 35-36.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

riproduzione a colori della luce divina. Da leggere alla luce della concezione cristiana, l'estasi non deve più essere intesa, dunque, come una mera contemplazione fine a sé stessa, bensì come spazio di contemplazione attiva, autentica relazione funzionale all'azione in grado di tendere non solo verso Dio, ma anche verso il mondo²⁴: Dio stesso trasporta a sé l'artista, conducendolo a un'estasi dionisiaca e riportandolo, in un secondo momento, nel mondo sensibile dove egli può convertire l'esperienza dionisiaca in magnifiche forme apollinee. Magnifiche perché hanno conosciuto la Verità e ne sono *simbolo*.

Florenskij attribuisce maggior importanza al momento della discesa, poiché altrimenti – se l'artista rappresentasse solamente le immagini dell'ascesa – si avrebbe soltanto una *ri-produzione* della sua ispirazione, dal quale deriverebbe una copia illusoria, un'immagine naturalistica, come avviene nei quadri rinascimentali. L'icona invece non è un'opera d'arte o un oggetto artistico risultato di una creazione individuale, bensì un'evocazione di un *archetipo* celeste. È il luogo della rivelazione e della testimonianza diretta di Dio.

L'icona, in virtù della sua natura simbolica e mediana si pone come luogo di puro dialogo tra mondo visibile e mondo Invisibile; come i santi raffigurati non testimoniano passivamente Dio, il fedele può accedere al mondo Invisibile non solo stando meramente di fronte all'icona, ma partecipando attivamente al gioco di sguardi che l'icona

²⁴ Questo cambiamento di prospettiva, rispetto alla precedente concezione plotiniana dell'estasi, venne introdotto affiancando all'amore greco ascensivo dell'*eros*, un amore discensivo dell'*agape* evangelico. L'esperienza estatica viene a configurarsi così come una comunione, una sorta di abbraccio col mondo e l'umanità, al fine di alleviarne le sofferenze e ricongiungerla con Dio.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

invoca. Spazio come luogo fisico dell'iconostasi²⁵, ma non solo dunque.

L'icona è dunque «razionalità concreta» o «concretezza razionale», è pura metafisica che dischiude la possibilità di relazionarsi direttamente con l'Alterità e, di conseguenza, con il mondo tutto. È la finestra²⁶ – come la paragonerà lo stesso Florenskij – che si apre sull'infinito, sulla datità della Verità. Ma una finestra è davvero tale solamente quando raggiunge il suo *telos*, ossia il passaggio della luce: in quel preciso istante la finestra non risulta più un mero, distinguibile, agglomerato di legno e vetro, ma diviene indistinguibile dalla luce e, pertanto, *invisibile*. L'icona è una finestra nel senso in cui si apre sull'infinito, sulla luce divina: la sua essenza diviene inscindibile da questa luce nella sua stessa identità ontologica; altrimenti – se non rinviasse a qualcosa di altro da sé – rimarrebbe solamente una tavola dipinta.

È un dono *per* l'uomo nella misura in cui gli garantisce la possibilità stessa di *ri*-figurare sé stesso e la propria umanità alla luce della Verità, la quale si dona all'interno di un contesto relazionale che, lungi dall'essere unidirezionale e asimmetrico, restituisce piena validità e vitalità a entrambi i termini della relazione. Tale possibilità è attuabile poiché l'astante non si limita a *guardare* l'icona, ma la *vede*: il

²⁵ Deriva dal *templon* delle chiese bizantine dove venivano appese le icone ed è un tramezzo che separa la zona destinata ai fedeli dal presbiterio: nel IX secolo, a seguito della vittoria delle immagini sacre contro l'iconoclastia, l'iconostasi si trasformò in una struttura sempre più complessa, formata da numerosi ordini d'icone collegate tramite delle strutture orizzontali.

²⁶ Tra i molti cf. P. Florenskij, *Iconostasi: saggio sull'icona*, cit., p. 48; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa edizioni, Milano, 2006, pp. 168-170; S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano, 2006, p. 116; P. Florenskij, *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, (a cura di) N. Valentini, L. Žák, Piemme, Casale Monferrato, 1999, p. 270.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

“vedere” difatti, non limitando l'azione a un mero movimento oculare, implica una data disposizione dell'animo e della psiche a comprendere e contemplare l'oggetto verso cui si rivolge. Non è un caso se l'apice di tale disposizione coincide con il volto: è nel volto dell'*altro* che ciascun uomo può squarciare la realtà fenomenica e accedere a quella noumenica; il Volto è manifestazione ontologica, ma soltanto se «si tramuta in sguardo»²⁷. Sguardo che diviene trasfigurazione del Volto del Cristo a colori e, dunque, apertura *alla* e *nella* relazione grazie all'iconostasi.

Ecco, pertanto, in quale senso bisogna intendere propriamente l'icona come luogo dell'*entre-deux*, come *confine*, come simbolo che si pone in una posizione mediana tra il mondo Invisibile di Dio e quello visibile dell'uomo: non un rapporto dialettico, bensì un *dialogo* attivo.

L'avvicinamento all'icona deve dunque porsi al di là della descrizione che di essa venne – e viene tutt'ora – fatta nella storia dell'arte, necessitando di un'immersione profonda nell'ermeneutica della vita, inscindibile dalla fede: al contrario di un quadro rinascimentale, infatti, l'icona non deve essere interpretata poiché in essa vi è tutto quello che c'è da vedere. Essa non rimanda a un aldilà di senso oltre sé stessa, ma invita il fedele a soffermarvisi: l'icona non è una *tavola* priva di significato, ma Dio in persona che guarda il fedele non come sbiadito riflesso di una realtà trascendente, ma come un'energia che lo investe e che si fa pienamente presente. È concreta possibilità di *abitare il confine* tra Dio e il mondo.

La *bellezza* che in essa risiede non è dunque – né tantomeno può essere – meramente estetica-contemplativa:

²⁷ N. Valentini, *Pavel A. Florenskij. La lotta tra maschera e sguardo*, in (a cura di) D. Vinci, *Il volto nel pensiero contemporaneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani, 2010, p. 213.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

essa trascende la mera forma e si pone come luogo indelebile nel quale l'alterità dona costantemente sé stessa all'osservatore e, viceversa, questi si eleva alla Verità. Sempre se si è pronti a coglierla.

5. Conclusioni – Lo sguardo che salva: l'attenzione come atto rivoluzionario

All'uomo contemporaneo che segue il modello artistico basato sulle concezioni del "bello" rinascimentali è dunque chiesta una riqualificazione del più ampio concetto di *attenzione*²⁸, giacché soltanto grazie a questa è possibile una viscerale comprensione dell'Altro da sé in ogni sua forma, anche in quella iconografica. È proprio grazie all'attenzione che l'azione del *guardare* diviene autentico *vedere* ed è sempre grazie a essa che vi è possibilità di vincere l'*illusione della forza*²⁹.

Lo spettatore che *vede* la bellezza della Verità, rompendo il torpore del sonno – della *pesanteur* –, si eleva spiritualmente sino a riuscire a ricongiungere i lembi di quella ferita ontologica che caratterizza l'essere umano in quanto tale:

da un lato dunque il bello ci invita a essere liberi e, poiché ci rifiuta, ci invita a rifiutarlo. Ma, dall'altro lato, noi osserviamo il bello con l'azione di staccarci dall'oggetto. Rifiutiamo l'oggetto e ciò ci insegna a rifiutare l'intero oggetto, a rifiutare l'oggetto in noi,

²⁸ Cf. S. Weil, *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano, 2008; R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, Il Mulino, Bologna, 1999.

²⁹ Tra i molti cf. S. Weil, *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios Editore, Trieste, 2012; S. Weil, *Venezia salva*, Adelphi, Milano, 1987; S. Weil, *Quaderni*, I, Adelphi, Milano, 1982; R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, cit.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

cioè le nostre passioni, i nostri sentimenti, i nostri pensieri. Con questo la nostra vita diventa bella e simbolo di Dio, anche le nostre stesse passioni e i nostri stessi peccati [...]. Perciò dorme l'uomo che non percepisce le proprie passioni come belle. [...] [Il rifiuto della materia plasmata nel movimento stesso del rifiuto] fa sì che la materia sia l'oggetto – detto altrimenti: la rende bella.³⁰

Se è pur vero, dunque, che solamente Dio – in quanto essere perfetto – può amare e conoscere appieno sé stesso, l'uomo può tuttavia *ri-comprendersi* e *ri-congiungersi* a Dio proprio attraverso il Bello, in quanto esso è inscindibile dal Bene e, pertanto, via privilegiata al *trascendente*³¹.

L'importanza attribuita al *vedere* e, di conseguenza, al *volto* e allo *sguardo* non esaurisce la sua portata nella sola iconostasi, né tantomeno alla *bellezza tout-court*: essa diviene indispensabile nella misura in cui interroga l'uomo non solo e non soltanto sul suo rapporto con Dio, ma soprattutto nei termini dell'incontro con l'*altro-da-sé* relazionale, fisico. È difatti nell'epifania dell'incontro visivo con l'*altro* che è possibile scorgere la rivelazione della trascendenza³².

L'alterità interroga costantemente ciascun essere umano e sulla propria finitezza e sulla responsabilità verso questa: riconoscere la sua insostituibilità e, di conseguenza, la sua necessità, porterebbe ciascun uomo ad accogliere pienamente l'*altro*, legittimando l'esperienza di ciascuno poiché questi ha una propria narrazione degna di *riconoscimento*.

³⁰ S. Weil, *Il Bello e il bene*, Mimesis, Milano, 2013, pp. 29-30.

³¹ Cf. M. Marianelli, *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare*, cit.; S. Weil, *Il Bello e il bene*, cit.

³² Cf. E. Levinas, F. Riva, *L'epifania del volto*, Servitium Editrice, Bergamo, 2010.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Partendo dalla riconsiderazione dell'icona quale *apertura*, passando per la successiva e necessaria riqualificazione del *volto* e giungendo alla legittimazione dell'*altro* è possibile avviare un cammino ermeneutico nel quale sarà possibile riconoscere non soltanto le singole culture, bensì anche le vittime di quei sistemi di valori sulle quali esse si basano³³, al fine di instaurare una via possibile per la Pace.

In un costante e mai esauribile dialogo, trascendenza e reciprocità, soggettività e alterità si richiamerebbero vicendevolmente, dando origine a una mutualità che non esaurirebbe la propria portata in ciò che è meramente *prossimo*, bensì aprirebbe a rapporti incommensurabili con il *diverso*, l'*estraneo*, l'*Uomo*.

Solamente nella *fraternità*, nel riconoscimento della valenza dell'«epifania del volto», sarebbe dunque possibile creare un autentico spazio nel quale troverebbe luogo non soltanto l'uomo in quanto essere *umano*, ma soprattutto la sua *umanità*: nell'*apertura*, nell'*accoglienza* e nella cura dell'*altro-da-sé* potrà dirsi finalmente attuato quel *nuovo Umanesimo* che l'intera comunità umana contemporanea tanto anela.

³³ Cf. U. Galimberti, *L'etica del viandante*, Feltrinelli, Milano, 2023, p. 367.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Bibliografia

- Esposito, R., *Categorie dell'impolitico*, Il Mulino, Bologna 1999;
- Florenskij, P., *Iconostasi: saggio sull'icona*, Medusa edizioni, Milano 2008;
- Florenskij, P., *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, (a cura di) N. Valentini, L. Žák, Piemme, Casale Monferrato 1999;
- Florenskij, P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi Editore, Roma 2003;
- Florenskij, P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. (a cura di) Elémir Zolla, Adelphi, Milano 2007;
- Galimberti, U., *L'etica del viandante*, Feltrinelli, Milano 2023.
- Levinas, E., F. Riva, *L'epifania del volto*, Servitium Editrice, Bergamo 2010;
- Lingua, G., *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa edizioni, Milano 2006;
- Marianelli, M., *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare*, in (a cura di) G. Argiolas, *Sulle tracce della sapienza*, Città Nuova, Roma 2022;
- Pezzini, D., Rusconi, A., *Il tuo volto io cerco contemplando le icone*, Emi, Bologna 2002;
- Poqui, G., R., *Come si dipinge un'icona*, Piemme, Casale Monferrato 1991;
- Tagliagambe, S., *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano 2006;
- Valentini, N., *L'ermeneutica dell'icona in Florenskij*, in «Iconostasi», 1, 1992;
- Valentini, N., *Pavel A. Florenskij. La lotta tra maschera e sguardo*, in (a cura di) D. Vinci, *Il volto nel pensiero contemporaneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2010;

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Weil, S., *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano 2008;

Weil, S., *Il Bello e il bene*, Mimesis, Milano 2013;

Weil, S., *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios Editore, Trieste 2012;

Weil, S., *Quaderni*, I, Adelphi, Milano 1982;

Weil, S., *Venezia salva*, Adelphi, Milano 1987;