

Aesthetica Preprint

*L'icona come metafisica concreta
Neoplatonismo e magia nella concezione
dell'arte di Pavel Florenskij*

di Chiara Cantelli

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

92

Agosto 2011

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2009, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Fieri Aglaia.

Chiara Cantelli

*L'icona come metafisica concreta
Neoplatonismo e magia nella concezione
dell'arte di Pavel Florenskij*

A Massimo, alla sua pazienza...

Indice

Premessa	9
I – Epifanie arcaiche e regressioni artistiche: dall'arte contemporanea all'icona bizantina. Da Danto a Florenskij	
1. Arte e disturbo: da <i>Deadman</i> di Burden all'icona bizantina	11
2. L'icona di Florenskij come regressione rispetto a Nicea	13
3. L'icona florenskiana nella sua fedeltà alla spiritualità russa	17
II – Vedere Dio: la magia dell'icona tra neoplatonismo cristiano e paganesimo	
1. La verità estetico-percettiva dell'icona	21
2. Mano/occhio <i>vs</i> ragione/astrazione. Lo spirito diviso del Rinascimento	32
3. Dalle idee come <i>logoi</i> viventi alle idee come “volti e sguardi degli dèi”	35
III – La vita dialettica dell'icona: tra energia divina e “come se”	
1. L'icona non è copia del “mondo-icona”	51
2. L'icona di Florenskij come disturbo da esorcizzare	54
3. La chiave per neutralizzare l'esorcismo: l'icona come energia divina	57

Premessa

Questo è un libro sulla teologia dell'icona di Florenskij letta a partire da alcuni paradigmi della filosofia dell'arte di Arthur C. Danto. In particolare, è in opere come *La destituzione filosofica dell'arte*, ma non solo, che ho trovato stimoli a ricomporre il puzzle che stavo costruendo intorno a Florenskij e alla sua concezione dell'icona; quella lettura mi ha infatti permesso di sciogliere ogni dubbio residuo su quanto stavo rimuginando da tempo: il fatto che la riflessione florenskiana sull'icona non fosse una teologia dell'Invisibile, come soleva e suole ancora presentarla la linea maggioritaria della critica, ma l'esatto contrario, ovvero una teologia del Visibile.

Soprattutto devo a Danto l'avermi offerto la cornice teorica per poter articolare una simile idea, e questo per un motivo molto semplice: egli, rispetto a Florenskij, ha per certi versi una concezione dell'arte opposta e simmetricamente speculare. In altri termini i due autori pensano la stessa cosa ma in forma rovesciata, di modo che ciò che per l'uno è positivo, per l'altro è negativo e viceversa. Se l'estimatore di *Brillo Box* ritiene che l'arte sia nata e si sia costituita come tale quando ha iniziato ad essere consapevole della natura puramente rappresentativa dei propri prodotti, emancipandosi dal contesto magico in cui era sorta e stabilendo una distanza tra sé e la realtà che si proponeva di rappresentare, Florenskij pensa, al contrario, che la specificità dell'arte risieda proprio in quelle radici magiche (il termine "magico" è suo quanto di Danto) che ne hanno costituito l'atto di nascita e che hanno connotato il suo rapporto con la realtà nel segno di un'identità reale e non metaforico-finzionale; emanciparsi da quel contesto magico, pertanto, non ha significato per l'arte compiere il primo passo verso la propria consapevolezza di sé ma, semmai, misconoscere e tradire la propria identità.

Di qui quel carattere "regressivo", per dirla con i termini di Danto, che contraddistingue il pensiero di Florenskij nella misura in cui assume l'icona, da un lato, come Dio stesso nella sua presenza visibile e, dall'altro, come paradigma dell'arte per annullare i confini tra sé e la realtà che si propone di rappresentare; quei confini che invece, secondo Danto, ineriscono all'arte in quanto tale. Perché è proprio così che l'icona si configura nella riflessione di Florenskij: assunta, cristianamente, come segno di Incarnazione, essa ne è a tal punto il segno da

togliere qualsiasi iato tra sé e ciò cui essa vuol rendere testimonianza, configurando il legno e i colori di cui è fatta come materia transustanziata dall'azione divina al pari del pane e del vino transustanziati nell'eucarestia. Per Florenskij un Dio che non si fa carne, che si cela al nostra vista, al nostro tatto, al nostro olfatto, al nostro udito come al nostro gusto, non è un Dio, o almeno è un Dio talmente astratto da dileguarsi come un fantasma alla luce della realtà: come egli dirà in un passo delle sue memorie dedicate ai figli: «se qualcosa esiste, io non posso non vederla».

Su queste premesse è chiaro che l'icona di Florenskij non può essere una teologia dell'Invisibile ma, al contrario, dell'assolutamente Visibile e ciò nel segno di una stretta solidarietà tra *aisthesis* e *noesis*. Come sempre Florenskij dirà in un passo famoso de *Le porte regalí*, «Esiste la Trinità di Rublev, perciò Dio è»: Dio è lì, la sua presenza è palese, ed è così palese da caricarsi di una tale evidenza sensibile da togliere ogni culturalità della distanza. Rovesciando le tesi di Danto, l'icona non deve essere interpretata ma solo guardata perché esaurisce tutto ciò che c'è da vedere: non rimanda a un aldilà di senso, ma invita lo sguardo a soffermarsi su di essa, a non uscire dalla tavola, perché quella tavola è Dio in persona. Se l'icona testimonia la verità del corpo vivente di Cristo, essa non può che farlo allontanando ogni forma di "come se" metaforico, così da convertire la rappresentazione mimetica in apparizione magica, la messa in scena celebrativa in epifania arcaica e la relazione di denotazione in relazione d'identità.

Teologia del Visibile, dunque, e ciò nel segno di un cristianesimo talmente sensibile da precipitare, almeno agli occhi di noi occidentali, nel più totale paganesimo. Vedremo infatti come l'icona, esplicitamente messa in relazione da Florenskij con le statue divine del tardo neoplatonismo di Giamblico e Proclo, oltrepassi in termini di paganesimo quelle stesse statue, fino a retrocedere alle arcaiche "Veneri di pietra" dell'antico paleolitico, rievocate dallo stesso Florenskij in rapporto a una icona russa della *Madre di Dio Odigitria* del XIV sec.

Non credo ci sia altro da dire in questa *Premessa*, visto che è solo l'anteprima di una narrazione che deve ancora cominciare e che, all'opposto di quella di Danto, si configura come un viaggio nei tempi preteriti dell'arte. Aggiungo solo che, relativamente alle opere di Florenskij si citerà sempre, ove possibile, l'edizione italiana. Al titolo in italiano seguirà, tra parentesi tonde, la data della prima edizione in lingua originale; in caso di pubblicazione postuma, essa sarà preceduta, tra parentesi quadre, da quella in cui il testo è stato scritto. Qualora la traduzione del testo sia modificata rispetto a quella edita indicata, verrà usata la sigla "tr. mod. su:" seguita dal titolo e dall'edizione del testo in lingua originale da cui si cita.

I – *Epifanie arcaiche e regressioni artistiche: dall'arte contemporanea all'icona bizantina.* *Da Danto a Florenskij*

1. *Arte e disturbo: da Deadman di Burden all'icona bizantina*

Ne *La destituzione filosofica dell'arte*, in particolare nel capitolo *Arte e disturbo*, Arthur Danto prende in considerazione determinate forme artistiche che, «sorte come *bidonville* ai margini di quelli che un tempo erano considerati i confini dell'arte, [...] danno l'impressione di fare ogni sforzo per spingere indietro questi confini» e che, «segnate da una curiosa effimerità e indeterminatezza»¹, vengono da lui battezzate come “arti della disturbo” o “arte disturbazionale” per infrangere i confini tra arte e vita inerenti all'arte in quanto tale. L'arte disturbazionale non consiste tanto nel rappresentare cose disturbanti, quanto nell'infrangere la cornice stessa della rappresentazione per includere la realtà come sua componente effettiva, e non puramente accessoria, alla sua produzione, mirando in tal modo a sovvertire la funzione fondamentale per cui fu inventata l'arte, cioè porre la realtà a una certa distanza: «[...] c'è disturbo quando i confini che isolano arte e vita vengono infranti in un modo che non è la semplice rappresentazione di cose disturbanti»².

Come esempio paradigmatico di una simile arte viene portato *Deadman* (1972) di Chris Burden, una *performance* in cui l'artista si era chiuso in un sacco poi collocato in una superstrada della California. Come commenta Danto, «Burden avrebbe potuto essere ucciso, sapeva che sarebbe potuto succedere, e voleva che questo fatto facesse parte dell'opera e che fosse ciò a cui si rispondeva quando si rispondeva emotivamente all'opera. Non accadde, ma sarebbe potuto accadere – senza violare i confini dell'opera, perché l'opera incorporava quei confini come parte della propria sostanza»³.

Danto non esita a paragonare questa *performance* alla possibile esposizione in una biennale di un'opera che, intitolata “Bomba” e consistente in una bomba reale, l'intero mondo dell'arte sapesse pronta ad esplodere in qualsiasi momento, costringendosi, nel momento in cui avesse deciso di visitare l'esposizione, a fare una scelta esistenziale paragonabile a «giochiamo alla roulette russa, facciamo l'amore senza contraccettivo oppure guidiamo alla massima velocità, l'uno contro l'altro, e vediamo chi sterza per primo»⁴.

Nel prendere atto del fenomeno, il filosofo newyorkese confessa

di non amare questo tipo di arte, definendola come “regressiva” per tendere a

recuperare una fase dell'arte in cui essa, evocando gli spiriti dell'immenso profondo, era abbastanza simile alla magia – simile alla magia profonda che rende reali le possibilità più oscure, piuttosto che alla magia superficiale e illusoria che non fa succedere nulla [...] e in cui abbiamo un repertorio di trucchi anziché l'invocazione di forze estranee appartenenti a uno spazio diverso da quello in cui siamo [...].

Il suo, in breve, è un tentativo di riportare nell'arte un poco della magia che si è persa nel processo di trasformazione in arte ⁵.

L'intento di questi fenomeni artistici, dunque, è ricollegarsi «a quegli oscuri primordi dai quali l'arte forse ha avuto origine e che ha cercato man mano di soffocare» ⁶. Tra i vari tentativi da parte della stessa arte di soffocare il proprio ritorno alle origini, vengono annoverate le controversie iconoclastiche: «[...] ci si deve chiedere perché ci sia stata in varie epoche della storia una così intensa controversia sulla realizzazione di immagini scolpite, perché siano esistiti movimenti come l'iconoclastia. È una lotta contro l'uso di poteri occulti da parte di artisti che, nel realizzare una immagine di *x*, di fatto catturano *x*» ⁷.

Non c'è dubbio che sia proprio Danto, con questo riferimento all'iconoclastia, a suggerire l'accostamento tra ciò che lui chiama “arte disturbazionale” e icona, anche se il problema non viene da lui approfondito più di tanto. Egli si limita a dire che «i difensori delle icone a Bisanzio parlavano della presenza mistica del santo all'interno dell'icona» ⁸, definendo esplicitamente questa concezione come una forma di magia le cui radici affonderebbero nel ritratto funerario e che, seppur a livello irriflesso, si manterrebbe ancora nella pratica di tale ritratto:

Qualcosa di questa teoria della magia – ne sono certo – riesce nel ritratto funerario, e nella spiegazione del fatto che chi porta un lutto cerca in maniera caratteristica e non riflessiva, di produrre un'immagine del defunto, come se la morte potesse venire magicamente sconfitta se si riuscisse a conservare la persona. Come si potrebbe spiegare altrimenti la venerazione delle immagini [...] e la fiducia nei poteri ascritti alle varie statue della vergine [...] irradiate da quel tipo di divina presenza che si suppone sia contenuta nelle reliquie, come se la propria forma fosse una reliquia in questo senso ??

I riferimenti all'icona sono solo questi e c'è da chiedersi se, tra le posizioni iconofile cui Danto fa riferimento parlando dei “difensori delle icone a Bisanzio”, egli vi includa le soluzioni del secondo Concilio di Nicea (757) o si riferisca soltanto agli eccessi iconofili che precedettero la prima ondata iconoclasta (726-757) cui seguì quel Concilio. Eccessi che, come ha ben rilevato Ernst Kitzinger, mostrano quanto fosse labile nella mentalità popolare la linea di demarcazione tra immagine e archetipo, facendo intravedere in filigrana la persistenza di un folklore cristiano dell'immagine fortemente radicato nella cultura pa-

gana: l'icona agisce in luogo e per conto del proprio prototipo, manifesta desideri, sanguina se scalfito, si difende con forza se attaccata, fa miracoli, guarisce i fedeli che ne ingeriscono l'intonaco dipinto da essa raschiato, difende le città se attaccate e contribuisce alla vittoria degli eserciti in battaglia. Aspetti che trovano la loro sintesi nel fenomeno delle cosiddette *icone acheropite*, cioè "non dipinte da mano umana": «ritenute o opera di una mano diversa da quella dei comuni mortali oppure impronte meccaniche, ancorché miracolose, dell'originale»¹⁰, esse hanno potenza apotropaica e taumaturgica in virtù del contatto diretto con il corpo (di Cristo o del Santo) che si crede averle generate. Una potenza che, trasmessa loro per contagio, le rende immagini viventi che si comportano come autentiche reincarnazioni di Cristo (o del Santo), in grado non solo di compiere miracoli, ma di generare a loro volta altre icone acheropite.

Si tratta di fenomeni che si intrecciano con lo sviluppo di una nuova forma iconografica nell'immagine religiosa cristiana: ad uno stile di carattere narrativo, volto ad illustrare gli episodi della Parola sacra, si sovrappone uno stile assolutamente non narrativo, che rappresenta le figure di Cristo, dei Santi e della Madonna al di fuori di qualsiasi azione¹¹. Se il primo stile va di pari passo con una concezione dell'immagine religiosa come *Biblia pauperum*¹², sempre bisognosa di un predicatore che la commenti, il secondo invece, implicando nell'immagine un contenuto narrativo tendente allo zero, oltre ad avvicinare l'iconografia cristiana a quella pagana¹³, induce forme di adorazione equiparabili a quelle pagane. E questo proprio per il carattere puramente ostensivo dell'immagine che, sempre più concepita come diretto intermediario della presenza Dio, va incontro alla difficoltà di come possa realizzare questa funzione realmente mediatrice senza essere *homoousia*, cioè della stessa sostanza del prototipo. Di questa difficoltà sono appunto emblematici gli eccessi cultuali che abbiamo menzionato precedentemente.

2. *L'icona di Florenskij come regressione rispetto a Nicea*

Rispetto alla realtà di questi eccessi, le tesi di Nicea II sembrano molto lontane: se l'icona, in quanto immagine artificiale del Cristo, pretendesse di essere della stessa sostanza di Dio come lo è Cristo in quanto immagine naturale del Padre, avrebbero ragione gli iconoclasti. L'identità consustanziale tra immagine naturale e immagine artificiale implicherebbe infatti in quest'ultima una dimensione vivente negata dalla sua stessa esperienza concreta che, mostrandoci quanto l'icona sia una morta rappresentazione su di un semplice supporto materiale altrettanto privo di vita, rivela quanto il rapporto tra immagine artificiale e prototipo debba essere inteso non sulla linea dell'identità ma della semplice somiglianza, pena la caduta nell'idolatria¹⁴. A essere rappresentata nell'immagine artificiale di Cristo non è pertanto la sua natura divina, di per sé invisibile e quindi irrappresentabile, ma la sua natura

materiale, visibile e quindi rappresentabile¹⁵: l'icona non fa nient'altro che raffigurare Cristo «nella forma in cui fu visto dagli uomini»¹⁶. L'immagine artificiale rappresenta solo l'aspetto visibile del modello e non la sua natura invisibile: ciò che essa esprime rispetto al prototipo non è una somiglianza sostanziale (cioè interiore) ma puramente formale (cioè esteriore). Ne consegue che l'icona non contiene magicamente il suo prototipo, ma rimanda ad esso in forma puramente analogica: non è *homoousia*, ma *homoioisa*, cioè non è identica ma semplicemente somigliante al modello, rimandando unicamente alla sua economia visibile¹⁷. È solo per questa sua funzione di rinvio che se ne riconosce la legittimità del culto, seppur nella forma della semplice venerazione (*proskynesis*) e non dell'adorazione (*latreia*), cioè nella forma di un culto relativo e non assoluto: la *latreia* spetta infatti solo al prototipo e non alla sua immagine artificiale, alla quale si deve comunque *proskynesis* per la sua funzione di risvegliare il ricordo di Cristo¹⁸.

Ma se l'immagine rappresenta il corpo di Cristo, è al tempo stesso vero che il corpo del Redentore non è un corpo qualsiasi, ma un corpo pieno di Dio. Se l'icona merita venerazione per la sua capacità di risvegliare il ricordo del Salvatore, tale ricordo fa tutt'uno con il carattere paradossale del prototipo che l'immagine è chiamata ad evocare, cioè di essere ipostasi, persona che unisce in sé, senza confusione né separazione, Dio e uomo. Come fa l'icona ad essere icona di Cristo, della sua ipostasi concreta in quanto unità uniduale di divino e umano, se ciò che essa coglie è solo la natura umana di quella ipostasi e non la sua natura divina? L'immagine, per la sua funzione di rimando al particolare prototipo che essa raffigura, può esplicare tale funzione solo se riesce ad afferrare lo specifico del proprio archetipo, cioè il volto unico e irripetibile dell'uomo di Nazareth in quanto unione della natura umana con quella divina, di visibile e invisibile; ne consegue che essa, nel momento in cui raffigura il volto umano di Cristo, deve cogliere qualcosa dell'invisibile divino che è presente in quel volto. Da un lato, quindi, l'immagine è simile al suo modello «non nella sostanza ma soltanto nel nome e nella disposizione delle membra che vengono dipinte»¹⁹: quando infatti si dipinge un uomo, non si ha certo la pretesa di ritrarne l'anima²⁰; dall'altro, tuttavia, nessuno che sia dotato di senso, al vedere l'immagine di un uomo, ha mai pensato che, attraverso l'arte del pittore, l'uomo venga separato dalla sua anima²¹.

A seguito della seconda ondata iconoclasta (813-842) che cercherà di soffocare Nicea II, Teodoro Studita²², 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 dell'ipostasi»²³, ma co-

munque «non erra chi dice che nell'immagine è presente la divinità»²⁴.

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, connotando il suo essere "immagine di" in bilico tra genitivo oggettivo e soggettivo.

In tal senso potremmo dire che l'icona bizantina si pone come una sorta di *medium* tra ciò che Danto, ne *La trasfigurazione del Banale*, chiama l'"è trasfigurativo" dell'identificazione magica o mitica e l'"è trasfigurativo" dell'identificazione artistica²⁵. Se infatti l'identificazione magica o mitica esclude la falsità letterale dell'identificazione, quella artistica è invece cosciente di tale falsità, connotando l'identificazione come una consapevole finzione. Una forma di identificazione, quella magica o mitica, con la quale l'"è" dell'identificazione artistica è certamente imparentato, ma da cui è separato da una distanza abissale: una cosa è infatti erigere statue di re e di dèi con lo spirito di rendere effettivamente presenti quei re e quegli dèi (identificazione magica), oppure dire "il sole è il carro di Febo" credendo che il sole sia veramente il carro di Febo (identificazione mitica); un'altra è erigere statue di re e dèi nella piena consapevolezza che tali statue "stanno per" tali re e dèi ma non lo sono effettivamente, oppure affermare che "il sole è il carro di Febo" ben sapendo che si tratta di un'identificazione metaforica e non reale. Passare dall'identificazione reale all'identificazione surrogatoria (nel caso dell'identificazione magica) o metaforica (nel caso dell'identificazione mitica) significa porre la necessaria premessa per passare dal mondo magico e mitico (che non conosce distinzione tra realtà e rappresentazione) a quello dell'arte (consapevole invece di tale distinzione).

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'immagine non è identica al prototipo ma non è neanche un suo semplice surrogato o una sua banale metafora, un duplice aspetto che viene raccolto dal suo costituirsi come immagine "somigliante", cioè non identica al prototipo ma, al tempo stesso, non a tal punto distante da esso da non avere con lui un rapporto che va al di là della semplice somiglianza formale o esterna. Da un punto di vista dantiano, l'icona di Nicea II potrebbe costituire l'esempio non tanto di un'arte disturbazionale, quanto di una forma d'arte còlta nel suo momento di passaggio da magia ad arte in senso proprio. Un'arte cioè che, pur non riuscendo ancora a disancorarsi completamente

dall'originario contesto magico in cui essa è sorta, si sta comunque avviando verso una comprensione metaforica del rapporto tra immagine e prototipo.

Del resto già 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 – modellate sul mito e appartenenti alle società primitive o arcaiche (ma anche alla civiltà egizia, sumerica e greco-arcaica) – «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 [...]». In tali civiltà, viene precisato, «la stessa opera figurativa veniva concepita come una realtà "magica", che non si dà a fianco di quella; l'opera era considerata carica di una sostanza extraquotidiana, il cui significato non cadeva al di fuori della sua esistenza. Per questo essa era necessariamente [...] il punto di riferimento di un'azione rituale ad essa associata, l'opera non aveva al di fuori di questa sua "funzione" alcun significato indipendente»²⁶. L'arte bizantina sarebbe un caso limite di superarte perché le icone, pur presentando i caratteri di un'arte carica di una sostanza extraquotidiana che non cade fuori della sua esistenza, si accompagnano comunque a una "teologia razionale", ad un "bagaglio di idee che l'arte solleva ad intuizione", definendosi in tal modo come "ideale", cioè presentatrice di idee razionalmente costruite.

Una conferma del carattere limite dell'icona bizantina in quanto superarte (in prospettiva gehleniana) o ambiguamente disturbazionale (in prospettiva dantiana) potrebbe essere offerta dal diverso destino che le tesi di Nicea II hanno avuto in Occidente e in Oriente, quasi esse costituissero 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. 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 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»²⁷. O, almeno, questo è quanto ci viene restituito dall'interpretazione che Pavel Florenskij, a distanza di oltre un millennio da quel Concilio, ci offre di quest'arte sacra.

La tesi che vogliamo sostenere è la seguente: se in una prospettiva dantiana l'icona di Nicea II potrebbe definirsi come ambiguamente disturbazionale, diverso è invece il giudizio che, in quella stessa prospettiva, si deve dare dell'icona così come essa emerge dalle pagine de *Le porte regali* (o *Ikonostas*, "Iconostasi", come recita il titolo in russo)

e de *La prospettiva rovesciata* di Florenskij: non ci sono dubbi infatti sul carattere pienamente magico, nel senso dantiano del termine, che connota l'icona così come essa si delinea in quei saggi. Come è stato notato da Roberto Salizzoni, tra l'altro con una nettezza difficilmente riscontrabile da parte della critica estetico-filosofica occidentale, quanto si delinea in queste pagine «è innanzitutto una lezione radicalizzata degli elementi teorici offerti dall'iconofilia bizantina e codificati nella tradizione ortodossa [...]. Se prendiamo in considerazione le tesi centrali de *Le porte regali* e de *La prospettiva rovesciata*, vediamo che, malgrado alcune episodiche cautele terminologiche, il rapporto tra immagine e prototipo che la tradizione, anche nei momenti caldi di contrapposizione all'iconoclastia, ha sempre mantenuto in termini di somiglianza o di riflesso, viene tradotto e precipitato in un'identità. [...] L'icona è il prototipo, il divino, l'ideale in senso platonico»²⁸. Rispetto alle tesi analogiste di Nicea la concezione florenskiana dell'icona pare più radicale e addirittura prossima a quel senso magico dell'identità tra immagine e prototipo che Danto caratterizza come regressivo.

3. *L'icona florenskiana nella sua fedeltà alla spiritualità russa*

Con questa concezione identitaria e magico-regressiva nel senso di Danto, Florenskij non sembra effettuare un tradimento nei confronti di quella che viene generalmente definita la "spiritualità russa", intendendo con tale espressione quella «figura e condizione dello spirito che, come elemento stabile e caratteristico della cultura russa, si definisce alla confluenza degli apporti diversi, ma tra loro intrecciati, della religiosità ecclesiastica, della popolarità religiosa, della letteratura e della filosofia colte»²⁹. Sull'appartenenza di Florenskij a questa figura e condizione dello spirito non sembrano esserci dubbi: anzi, è lo stesso Florenskij, nella sua decisa quanto irriducibile contrapposizione alla moderna cultura occidentale, a proporre la propria riflessione sull'icona come fedele ad essa. Soprattutto non ci sono dubbi sulla sua fedeltà all'elemento centrale e dominante che contraddistingue questa categoria dello spirito e che «lo studioso occidentale è propenso a sottovalutare, proprio in quanto per lui inusuale»³⁰: la cultura della religiosità popolare. Una cultura, quindi, non speculativa ma pratica, dove l'uso predomina sul pensiero e dove l'icona dimentica la propria teologia per precipitare totalmente nella dimensione di pura superarte in senso gehleniano o di arte disturbazionale in prospettiva dantiana.

Approdata da Bisanzio in Russia, l'icona subisce infatti in questa tras migrazione 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 ininfluenza 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 soprannaturali 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 ³¹, e ora di questo suo successore ³².

Per spiegare questa stretta commistione tra icona e paganismi popolari, 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 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'icona. Concezioni sociali, dogmi teologici, leggende apocriefe, dubbi eretici, vestigia di paganesimo e di magia primitiva trovano posto nella pittura di icone della Russia antica ³³.

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» ³⁴, 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 in senso gehleniano o di arte magico-disturbazionale in senso dantiano 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 uffi-

ziale 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'accompagnava³⁵. O almeno è ciò che è avvenuto, in modo più o meno strisciante, nella maggioranza degli approcci critico-interpretativi che gli studi occidentali le hanno riservato sia sul versante filosofico-teologico³⁶ sia su quello più specificatamente estetico³⁷: pur cogliendo lo strano rovesciamento che l'icona florenskiana intesse nel rapporto tra visibile e invisibile, tra immagine e prototipo, tuttavia ciò che è sempre prevalso è una lettura che ha voluto ricondurre quella riflessione nell'alveo di una teologia dell'Invisibile³⁸, ponendola in stretta continuità con le soluzioni di Nicea II. Il principio d'identità nella differenza che, secondo Florenskij, l'icona verrebbe a istituire tra visibile e invisibile, fenomeno e idea, immagine e prototipo e che tanto entusiasma gli studiosi occidentali de *Le porte Regali*, poi, quando viene sottoposto ad analisi e commento, viene nei fatti tendenzialmente interpretato a vantaggio della differenza e non dell'identità, realizzando un reale capovolgimento della questione così come essa si pone nel filosofo e teologo russo: il centro propulsore dell'icona florenskiana come identità nella differenza, non risiede infatti nella differenza ma proprio nell'identità.

Non che tale aspetto non sia stato notato: la sua evidenza è tale che difficilmente può passare inosservato. Ma, seppur colto e accolto, esso si è sempre accompagnato, almeno nella maggioranza dei casi, alla volontà di non voler comunque prescindere da quelle "episodiche cautele terminologiche" che, come è stato precedentemente ricordato, corredano il testo florenskiano, con il risultato, alla fin fine, di porle in primo piano e di attribuire ad esse un valore tutt'altro che episodico. Se, in campo filosofico-teologico, il motore di questo slittamento di accenti è lo spauracchio di eresia idolatrica, credo che anche nell'ambito delle interpretazioni critico-estetologiche abbia agito un simile spauracchio, seppur non definibile in senso teologico-religioso. Quello che si avverte pericolosamente emergere dalle pagine di Florenskij è qualcosa che potremmo definire un idolo in senso estetico-artistico, cioè un'entità che rende molto labili, se non addirittura nulli, i confini dell'arte nel suo rapporto con la vita o la realtà che si propone di rappresentare. Probabilmente questo aspetto avrebbe creato meno problemi se Florenskij si fosse limitato a parlare semplicemente dell'icona. Ma le cose non stanno così. 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. Una tematica che, seppur presente ne *Le porte regali*, diventa centrale ne *La prospettiva rovesciata*.

II. *Vedere Dio – la magia dell'icona tra neoplatonismo cristiano e paganesimo*

1. *La verità esistetico-percettiva dell'icona*

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.

È questo un aspetto che non è stato molto approfondito dalla critica e che complica notevolmente l'intrecciarsi di realismo e simbolismo nella concezione florenskiana dell'icona, un intreccio – a mio parere – ancora ampiamente da studiare in tutti i suoi risvolti. Ciò che di tale intreccio mi propongo di analizzare è 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» nel senso che verrà attribuito a tale termine da Erwin Panofsky con il suo saggio *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924)³⁹. Di contro a tale "ideale" realizzato dalla prospettiva rinascimentale, 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 ontologica⁴⁰. A determinare questa ideale legalità ontologica è la particolare valenza che assume in Florenskij la metafisica platonica del bello come luce e splendore dell'idea. Se l'idea splende ed è in virtù di tale splendore che essa, come dice Platone nel *Fedro*, è immediatamente accessibile

al più acuto dei nostri sensi corporei, ovvero la vista, ciò significa che la luce che si diparte da essa non è metaforica, ma reale: essa splende non “come” la luce piena di mezzogiorno, ma “è” quella luce piena di mezzogiorno.

Particolarmente incisive in proposito le parole di Aleksej Losev che, in rapporto alla natura luminosa dell’idea platonica, sottolinea come essa assuma in Florenskij l’originale carattere di una luce che rimanda ad uno “sguardo vivo”, allo “sguardo di una persona”, con l’esito di trasformare in senso pienamente mitologico quella che in Paul Natorp era ancora una concezione dell’idea platonica come “struttura logica del mito”: «la novità che Florenskij apporta nella comprensione del platonismo è il *concetto dello sguardo*. [...] Secondo Florenskij l’Idea di Platone [...] ha un preciso *sguardo vivo*. [...] l’Idea platonica ha lo *sguardo vivo* che rispecchia – nel gioco dei raggi di luce che escano da esso – la sua vita interiore e arcana. [...] La comprensione di Florenskij può davvero essere definita *mitologica* e, nel senso pieno, *magica*»⁴¹.

Torneremo dopo su questa identificazione tra idea e sguardo/luce e sulla concezione di carattere magico-mitologico dell’idea platonica che, secondo Losev, ne conseguirebbe. Per ora ci basta sottolineare come la connotazione florenskiana dell’idea come “sguardo vivo” faccia del pari assumere alla sua qualità di risplendere il carattere della luce così come essa è colta dal vivo quanto concreto sguardo umano. Un carattere che non pertiene all’idea soltanto, ma anche a Dio, come risulta dalla seguente ripresa dell’immagine plotiniana del manifestarsi dell’Uno come irraggiamento di luce da una fonte luminosa:

Usciamo in un luogo aperto, meglio all’alba o, in ogni caso, quando il sole è quasi all’orizzonte [...].

Rendiamoci conto di cosa vediamo in realtà. Vediamo la luce e soltanto la luce, un’unica luce dell’unico sole. Le sue varie tinte non sono una sua propria caratteristica, ma il risultato del reciproco rapporto tra la terra e in parte il cielo, che quella sola luce riempie di sé. [...] «Dio è la luce». Dio è la luce e questo non nel senso di una predica ma come giudizio della percezione della Gloria di Dio, di una percezione spirituale ma concreta e immediata: contemplandola, noi vediamo un’unica, ininterrotta indivisibile luce. La luce non possiede ulteriori definizioni eccetto che essa è una luce senza impurità, una luce pura. La definizione della luce è solo che la luce è luce, che non contiene nessuna tenebra, giacché in essa tutto è illuminato e ogni tenebra è vinta dai secoli, superata e illuminata⁴².

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.

Nonostante la critica occidentale abbia più volte sottolineato il platonismo *sui generis* di Florenskij, tuttavia non ha ancora dedicato

sufficiente attenzione alle ripercussioni che, da un simile platonismo rivisitato, derivano relativamente al rapporto icona-percezione: 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»⁴³, tale verità è da intendersi soprattutto in termini sensibili-percettivi. 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.

È questo uno dei punti più sconvolgenti dell'opera di Florenskij. Non tanto per ciò che viene affermato in rapporto alla prospettiva rinascimentale: dopo Panofsky e il suo studio *La prospettiva come forma simbolica* (posteriore di circa dieci anni a *La prospettiva rovesciata* di Florenskij), l'idea che la costruzione prospettica rinascimentale sia qualcosa di convenzionale, se non addirittura un'ardita astrazione che mina fin dalle fondamenta il valore mimetico e naturalistico che per secoli le è stato attribuito e che essa stessa si è arrogato, non è certo una novità. Ciò che semmai è sconvolgente sono le conseguenze che una simile idea comporta per l'icona. 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.

Tornando a Danto e rovesciandone le tesi, possiamo dire che 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 esperibile⁴⁴. 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 incomprensibile, irriducibile a un meccanismo di leggi definibili e misurabili⁴⁵. È su questa immagine che si modella la reale (psico-)fisiologia dell'occhio umano, la cui naturale disposizione a cogliere e ad accogliere la vivacità incomprensibile del mondo che gli appare e che in tale apparire si fa presente a lui nella forma di un pulsante urto percettivo, fa tutt'uno con una modalità di visione e, quindi, di "rappresentazione", volta a captare la profondità del reale, quella sua vita interiore che rende il mondo qualcosa di animato: «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 rappresentazione»⁴⁶.

Vale comunque la pena di focalizzare meglio questo aspetto del testo di Florenskij che, nel contrapporre icona a quadro rinascimentale, prospettiva rovesciata a prospettiva lineare, sembra riproporre al proprio interno la distinzione tra *eikon* e *phantasma* che Platone ha delineato nel *Sofista*. Ma si tratta di una riproposizione originale, perché l'esito cui giunge Florenskij è, pur nella ripresa di quella distinzione platonica, di rovesciarne completamente il senso sul piano della percezione.

Come è noto, la contrapposizione tra *eikon* e *phantasma* si articola nel dialogo platonico a partire dalla distinzione di due forme di *mimesis* artistica: quella icastica, che definisce un'arte volta a produrre una immagine fedele alla cosa che viene imitata (cioè produttrice di copie), e quella fantastica, che individua invece un'arte finalizzata a restituirci gli oggetti imitati sotto forma di immagine illusoria (cioè produttrice di fantasmi). Rientrano in quest'ultimo ambito quelle sculture e pitture che, volendo tener conto del punto di vista di chi guarda, operano una correzione degli effettivi rapporti proporzionali della cosa imitata allo scopo di suscitare nello spettatore, con l'effetto della messa a distanza, un'impressione di realtà. Se infatti non venissero modificati i reali rapporti proporzionali della cosa, «le parti in alto ci apparirebbero più piccole del dovuto, e le parti in basso, invece, più grandi, perché le une sono da noi viste da lontano, le altre da vicino»⁴⁷, con il risultato che l'opera perderebbe il suo effetto illusionistico. È questa una cattiva *mimesis*: interessata a creare un effetto naturalistico, essa si dimostra incurante dell'ordine strutturale delle cose, trasformandosi in un'imitazione così aderente all'aspetto sensibile della realtà, da far credere erroneamente allo spettatore che l'artista abbia prodotto non una semplice immagine della cosa imitata, ma questa cosa stessa. Si tratta cioè di un'immagine che, non sembrando tale, pretende di sussistere per se stessa. La *mimesis* icastica invece, attenta alla cosa da imitare, cioè alla sua verità e

non al piacevole quanto falso effetto realistico che essa può suscitare, riprodurrà gli effettivi rapporti proporzionali dell'oggetto, producendo un'immagine che, immediatamente percepita come tale per proporre una forma che non si adegua alle nostre abitudini percettive, induce lo spettatore a svincolarsi dall'immediatezza di quanto vede per afferrare la forma intelligibile, cioè la sua struttura geometrico-matematica. Si tratta, insomma, di un'arte che nega il piacere sensibile per trasformarsi in piacere intellettuale. È questa una buona *mimesis* in quanto, sacrificando l'impressione di superficie, produce una rappresentazione che, sottratta all'effetto illusionistico, riafferma il proprio vincolo imitativo nei confronti dell'ordine dell'essere e, negando di poter sussistere per se stessa come pura apparenza, si fa veicolo di tale ordine.

Posto che l'arte è comunque *mimesis*, «vera mimesi – mimesi icastica – sarà quella che, sacrificando l'impressione di superficie, articoli la struttura, la sostanza del reale»⁴⁸. La differenza tra buona e cattiva apparenza e la conseguente legittimazione della mimesi icastica a scapito quella fantastica fa dunque tutt'uno, in Platone, con la condanna di una *mimesis* aderente alla mera percezione sensibile dell'occhio.

È questo aspetto che viene a cadere in Florenskij nella sua presa di distanza dal quadro rinascimentale che, equiparabile al *phantasma* del *Sofista* platonico, tuttavia non deriva la propria parvenza illusoria dall'aderire alla percezione sensibile dell'occhio: si tratta infatti di una adesione puramente fittizia, il risultato di una costruzione che assomiglia a «un esorcismo, fatto di convenzioni ed intrapreso in nome di un disegno teorico contro la concezione naturale del mondo, un quadro fittizio del mondo che *bisogna* vedere, ma che, nonostante l'addestramento, l'occhio umano *non riesce assolutamente a vedere*»⁴⁹. Quanto il disegno prospettico sia estraneo alla percezione ottica e il semplice prodotto di una serie di convenzioni, è dimostrato dalla necessità di utilizzare, per la sua perfetta realizzazione, i prospettografi illustrati da Dürer nelle sue xilografie: tanto il prospettografo di Keser e la griglia, quanto lo sportello a fili e il vetro dimostrano che l'occhio viene costretto a guardare in un certo modo e che «l'immagine prospettica del mondo non è affatto un modo naturale di percepirlo»⁵⁰. Tale modo è infatti in netta contraddizione con i presupposti della prospettiva, che Florenskij riassume nei seguenti punti:

- 1) lo spazio del mondo reale è «uno spazio euclideo, cioè isotropo, omogeneo, infinito e illimitato, [...] tridimensionale»⁵¹;
- 2) tra tutti i punti dello spazio infinito, vi è «*un solo punto eccezionale*, unico, di particolare importanza, per così dire un punto «monarchico»»⁵² da cui guardare la realtà. Esso coincide con il punto di vista dell'artista e «l'unica cosa che determina questo punto è il fatto di essere il posto che occupa il pittore stesso»⁵³;
- 3) il pittore prospettico si considera monoculare, giacché il se-

condo occhio distruggerebbe l'unicità e, quindi, l'assolutezza del punto di vista;

4) questo unico occhio è considerato immobile;

5) il mondo stesso è presupposto come immobile e immutabile.

Tutti questi presupposti sono la diretta negazione dei «processi psicofisiologici dell'atto della vista»⁵⁴, l'esclusione dei quali costituisce il sesto presupposto che Florenskij pone alla base della visione prospettica lineare. Si procede così all'analisi e al confronto tra la visione prospettica rinascimentale e quella (psico-)fisiologica dell'occhio. Ammesso (e non concesso) che lo spazio euclideo corrisponda allo spazio fisico (e non sia «soltanto uno schema astratto, per di più uno dei molti possibili»⁵⁵ visto che esistono altre geometrie), tale spazio non corrisponde allo spazio visivo. Al contrario dello spazio euclideo, illimitato, infinito e omogeneo, lo spazio visivo è «limitato e finito ed inoltre, come indica l'osservazione della volta schiacciata, ha una direzione non omogenea per ogni direzione». Se nello spazio euclideo non sussiste la differenza tra alto e basso, davanti e dietro, destra e sinistra, questa differenza esiste invece nello spazio visivo, il cui carattere non omogeneo e non isotropo è riscontrabile «nella diversa valutazione delle distanze angolari, in rapporto alle diverse distanze rispetto all'orizzonte, nella diversa valutazione delle lunghezze, continue e discontinue, nella diversa qualità della percezione in punti diversi della retina». 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»⁵⁶.

La nostra impossibilità di percepire il mondo come un mondo euclideo dipende dunque dalla stessa struttura del nostro organo visivo. Noi, infatti, non siamo esseri monoculari ma binoculari, una realtà che rende la nostra visione intrinsecamente poliprospectica, aspetto ulteriormente accentuato dal fatto che il nostro sguardo non è mai immobile: non solo i nostri occhi si muovono continuamente ma, insieme a loro, si muove la testa in cui questi sono collocati e il corpo che la sorregge. 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»⁵⁷. 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»⁵⁸, come invece pretenderebbe la prospettiva rinascimentale.

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»⁵⁹. 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; *ergo*, 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»⁶⁰.

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-percettivo" 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»⁶¹. 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 scuro⁶², Florenskij sottolinea come la lontananza dell'icona dalle 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»⁶³.

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 ro-

vesciata 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 sovransensibile; un invito che faceva tutt'uno con il purificarsi dello sguardo da ogni forma e colore che potesse circoscrivere il divino.

In Florenskij tale dinamica è radicalmente ribaltata: se l'antinaturalismo dell'icona reca in sé la presenza del divino, non è perché si allontana da come le cose ci appaiono ai sensi, bensì perché aderisce al modo in cui esse si mostrano alla reale percezione ottica. Del resto non si capisce come mai il buon Dio, che ha voluto incarnarsi, che ha deciso di diventare visibile e che, nel diventare visibile, ha voluto ripristinare l'originario carattere teofanico della materia, ovvero la sua capacità di portare alla luce il divino che in essa si manifesta, avrebbe dotato l'uomo di un occhio incapace di cogliere naturalmente una simile luce. È questa luce che si fa avanti nella realtà così come essa appare naturalmente all'occhio, cioè come infinita pulsazione di aspetti, come una pluralità di centri d'essere in cui ciascuno, proprio perché dotato di una sua propria energia vitale, esige di essere colto nella sua propria forma senza lasciarsi dissolvere nell'amorfa quanto indifferenziata estensione dello spazio euclideo. La realtà dello spazio cui dà vita questa pluralità di centri d'essere che a noi si manifestano nella forma di un pulsante urto percettivo, non può che essere recepita dalla nostra vista come un campo che, animato da forze qualitativamente differenziate, è esso stesso differenziato e interiormente strutturato. Solo la fedeltà alla connaturata (psico-)fisiologia dell'occhio che Dio ci ha dato, ci permette di riconoscere di essere parte di uno spazio irriducibile a leggi perfettamente misurabili e dominabili dalla nostra

ragione, dandoci la garanzia di essere «non [...] accerchiati da sogni illusori, impotenti ed esangui, che si organizzano secondo il nostro capriccio, ma [...] circondati dalla realtà, che possiede una *sua* vita e instaura suoi particolari rapporti con altre realtà»⁶⁴.

Il richiamo e la fedeltà alla percezione quali premesse di una vita realistica sono costanti e diffusi in Florenskij: se il corpo, «in quanto limite comune dell'uomo e di tutte le creature, è proprio ciò che le congiunge in unità»⁶⁵, allora è nella percezione corporea che risiede il principio del vivo contatto tra noi e il mondo quale presupposto di ogni conoscenza che si voglia dire reale e non illusoria. E, difatti, «fin dalla remota antichità *due* sono state le capacità conoscitive ritenute più nobili, l'udito e la vista, e i diversi popoli hanno privilegiato l'una o l'altra: l'antica Grecia ha esaltato soprattutto la vista, l'Occidente ha invece affermato il primato dell'udito. Ma, a prescindere dall'oscillazione del primato, non sono mai sorti dubbi sul ruolo centrale che queste due capacità rivestono negli atti conoscitivi e, di conseguenza, mai si è dubitato del valore straordinario dell'arte figurativa e dell'arte della parola: si tratta infatti di attività che si fondano sulle più valide capacità percettive»⁶⁶.

Di qui il privilegio che Florenskij attribuisce all'arte come luogo privilegiato per l'incontro con il senso delle cose. Un senso che, pensato come inerente e incarnato nell'opera, dà luogo a un'arte che si considera schietta autopresentazione della vita⁶⁷. Esempio di una simile arte è l'icona, le cui presunte deformazioni e distorsioni non derivano altro che dalle «premesse di una concezione di vita realistica», così riassunte da Florenskij:

esistono delle realtà, cioè esistono centri d'essere, dei grumi d'essere, soggetti a leggi proprie, e perciò aventi ciascuno la propria forma; perciò nulla di ciò che esiste può essere considerato come un materiale indifferente e passivo, utilizzabile per riempire un qualsiasi schema [...]; infatti le forme devono essere rappresentate attraverso se stesse, conformemente a come sono concepite, e non negli scorci di una prospettiva predisposta in anticipo. E infine, lo spazio stesso non è soltanto un luogo omogeneo e senza struttura, né una semplice casella, ma è a sua volta una realtà particolare, interiormente organizzata, dovunque differenziata, sempre dotata di una struttura e di un ordine interiore⁶⁸.

Se nell'icona e nell'arte medievale è presente la «massa ontologica del mondo»⁶⁹, nel quadro rinascimentale ciò che si fa avanti è invece il vuoto ontologico entro cui è destinato a involgersi il soggetto moderno. Lo spazio figurativo della prospettiva nasce, esprimendolo, dal «*pathos* dell'uomo nuovo» che, diversamente da quello medievale, non è volto ad «affermare la realtà in sé e fuori di sé», bensì a «sfuggire ad ogni realtà perché "l'io voglio" detti legge attraverso la ricostruzione di una realtà fantasmagorica»⁷⁰. Da questa arrogante pretesa dell'uomo moderno di dominare ogni aspetto della realtà a suo uso e consumo scappa fuori, come un coniglio dal cilindro, lo spazio prospettico ri-

nascimentale, all'interno del quale la massa ontologica del mondo si sfalda nell'immagine di un morto materiale manipolabile a proprio piacimento. Un simile spazio è possibile solo se il soggetto, mosso dalla volontà di separarsi dalla realtà per assoggettarla a sé, si astrae dalla sua concreta modalità visiva e percettiva che, come sappiamo, non si realizza mai nell'immobilità di un istante e nella staticità di un punto nello spazio e di un istante nel tempo, ma è sempre mobile e, quindi, poliprospettica. Lo spazio del quadro rinascimentale nasce da questa astrazione e separazione, connotandosi come una costruzione artificiale e fittizia che, predisposta in anticipo dal soggetto e imposta alla realtà dall'esterno, allontana questo stesso soggetto dal vivo contatto con l'essere e, ben lungi dallo svelare l'ordine reale delle cose, gli preclude di cogliere le forme che sono loro proprie. A dispetto del suo preteso naturalismo e oggettivismo, la figurazione prospettica non è altro che un mondo della finzione in cui le forme delle cose si sottraggono alla luce della realtà, determinando un vuoto ontologico che desostanzia quanto ci appare, cioè il fenomeno, per trasformarlo in un guscio vuoto, in un mero simulacro sovrapposto alla realtà ed esistente solo in rapporto al soggetto, che ne istituisce e ne decreta l'apparire unicamente in vista della propria volontà affermativa.

Sulla base di queste premesse non sorprende che Florenskij stabilisca un rapporto tra visione prospettica rinascimentale e trascendentale kantiano che, da lui denominato come idealismo soggettivo, costituisce il reale compimento di quella visione: «È abbastanza noto che il kantismo, per il suo *pathos*, non è altro che un approfondimento della visione del mondo umanistico-naturalistica del Rinascimento [...]»⁷¹. Che la prospettiva rinascimentale sia la forma aurorale dell'idealismo soggettivo che, iniziato con Cartesio, ha in Kant il suo compimento e in Hegel il suo corollario, è evidente per Florenskij dall'intrinseca contraddizione che è alla sua base: da un lato, essa è resa possibile da uno spazio, quello euclideo, che, proprio perché uniforme, infinito ed omogeneo, stabilisce la pariteticità di tutti i suoi punti; dall'altro, essa presuppone che tra tutti questi punti infiniti e assolutamente paritari vi sia «un solo punto eccezionale, unico, di particolare importanza», che però, eletto per il solo «fatto di essere il posto che occupa il pittore stesso o, più precisamente, il suo occhio destro, il centro ottico del suo occhio destro», viene immotivatamente «dichiarato il centro del mondo»⁷². Esso infatti è solo il punto di vista del pittore, un punto di vista soggettivo e limitato che, «elevato ad assoluto, non si distingue assolutamente da tutti gli altri punti di vista dello spazio». Pertanto, conclude Florenskij, «non solo è immotivata la sua superiorità su tutti gli altri punti, ma in sostanza è immotivata anche tutta la visione del mondo qui esaminata»⁷³. Fondata su di uno spazio che, infinito e isotropo, privo di un centro come di una periferia, non può che legittimare su di un arbitrio la scelta del suo punto di vista sul mondo, l'immagine pro-

spettica non ha altra realtà se non quella di essere espressione esclusiva del soggetto che l'ha creata, rivelando così che la spazialità stessa che la rende possibile, potendo trovare il suo centro unificante unicamente in questo soggetto, è una semplice costruzione di quest'ultimo. Lo spazio euclideo non è il reale spazio fisico dei corpi perché non ha nulla della reale e concreta fisicità corporea: totalmente spogliato delle sue forme sensibili, è uno spazio che, informe, incolore, insapore e inodore, è una pura astrazione, qualcosa di esistente solo in rapporto ad una ragione autocratica e infatuata di se stessa che, pretendendo di fondare l'essere sul pensiero, di fatto si sgancia dall'essere e produce solo un morto schema, falsamente procacciato come la forma stessa della nostra sensibilità. Costretta all'interno di questo morto schema, la percezione perde quel suo carattere di soglia in grado di stabilire tra soggetto e oggetto un contatto vitale e, di conseguenza, quella sua connaturata profondità che fa tutt'uno con la capacità di cogliere la profondità noumenica del reale che, privato in tal modo di ogni aggancio ontologico, si svuota del suo spessore simbolico, cioè manifestativo nell'ottica florenskiana, per «essere letto come una trama unitaria, indissolubile e impenetrabile di relazioni kantiano-euclidee, concentrate sull'«Io» di colui che osserva il mondo, ma in modo che questo «Io» sia esso stesso un certo punto focale immaginario del mondo»⁷⁴. Prospettiva rinascimentale e soggetto trascendentale kantiano si fondono così all'interno di un continuo rimando di specchi in cui la prima, nel mentre dissoda il terreno per la fioritura del secondo, ne è al tempo stesso l'espressione conseguente: «E così sorge sul terreno rinascimentale la concezione del mondo di Leonardo-Cartesio-Kant; e in questo modo sorge anche l'equivalente di questa concezione del mondo nelle arti figurative»⁷⁵. L'idealismo soggettivo del trascendentale kantiano è dunque già presente e attivo, con il suo «meonismo»⁷⁶ universale e con il suo illusionismo, fin dal Rinascimento: «Non è un caso che, storicamente, l'idealismo soggettivo e il prospettivismo siano andati a braccetto, perché essi esprimono uno stesso e identico impianto della cultura, l'uno nel suo significato *interiore*, l'altro nella sua modalità *espressiva*. Il nome che li accomuna è *illusionismo* [...]»⁷⁷.

Reciso dalla sua radice noumenica, ormai ritenuta inconoscibile, il fenomeno viene in tal modo desostanzializzato fino a ridursi a una vuota apparenza, dichiarata «esistente» solo per il suo «valore di estrinseca utilità», cioè per essere finalizzata «al conseguimento di un qualche profitto immediato»⁷⁸, alla soddisfazione di quell'«io voglio» che costituisce il *pathos* dell'uomo moderno e che non può che generare una cultura «rapace-meccanica»⁷⁹, cioè generatrice di morte e non di vita.

Kant, dunque, come il filosofo non solo dell'illusione contro la realtà, ma anche della morte contro la vita: sono questi i due nuclei portanti in cui si sostanzia l'antikantismo di Florenskij⁸⁰. Combattere il kantismo e la prospettiva lineare quale sua espressione significa imboc-

care la strada perché il soggetto esca dal solipsismo illusorio in cui l'ha relegato una ragione narcisisticamente innamorata di se stessa, e ritrovi nuovamente un contatto immediato con la vita dopo aver distrutto il morto "museo di cere" che si è costruito intorno. Un'espressione che Florenskij riferisce all'affresco *Ultima cena* (1447) di Andrea del Castagno presente nel refettorio del Convento di Santa Apollonia a Firenze ⁸¹ ma che, alla luce della stretta quanto sostanziale alleanza tra prospettiva rinascimentale e quella che Florenskij chiama "la cancelleria di Cohen deputata al brevetto della realtà" ⁸², è indistintamente applicabile al kantismo in generale.

2. *Mano/occhio vs ragione/astrazione. Lo spirito diviso del Rinascimento*

Tra kantismo e prospettiva rinascimentale sussiste dunque un legame interiore, che però non impedisce a Florenskij di presentare il Rinascimento come un'epoca divisa e scissa, combattuta da forze tra loro opposte e l'un l'altra in guerra schierate: da un lato, l'arte e la vita e, dall'altro, la ragione e l'astrazione, che tentano di prendere il potere sulla vita a scapito dell'arte stessa. Così, pur imputando al Rinascimento di aver mancato la realizzazione del fine ultimo dell'arte, cioè il suo legame con la vita, Florenskij recupera il valore artistico delle sue singole opere, segnalando quella che lui definisce «una circostanza degna di nota e di ironia insieme»: è infatti possibile riscontrare che «gli stessi pittori [...] non appena avevano riferito le regole della prospettiva da loro stessi prescritte, si abbandonavano direttamente, nonostante conoscessero già i suoi segreti, alla loro sensibilità artistica nella rappresentazione del mondo», venendo di fatto a compiere «madornali "gaffes" ed "errori" rispetto alle esigenze prospettiche» ⁸³. In altri termini, tutti i grandi artisti rinascimentali – da Leonardo da Vinci a Raffaello, da Michelangelo a Dürer, da Paolo Veronese a El Greco (ma potremmo arrivare ben al di là del Rinascimento, fino a Rubens e oltre) – hanno tradito, consapevolmente o meno, le regole prospettiche di cui si sono fatti promotori, dimostrando quanto tali regole siano incompatibili con ogni forma di arte autentica o, come dice Florenskij, con «il fatto pittorico in sé, a meno che quest'ultimo non si sia venduto ad altre attività: al bisogno di un'arte di simulacri o a quello dell'illusione di una immaginaria continuità dell'esperienza sensibile che, in verità, *non esiste*» ⁸⁴, cioè all'illusione dello spazio euclideo. La potenza artistica della produzione di questi pittori risiede infatti nel venir meno al principio basilare della prospettiva, consistente nell'assumere «un solo punto di vista, un solo orizzonte e una scala omogenea di grandezze» ⁸⁵. Così, se nel *Cenacolo* (1495-98) di Leonardo da Vinci «dominano le leggi dello spazio kantiano e della meccanica newtoniana» ⁸⁶, non di meno l'artista «viola l'*unità della scala delle grandezze*», con il risultato che la stanza risulta sproporzionata in altezza e in larghezza (cioè più piccola) rispetto alla grandezza

e al numero delle figure che ospita; la stessa cosa è riscontrabile nella *Scuola di Atene* (1508-11), nella *Visione d'Ezechiele* (1518) e nella *Madonna Sistina* (1513-14 ca.) di Raffaello, dove abbiamo una sintesi di due punti di vista e di due orizzonti diversi, ovvero «l'equilibrio di due principi, quello prospettico e quello non prospettico, corrispondente alla coesistenza pacifica di due mondi, di due spazi»⁸⁷. La medesima rottura dell'unicità del punto di vista la vediamo anche nelle opere di Paolo Veronese: se nel *Banchetto di Simone* (1560) e nell'*Allegoria della battaglia di Lepanto* (1573) abbiamo ancora due punti di vista e due orizzonti, ne *Le nozze di Cana* (1562-63) sono rinvenibili addirittura sette punti di vista e cinque orizzonti. Nel *Giudizio universale* (1535-41) di Michelangelo, invece, la dimensione delle figure «“aumenta” proporzionalmente alla loro “elevazione” nell'affresco, cioè al contrario della loro distanza dall'osservatore»⁸⁸, dimostrando un'evidente applicazione della prospettiva rovesciata dell'icona, dove «quanto è più lontana una figura, tanto più è grande, quanto più è vicina, tanto più è piccola»⁸⁹. La stessa prospettiva rovesciata la ritroviamo nel dittico *I quattro apostoli* (1526) di Dürer, dove «le teste delle due figure che stanno indietro sono più grandi di quelle delle figure che stanno davanti»⁹⁰. Così, se la conclusione di Florenskij relativamente a Michelangelo è che questi, «fu [...], sia per il passato che per il futuro, un uomo del Medioevo, contemporaneo e, allo stesso tempo, non contemporaneo di Leonardo»⁹¹, quella che egli trae su Dürer per spiegare la contraddizione tra la sua riflessione teorica, mirata a dimostrare la legittimità della prospettiva, e la sua pratica artistica, che la sconfessa, è che essa dipende dalla «prevedibile contraddizione tra i suoi principi spirituali, che tendevano in generale allo stile e ai modi medievali, e una struttura mentale nuova»⁹².

Lo spirito del Rinascimento è dunque «uno spirito diviso e parziale, essendosi sdoppiato nelle sue idee»⁹³, anche se «a questo riguardo l'arte risultò vincente. Per fortuna la creazione viva non si assoggettò lo stesso alle esigenze della ragione, e l'arte, in effetti, andò avanti per strade affatto diverse da quelle enunciate nelle dichiarazioni astratte»⁹⁴. In altri termini, gli artisti del Rinascimento sono artisti non perché applicano le regole prospettiche professate, ma perché non vi si assoggettano completamente, fino al punto da sovvertirle direttamente; né potrebbe essere altrimenti, visto che lo scopo del pittore non è quello di «abbozzare [...] astratti trattati, ma quadri, cioè rappresentare ciò che egli *realmente* vede»⁹⁵. Ritorna così l'idea che le regole della rappresentazione prospettica non siano altro che una negazione della naturale (psico-)fisiologia dell'occhio e che questa negazione sia parte integrante del principio prospettico quale espressione di una ragione astratta che tenta di violentare la vita a scapito dell'arte stessa: «la necessità di elaborare lo studio della prospettiva, sentita da tutta una serie di grandi ingegni ed esperti pittori nel corso di alcuni secoli, con la

collaborazione di matematici di prim'ordine [...] non fu nient'affatto una semplice sistemazione della preesistente "psico-fisiologia" dell'uomo, ma una "rieducazione" forzata di questa psico-fisiologia nel senso delle esigenze astratte di questa nuova visione del mondo»⁹⁶. E i fatti sono lì a dimostrarlo, visto che, nonostante i cinque secoli impiegati per educare l'occhio e la mano alla "vera" visione naturale delle cose, non solo «né la vista né la mano del bambino e [...] dell'adulto, senza istruzione particolare, si sottomettono a questo esercizio e tengono conto delle regole dell'"unità prospettica"»⁹⁷, ma neanche la vista e la mano di coloro che sono edotti nelle regole della prospettiva, cioè gli artisti, riescono ad applicarle correttamente: come dimostrano i pittori rinascimentali, gli artisti, quando tentano di applicare queste regole, «cadono in grossolani errori non appena restano senza l'appoggio del disegno geometrico e si affidano alla propria vista, all'onestà del proprio sguardo»⁹⁸. E dal momento che non si dipinge con la ragione ma con la mano e con gli occhi⁹⁹, bisogna concludere che «gli errori di prospettiva indicano non una debolezza dell'artista ma, al contrario, la forza della sua autentica percezione»¹⁰⁰.

È pertanto nell'autenticità di una percezione che non si sia "venduta al bisogno di un'arte di simulacri", cioè all'"illusione di una immaginaria continuità dell'esperienza sensibile" quale ci è data dallo spazio euclideo, che il fenomeno diventa nuovamente reale incontro tra soggetto e mondo. Incontro che è sempre meraviglia, stupore e che, come tale, fa tutt'uno con l'apprensione della radice noumenica del reale, radice che non è vuota idea, bensì anima, forma vivificante, principio vitale. L'incontro percettivo autentico non è mai incontro con morta materia ma con materia dotata di vita, cioè con corpi, e i corpi, secondo la tradizione del pensiero antico cui Florenskij si riallaccia, non sono pezzi indifferenziati di *res extensa* ma entità viventi, animate, dotate di un significato che non è loro esterno, bensì interno. Per dirla nella terminologia di Florenskij, essi sono "simboli", intendendo per simbolo un segno sensibile che non è una semplice immagine riflessa o un duplicato depotenziato dell'idea, bensì una vera e propria forma rivelativa in cui il segno sensibile non è qualcosa di arbitrario e sostituibile, bensì l'idea stessa nella sua presenza tangibile, ovvero una *tautegoria*, come Florenskij si esprime riferendosi esplicitamente a Schelling¹⁰¹, alla sua definizione di simbolo così come essa viene delineata ne *La filosofia della mitologia*. È dunque nell'ambito di un mondo vissuto esso stesso come tautegoria a collocarsi l'icona in quanto simbolo che, inteso schellinghianamente come tangibilità dell'idea, come piena coincidenza di particolare e universale, si iscrive all'interno non di un conflitto tra visione e intellesione, spirito e carne, anima e corpo, idea e fenomeno, invisibile e visibile, Dio e mondo, bensì di un rapporto di stretta solidarietà o di reciproco "confine", inteso come luogo (e l'icona è uno di questi luoghi)¹⁰² dell'"inseparata distinzione"

di due sfere dell'essere e principio della vita stessa ¹⁰³ come *coincidentia oppositorum* ¹⁰⁴: «Esiste la Trinità di Rublev, perciò Dio è» ¹⁰⁵.

L'icona, come abbiamo già anticipato, non è una teologia dell'invisibile ma una teologia del visibile: Dio è lì e la sua presenza è così palese da eliminare in sé ogni cotalità della distanza.

3. Dalle idee come logoi viventi alle idee come "volti e sguardi degli dèi"

Il riferimento alla tautegoria schellinghiana ci permette di riprendere quanto affermato da Losev sulla curvatura "magico-mitologia" del platonismo florenskiano, derivata dall'interpretare le idee platoniche come "sguardi vivi". Vedremo infatti come Florenskij configuri le idee platoniche come volti e sguardi di entità divine, rovesciando il rapporto tra filosofia e mitologia così come esso si configurava nella *Filosofia dell'arte* di Schelling. Se per il filosofo dell'identità «ciò che per la filosofia sono idee, per l'arte sono dèi, e viceversa» ¹⁰⁶, per Florenskij sono invece le idee stesse a configurarsi come dèi all'interno del pensiero di Platone realizzando una sostanziale identità tra mitologia e filosofia: se gli dèi della mitologia greca sono la manifestazione sensibile del mondo platonico delle idee e configurano tale manifestazione come piena coincidenza di particolare e universale, è perché le stesse idee di Platone costituiscono una simile coincidenza, diventando una sola cosa con la realtà sensibile e istituendola come simbolo o tautegoria. In altre parole, l'idealità delle idee consiste nel togliere lo iato tra sé e i fenomeni o, come dice Florenskij, tra l'uno e il molteplice, ed è proprio tale idealità intesa come *ἐν καὶ πολλά* a manifestarsi nel bello come splendore dell'idea e a configurare quest'ultima non come ente di ragione ma come vivo organismo di natura divina.

La questione è affrontata ne *Il significato dell'idealismo*, dove l'idea di Platone, presentata come l'essere nella sua pienezza ontologica, è propriamente *il sì alla vita*. Essa infatti, in virtù di quella sua pienezza ontologica che la rende la «vera realtà», non è

un'esistenza isolata, ma "μία... διὰ πολλῶν" [un'idea attraverso molte. (Filebo, 14 D)], come la definisce Platone, oppure "ἐν καὶ πολλά" [l'uno e il molteplice. (Sofista, 253 D)], come egli afferma [...]. Sentire questo "μία... διὰ πολλῶν", sentire questo "ἐν καὶ πολλά" ecco qual è la percezione del mondo che sta alla base dell'idealismo ¹⁰⁷.

In quanto "μία... διὰ πολλῶν" o "ἐν καὶ πολλά", l'idea platonica, deve essere intesa come un «organismo vivo, una creatura viva», il cui tono non è quello «secco e solitario di un diapason, ma un'armonia viva che si incarna in un insieme di toni melodici, alti e svariati» ¹⁰⁸. Pertanto, continua Florenskij, se «ci si chiede ancora che cosa significhi "vedere l'idea", Platone risponde: vedere che "ἐν τὰ πολλά εἶναι καὶ τὸ ἐν πολλά" (i molti sono uno e l'uno molti [Filebo, 14 E]) oppure ancora vedere l'unità "τοῦ ἀπείρου καὶ πέρατος" (dell'illimitato e

di ciò che possiede un limite [*Filebo*, 24, A]), cioè dell'infinita della sostanza e della limitazione del dato concreto»¹⁰⁹. È in questa vivente quanto compiuta unità che consiste la bellezza, la quale – come verrà detto ne *La colonna e il fondamento della verità* – «non è solo l'involucro, lo strato "longitudinale" dell'essere ma la forza che penetra a fondo in tutti i suoi strati [...]. La bellezza è Bellezza»¹¹⁰ ed essa deve essere intesa «come vita, creatività, realtà»¹¹¹, cioè come ἐν καὶ πολλά:

L'idealismo è un «sì» alla vita, poiché la vita è un'incessante realizzazione dell'ἐν καὶ πολλά. E se ci si chiedesse: «da che cosa si è potuta originare la teoria delle idee?», sarebbe difficile trovare una risposta più adatta di questa: «Dall'essere vivente». L'essere vivente è la manifestazione più evidente dell'idea»¹¹².

Scorgere il mondo come Bellezza, cioè come vita, come organismo vivente, non significa solamente cogliere dentro il sensibile la forma che lo sostiene, ma anche percepire il sensibile come parte inscindibile di questa stessa forma che, nella sua idealità, è tanto spirito corporeo quanto corpo spirituale, universale e particolare assieme, forma e materia: creatura viva, appunto.

Nell'ambito della rivisitazione florenskiana del pensiero di Platone, quindi, l'esperienza della bellezza sensibile non vale come semplice preludio e introduzione al disvelamento delle essenze ideali: intesa platonicamente e neoplatonicamente come ciò che disvela la ragione profonda dell'essere delle cose, tale esperienza, in quanto canale privilegiato che conferisce intelligibilità e significato al dominio sensibile, è anche ciò che permette a tale dominio di essere non più condannato e svalutato, ma addirittura ricompreso nell'ordine ideale. In altri termini, l'ordine sensibile diventa costitutivo dell'ordine ideale, perdendo la valenza di semplice supporto ad una anamnesi contemplativa volta a cogliere un'idealità disincarnata. Pensare che un simile processo anamnastico-contemplativo abbia come scopo la consumazione della dimensione fisico-materiale del fenomeno che l'ha innescato in quanto bello, è un'interpretazione che, secondo Florenskij, non rispetta l'ispirazione autentica di Platone e del platonismo in generale: il processo anamnastico generato dalla bellezza sensibile conduce infatti a un'intuizione intellettuale dell'idea che, in quanto intuizione, si costituisce anche come apprensione sensibile dell'idea: «l'idea – afferma Florenskij – ha con lo sguardo un intimo legame»¹¹³, in virtù del quale essa «congiunge il concetto di contemplazione o visione con quello di sapere o conoscenza»¹¹⁴.

Una congiunzione che non deve essere intesa come una semplice metafora, bensì come un'intima e inscindibile «relazione tra conoscenza e vista, visione» che, «concretamente unite nell'idea»¹¹⁵, mostrano come l'apprensione di questa si dia all'interno di una inscindibile solidarietà tra *aisthesis* e *noesis*. Se infatti il bello sensibile, in quanto splendore dell'idea nei corpi, è la cosa privilegiata che ci assicura il

ricordo del mondo ideale garantendoci il ritorno alla sua contemplazione mediante lo slancio erotico dell'anima da esso suscitato, ciò è possibile perché la stessa Idea delle idee, cioè il Bene, ha la proprietà tutt'altro che metaforica di risplendere percettivamente. Se così non fosse, si chiede Florenskij, perché mai Platone avrebbe sottolineato, nel *Fedro*, la nostra capacità di coglierla con il più acuto dei nostri sensi, cioè la vista, e, nella *Repubblica*, il valore prezioso del dono fattoci dall'artefice dei sensi nel darci «la possibilità di vedere ed essere visti»¹¹⁶? Questi due passi platonici divengono in tal modo per Florenskij la base per individuare nel Bene, nella visibilità splendente che lo contraddistingue in quanto Idea delle idee, il luogo della mediazione *a priori* di sensibilità e intelletto, con il duplice effetto di convertire in unità la tradizionale opposizione platonica tra fenomeno e idea, da un lato, e tra intuizione intellettuale e intuizione sensibile, dall'altro: il dominio dell'idea, ben lungi dall'opporci alla dimensione empirico-materiale del fenomeno, la include in sé, consentendo all'aspetto fisico-sensibile dello slancio erotico innescato dalla bellezza corporea di trovare nel regno delle idee la sua piena affermazione, realizzazione e inveramento¹¹⁷.

Cosa diventa a questo punto l'idea nell'ambito del pensiero di Florenskij? Dal momento che l'*eidōs* non è qualche cosa che sopraggiunge dal di fuori alla materia e che, in qualità di forma, non può che essere forma di una materia, esso diventa qualcosa di simile al sinolo aristotelico. Del resto è lo stesso Florenskij a congiungere Platone e Aristotele all'interno di un rapporto che non è oppositivo bensì dialettico: pur riconoscendo tra i due filosofi un «evidente disaccordo proprio sulla questione della *natura delle idee*», tuttavia egli afferma che tale disaccordo «non è poi così marcato da non consentire di chiamare Aristotele un idealista»: se Plotino è riuscito a compiere «un grandioso tentativo di sintesi»¹¹⁸ tra queste due filosofie, ciò vuol dire che esse non sono realmente in contrapposizione; o per lo meno non sono sentite come tali da Florenskij, che infatti equipara la definizione platonica dell'idea come «ἐν καὶ πολλά» o «μίαν... διὰ πολλῶν» a quella aristotelica come «τὸ ἐν ἐπὶ πολλῶν» [l'uno verso molti. (*Metafisica* I [A] 91)]¹¹⁹, concludendo che, anche se «a prima vista tra le forme di Aristotele e le idee di Platone sussiste un abisso incolmabile», tuttavia «ad uno sguardo più attento appare chiaro che il dissenso non tocca l'essenza della questione»¹²⁰, e cioè il fatto che il mondo materiale non è altro che la visibilità di quelle forme ideali che, costituendo il perché e l'essere della vita, sono la ragione intrinseca dell'organicità della materia.

L'accesso al mondo ideale si costituisce perciò nel pensiero di Florenskij come accesso ad un mondo di forme la cui caratteristica è di immanere nel corpo o nell'oggetto come anima o spirito vitale. Si fa cioè riferimento ad una dimensione ideale che, secondo quanto è stato

rilevato, si presenta «come impulso, come formante [...] il cui modello si avvicina a quello dell'emanazionismo plotiniano»¹²¹ ma che, al tempo stesso, in quanto impulso e *dynamis* formante, non può che presentarsi, nel suo processo manifestativo, come energia che agisce e si esprime in una certa materia. Le idee, in altri termini, sono degli universali concreti che, nel loro stretto intreccio di intelligibile e sensibile, si costituiscono come *logoi* viventi. In quanto *logoi* viventi, essi sono energie manifestative che, ben lungi dall'articolare l'unità del *Logos* divino in definizioni e concetti, organizzano la *dynamis* generativa di tale *Logos* in corpi sonori e visivi per trovare in questi l'unica forma espressivo-manifestativa adeguata di sé, disponendosi come un mondo in cui le categorie per l'accoglimento del senso non possono che essere di carattere eminentemente estetico. Ne consegue che la logica delle idee intese come *logoi viventi* è di carattere simbolico, cioè una logica al cui interno l'apprensione intelligibile dell'idea fa tutt'uno con la sua apprensione sensibile in virtù dell'inscindibile unità che questa stessa idea, per la sua proprietà di risplendere, stabilisce tra sé e il fenomeno costituendolo come suo simbolo, cioè come visibilità/percipiibilità dell'idea; una visibilità che presuppone che i nostri organi di senso siano «in corrispondenza con le linee metafisiche del mondo»¹²².

Il recupero dell'idealità platonicamente intesa coincide pertanto per Florenskij con il recupero di un mondo dove non c'è separazione tra essere e apparire, e ciò nel segno di una tangibilità/visibilità dell'idea che trasferisce all'idea stessa carattere fenomenico, facendola diventare «manifestazione divina» nella sua «concreta perfezione visibile»: una perfezione visibile talmente concreta che le idee si configurano come «gli sguardi o i volti degli dèi o dei demoni che si manifestavano agli iniziati nei culti misterici. In questo modo ci siamo accostati al santuario della filosofia platonica e i termini εἶδος e ἰδέα acquistano concretezza e consistenza»¹²³.

Il cuore della filosofia platonica sono dunque i culti misterici, e se è a partire da questi culti che, secondo Florenskij, le idee platoniche si rivelano finalmente in tutta la loro concretezza e consistenza, cioè come volti vivi di dèi e demoni, secondo Losev è proprio questo modo di concepire l'idea ad aver offerto a Florenskij «la possibilità [...] di collegarla direttamente alle raffigurazioni degli dèi e al loro uso nei culti misterici»¹²⁴. Un collegamento che, ne *Il significato dell'idealismo*, viene stabilito attraverso un passo del *Fedro*, quello in cui si dice che l'idea, quando traspare in un corpo in cui si è ben impressa come bellezza, configura quel corpo in modo tale da presentarlo – alla percezione di colui che lo guarda e che, di recente iniziato alle bellezze del mondo sovraceleste, le ha molto contemplate – secondo una forma divina, inducendo il percipiente, oltre che ad amare e venerare quel corpo, a portargli sacrifici come ad «ἀγάλματι καὶ θεῶν», cioè «a una "statua di una divinità" e a un Dio»¹²⁵. Il commento che Florenskij fa

seguire a questo passo è che Platone stabilisce una sinonimia tra *eidōs* e *agalma*, un termine che, come noi sappiamo dagli studi di Károly Kerényi, ha un significato particolare: esso infatti, «usato per lo più per le immagini sacre, non sta a indicare presso i Greci una cosa solida e determinata, bensì è la fonte perpetua di un evento al quale si suppone che la divinità prenda parte non meno dell'uomo»¹²⁶. Ma lo doveva sapere anche Florenskij se egli afferma che solo presumendo una diretta filiazione tra i culti misterici e la filosofia di Platone¹²⁷, possiamo capire perché questi dica dell'innamorato che egli, di fronte al tralucere dell'idea nel corpo dell'amato, è pronto a offrirgli sacrifici come ad “ἀγάλματι καὶ θεῷ”:

In effetti il compito dell'iniziazione [dei culti misterici] era proprio quello che si era posto anche la filosofia e precisamente lo sviluppo della capacità della contemplazione mistica, della visione immediata, faccia a faccia con i μυστικὰ τεύματα (spettacoli misterici) [...] che passano davanti a colui che entusiasta, contempla l'altro mondo: sono questi gli sguardi celesti o le idee sovrasensibili di Platone.

È questa, presumibilmente, l'origine della filosofia di Platone e, se le cose stanno così, allora diventano chiare le parole del *Fedro* [...] a proposito dell'innamorato pronto a portare un sacrificio all'amato come ad ἀγάλματι καὶ θεῷ. Infatti l'eros mostra sul volto dell'amato *un'idea*, ma la parola ἰδέα [...] è sinonimo di ἀγάλμα. Perciò l'innamorato vede sul volto una sorta di visione divina e vuole rendergli ciò che gli spetta. Questo è il pensiero di Platone¹²⁸.

Se già nell'interpretazione florenskiana dell'idea traspariva una lettura di Platone modellata sul neoplatonismo, nella sinonimia da lui stabilita tra *eidōs* e *agalma* emerge chiaramente su quale neoplatonismo viene modellata tale lettura. Più che a Plotino e Porfirio, si fa riferimento a Giamblico¹²⁹ il quale, spezzando il fragile equilibrio tra tendenze razionalistiche e seduzioni mistiche che avevano segnato la speculazione di Plotino e ancor più quella di Porfirio, elabora una filosofia/teosofia al cui interno il pensiero neoplatonico si fonde, fino a costituire un tutt'uno, con gli elementi peculiari dei culti misterici. Così se, da un lato, vengono moltiplicate le ipostasi che collegano l'Uno al mondo della materia, dall'altro si assiste a una loro identificazione con le divinità sia della religione tradizionale ellenica sia delle religioni misteriche, egiziane e orientali, identificazione in grado non solo di legittimare le numerose entità divine care alla tradizione pagana (aspetto già presente in Plotino e Porfirio), ma anche di riconfigurare radicalmente la modalità di conversione all'Uno così come era stata concepita dal neoplatonismo plotiniano e, sulla sua scia, porfiriano. In parallelo e in connessione alla riconfigurazione giamblichea del cosmo neoplatonico come organismo vivente percorso da divinità che ne segnano l'esistenza per via di emanazione dall'Uno, il ritorno all'unità avviene non per via filosofica bensì attraverso la cosiddetta “arte ieratica”¹³⁰, espressione che in Giamblico – e successivamente in Proclo

– indica un metodo di accesso al divino che, legato a pratiche magiche di natura mistica e a rivelazioni di carattere teosofico ¹³¹, include anche la teurgia, cioè il metodo pratico di unione al divino proprio della tradizione degli *Oracoli Caldei* ¹³² di Giuliano il Teurgo ¹³³. È quanto si registra a partire da *I Misteri egiziani* ¹³⁴, in cui la teurgia, oltre a costituire l'oggetto principale del discorso di quest'opera, viene considerata da Giamblico come il mezzo più idoneo per realizzare l'unione tra umano e divino ¹³⁵:

Le divine cerimonie e non l'atto del pensiero unisce agli dèi; poiché, che cosa in questo caso impedirebbe a coloro che praticano la filosofia teoretica di ottenere l'unione teurgica con gli dèi? Ma la verità non è questa: piuttosto l'adempimento delle azioni ineffabili e compiute in maniera degna degli dèi e al di sopra di ogni intelligenza, e la potenza dei simboli senza voce, comprensibili agli dèi soltanto, operano l'unione teurgica ¹³⁶.

Le azioni sacrali e non la speculazione, dunque, sono la modalità concreta in cui si manifesta il sapere che, inteso come ritorno e partecipazione all'unità divina, trova nei cosiddetti simboli o *synthema* gli intermediari efficaci per realizzare tale ritorno e partecipazione. Nello specifico, i simboli che qui ci interessano in rapporto a Florenskij sono quelli di cui fa uso la cosiddetta telestica, ovvero quel ramo della teurgia volto a consacrare e animare le statue degli dèi che, intese come autentici ricettacoli delle forze e potenze divine cui sono dedicate, assurgono a reali intermediari tra mondo umano e divino: attraverso la statua in quanto simbolo della divinità, l'anima del *telestikes* raggiunge quella relazione privilegiata con gli dèi che sola può condurlo all'unione con il divino. Ciò che permette alla statua di essere simbolo, cioè rappresentazione divina in grado di concentrare in sé tutta la potenza di ciò che raffigura, è la presenza in essa di altrettanti simboli o *synthema*, ovvero di particolari tipi di materia vegetale, animale e minerale che, affini a un certa divinità in virtù di un rapporto simpatetico con essa, traggono da questo rapporto la loro efficacia teurgica. Nel tardo neoplatonismo di Giamblico la materia infatti, essendo “nata dal padre e dal demiurgo del tutto”, è potenzialmente deiforme, acquistando la “perfezione atta a ricevere gli dèi”:

La sovrabbondante potenza delle cause supreme è ognora per natura tale da essere superiore al tutto anche in questo, nell'essere cioè presente senza ostacolo in tutto in maniera eguale. Perciò, secondo questa proposizione, i primi splendono negli ultimi e gli immateriali sono immaterialmente presenti nei materiali. Nessuna meraviglia, dunque, se diciamo che anche una certa materia è pura e divina: ché, nata anch'essa dal padre e demiurgo del tutto, acquista la perfezione adatta a ricevere gli dèi. E al tempo stesso niente impedisce agli esseri superiori di diffondere la loro luce su ciò che loro è inferiore e niente quindi allontana la materia dalla partecipazione ai beni più elevati, sicché tutta la materia che è perfetta, pura, boniforme, non è inadatta a ricevere gli dèi; poiché infatti era necessario che anche il terreno non fosse per nulla impartecipe della

comunione con gli dèi, anche la terra ne ricevette una parte divina, capace di accogliere gli dèi ¹³⁷.

I simboli, appunto, sono questa materia potenzialmente deiforme in virtù del principio simpatetico che regge il tutto, ed essi, se combinati insieme in modo da riunire in un unico corpo le singole proprietà divine disperse in ciascuno di loro, non solo acquistano la stessa potenza del dio cui sono apparentati ma, se collocati nelle statue consacrate a quel dio, ne aumentano, attuandola, la potenzialità ad accogliere la presenza di quella divinità e, quindi, a partecipare della sua stessa potenza: come dirà Proclo: «il teleste, ponendo certi simboli intorno alle statue, le rende più adatte a partecipare alle potenze superiori» ¹³⁸. La statua del dio è infatti disposta a tale accoglienza e partecipazione fin dalla costruzione della sua immagine esteriore che, sempre in virtù del principio della simpatia che apparenta *per similia* un determinato tipo di materia all'una o all'altra divinità, è subordinata all'utilizzazione di una determinato materiale ¹³⁹.

Come si vede la pratica teurgica delle statue divine ruota tutta intorno alla dottrina della simpatia universale che percorre il cosmo, trovando in essa il suo principio cardine. Un principio che, sulla scia di Giamblico, verrà ribadito da Proclo nel suo breve frammento *Sull'arte ieratica secondo i Greci* ¹⁴⁰.

Tornando a Florenskij, è chiaro che tanto la sua identificazione delle idee platoniche con i volti e gli sguardi degli dèi che appaiono agli iniziati dei culti misterici, quanto la sinonimia da lui posta tra *eidos* e *agalma* provengano da una lettura di Platone fortemente influenzata dal pensiero del tardo neoplatonismo pagano, lettura su cui a sua volta si modella la sua concezione dell'icona: legittimata in diretta connessione con le idee platonicamente intese, l'icona non è una semplice immagine che allude all'archetipo per via metaforica, ma è questo stesso archetipo, essendo piena di quella divina partecipazione che permette di vedere in essa non una semplice immagine di Cristo, della Madonna e dei Santi, ma questo stesso Cristo, questa stessa Madonna e questi stessi Santi. E come l'icona, in termini platonici, non è immagine che allude all'idea ma è questa stessa idea nella sua concreta quanto tangibile presenza, così la chiesa che la ospita è, a sua volta, il mondo stesso delle idee che a noi si fa concretamente quanto tangibilmente presente; l'ingresso nella chiesa è veramente l'entrata nel mondo dell'iperuranio: «in un tempio siamo a faccia a faccia con il mondo dell'idee» ¹⁴¹.

Applicando a Florenskij l'espressione utilizzata da Fozio nel riassumere l'opera giamblicea *Sulle statue degli dèi* ¹⁴², le icone sono “divine e piene della presenza della divinità” e, come tali, sono “simboli”, termine che Florenskij applica all'icona non nel senso tendenzialmente allegorico inteso da Porfirio, ma in quello teurgicamente inteso da

Giamblico e Proclo: il simbolo è infatti conforme al suo scopo «quando è realmente indivisibile dallo scopo, cioè dalla realtà superiore che esso rivela»¹⁴³ e, «dal momento che porta in sé un'essenza che in un certo senso è più preziosa [...], deve essere addirittura designato con quest'ultima»¹⁴⁴, vero agente di quanto in esso si manifesta:

I pittori d'icona testimoniano non della loro arte dell'icona, cioè non di sé, ma dei santi testimoni del Signore e con loro del Signore stesso.

E noi, come la Samaritana, diciamo ai pittori d'icona: [...] «Noi crediamo non perché voi testimoniate la santità dei santi con le vostre icone dipinte, ma perché noi stessi sentiamo la testimonianza dei santi proveniente da essi attraverso l'opera del vostro pennello e la sentiamo non attraverso le parole ma mediante i loro stessi volti. [...] Non siete voi che avete creato queste immagini, non siete voi ad aver rivelato queste vive idee ai nostri occhi festanti, ma sono esse stesse che si sono rivelate alla nostra contemplazione; voi vi siete limitati a rimuovere ciò che ce ne velava la luce [...]. E ora noi, con il vostro aiuto vediamo, ma non già la vostra maestria vediamo ma l'essere pienamente reale degli sguardi stessi». Ecco, guardo l'icona e dico dentro di me: «È Lei Stessa, non la sua 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 [...]. L'icona non deve incagliarsi nelle interpretazioni psicologiche, associative che la riducono a rappresentazione [...]: essendo manifestazione, energia, luce di un'essenza spirituale, è più grande di come la vuole considerare il pensiero che si attribuisce l'attestato di sobrio»¹⁴⁵.

Come si vede l'affinità tra l'interpretazione florenskiana dell'icona e quella giamblicea e procliana delle statue divine è quanto mai stringente, né deve sorprendere questa stretta parentela che si viene ad istituire tra icona in quanto arte cristiana e idoli pagani. Nella riflessione di Florenskij, se il pensiero di Platone si fonde con quello del tardo neoplatonismo di Giamblico e Proclo, non di meno il sostrato teurgico-pagano di quel pensiero si fonde con quello rituale-mistagogico della liturgia cristiana¹⁴⁶, secondo una linea di continuità che molto ricorda la *prisca theologia* così come viene proposta dal pensiero di Marsilio Ficino. Come è noto, nella riflessione ficiniana il pensiero di Platone e della tradizione neoplatonica ellenica e cristiana vengono considerati come l'incarnazione stessa di una divina sapienza che, più antica dello stesso cristianesimo e platonismo e tramandata da profeti illuminati direttamente da Dio come Zoroastro, Ermete e Orfeo, era stata raccolta da Platone e dal neoplatonismo per il tramite del pensiero di Pitagora e, infine, rivelata da Cristo per il tramite della sapienza mosaica. Il mito della *prisca theologia* fa dunque tutt'uno in Ficino con l'idea di una tradizione teologica che, iniziata con Zoroastro ed Ermete, era continuata con Orfeo, Pitagora, Platone e i Platonici (= i Neoplatonici), per poi trovare il suo punto culminante nella rivelazione di Cristo. La *prisca theologia* ficiniana si risolve così nell'accettazione di una sorta di *religio philosophica* o *pia philosophia* che, precorritrice, preparatrice e chiarificatrice della Parola cristiana,

trasforma il platonismo in una *perennis philosophia-theologia*, ovvero nel tessuto unitario di fedi e dottrine solo apparentemente eterogenee. Diverse nelle parole e nelle forme, esse non lo sono infatti nella sostanza, risolvendosi tutte nella tensione a raggiungere quella suprema *contemplatio dei* e *deificatio hominis* che, rivelatasi e realizzatasi pienamente nel cristianesimo, costituiva non di meno l'ispirazione autentica del pensiero di Platone e dei neoplatonici. Il platonismo diventa così uno schema ampio di pensiero, il principio stesso di una convergenza tra *sapientia* e *pietas*, tra filosofia e fede che, riscontrabile in tutte le tradizioni religiose più antiche, non solo attestava l'esistenza di un'unica fede universale, ma veniva a costituire il portato più autentico dell'umanità in quanto *imago dei*.

Dalle pagine di Florenskij emerge una nozione di platonismo molto simile a quella ficiniana qui sinteticamente delineata. Nell'*incipit* de *Il significato dell'idealismo*, il platonismo viene infatti presentato come qualcosa di irriducibile a una filosofia specifica, storicamente quanto geograficamente contestualizzabile. Esso, più che consistere e risolversi nella riflessione di un determinato filosofo, è «una forza del pensiero», «un'espressione tipica della vita interiore», un movimento spirituale la cui straordinaria potenza è pari alla sua straordinaria complessità, per caratterizzare la quale Florenskij ricorre ad una metafora: il platonismo è «una ghirlanda composta dai fiori più svariati nella quale si intrecciano le tenere erbe odorose dei campi natii assieme alle misteriose orchidee dell'oriente: alle radici dei platani attici, sulle acque che le lambiscono, riposano i sacri fiori di loto del Nilo»¹⁴⁷.

È difficile, sulla base di questo poetico accostamento floreo-fluviale che unisce la terra attica a quella egizia, non ricordarsi di Ficino, della sua convinzione che Platone (esplicitamente rievocato da Florenskij attraverso lo scenario naturale che fa sfondo al *Fedro*, ovvero i platani attici lambiti dalle acque dell'Ilisso) fosse l'erede dell'antica sapienza egiziana di Ermete. Florenskij, quindi, non fa altro che riattivare un *topos* leggendario ampiamente diffuso nelle fonti antico-classiche cui Ficino aveva attinto: sia Diogene Laerzio sia Plutarco (quest'ultimo ampiamente citato ne *Il significato dell'idealismo*) avevano raccontato che Platone, imitando Pitagora, aveva visitato i sapienti egiziani, traendo da essi insegnamenti e rivelazioni essenziali al suo ammaestramento filosofico. Si faceva così riferimento ad una antica sapienza di origine divina che, custodita gelosamente dai sacerdoti, re e maghi egizi, era stata accolta dai greci e dai loro saggi filosofi, la cui iniziazione sapienziale presso quei sacerdoti, re e maghi veniva confermata dalla narrazione dei loro viaggi nella terra del Nilo, come anche in Persia e in Caldea.

Anche per Florenskij, al pari di quanto riteneva Ficino, il platonismo inizia ben prima di Platone né si ferma con lui: oltre ad aver alimentato «tutte le correnti più vigorose della filosofia», esso «si è

riversato con un flusso vivificante nel pensiero religioso dell'umanità, non solo in quello pagano, ma anche in quello cristiano e in quello giudaico e islamico», rivelandosi come «la concezione del mondo più vicina al sentire della religione in quanto tale», anzi, come «la filosofia naturale di ogni religione [...] particolarmente affine a quella religione di fronte alla quale tutte le altre a stento possono dirsi *religioni*»¹⁴⁸, cioè il cristianesimo. Quindi, conclude Florenskij, «è impossibile definire il platonismo anche solo formalmente con il pensiero di Platone», essendo un fenomeno che, pur trovando la sua migliore espressione nell'insigne filosofo, è «ben più ampio [...] e persino più profondo»¹⁴⁹ del suo insegnamento.

Ma qualcosa di fondamentale divide Florenskij e Ficino: se per entrambi il platonismo nasce sul terreno di una *prisca sapientia*, tuttavia essi divergono radicalmente nel modo di considerare questa originaria sapienza. La *prisca sapientia* perde infatti in Florenskij la natura di *docta religio* che le aveva attribuito Ficino, di appannaggio esclusivo di pochi e illuminati sapienti quali unici depositari dei misteri divini, per farsi piuttosto religione popolare, sacra quanto comune sapienza del popolo semplice. Come viene affermato in un testo di poco anteriore a *Il senso dell'idealismo*, «Platone è il fiore dell'anima popolare e i suoi colori non impallidiranno fino a quando sarà viva quest'anima»¹⁵⁰. Un'anima antica, quella del popolo, essendo essa contraddistinta, come mostra l'analisi del folklore russo, dalla stessa dimensione magica con cui gli uomini primitivi vivevano il loro rapporto con il mondo. Ma, al tempo stesso, un'anima eterna e perenne, presente in ognuno di noi se solo ci spogliamo per un attimo da tutti i pregiudizi che si sono frapposti tra noi e il mondo, per rientrare in quella che Florenskij definisce «la visione del mondo della coscienza immediata»¹⁵¹.

La questione dell'origine del platonismo viene così spostata dal piano delle fonti storiche a quello dei dati della coscienza, riconoscendo il cuore stesso di quella filosofia nella magia che caratterizza il vissuto quotidiano del popolo e degli uomini primitivi nel loro rapporto con la realtà circostante. Se, fino a questo momento, il termine «magia» è stato usato in rapporto a Florenskij sulla scorta delle riflessioni di Danto, esso è introdotto esplicitamente da Florenskij in questo testo e in termini tutt'altro che dispregiativi¹⁵²:

La questione «Da dove ha origine il platonismo?» non si pone assolutamente il problema di quali siano le influenze e i legami storici che hanno condizionato la sua nascita [...]. La domanda «Da dove?» ha anche un altro senso, ovvero: «Da quali dati della coscienza? Dove è che questi dati si manifestano nella loro originaria rudezza? Dove questi dati sono più vividi?» Se voi accettate questa impostazione della questione, allora la mia risposta è semplice e breve. La «magia»: ecco l'unica parola che risolve la questione platonica. Ma non pensiate che io voglia parlarvi di diavoli o streghe. La questione sulla loro esistenza non mi riguarda come storico. Ma anche ammesso che non esistano spiriti dei boschi e sirene, tuttavia esiste la loro percezione. Anche ammesso che non esistano

scongiuri ed esorcismi, tuttavia esiste la fede in essi. A me come a voi è posto un fatto, cioè la percezione e la visione del mondo del mago. E proprio di questo fatto siamo costretti ad occuparci. Non mi è tuttavia possibile dimostrare in modo rigoroso la mia tesi sull'origine del platonismo dalla visione magica del mondo della coscienza immediata: per fare ciò sarebbe necessaria un'indagine completa. Mi permetterò tuttavia di chiarirvi la mia tesi sulla base di alcuni fatti e inoltre prenderò in considerazione i fatti più noti a tutti voi, tratti soprattutto dall'ambito del folklore russo ¹⁵³.

Ma qual è la caratteristica dell'anima popolar-primitiva che emerge da questo folklore e che permette di associarla a Platone proprio per essere magicamente connotata? Essa consiste in una percezione integrale del mondo, dove ogni particolare concreto viene visto nell'unità dell'insieme e vive di questa unità. È questa la percezione dei popoli semplici che, non ancora istruiti (e corrotti) dal pensiero astratto, hanno una percezione non frammentaria ma organicamente fusa nell'insieme di un'unica vita: «Il popolo vive una vita integra» ¹⁵⁴ che si riflette nel rapporto che il contadino instaura con la natura. Egli infatti «vive la stessa vita della natura, come un figlio vive con sua madre [...], respira con essa di un unico respiro» ¹⁵⁵ che tutto pervade:

Erbe, uccelli, alberi, insetti, tutti i tipi di piante, tutte le specie di animali, terra, acqua - ogni elemento naturale richiama a sé una fragrante, incomprensibile simpatia [...].

Tutta la natura è animata, è tutta viva, nell'intero come nelle parti. Tutto è reciprocamente legato da misteriosi legami. Influenze maligne e benigne provengono da tutte le parti. Niente è inerte ma, tuttavia, tutte le azioni e i reciprociflussi delle cose, cioè degli esseri, delle anime possiedono alla base una specie di telepatia, una affinità simpatetica, che agisce interiormente. Le energie delle cose si riversano su altre cose e ciascuna vive in tutte e tutte in ciascuna. Ascoltate come il contadino conversa con il bestiame, con l'albero, con la cosa, con tutta la natura: egli l'accarezza, l'interroga, la supplica, la ingiuria, la maledice, parla con lei, vi si ribella e talvolta la odia. Egli vive in stretta unità con la natura, le dà battaglia e si riappacifica con essa. Un qualsiasi filo d'erba non è un semplice filo d'erba, ma qualcosa di infinitamente più significativo: è un mondo particolare. E questo mondo guarda verso gli altri mondi con occhi profondi, incantati. Tutte le cose si guardano reciprocamente, a migliaia si riflettono l'una nell'altra. Tutte le cose sono centri da cui si dipartono forze segrete. [...] Ogni cosa è qualcosa di più che un semplice oggetto grossolanamente empirico. Da tutto ti aspetti prodigi. E nulla può essere immobilizzato, omologato in modo definitivo. [...]

Ecco, c'è un turbine di vento in mezzo alla strada [...]. Ma non è semplice vento. È una strega che festeggia con il diavolo i propri immondi sponsali. E c'è da crederci. Getta un coltello in quel turbine e vedrai che non appena lo avrai buttato là dentro, comincerà a girare e poi cadrà macchiato di sangue impuro ¹⁵⁶.

Vivere in questo modo il proprio rapporto con il mondo significa viverlo sotto il segno della magia così come la concepisce Florenskij ovvero, secondo le parole di Losev, come «l'unione, il nesso dell'uomo vivo con la natura viva [...], l'incontro dell'uomo vivo con la materia

viva»¹⁵⁷: il mago – dice Florenskij – «lotta con la natura ed entra in unità con essa; e da questo momento egli non è più solo un uomo, un soggetto per il quale il mondo è solamente un oggetto. Qui non vi è più né soggetto né oggetto. Questa distinzione viene persa nell'amichevole oppure ostile fusione con la natura, essa si perde in questo abbraccio, in questa mischia con la forze misteriose. Il mago è parte della natura; essa è parte di lui. [...] I due divengono uno»¹⁵⁸.

Ma – si chiede Florenskij – non è questo il senso profondo della dialettica di Platone, il quale ci insegna che ogni idea è nello stesso tempo se stessa e tutte le altre, e conosce intuitivamente se stessa e le altre secondo un rapporto in cui tutto vive in un sistema circolare di relazioni? Pertanto, «l'aspirazione di Platone a una conoscenza integrale, all'unità non frazionata della rappresentazione del mondo corrisponde precisamente all'unità organica e omnicomprensiva della concezione del mondo degli uomini primitivi»¹⁵⁹. La dialettica platonica – il cui senso profondo viene individuato da Florenskij non tanto nella *diáresis* quanto nella *sinossi*¹⁶⁰ – non è altro che la logica interna di questa concezione del mondo, la quale a sua volta è quella stessa logica così come si concretizza nel vissuto quotidiano della coscienza popolar-primitiva.

Un vissuto che la coscienza scientifica moderna, ormai incapace di riconoscere nei fenomeni qualcosa di unitario e di vivo¹⁶¹, stigmatizzerebbe come pagana e idolatrice, ma che invece, nella sua percezione corporea del divino, contiene già in sé uno sguardo sull'Incarnazione¹⁶². Ignara della scissione, aperta dalla filosofia moderna, tra *res cogitans* e *res extensa*, tra intelletto e sensibilità, la coscienza popolar-primitiva non conosce separazione tra idea e fenomeno, spirito e materia, anima e corpo, ultraterreno e terreno, cosicché la natura, per lei, è piena di rivelazioni divine che fanno tutt'uno con il corpo che le manifesta. Il suo mondo è quello della mitologia, dell'ilopsichismo, dell'ilozoismo, dell'antica magia primitiva, ovvero di quella compiuta unità di contenuto sensibile e spirituale che, altrimenti definita da Florenskij come “metafisica concreta”, non permette che vi siano significati (idee, spiriti, noumeni) al di là delle loro incarnazioni e manifestazioni. Come spiega Sergej Choruzij, per la metafisica concreta «il legame tra fenomeno e significato, tra fenomeno e noumeno si presenta in termini di reciprocità. Il noumeno è sempre espresso nel sensibile, in un fenomeno determinato e il fenomeno possiede sempre un significato, un contenuto noumenico: esso è il semblante sensibile di un determinato noumeno. [...] Questa compiuta unità di contenuto sensibile e spirituale [...] si configura non altrimenti che come *simbolo*»¹⁶³, cioè come materia penetrata fin nelle sue viscere da forme pneumatiche e rapporti pneumatici che non esistono al di fuori delle forme sensibili entro cui si manifestano ed acquistano visibilità e perceibilità. Conoscere il mondo come simbolo significa pertanto cogliere

quell'inscindibilità di fenomeno e noumeno che fa del fenomeno la manifestazione e non l'occultamento dell'idea, il suo inveramento e non la sua falsificazione, come ci attesta l'universale coscienza umana di contro al pensiero filosofico e scientifico moderno che, con il suo criticismo, si distacca da tale coscienza:

L'universale coscienza umana mi conferma, nel suo complesso, che *appare* ciò che veramente è; la maggior parte dei rappresentanti della filosofia e della scienza pretendono invece di dimostrare che tale «apparire» è un concetto vuoto e ingannevole: appare ciò che non è ¹⁶⁴.

Per l'universale coscienza umana, dunque, il fenomeno è la percepibilità dell'idea, l'idea nella sua esistenza reale ed oggettiva: esso – parafrasando un passo di Florenskij tratto da *Ai miei figli* – non è velo dell'essenza spirituale, ma ciò che rende visibile tale essenza, la quale a sua volta, privata della potenza manifestativa del fenomeno inteso come concrezione spaziale dell'azione stessa dell'idea, rimarrebbe invisibile non per una supposta debolezza della vista umana, ma perché non esisterebbe nulla da vedere ¹⁶⁵. Come sempre dice Florenskij riferendosi alla propria infanzia quale base di ogni sua concezione futura: «Se qualcosa esisteva, io non potevo non vederla» ¹⁶⁶.

Ma l'elemento specifico che contraddistingue Florenskij nel suo guardare al paganesimo come anticipazione del Cristianesimo e al Cristianesimo come inveramento del paganesimo, è di diventare, paradossalmente, più pagano del paganesimo di stampo teurgico di quei tardo-neoplatonici da cui trae gran parte del repertorio concettuale per articolare la sua filosofia dell'icona. Tale aspetto emerge se confrontiamo il modo di concepire i simboli teurgici che per quei neoplatonici erano gli *agalmata*, con il modo di concepire l'icona da parte di Florenskij. Per quanto intesa come epifania divina, la statua della divinità non verrà infatti mai identificata dai tardi neoplatonici con la divinità stessa. Ne è un esempio emblematico il seguente passo di Giuliano l'Apostata, discepolo di Giamblico: «le statue [*agalmata*], [...] e in una parola tutti i simboli di questo genere, i nostri padri li hanno stabiliti come segni della presenza degli dèi, non perché noi li riteniamo delle divinità ma per farci adorare gli dèi come intermediari. Poiché viviamo nel corpo, bisogna che anche il culto degli dèi sia corporeo, mentre essi sono incorporei. [...] Quando contempliamo le statue degli dèi, guardiamoci dal ritenerle pietra o legno, ma non prendiamole nemmeno per gli stessi dèi» ¹⁶⁷. La statua in quanto simbolo, quindi, è sì un ricettacolo del dio ma, in quanto ricettacolo, non è il dio stesso, rimanendo comunque un tramite che, per quanto necessario, deve essere trasceso. Al contrario l'icona, così come essa si configura in Florenskij, è qualcosa di più di un semplice ricettacolo del divino. Assunta cristianamente come segno dell'Incarnazione, essa ne è a tal punto la manifestazione, da togliere qualsiasi iato tra sé e ciò cui essa vuol rendere testimonianza, confi-

gurando il legno e i colori di cui è fatta come materia transustanziata dall'azione divina al pari del pane e del vino transustanziati nell'eucarestia: l'icona, in altri termini, perde la sua natura di segno per essere veramente, al pari del pane e del vino eucaristici, il corpo di Cristo. Se così non fosse, essa sarebbe una semplice allegoria, rimando ad un concetto che, come tale, è destinato ad essere esterno all'opera, e non simbolo, ovvero quella perfetta coincidenza di universale e particolare che si realizza nella natura individuale dell'opera come forma vivente letteralmente intesa, connotandola come icona di Dio così come Cristo è autentica icona del Padre. Percepire l'icona come corpo di Dio significa percepirla come piena di vita divina, come «simbolo vivo»¹⁶⁸, come materia che perde la propria inerte pesantezza per farsi corpo palpitante di Dio, non rappresentazione figurata di una astratta teologia ma teurgia, azione di Dio resa manifesta nella materia e, perciò stesso, disposta ad essere colta dai nostri organi di senso.

Fondata sull'incarnazione, l'icona si configura così in Florenskij come l'inveramento del tardo neoplatonismo pagano, nel senso di portarne a compimento la materializzazione del divino e, all'inverso, la divinizzazione della materia: in un ciclo di lezioni tenute tra l'agosto e il settembre 1921 presso la Cattedrale del Beato Sergio di Rodonež del Monastero di Pietro a Mosca, egli, dopo aver affermato che nel sistema di Platone «il *prius* della conoscenza», cioè l'idea, «è quanto di più concreto possa esserci», essendo essa «l'*ipostasi* del fenomeno», si sofferma sinteticamente sul neoplatonismo, sottolineando che il suo aspetto più «vitale e profondo è la restaurazione di una posizione pagana (Proclo). Per quest'ultima i principi che definiscono la realtà sono dèi, con i quali si può conversare in quanto esseri concretissimi e, per così dire, prossimi alle icone»¹⁶⁹.

Vi è dunque una linea diretta tra le statue degli dèi del tardo neoplatonismo pagano e l'icona cristiana, definita come prossima ma non identica a quelle statue per rendere ancora più concreto il divino che in essa si manifesta, ancora più materiale, ancora più corporeo, con il risultato di espungere dalla immagine sensibile ogni forma di «come se» che ancora perdurava in quel neoplatonismo. Per quanto teurgicamente intesi, gli *agalmata* dei tardo-neoplatonici non sono a tal punto teurgici da permettere al divino che in essi vi si contempla e vi si riflette di salvarli, nella loro qualità di immagini riflesse, dal loro essere comunque semplici ombre, simulacri immersi nella corrente del divenire: il divino dei neoplatonici è ancora troppo debole, troppo esangue, troppo astratto per incarnarsi veramente nella materia e per esprimere la concretezza (la materialità) del «*logos*-Dio» cristiano, che «non è principio astratto ma una Persona viva, il figlio Unigenito di Dio *che le nostre mani hanno potuto toccare*»¹⁷⁰.

In tal senso ci discostiamo parzialmente dall'interpretazione di Losev relativa ai termini in cui deve essere inteso il rapporto tra pagane-

simo e cristianesimo così come si configura in Florenskij. Per quanto magica e mitologica, la sua Idea, secondo Losev, è infatti troppo spirituale per essere quella dell'antichità. In altri termini Florenskij avrebbe cristianizzato l'antica mitologia greca perché in lui «gli dèi greci sono troppo intimi, troppo personali, troppo pieni delle espressive e persuasive energie dell'anima viva, dello spirito vivo»; prova ne sarebbe la sua concezione "iconografica" e non "scultorea" dell'Idea, resa in tal modo «troppo spirituale per essere quella dell'antichità»¹⁷¹. Per avvalorare questa tesi Losev ricorda Hegel, secondo il quale gli dèi greci, proprio per realizzare l'Idea in forma scultorea, «sono ancora troppo dissimili dagli uomini per essere troppo astratti, troppo impersonali, troppo inanimati»¹⁷². Nell'Idea dell'antichità, pertanto, «vi è più della bellezza che dell'intimità, più della pietrificazione che della oggettività, più del corpo nudo che del volto e dello sguardo, più della fredda ammirazione che della commozione, più della retorica e dell'arte che della preghiera»¹⁷³.

Sicuramente c'è del vero in questa affermazione di Losev, ma è altrettanto vero che è possibile leggere la concezione iconografica del divino di Florenskij come spiritualizzazione dell'*agalma* greco solo se si proietta sull'icona la concezione del *Logos* incarnato propria di Hegel. Ma il *Logos* incarnato di Florenskij è ben lontano da quello di Hegel: ben lungi dal configurarsi come momento di emancipazione dello spirito dalla natura sensibile, esso è proprio ciò che permette all'ideale/universale di immergersi e non di astrarsi dalla sua piena individuazione fisico-corporea, misurando in questa immersione non la propria distanza, bensì la propria consonanza con i modelli più arcaici di religione, anteriori allo stesso *agalma* greco. A proposito di un'icona *Madre di Dio Odigitria* (Colei che indica la retta via) del XIV secolo, Florenskij dirà che in essa rivivono non solo le tradizioni iconografiche della Grecia antica dedicate al culto di Pallade Atena, ma anche quelle della Siria che, legate ai culti della maternità divina, della madre-terra e dell'anima del mondo, «si perdono nella notte dei tempi»¹⁷⁴, riferendosi implicitamente alle paleolitiche "Veneri di Pietra"¹⁷⁵.

L'icona viene così ad iscriversi all'interno di una filosofia interamante giocata sul paradosso di una manifestazione percepibile del divino. Nell'ambito del pensiero di Florenskij il dogma dell'incarnazione si trasforma infatti nel principio portante dell'intero rapporto tra Dio e mondo che, proprio perché concepito da Dio per essere il luogo della sua incarnazione a prescindere dall'evento del peccato, è fin dall'inizio pensato come organismo divino-cosmico. L'incarnazione, in altri termini, non è altro che la diretta espressione della potenziale attitudine della vita terrena a diventare il "pane" e il "vino" della vita eterna e, quindi, la testimonianza tangibile dell'intrinseca divinità della materia, da Dio creata non perché fosse la necrosi dello spirito, ma la via della sua affermazione e realizzazione. Esiste pertanto 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, predispone l'intera materia dell'universo a germogliare come corpo di Dio, ovvero come bellezza, intesa da Florenskij come piena realizzazione sensibile dell'idea, cioè non come suo semplice riflesso, ma come sua reale presenza nella materia. Del resto quale altro significato può avere il Logos incarnato, se non esprimere che, come non esiste vita nella materia che non sia veicolo di vita spirituale, così non esiste vita dello spirito che non si realizzi come vita nella materia? Vivere alla luce dell'incarnazione del Logos significa perciò per Florenskij comprendere l'intima ragione di una sapienza – la sapienza di Dio o Sofia - che, ben lungi dal volere l'annientamento del fenomeno, vuole invece ripristinarlo nel suo potenziale teofanico, cioè nella sua capacità di portare alla luce il divino che in esso si manifesta.

Il nucleo portante del pensiero di Florenskij è infatti l'idea che il creato, in quanto originato da Dio, abbia in sé un'intrinseca vocazione a quella soprannaturalità e autotrascendenza che l'uomo deve accogliere e coltivare in modo da permettere all'universo di edificarsi in tempio della Gloria di Dio, dove nulla è profano o neutro, bensì tutto è virtualmente sacro in quanto riferito a Dio. Un riferimento che, tuttavia, non ha nulla di allegorico o di metaforico: la funzione del creato non si riduce a mostrare come tutto ciò che esiste sia destinato a suscitare nell'uomo un generico ricordo del creatore. L'anamnesi svolta dal creato è infatti un'evocazione epifanica del trascendente che, nel momento in cui conferisce al dato sensibile la funzione comprensiva di rimando a un senso superiore, converte il processo di significazione in dinamica di rivelazione, al punto che non si dà esperienza del divino se non *in e attraverso* questo stesso dato sensibile. Il mondo circostante che vediamo, ascoltiamo o tocchiamo non è altro che il corpo di Dio, ed è attraverso il suo corpo che Dio si manifesta, esattamente come noi non possiamo entrare in contatto con l'essenza spirituale di qualsiasi essere umano se non attraverso il suo corpo, cioè attraverso i suoi gesti, i suoi movimenti, le espressioni del suo viso, il tono delle sue parole¹⁷⁶.

III – *La vita dialettica dell'icona: tra energia divina e “come se”.*

1. *L'icona non è copia del “mondo-icona”*

Ma se il mondo è già icona nel senso florenskiano del termine, perché fabbricare icone a immagine e somiglianza del mondo e guardare quest'ultimo attraverso le icone invece di vivere nel mondo e guardarlo direttamente? Che cosa può mai aggiungere l'icona come artefatto a un mondo che è già naturalmente icona?

Possiamo dire, almeno per ora, che 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 fondamentali¹⁷⁷; l'icona non parla del mondo o, per usare una terminologia dantiana, non è “a proposito di”, 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 divino¹⁷⁸; 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 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 Signore¹⁷⁹.

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 “sommigliante” 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 ¹⁸⁰.

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.

Credo che maggiore “identificazione magica” di questa non vi possa essere, anche se essa potrebbe sembrare sconfessata da quanto Florenskij precisa a proposito della finestra subito dopo aver caratterizzato come ontologica la sua identità con la luce:

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 ¹⁸¹.

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, quasi che Florenskij – almeno secondo alcuni critici ¹⁸² – volesse reintrodurre il valore di consapevole “come se” dell'immagine sacra per evitare che essa precipiti nella dimensione dell'idolo.

In realtà è tutt'altro l'intento che muove Florenskij a precisare 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.

Ma questo ci riporta al problema da cui siamo partiti: se l'icona non è una semplice tavola con dei colori, se il suo significato eccede

le componenti materiali che la costituiscono, se l'oro non è oro, ma un simbolo vivo del mondo celeste e non un suo semplice segno convenzionale o semplicemente somigliante, in che misura possiamo dire che essa non introduce nel mondo un'eccezione di senso?

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»¹⁸³. Nel suo carattere di soglia tra esterno e interno¹⁸⁴, la finestra ha un carattere anfibio¹⁸⁵: è tanto il sole che illumina la casa, la fonte di luce della casa, quanto la casa che si propone di illuminare. Esattamente come l'icona, che è tanto Dio quanto il mondo che essa, come tavola e colori, incorpora in sé, rendendosi parte integrante di esso: per dirla con parole che non sono né mie né di Florenskij, l'icona «illumina infinitamente se stessa richiamando a se gli uomini, ma non illumina il mondo se non in quanto si istituisce come mondo»¹⁸⁶.

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. Come precedentemente affermato, esiste 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, predispone 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 già esiste in questo mondo»¹⁸⁷; 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: se essa simbolizza il mondo animato da Dio, è perché è un simbolo vivo di quel mondo, ponendosi sullo stesso piano di quella realtà anima-

ta¹⁸⁸. l'icona, appunto, non significa quel mondo, ma è quel mondo, 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»¹⁸⁹. 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» e, quindi, essa «è più grande di come la vuole considerare il pensiero che si attribuisce l'attestato di sobrio»¹⁹⁰. 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 papiro¹⁹¹. L'icona è dunque simbolo nel senso che Florenskij attribuisce a questa parola: essere ciò che simboleggia¹⁹². 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»¹⁹³.

2. *L'icona di Florenskij come disturbo da esorcizzare*

Alla luce delle considerazioni fatte, non esiterei a definire l'atteggiamento generale degli studi critico-estetologici nei confronti della teologia dell'icona di Florenskij come schizofrenico: da un lato abbiamo l'attrazione per questa riflessione quando se ne scorgono gli aspetti più apertamente problematici dal punto di vista teologico-dottinale (e, quindi, più direttamente stimolanti da un punto di vista filosofico); dall'altro, invece, abbiamo lo sconcerto nei suoi confronti quando si coglie, più o meno consapevolmente, lo slittamento che essa fa subire a quella teologia, trasformata in una filosofia dell'arte mirante a sottrarre a quest'ultima il suo valore rappresentazionale. È quest'ultimo aspetto a rendere generalmente spaesante Florenskij sul piano della riflessione critico-estetologica: c'è qualcosa nella sua filosofia dell'icona che è disturbante nel senso dantiano del termine. Riprendendo i termini con cui viene trattata la questione della natura dell'opera d'arte ne *La trasfigurazione del banale*, possiamo dire che la concezione florenskiana dell'icona si svincola da quell'idea di immagine come messa a distanza del reale nella quale – secondo Danto – consiste (ed è nato) il concet-

to di arte a partire dal mondo greco-classico. Se è vero, come Danto afferma prendendo spunto dalla *Poetica* di Aristotele, che il piacere delle imitazioni artistiche deriva dal sapere che ci troviamo di fronte non alla realtà ma ad una sua imitazione fittizia¹⁹⁴, allora l'arte non può che svilupparsi all'interno di una consapevole dialettica tra realtà e finzione, una dialettica che fa tutt'uno con un distanziamento dal reale. Perdere tale distanza significa far precipitare quello che Danto chiama l'"è" dell'identificazione artistica nell'"è" dell'identificazione magica o mitica, perché è proprio quest'ultimo tipo di identificazione a venire meno nel mondo dell'arte e a istituirlo.

È appunto una simile idea di arte ad essere rifiutata da Florenskij, un rifiuto che fa tutt'uno con il rendere "disturbante" la sua riflessione, effetto che, in termini dantiani, è sicuramente accresciuto dalla cornice filosofica entro cui ha il potere di sprigionarsi. Come è noto, Danto ritiene che se l'arte è sempre stata oggetto di un discorso filosofico, se «non c'è stato neppure un grande filosofo, da Platone ad Aristotele, da Heidegger a Wittgenstein che non abbia avuto qualcosa da dire su questo tema»¹⁹⁵, ciò non dipende da una semplice contingenza. Le opere d'arte infatti, «in quanto sono a proposito di qualcosa (o almeno possono suscitare legittimamente la domanda a proposito di cosa siano), si contrappongono alle cose reali» in modo simile a come le parole si contrappongono alla realtà; ma «poiché questa distanza copre lo spazio nel quale i filosofi hanno sempre lavorato – c'è da aspettarsi che l'arte abbia una pertinenza filosofica»¹⁹⁶.

Se teniamo conto di questo rapporto tra arte e filosofia messo in luce da Danto, possiamo capire la dimensione altamente disturbante che può provocare la riflessione di Florenskij in quanto filosofia dell'arte. Dal momento che è difficile mettere in discussione la levatura filosofica di Florenskij, è parimenti difficile accettare che egli, capace delle più sottili disquisizioni sul piano concettuale, possa retrocedere, nell'ambito della riflessione estetico-filosofica, a un'idea di arte che potrebbe appartenere a uno sciamano o a uno stregone, cioè ad un uomo, direbbe Danto, appartenente a culture che non hanno ancora a disposizione un concetto di realtà e nelle quali, di conseguenza, non può esserci una filosofia. Se è infatti vero «che ogni cultura acquisisce un insieme di concetti o di credenze in relazione al quale definisce la realtà, [...] ciò non equivale a dire che possiede un concetto di realtà: ciò accade solo quando si disponga di qualcosa che contrasta con la realtà – l'apparenza, l'illusione, la rappresentazione, l'arte – che la separa completamente e la mette a distanza»¹⁹⁷. Ma non è questo il caso degli sciamani o degli stregoni e delle culture in cui la loro figura occupa un ruolo centrale. Presso quelle culture i veicoli della rappresentazione artistica sono infatti concepiti come incarnazioni magiche che, non permettendo di distinguere l'immagine da ciò che rappresenta, implicano la mancanza di un adeguato concetto di realtà quale presupposto per

l'esistenza di una filosofia. La conclusione di Danto è che se è impossibile immaginare un mondo di sole opere d'arte (perché sarebbe come immaginare un mondo di sole ombre), è del tutto possibile immaginare un mondo senza opere d'arte «o almeno privo di qualcosa che i suoi abitanti potrebbero chiamare opere d'arte», in quanto questo sarebbe il caso «di un mondo in cui non sarebbe ancora sorto il concetto di realtà. Il valore filosofico dell'arte risiede nel fatto storico che, emergendo nella coscienza umana, ha contribuito a portare a coscienza anche il concetto di realtà»¹⁹⁸.

Ma è proprio a un mondo “privo di qualcosa che i suoi abitanti potrebbero chiamare opere d'arte”, che sembra inquietantemente rimandare l'icona florenskiana. E se noi non ci sogniamo minimamente di scandalizzarci di fronte alle identificazioni magiche delle culture arcaiche, la cosa cambia se ci troviamo di fronte a un filosofo/teologo novecentesco che venga a proporre una concezione dell'arte assimilabile a queste identificazioni: poiché la natura del discorso filosofico presuppone una cultura che abbia un concetto di realtà e che, quindi, sia in grado di distinguere, ad esempio, tra il sole e le sue rappresentazioni mimetiche identificate come “carro di Febo”, non si può restare che sconcertati di fronte a una concezione filosofica che annulla questa distinzione. Una simile ingenuità è difficilmente perdonabile ad un filosofo, soprattutto se del XX secolo.

Traducendo in termini psicanalitici l'effetto suscitato dall'interpretazione florenskiana dell'icona, possiamo equipararlo al “perturbante” di Freud (senza con ciò voler minimamente assimilare quest'ultimo alla disturbaione dantiana, se non altro per porsi su di un diverso piano di riflessione): l'icona di Florenskij, in altri termini, si presenta come un vero e proprio ritorno del rimosso che, nel caso del perturbante o *Unheimliche*, si caratterizza come un'indebita sopravvivenza degli aspetti animistici che hanno caratterizzato l'infanzia collettiva della specie umana e che contraddistinguono l'infanzia di ogni singolo uomo. Credenze che, nate sul terreno del limite umano, tradiscono al tempo stesso l'ossessione di sfuggire a tale limite al di là di ogni principio di realtà¹⁹⁹.

Credo sia proprio questo il contenuto latente celato in quelle interpretazioni che ridimensionano i riferimenti florenskiani tra icona e concezione arcaica del mondo. Così però non ci si accorge di venir costretti all'interno di una riduttiva alternativa: o l'interpretazione florenskiana dell'icona non deve essere presa alla lettera, ed allora il suo senso risiede nelle cautele terminologiche che episodicamente l'accompagnano e che permettono un suo reinserimento nei ranghi della filosofia, oppure quella non è filosofia (né tantomeno una teologia). Sono convinta che sia questa alternativa ad aver spostato inconsciamente l'attenzione degli studiosi occidentali sugli aspetti meno significativi dell'interpretazione florenskiana dell'icona e a tradirne più o meno esplicitamente

l'indubbia specificità, che non esito a definire come “regressiva” in senso dantiano. Una qualifica che, invece, sarebbe piaciuta a Florenskij, il quale non solo non esita ad affermare di essere rimasto un bambino per tutta la vita²⁰⁰, ma nelle sue *Memorie* afferma a chiare lettere: «Fin dall'infanzia ho percepito come a me familiare [...] il pensiero degli uomini primitivi»²⁰¹. Ma, appunto, Florenskij viene tanto ardentemente pubblicato quanto sistematicamente travisato, e l'interpretazione della sua concezione dell'icona, almeno da parte degli studiosi occidentali, si svolge nel tendenziale misconoscimento del nucleo più profondo e autentico alla base della sua complessiva *Weltanschauung*: «la presenza di quella trepidazione sacra con la quale la primitiva coscienza mitologica dell'uomo antico osservava il circostante mondo della natura»²⁰². È questa primitiva coscienza mitologica dell'uomo a tralucere, ben più che in filigrana, dall'icona così come viene concepita da Florenskij, il cui simbolismo deve essere inteso nella sua «versione profondamente arcaica [...], vicina allo spirito del pensiero preistorico. L'affinità con i modelli più arcaici, preistorici della coscienza è uno dei motivi stabili e trasversali della concezione del mondo di Florenskij»²⁰³.

Alla luce di ciò, possiamo affermare che le interpretazioni relative alla riflessione florenskiana sull'icona si pongono sullo stesso piano della risposta che, secondo Danto, viene spontaneamente messa in atto nei confronti dell'arte disturbazionale, cioè «di disarmarla mediante cooptazione, incorporandola istantaneamente nelle fredde istituzioni del mondo dell'arte in cui essa è resa inoffensiva e distante dalle forme di vita che si supponeva volesse far esplodere»²⁰⁴.

Vale dunque la pena di guardare l'interpretazione dell'icona di Florenskij alla luce delle episodiche cautele terminologiche cui tanto si appigliano i critici per far rientrare questa teoria nei rigidi cardini della filosofia; cautele che tuttavia, se riportate all'autentico orizzonte metafisico entro cui si articolano, confermano il carattere magico-regressivo che abbiamo più volte sottolineato essere lo specifico dell'icona – e dell'arte in generale – così come concepita da Florenskij.

3. *La chiave per neutralizzare l'esorcismo: l'icona come energia divina*

Il discorso di Florenskij sull'icona è di una tale chiarezza concettuale da essere animato dalla stessa mancanza di sfumature e di ombre che caratterizza l'oggetto della sua riflessione: se l'icona «conduce dall'immagine all'archetipo» è perché il «segno sensibile è inscindibile dall'archetipo»²⁰⁵ e «in esso è presente il raffigurato dall'immagine»²⁰⁶. Tanto la *Trinità* di Rublev, quanto l'icona della *Vergine di Vladimir* non sono una semplice rappresentazione del divino, ma il divino stesso che, ben lungi dall'essere qualcosa cui semplicemente l'immagine rimanda, è a tal punto presente in essa da trasfigurarla in una immagine di “altra natura”, facendola diventare altro da sé: non una semplice immagine, ma il divino stesso che essa rappresenta,

tanto da essere esplicitamente definita da Florenskij come «un fatto di natura divina». Se l'icona è “immagine di”, il senso di questo genitivo è quello di essere un genitivo soggettivo, con la conseguenza di far subire al termine “somiiglianza” uno slittamento semantico nel senso dell'identità: «Allorché vicino a noi c'è una somiglianza a Dio, ci è dato dire: ecco l'immagine di Dio, ma l'immagine di Dio significa che c'è il Raffigurato da quell'immagine, il suo Archetipo»²⁰⁷.

Nell'assumere questa posizione, Florenskij è ben consapevole di incorrere nel rischio di cadere nell'idolatria. Così, dopo aver affermato che l'icona «solleva la mente dalle immagini agli archetipi»²⁰⁸ e che tale ascesa non avviene a prezzo della svalutazione del sensibile a mera apparenza, egli si premura di sottolineare che la sostanza divina, pur manifestandosi realmente nell'icona, mantiene comunque intatta la propria alterità rispetto ad essa. Una precisazione che, invece di semplificare le cose, le complica ulteriormente. Se infatti il divino mantiene rispetto all'icona la sua irriducibile alterità, come è possibile sostenere la sua reale presenza nei limiti circoscritti di quella tavola dipinta senza attribuire a tale tavola il significato di un segno semplicemente somigliante? E comunque: come sostenere ancora a livello critico quanto sostenuto fin'ora, cioè che in Florenskij il rapporto tra icona e prototipo venga precipitato in un'identità?

La chiave per risolvere la questione ci è offerta dal termine “energia”, termine che, come già notato, è sempre impiegato da Florenskij quando parla della presenza del divino nell'icona:

Ogni rappresentazione, secondo la sua necessaria simbolicità, svela il suo contenuto spirituale non diversamente da come accade nella nostra ascesa dall'immagine all'archetipo, cioè nel nostro contatto ontologico con l'archetipo; allora e soltanto allora il segno sensibile trabocca di linfa vitale e proprio perciò, essendo inscindibile dal suo archetipo, diventa non una rappresentazione, bensì un'onda propagatrice o una delle onde propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitato. Tutti gli altri modi di manifestazione della stessa realtà del nostro spirito sono del pari onde, emanazioni, inclusa la nostra associazione vitale con essa: sempre ci associamo all'energia dell'essenza e attraverso l'energia all'essenza stessa, mai a quest'ultima direttamente. Anche l'icona, essendo manifestazione, energia, luce di una essenza spirituale, [...] è più grande di come la vuole considerare il pensiero che si attribuisce l'attestato di sobrio²⁰⁹.

Presentata come un ricettacolo dell'energia divina quale sua costitutiva forma formatrice, l'icona trova in tale energia l'elemento di mediazione tra la sostanza divina e la sua manifestazione sensibile, tra noumeno e fenomeno. Bisogna pertanto precisare il carattere di questa energia divina cui fa riferimento Florenskij e che ci riporta alla mente le famose statue animate di cui parla nell'*Asclepio* il leggendario Ermete Trismegisto: statue di dèi prodotte dagli antichi sacerdoti egizi che, dopo a aver evocato le anime dei demoni, erano capaci di introdurle nei loro idoli, creando in tal modo vere e proprie statue viventi, in

grado di camminare, parlare e compiere i più straordinari prodigi ²¹⁰.

Ma non è all'*Asclepio* cui Florenskij fa qui riferimento: sostenendo che l'icona è «un'onda propagatrice [...] della realtà che l'ha suscitata» ²¹¹ in virtù dell'energia divina che vi agisce e vi è incorporata, egli fa un esplicito rimando alla dottrina sull'essenza e sulle energie di Dio elaborata da San Gregorio di Palamas nella prima metà del XIV secolo in difesa dell'esicasmò ²¹², ovvero di quella «cultura» di preghiera eremitica e contemplazione ascetica che, in continuità con la tradizione dei Padri del deserto, si proponeva, attraverso una pratica fondata sulla ripetizione protratta e modulata del nome di Gesù, il raggiungimento di uno stato contemplativo di beatitudine illuminato dalla luce divina. Il fulcro della teorizzazione di Palamas, che attinge ampiamente alla riflessione di Dionigi l'Areopagita, consiste in una netta distinzione tra sostanza/essenza di Dio, assolutamente impartecipabile, e le sue energie increate, che non sono la sostanza ma che da essa derivano e che, al contrario di questa, sono direttamente esperibili. Tale dinamica di essenza ed energie è simboleggiata e realizzata come esperienza vivente dalla trasfigurazione sul monte Tabor, dove la luce è l'energia irradiata dall'essenza e dove la teofania è completa e perfetta, perché le energie non sono un depotenziamento dell'essenza, ma un suo diverso modo di essere, nella sua rivelazione appunto, dove Dio come sostanza è presente come quel che si sottrae senza per questo venir meno la sua evidenza manifestativa, allo stesso modo in cui il sole è presente nelle sue irradiazioni come ciò che non si può vedere, senza per questo venir meno la sua evidenza percettiva. Come dice Florenskij:

Si può chiamare Dio sia Dio sia la sua energia, e si può dire io vedo Dio. Tuttavia, siccome l'essenza di Dio non può esserci comunicata, noi dobbiamo o fare assolutamente a meno della parola Dio, oppure denotare con questa l'energia divina. Perciò si può e si deve dire "Dio mi ha guarito", e non "l'energia di Dio mi ha guarito". Si deve accettare che o questa tesi è inconfutabile, o noi siamo completamente separati da Dio. [...]

Un altro esempio: io posso dire questo è il sole; in verità io vedo solo la sua energia, ma è l'energia oggettiva del sole, e perpendola noi abbiamo la visione diretta del sole ²¹³.

Dio perciò «"esce" in avanti nelle sue energie e vi è totalmente presente; l'energia non è una parte di Dio, ma Dio nella Sua rivelazione, senza che Dio perda mai nulla del Suo "non-uscire" radicale dalla sua essenza» ²¹⁴. Pur essendo totalmente presente nel mondo in virtù delle proprie energie, che permettono di vedere Dio nel mondo e il mondo in Dio, egli è al tempo stesso "altro" dal mondo. Come dice Florenskij, essenza ed energie sono come due lati – uno esteriore (le energie) e l'altro interiore (l'essenza) – che sono entrambi presenti in Dio e che, «sebbene non siano mescolati, non sono semplicemente inseparati» ²¹⁵. Sono, come afferma Lossky, «due modi diversi dell'esistenza di Dio, nella sua natura e al di fuori della sua natura; il medesimo Dio che

rimane totalmente inaccessibile per essenza e si comunica totalmente per grazia»²¹⁶.

Per comprendere pienamente come questa distinzione costituisca la chiave di volta dell'interpretazione florenskiana dell'icona, dissolvendo in essa qualsiasi carattere di "come se" dell'immagine, non si può tuttavia prescindere dallo sfondo storico che determinò in Florenskij una così pressante ripresa della dottrina palamita, chiamata direttamente in causa in saggi che coinvolgono non tanto il valore ontologico dell'icona in quanto volto di Dio, quanto quello del nome di Dio. Se in Florenskij abbiamo una filosofia/teologia dell'immagine, non di meno ad essa si intreccia una filosofia/teologia del linguaggio. Anzi, è proprio a partire da questa filosofia/teologia che si sviluppa la teoria dell'icona precedentemente delineata, determinandovi i risvolti magici riscontrati e confermando il carattere regressivo del pensiero florenskiano nel suo complesso: esso, infatti, coinvolge in questa regressione non solo le immagini ma anche le parole. In altri termini, quello che Florenskij mette in scena sul piano del linguaggio è esattamente il percorso inverso di quanto, secondo Danto, è successo ad un certo punto nella storia umana: in un determinato momento del tempo e dello spazio, individuato da Danto nella Grecia antica, le «cose che *noi* chiamiamo statue, incisioni, riti e simili, hanno subito una trasformazione: dall'essere semplicemente parte della realtà – a sua volta strutturata magicamente, grazie al fatto che cose speciali, considerate come dotate di speciali poteri, erano suscettibili di presentazioni multiple – all'essere cose che si contrapponevano alla realtà, che si situavano fuori e contro di essa, per così dire; così come la stessa realtà subiva una trasformazione corrispondente in cui perdeva, agli occhi umani, la sua magia. Le arti divennero quel genere di rappresentazione a cui oggi assimiliamo anche il linguaggio, benché anche il linguaggio, le parole, fossero un tempo parte magica della realtà e partecipassero alla sostanza delle cose che oggi indichiamo essere semplicemente parte della loro estensione»²¹⁷. In Florenskij tutto si inverte: non solo statue, incisioni, riti e simili ritornano a essere parte magica della realtà, ma la stessa realtà ritorna ad essere strutturata magicamente, reintegrando in questa sua arcaica struttura il linguaggio stesso.

Già introdotto ne *Le radici universalmente umane dell'idealismo* per qualificare il carattere della coscienza popolar primitiva, il termine magia è infatti massicciamente usato da Florenskij nei suoi testi di filosofia/teologia del linguaggio²¹⁸, uno dei quali lo include addirittura nel titolo, che infatti recita: *Magičnost' slova*, ovvero *La forza magica della parola* o, come è stato tradotto, *Il valore magico della parola*²¹⁹. In questi testi Florenskij attribuisce alla forza di significazione della parola una "potenza magica" o addirittura "magico-teurgica", che le permette di essere un autentico agente nel mondo per recare in sé la presenza reale di ciò che essa pronuncia o significa. Né Florenskij, a tale proposito, si fa scrupolo a riferirsi all'incantesimo o all'esorcismo,

e a far a tal punto leva sulla fede popolare in una simile potenza magica della parola da trasformarla in un aspetto indispensabile, non certo in senso psicologico, della vita della lingua. In quella fede, infatti, noi troviamo la diretta “espressione del patrimonio secolare e millenario dei più diversi popoli”, del “più generale e popolare sentimento della vita”, da Florenskij identificato con “la ragione di tutta l’umanità”:

La persuasione della potenza magica della parola [...] rappresenta il patrimonio secolare e millenario dei più diversi popoli, ed è difficile trovare un popolo, e un’epoca nella sua storia, che non manifesti una fede vivissima in essa. Questa fede era ed è così diffusa che bisogna considerarla, trattando di popoli, inscindibilmente connessa all’uso della lingua, occorre riconoscervi un momento indispensabile della vita della lingua. È pertanto quanto di più naturale che ci atteniamo, in questa sede, al più generale e popolare sentimento della vita, alla ragione omniumana, e non seguiamo nella questione proposta l’accezione negativa del positivismo linguistico, ma poniamo alla base della parola la concezione positiva dell’intera umanità. Dell’onere della dimostrazione se ne faranno carico quanti, dissociandosi dall’umanità, sostengono l’impotenza e il vuoto della parola, contrariamente a tutte le tradizioni della storia ²²⁰.

A supporto di questo patrimonio secolare e della “forza magica della parola”, viene invocato il nome di Palamas, e questo sull’onda di una controversia teologica che, nota come *imeslavie* (da *imja*, cioè “nome” e *slava*, “gloria”, cioè “glorificazione/venerazione del nome”), si sviluppò negli anni di poco precedenti la rivoluzione d’Ottobre tra le comunità monastiche russe presenti sul monte Athos, il cuore della spiritualità ortodossa. Una controversia che non rimase chiusa nell’ambito monastico di una semplice disputa, ma degenerò in una autentica tragedia: nel giugno del 1913 non solo oltre mille monaci, scacciati dall’eremo di Andreevskij e dal monastero di Panteleimonovskij, furono stipati su di un battello e deportati in madre patria per essere qui dispersi, ma chi di loro si oppose ad andarsene subì una vera e propria carneficina. L’accusa che veniva loro rivolta e che aveva spinto il Santo Sinodo russo a ricorrere all’esercito per dirimere la situazione, era di essersi resi colpevoli di idolatria e di paganesimo, vista la loro convinzione che al nome di Dio, impiegato nella pratica della loro preghiera, spettasse la stessa venerazione che si riservava a Dio ²²¹.

La conclusione drammatica che segnò questa controversia ebbe una profonda risonanza nella cultura russa del tempo, con l’effetto di portare alla ribalta ciò che si voleva liquidare: la vicenda infatti, oltre a suscitare l’indignazione dell’opinione pubblica per i modi cruenti con cui si era cercato di risolverla, attirò anche l’attenzione di Florenskij ²²² che, vedendo nella venerazione del nome di Dio una delle forme di pietà religiosa più radicate nel popolo russo, la considerò al tempo stesso come la fedele riproposizione della distinzione palamita sull’essenza e sulle energie di Dio. Tale distinzione viene infatti estesa da Florenskij al rapporto tra Dio e il suo Nome, così riformulato ne *La venerazione del nome come premessa filosofica*:

Il nome di Dio è Dio, è proprio Dio in persona, ma Dio non è né un Suo nome, né il Suo Nome Stesso».

[...]. In questo modo, la formula afferma che il nome di Dio, nella misura in cui è una realtà che rivela e manifesta l'essenza divina, è più di se stesso. Esso è non solo divino ma anche Dio stesso, manifestato dal nome non in modo illusorio e ingannevole, ma veritiero; e tuttavia Dio, benché manifestato, non esaurisce nella propria manifestazione la Sua realtà e, benché conosciuto, non si esaurisce nella Sua conoscenza. Egli cioè non è un nome: la sua natura non è la natura di un nome, di qualunque nome si tratti, anche del Suo nome proprio, del Nome che lo rivela ²²³.

Si tratta di una distinzione che se, da un lato, tentava di rispondere alle ricorrenti accuse di idolatria superstiziosa e di panteismo rivolte alla dottrina del Nome di Dio, dall'altro permetteva di assumere tale Nome, nella sua dimensione fonica e sonora, non come un semplice segno convenzionale senza alcun rapporto con il suo referente né come segno semplicemente somigliante ad esso, bensì come una forma sensibile che, senza limitare o esaurire la trascendenza divina, partecipava di essa in modo sostanziale, al punto da implicarne la presenza sotto forma di risonanza percettiva. A sancire questa dinamica di presenza è il carattere di energia che Florenskij attribuisce al divino sulla base del recupero della tradizione palamita: ciò che è presente nel nome non è l'essenza di Dio ma la sua energia, non confondibile con l'essenza ma neanche separabile da essa, perché l'energia, essendo Dio nella sua piena manifestazione, è la "Sua attività secondo la sua essenza":

L'uomo, come ogni creatura, comunicando con l'energia di Dio, entra [...] in rapporto con l'essere stesso di Dio, sebbene indirettamente, e perciò ha il diritto di denominare questa energia con il nome di Colui che agisce, cioè di chiamarla Dio. È chiaro che queste affermazioni non possono essere rimosse dal percorso intellettuale di coloro che riconoscono la religione [...]. Il credente ha ben chiaro di aver a che fare con delle manifestazioni di Dio, la cui attività non viene però identificata né confusa con il Suo essere. Pertanto, egli non avrebbe mai la possibilità di usare la parola Dio, se con questo nome dell'Essere supremo non venisse nominata anche la Sua attività secondo la Sua essenza. Quando si dice «Dio ha salvato», «Dio ha guarito», «Dio ha detto» etc., si pensa sempre alla Sua azione corrispondente. Se in questi ed in altri casi simili fosse sbagliato dire ciò che si dice, allora la parola Dio dovrebbe essere semplicemente tolta ²²⁴.

In breve, il nome di Dio non è parola dell'uomo su Dio, bensì il nominarsi di Dio nell'uomo, acquisendo la stessa paradossalità ascritta alla figura di Cristo in quanto Logos incarnato.

Ma se Dio ha un Nome, egli deve avere anche un Volto: difendere l'*imeslavie* significa pertanto combattere per la stessa causa per la quale avevano combattuto gli iconofili ai tempi della crisi iconoclastica dell'VIII secolo. Anche allora i partigiani dell'icona furono accusati di idolatria e di panteismo da parte di coloro che cercavano di salvaguardare l'assoluta trascendenza di Dio. L'equazione tra *imeborcy* («onomatoclasti») e *ikonoborcy* («iconoclasti») diventa in tal modo un

luogo comune della apologetica florenskiana del Nome divino, spesso associato all'icona: l'icona, al pari del Nome di Dio, è una forma sensibile che, senza esaurire o limitare il divino, partecipa di esso in modo sostanziale grazie all'energia divina di cui essa si fa ricettacolo. Di questo costante slittamento tra icona e nome di Dio è esemplare questo passo di Florenskij, già parzialmente citato:

Se gli avversari del culto del nome dicono di “non inchinarsi ad una tavola” ma soltanto a Dio” allora io chiedo loro: “Su che cosa si basa la vostra fede che le cose stiano come voi dite?” La risposta si trova nella profondissima e immediata convinzione di ciascuno e di tutti che, pronunciando il Nome di Dio, noi usciamo dall'immanente, proprio come aprendo una finestra facciamo entrare la luce in una stanza. La finestra è qualcosa che appartiene alla casa e un'apertura che rende possibile alla luce di entrare da fuori. Si può dire di fronte ad una finestra: “Ecco il sole; come si può dire di fronte all'energia divina “Ecco Dio”²²⁵.

Essenza ed energie vengono così estese dal Nome di Dio all'Icona che, concepita alla stregua del Nome di Dio, viene ad esso esplicitamente accostata anche ne *Le porte regali*: «Le icone [...] pronunciano in linee e colori – trascritto coi colori – il Nome di Dio, perché cos'è l'immagine di Dio, la Luce spirituale del santo sguardo, se non il Nome di Dio tracciato sul volto del santo?»²²⁶. Come nel caso del nome di Dio, l'icona non è rappresentazione dell'uomo su Dio, bensì il rappresentarsi di Dio nell'uomo: se in essa appare il divino, il senso di questo apparire è quello di presentare la cosa reale e non un suo surrogato.

In realtà, estendere il rapporto tra essenza ed energia al rapporto tra Dio e icona non risolve il problema di idolatria (così come non lo risolve in rapporto al nome di Dio), bensì ha l'effetto di riproporlo con maggior forza. Tale estensione significa infatti trasformare l'icona in un'energia divina, con la conseguente perdita della distinzione tra creato e increato. Per quanto infatti Florenskij precisi che l'icona sia solo il veicolo dell'energia divina e non questa stessa energia, tuttavia la sua preoccupazione di non dare adito a una concezione convenzionale dell'immagine, lo spinge ad assimilare l'icona all'energia. Per essere più precisi, la paradossalità dell'icona consiste nel fatto di essere veicolo di un'energia divina capace di assimilarla a se stessa e, quindi, di renderla essa stessa energia. Ma si tratta di una paradossalità che Florenskij spiega più chiaramente attraverso la metafora del magnete. Memore dello *Ione* platonico, egli paragona questa assimilazione al processo di una vera e propria magnetizzazione: l'energia agisce come un magnete, che non solo attira a sé il ferro ma, nel momento in cui lo attira, gli comunica la sua stessa natura. E benché si possa e si debba distinguere il magnete dal ferro in quanto semplice conduttore di energia del magnete, tuttavia è altrettanto vero che il ferro è conduttore di tale energia solo ed esclusivamente nella misura in cui, a contatto con il magnete, diventa un magnete esso stesso.

L'icona, dunque, è realmente ciò che rappresenta, tanto che non si può parlare di "rappresentazione". Se di rappresentazione si tratta, il senso da attribuire ad essa è quello, come direbbe Danto, di "ri-presentazione" e non quello di "qualcosa che sta al posto di qualche cos'altro": «è la cosa stessa che appare, come quando la stella della sera appare in cielo, e appare in modo tale che sarebbe ridicolo dire che è la sola apparenza della stella della sera e non la vera stella della sera»²²⁷, come potrebbe esserlo invece una sua semplice effigie o una semplice macchia di luce splendente. A sancire questo senso di apparire è il carattere di energia che Florenskij attribuisce al divino sulla base del recupero della tradizione palamita: un carattere che, proprio per la sua dinamica manifestativa, non può che presentarsi come energia che agisce e si esprime in una certa materia, e che, ben lungi dall'articolare il divino in definizioni e concetti, si dà come determinato corpo sonoro e visivo all'ascolto e alla percezione dell'uomo, cioè come Nome e Icona, intesa quest'ultima come autentico Volto di Dio.

E, tuttavia, l'icona non esaurisce ciò che in essa si presenta (o autopresenta) come energia, ovvero l'essenza divina, che rimane necessariamente altra, inaccessibile. Sempre, infatti, «*ci associamo all'energia dell'essenza e attraverso l'energia all'essenza stessa, mai a quest'ultima direttamente*»²²⁸. Tuttavia, poiché l'energia divina non può che presentarsi come energia che agisce e si esprime in una certa materia, la tensione antinomica dell'icona, il suo tendersi tra visibilità e invisibilità, tra fenomeno e noumeno non deriva dallo iato tra sensibile e sovransensibile, tra creato e creato, spirito e materia: tale tensione pertiene infatti al divino stesso, appartiene totalmente alla vita di Dio, la cui costitutiva quanto consustanziale antinomicità tra essenza (il suo modo di essere *ad intra*) ed energia (il suo modo di esistere *ad extra* nella relazione con il mondo), di fatto impone di pensare il rapporto tra sensibile e sovransensibile, creato e increato, spirito e materia non nella forma dello iato, ma di un inscindibile quanto ontologico contatto. Come afferma Florenskij,

L'essere ha sia un lato interno, con il quale si rivolge verso se stesso e che gli permette di distinguersi da tutto ciò che non è esso stesso, sia un lato esterno, orientato verso un altro essere. Gli aspetti sono due e non sono semplicemente giustapposti, ma sono un'unità originaria: essi, benché diversamente orientati, sono uno stesso e identico essere. Uno dei lati ha la funzione di affermare l'essere in se stesso, l'altro quella di rivelarlo, di farlo apparire, di farlo emergere, o comunque si voglia chiamare questa vita che connette un essere a un altro essere. Nell'antica terminologia questi due aspetti dell'essere vengono chiamati *sostanza o essenza* (οὐσία) e *attività o energia* (ἐνέργεια)²²⁹.

Poiché non si può conoscere Dio al di fuori della sua manifestazione e, quindi, al di fuori della mediazione corporea che inerisce necessariamente a tale manifestazione, l'icona non conduce lo spettatore oltre se stessa. Nell'icona c'è appunto tutto quello che c'è da vedere,

e pretendere di vedere altro da ciò che si vede significherebbe negare all'icona il suo statuto di simbolo, rompere quella natura di “fenomeno duplice-unitario”, “spiritual-materiale” in cui essa si risolve e che le permette di essere realmente ciò che simboleggia:

Il fenomeno bi-unitario, spiritual-materiale, il simbolo, mi è sempre stato caro nella sua immediatezza, nella sua concretezza, con la sua carne e la sua anima [...] e tanto è stata salda la mia convinzione che la carne non era solo carne, solo materia inerte, solo esteriorità, quanto lo è stata la certezza dell'impossibilità, dell'inutilità, della presunzione di vedere quest'anima senza carne, denudata del suo velo simbolico. Sì, [...] volevo vedere *l'anima*, ma volevo vederla incarnata. Qualcuno vorrà chiamarlo materialismo. Non si tratta però di materialismo, ma della necessità del concreto, o simbolismo. Sono sempre stato un simbolista. Nella mia mente le cose non erano coperte da veli, anzi svelavano le loro essenze spirituali che, in assenza di quei veli, sarebbero state invisibili non per debolezza della vista umana, ma perché non ci sarebbe stato nulla da vedere»²³⁰.

La mediazione tra visibile e invisibile su cui si struttura il senso stesso dell'icona in quanto simbolo, non si costituisce, dunque, come drammatica compossibilità di presenza e assenza di Dio: Dio infatti, trascinato dall'energia nella manifestazione, appare proprio grazie alla forza sensibile di tale manifestazione, in essa e non al di là di essa.

¹ A. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), Aesthetica, Palermo 2008, p. 138.

² Ivi, p. 140.

³ Ivi, p. 141.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, pp. 144 e 148.

⁶ Ivi, p. 144.

⁷ Ivi, p. 145.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia* (1976), La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 44. Sulle icone acheropite cfr. E. von Dobschütz, *Immagini di Cristo* (1899), Medusa, Milano 2006.

¹¹ Secondo R. M. Mackowski, *La controversia iconoclasta ed il Concilio Niceno II*, “*Vivarium Scyllacense*”, 1993, 2, pp. 141-53, solo a partire dal VII secolo si può parlare delle immagini come di rappresentazioni di personaggi a sé stanti.

¹² Si tratta di una concezione che, iniziata a definirsi nella seconda metà del IV sec. con i Padri Cappadoci Basilio e Gregorio di Nissa, trova la sua compiuta sistematizzazione nel VII sec. con Gregorio Magno, secondo il quale «si fa uso della pittura nelle chiese, affinché coloro che sono analfabeti “leggano”, perlomeno vedendole sulle pareti, ciò che non sono in grado di leggere nella Scrittura»; infatti «ciò che la scrittura offre a coloro che leggono, questo la pittura offre a coloro che guardano, poiché in essa anche gli analfabeti vedono che cosa debba essere appreso, in essa leggono coloro che non sanno leggere». (Id., *Epistulae ad episcopum Serenum Massiliensem*, in L. M. Hartmann [a cura di], *Monumenta Germaniae Historica [Gregorii I Papae Registrum Epistularum, vol. 2]*, Weidmann, Berlin 1899, IX, 208, p. 195, 21-23, e XI, 10, p. 270, 13-16). Sulla posizione di Alberto Magno relativamente all'uso delle immagini come *Biblia pauperum* cfr. L. W. Duggan, *Was Art really be book of the illiterate?*, “*Word and image*”, 1989, 5, pp. 227-51; P. A. Mariaux, *L'image selon Grégoire le Grand et la questione the l'art missionarie*, “*Cristianesimo nella storia*”, 1992, 14, pp. 1-12, e M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 87-91.

¹³ Sul rapporto tra iconografia pagana e iconografia cristiana, cfr. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris 1979.

¹⁴ Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997, pp. 87-88 e 131.

¹⁵ Ivi, pp. 82 e 99-100.

¹⁶ Ivi, p. 131.

¹⁷ Sul rapporto tra immagine ed economia intesa come relazione tra invisibile e visibile alla luce dell'incarnazione cfr. M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (1966), Jaka Book, Milano 2006.

¹⁸ Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, cit., p. 147.

¹⁹ J. D. Mansi (a cura di), *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, H. Werther, Paris 1901-1927, XIII, 669 A.

²⁰ Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, cit., pp. 87-88 e 131.

²¹ Cfr. ivi, p. 132.

²² 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, cfr. G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa, Milano 2006, pp. 109-20 e A. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, cit., pp. 131-33.

²³ Teodoro Studita, *Antirrbeticus III*, in J. P. Migne (a cura di), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Garnier Fratres Editores et J. P. Migne Successores, Paris 1993, vol. 99, 430 A.

²⁴ Id., *Antirrbeticus I*, in ivi, 343 B.

²⁵ Cfr. A. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 152-54.

²⁶ A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia ed estetica della cultura moderna* (1960), Guida, Napoli 1989, p. 34.

²⁷ M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, cit., p. 130.

²⁸ R. Salizzoni, *La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in P. Florenskij*, "Rivista di estetica", 1984, 16, pp. 33-34.

²⁹ Id., *Natura, città, macchina in A. Platonov*, in R. Troncon (a cura di), *La Natura tra Oriente e Occidente*, Trauben, Torino 1996, p. 458, n. 13.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ 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.

³² M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e di interpretazione artistica* (1974), Einaudi, Torino 1976, p. 38.

³³ Ivi, p. 39.

³⁴ 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.

³⁵ Si tratta di un destino che Florenskij condivide con il suo amico Sergej Bulgakov, anch'egli autore di un testo dedicato all'icona: *Ikona i ikonopočitanie (L'icona e la sua venerazione)*, Ymca-Press, Paris 1931. Le critiche ai due autori muovono dall'orizzonte sofianico, 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 2ª e la 3ª persona trinitaria, spesso si qualifica con una sua identità distinta rispetto ad esse (sull'ambiguità di tale figura e sul tendenziale emanazionismo panteista che essa introduce nel rapporto tra Dio e mondo, cfr. R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, Torino, Rosenberg & Sellier 1992, pp. 12-13 e 37-47). La duplice accusa, mossa nel 1927 dall'Episcopo Anton della Chiesa di Karlovcy, si concretizzò in una perentoria condanna ecclesiastica delle dottrine sofianiche, dichiarate eretiche nel 1935 sia dal Metropolita di Mosca Sergej sia dal sinodo della Chiesa Russo-Ortodossa Oltrefrontiera. Nella lunga *querelle* che seguì questa condanna, confermata nel 1941, si schierarono a favore del pronunciamento ecclesiastico: S. Sobolev, *Novoe učenie Sofii, Premudrosti Božiej (La nuova dottrina sulla Sofia, Saggerza divina)*, Sofija, Sofia 1935; V. Losskij, *Spor o Sofii (La controversia sulla Sofia)*, Bratstvo sv. Fotiia, Paris 1936) e G.

Florovskij, *Vie della teologia russa* (1937), Marietti, Genova 1987. La questione sull'eresia o meno del pensiero sofiano di Florenskij e Bulgakov e della loro interpretazione dell'icona è a tutt'oggi aperta all'interno della Chiesa russo-ortodossa.

³⁶ Per quanto riguarda il contesto italiano cfr. N. Valentini (al quale si deve la cura della maggioranza degli scritti florenskiani editi in lingua italiana in questi ultimi anni), *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, EDB, Bologna 1997; Id., *Pavel A. Florenskij*, Morcelliana, Brescia 2004 e, seppur in forma molto più sfumata, G. Lingua, *Oltre l'illusione dell'occidente. Pavel Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Zamorani, Torino 1999 e Id., *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, cit., pp. 143-171.

³⁷ Quasi tutti i riferimenti all'icona di Florenskij disseminati nei saggi raccolti in L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Aesthetica Preprint, Palermo 1998, vanno nel senso di questa linea interpretativa, nella quale rientra anche il mio saggio *L'iconicità delle avanguardie russe*, in G. Lingua (a cura di), *Icone e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, cit., pp. 137-60.

³⁸ Il più significativo esempio di questa interpretazione è M. Cacciari, *Le icone della legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 186-91.

³⁹ Cfr. a tale proposito R. Salizzoni, *La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in P. Florenskij*, cit., pp. 32-44.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*. Sull'ideale legalità del sensibile negli autori di tradizione sofiana cui Florenskij appartiene, cfr. C. Cantelli, *Corporeità dell'idea nella sofologia russa*, in G. Marchianò, E. Franzini, G. Scaramuzza (a cura di), *Le provocazioni dell'estetica. Dibattiti a Gargnano*, Trauben, Torino 2000, pp. 49-60.

⁴¹ A. Losev, *Očerki antičnogo simbolizma i mifologii* [Saggi sul simbolismo antico e di mitologia (1930)], Mysl', Moskva 1993, p. 693. Corsivi nel testo. Relativamente al confronto tra Natorp e Florenskij, Losev individua in *Logos-Psyche-Eros. Metacritica alla «Dottrina platonica delle idee»* – pubblicato nel 1921 come appendice alla seconda edizione dalla *Dottrina platonica delle idee. Una introduzione all'idealismo* (1903) – una svolta nella concezione nartopiana dell'idea platonica, che da “principio a priori”, “ipotesi”, e “condizione di possibilità” dell'essere si trasforma in “struttura logica del mito”. Tuttavia, pur affermando che «le 70 pagine di questa “Metacritica” sono ciò che di meglio sia stato scritto su Platone nell'arco di una decina di anni a questa parte» (ivi, p. 692), egli ribadisce come siano nulla rispetto all'originalità di Florenskij: «la dialettica del mito infatti non è ancora mitologia e il significato del mito non è il mito stesso. La visione del significato del mito non è ancora la visione creativa del mito» (ivi, p. 693).

⁴² P. Florenskij, *I segni celesti. Riflessione sulla simbolica dei colori* (1922), in Id., *La prospettiva rovesciata ed altri scritti*, Gangemi, Roma 1990, cit., p. 68-69.

⁴³ R. Salizzoni, *La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in P. Florenskij*, cit., p. 37.

⁴⁴ Quanto qui affermato non è altro che una parafrasi, seppur accentuata nel senso della percettibilità, di quanto sostenuto da Id., *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, cit., p. 156-57.

⁴⁵ Cfr. su questo aspetto Id., *La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in P. Florenskij*, cit.

⁴⁶ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata* ([1919]; 1967), in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 132.

⁴⁷ Platone, *Il Sofista*, in Id., *Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano 1994, p. 281 (236 a).

⁴⁸ G. Carchia, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Quodlibet, Macerata 1997, p. 57. Cfr anche J.-J. Wunenburger, *La filosofia delle immagini* (1997), Einaudi, Torino 1999, pp. 148-49.

⁴⁹ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 111. Corsivi nel testo.

⁵⁰ Ivi, p. 113.

⁵¹ Ivi, p. 124.

⁵² *Ibidem*. Corsivo nel testo.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 128. Corsivo nel testo.

⁵⁷ Ivi, p. 129.

⁵⁸ Ivi, p. 130.

⁵⁹ Ivi, pp. 131-132.

⁶⁰ Ivi, p. 131.

⁶¹ Ivi, p. 74.

⁶² L'implicito obiettivo 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 saranno sempre più presenti nella pittura di icone con la repentina occidentalizzazione della Russia ad opera di Pietro il Grande. Sulle giustificazioni avanzate dagli innovatori della pittura d'icona a difesa del loro stile occidentalizzante, cfr. G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, cit., pp. 139-142 e S. Bigham, *L'art, l'icône et la Russie. Documents russes sur l'art e l'icône du XVIIe s. au XVIIIe s.*, G.G.C., Montreal 2000, pp. 145-281, che raccoglie i testi più significativi della polemica svoltasi, relativamente all'icona, tra tradizionalisti e innovatori.

⁶³ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 74.

⁶⁴ Id., *Bilanci* ([1922]; 1974), in Id., *Il valore magico della parola*, Medusa, Milano 2001, p. 98; tr. mod. su: *Itogi*, in Id., *U vodorazdelov mysli [Agli spartiacque del pensiero]*, Pravda, Moskva 1990, p. 344. Corsivo nel testo.

⁶⁵ Id., *La colonna e il fondamento della verità* (1914), Rusconi, Milano 1974, p. 330.

⁶⁶ Id., *Bilanci*, cit., p. 95; tr. mod. su: *Itogi*, cit., p. 341.

⁶⁷ Cfr. R. Salizzoni, *Icone e quadrati come immagini del mondo della vita*, cit., pp. 129-37.

⁶⁸ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 91.

⁶⁹ Ivi, p.130.

⁷⁰ Ivi, p. 90.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 124.

⁷³ Ivi, p. 125. Conclusioni analoghe si trovano in Id., *Bilanci*, cit., p. 96.

⁷⁴ Id., *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 126.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Il termine "meonismo" deriva dalla parola "meone" (dal greco *me on*, «non ente»), introdotta nel vocabolario russo da N. M. Minskij, *Pri svete sovosti. Mysli i mečti o celi žizni (Alla luce della coscienza. Pensieri e sogni sullo scopo della vita)*, S.-Pietroburgo, 1890. In tale opera si affermava che il vero sacrario della vita umana risiedeva al di là del mondo dei fenomeni che, sempre limitati, condizionati e relativi, non possono soddisfare il bisogno di assoluto che caratterizza l'anima umana. Tale assoluto era battezzato con il termine *meone* per essere la negazione non solo di tutto ciò che è reale, ma anche di tutto ciò che può essere compreso attraverso il pensiero. Ciò che l'uomo poteva fare era solo aspirare a vivere il sentimento dell'estasi che, richiamato dal *meone* e identificato come la radice della creatività umana, aveva la duplice forma della gioia, scaturente dalla volontà di raggiungere l'Assoluto, e del dolore, derivante dall'impossibilità di coglierlo. Il termine *meone* e i suoi derivati ("meonismo", "meonico" etc.) ebbero un grande successo tra i rappresentanti della "Società filosofico-religiosa di Mosca in memoria di Vladimir Solov'ëv" cui Florenskij apparteneva, assumendo però l'accezione negativa di "irrealismo".

⁷⁷ P. Florenskij, *Bilanci*, cit., p. 96; tr. mod. su: *Itogi*, cit., p. 342. Corsivi nel testo. Senza sviluppare la questione, che meriterebbe un saggio a parte, ricordiamo che Florenskij salva di Kant «l'idea della possibilità delle antinomie della ragione» che, definita come «la più profonda e feconda» tra le sue idee (Id., *Kosmologičeskie antinomii Kanta [Le antinomie cosmologiche di Kant]*, (1909)], in *Sočinenija v četyrëch tomach [Opere in quattro tomi]*, Mysl' Moskva 1994-1999, t. 2, p. 28), egli affronta alla luce dell'infinito attuale di Cantor (Id., *La colonna e il fondamento della verità*, cit., pp. 192-13 e 562 ss.).

⁷⁸ Id., *Bilanci*, cit., p. 95; tr. mod. su: *Itogi*, cit., p. 341

⁷⁹ Cfr. Id., *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 92.

⁸⁰ Florenskij riprende qui le critiche mosse al trascendentale kantiano da V. Ern, *Nečto o logose v russkoj filosofii i naučnom duče (A proposito del logos nella filosofia russa e dello spirito scientifico)*, "Moskovskij eženedel'nik", 1910, 29, pp. 31-40; 30, pp. 29-40; 31, pp. 33-44; 32, pp. 33-42 e Id., *Ot Kanta do Kruppa (Da Kant a Krupp)*, "Russkaja Mysl'", 1914, 12, pp. 116-24.

⁸¹ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 97.

⁸² «Il brevetto sulla realtà viene legittimato solo nella cancelleria di H. Cohen ed è nullo senza la sua firma e il suo timbro». Ivi, p. 90-91.

⁸³ Ivi, p. 99.

⁸⁴ Ivi, p. 106. Corsivo nel testo.

⁸⁵ Ivi, p. 99.

⁸⁶ Ivi, p. 101.

⁸⁷ Ivi, p. 103.

⁸⁸ Ivi, pp. 104-105.

⁸⁹ Ivi, p. 105.

⁹⁰ Ivi, p. 110.

⁹¹ Ivi, p. 105.

⁹² Ivi, p. 110.

⁹³ Ivi, p. 98.

⁹⁴ Ivi, pp. 98-99.

⁹⁵ Ivi, p. 128. Corsivo nel testo.

⁹⁶ Ivi, p. 98.

⁹⁷ Ivi, p. 113.

⁹⁸ Ivi, p. 114.

⁹⁹ Nell'individuare nella mano e nell'occhio gli organi della pittura, Florenski risente delle ricerche sugli schemi di visione svolte dai teorici purovisibilisti Hildebrandt e Wölfflin a partire dalla riflessione condotta da Robert Vischer sul rapporto occhio/tatto nell'ambito dell'estetica dell'empatia. Ne è una prova *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa* ([1924-25]; 1993), in Id., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 11-240, dove Florenskij, individuando nella passività tattile e nell'attività cinetica le due facoltà primigenie del rapporto uomo-mondo, le vede riunite nell'occhio, da lui definito come «organo di sensazioni tattili passive e di sensazioni cinetiche attive» (ivi, p. 72). Su queste due modalità percettive dell'occhio si fonda la possibilità dell'attività figurativa nei suoi estremi: la pittura (che nel suo limite puro «tende verso la passività, verso macchie testuali, verso la pennellata di colore, verso dei punti colorati senza forma») e la grafica (alla quale, nel suo limite puro, «è invece estranea la macchia e [...] la testura che, inseparabile, l'accompagna» [ivi, p. 75]). Tuttavia per Florenskij non si può mai parlare in arte di tattilità pura o di cinetismo puro: in quanto modalità costitutive dell'occhio, esse sono sempre interrelate tra loro, anche se nella grafica è dominante il cinetismo e nella pittura la tattilità. Rompere questa interrelazione – figurativamente espressa nella correlazione tra punto (macchia) e linea (contorno) – significherebbe infatti cadere nell'impercettibilità. Come è stato notato da A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl e Wölfflin*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo 1998, pp. 186-87, la caratterizzazione florenskiana di arte grafica e pittorica contempla un elemento cinetico che, assente nei teorici tedeschi, genera due equazioni ("pittura-punto/macchia-passività-tatto-visione ravvicinata" da un lato, e "grafica-linea-attività-movimento-visione a distanza", dall'altro) che non sono sovrapponibili agli schemi di visibilità di quei teorici: per Wölfflin infatti, mentre «la linea (lo stile lineare) è connessa all'attività del tatto – o meglio dell'occhio tattile –, e quindi alla percezione del contorno (la visione ravvicinata o tattile di Hildebrandt; l'atteggiamento grafico per Robert Vischer, in cui l'occhio si muove lungo i bordi con la punta di un dito), la macchia o il punto (lo stile pittorico) sono invece correlati all'attività dell'occhio propriamente ottico (la visione a distanza o ottica di Hildebrandt l'atteggiamento plastico-pittorico di Robert Vischer)». A tale proposito aggiungiamo che Florenskij, introducendo questo elemento cinetico, concepisce l'occhio come una tattilità in cui si congiungono passività e attività insieme, essendo la passività tattile iscin- dibile dalla dimensione cinetico-attiva: «Di solito il tatto, non essendo fondamentalmente in contrasto con la percezione cinetica, in realtà si accompagna e si sostiene su questa. Per tastare un oggetto facciamo scivolare sulla sua superficie le dita e il palmo della mano, muoviamo la mano, muoviamo tutto il corpo, e ci muoviamo persino da un luogo all'altro. Il movimento coopera con il tatto. L'occhio, che sviluppa la facoltà di "sentire" con il tatto al massimo livello di raffinatezza, eleva in sommo grado anche la sensibilità cinetica» (P. Florenskij, *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere d'arte figurativa*, cit., p. 73-74).

¹⁰⁰ Id., *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 115.

¹⁰¹ Il termine "tautegoria" ricorre ne *La colonna e il fondamento della verità*, cit., quando Florenskij, in linea con la tradizione patristica orientale, definisce il cuore, centro e radice della vita, come la «profondità mistica del nostro essere» (ivi, p. 268) a partire dalla quale «la luce del divino, quasi diffondendosi in tutta la persona e compenetrandola, illumina anche il corpo che circo-scrive la persona, per irradiarsi nella natura esterna» (ivi, p. 271). In quanto organo della recettività del divino e luogo della sua presenza deificante, il cuore è ciò che rende l'uomo autentica dimora di Dio e, come tale, «non è una allegoria ma una tautegoria» (ivi, p. 268), termine definito, nella nota relativa al passo, come un «neologismo proposto

da Schelling» (ivi, p. 731). Sul *revival* schellinghiano negli anni Dieci del Novecento russo e sulla sua presenza nell'*entourage* filosofico vicino a Florenskij, cfr. Z. Kamenskij, *Sofija e čert (Kant pered licom russskoj religioznoj metafisiki [Sofia e il diavolo (Kant a tu per tu con la filosofia religiosa russa)]*, "Voprosy filosofii", 1990, 1, pp. 51-69; G. Carpi, *Mitopotesi e ideologia, Vjačeslav I. Ivanov teorico del simbolismo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1994, pp. 107-27, e C. Cantelli, *Simbolo e icona. Estetica e filosofia pratica nel pensiero di Vjačeslav I. Ivanov*, Pendragon, Bologna 2000, pp. 119-23.

¹⁰² Come si legge in P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* ([1922]; 1972), Adelphi, Milano 1981², p. 55, le icone sono come «nuvole ondegianti» formatesi «sul confine fra correnti di aria diversa altitudine e di diversa direzione, sulla superficie dove s'incontrano fra loro le correnti che scorrono per l'oceano dell'aria; perciò i venti che le formano non possono trascinarle via e le gioaie aeree restano ferme mentre impetuosamente volano gli aerei torrenti, come le nebbie che si avvolgono alla vetta di un monte: infuria sul monte una bufera di vento, e la coltre non è smossa. Una tal nebbia si forma anche sul confine fra visibile e invisibile».

¹⁰³ Su tale idea di confine cfr. Id., *Il termine* ([1922]; 1986), in Id., *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, Guerini e Associati, Milano 1989. Cfr. anche S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano 2006, pp. 81-98.

¹⁰⁴ È Florenskij stesso a ricorrere, ne *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 204, a questa famosa espressione di Cusano.

¹⁰⁵ Id., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 64.

¹⁰⁶ F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli 1986, p. 91.

¹⁰⁷ P. Florenskij, *Il significato dell'idealismo* (1915), Rusconi, Milano 1999, p. 67.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 106.

¹¹⁰ Id., *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 645.

¹¹¹ Ivi, p. 647.

¹¹² Id., *Il significato dell'idealismo*, cit., p. 80.

¹¹³ Ivi, p. 135. Corsivo nel testo.

¹¹⁴ Ivi, p. 137.

¹¹⁵ Ivi, p. 138.

¹¹⁶ Cfr. ivi, pp. 138 e 139, dove Florenskij riporta i passi platonici qui ricordati del *Fedro* (250 d) e della *Repubblica* (507 c).

¹¹⁷ Un pari pensiero viene sostenuto anche da S. Bulgakov ne *La luce senza tramonto* (1917), Lipa, Roma 2002, p. 286.

¹¹⁸ P. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, cit., p. 51.

¹¹⁹ Cfr. ivi, p. 67.

¹²⁰ Ivi, p. 72.

¹²¹ R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, cit., p. 155.

¹²² P. Florenskij, *Antropologičeskaja filosofija* ([1915]; 1990), in Id., *U vodorazdelov mysli*, cit., p. 34.

¹²³ Id., *Il significato dell'idealismo*, cit., pp. 143-144; tr. mod. su: *Smysl idealizma*, in Id., *Sočinenija v četyřech tomach*, cit., t. 3/2, pp. 132-33. Corsivo nel testo.

¹²⁴ A. F. Losev, *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*, cit., p. 693.

¹²⁵ Cfr. Platone, *Fedro*, Bompiani, Milano 2000, p. 121 (251 a).

¹²⁶ K. Kérény, *Agalma, Eikon, Eidolon* (1962), in Id., *Scritti italiani (1955-1971)*, Guida, Napoli 1993, p. 95.

¹²⁷ La filiazione tra Platone e i culti misterici la ritroviamo anche in P. Florenskij, *Kult i filosofija (Uz bogoslovskogo nasledija) [Culto e filosofia (dall'eredità teologica)]*, "Bogoslovskie Trudy", 1977, 17, p. 124: «Il pensiero di Platone [...] in sostanza non è niente di più che una descrizione in termini filosofici e una presa di coscienza filosofica del culti misterici».

¹²⁸ Id., *Il significato dell'idealismo*, cit., p. 144-145; tr. mod. su: *Smysl idealizma*, cit., p. 134.

¹²⁹ Il forte interesse per il pensiero di Giamblico da parte di Florenskij – che lo chiama direttamente in causa ne *I numeri pitagorici* ([1922]; 1971), in Id., *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 230-47 – è attestato da più fonti, che riportano come Florenskij, nel 1908, avesse progettato di presentare come tesi di dottorato una sua traduzione commentata (mai pubblicata) dei *Misteri Egiziani* (cfr. G. Florovskij, *Vie della teologia russa*, cit., p. 293 e Andronik, *Antropodiceja sujaščennika Pavla Florenskogo [L'antropodicea del sacerdote Pavel Florenskij]*, in P. Florenskij, *U vodorazdelov mysli*, cit., p. 351). Sulla rapporto Giamblico/Florenskij insiste inoltre S. S. Choruzij, *Filosofskij simvolizm*

p. A. Florenskogo i ego žinennye istoki (Il simbolismo filosofico di P. A. Florenskij e le sue fonti vitali), in P. Florenskij, *Pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Pavla Florenskogo v ocenke russkich myslitelej i issledovatelej. Antologija (Pro et contra. La personalità e l'opera di Pavel Florenskij nel giudizio delle ricerche e dei pensatori russi. Antologia)*, Izd-vo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Instituta, S-Peterburg 1996, p. 544.

¹³⁰ La presenza, nell'ambito del platonismo, di una via filosofica (Plotino e Porfirio) e di una teurgica (Giamblico, Siriano e Proclo), era già stata indicata dal tardo filosofo neoplatonico Olimpiodoro (ca. 495-570), *Scholía in Platonis Phaedonem*, Leipzig 1913, rist. An., Hildesheim 1968, p. 123. Le premesse per una sintesi tra teurgia e neoplatonismo sono comunque riconducibili a Porfirio che, secondo la prevalente linea interpretativa della critica (cfr. W. Theiler, *Die chaldäischen Orakel und die Hymnen des Synesios* Halle, 1942; E. R. Dodds, *I greci e l'irrazionale* (1951), La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 340-51; P. Hadot, *Citations de Porphyre chez Augustin*, "Revue des études augustiniennes", 1960, 6, pp. 205-44; H. Dörrie, *Porphyrios als Mittler zwischen Plotin und Augustin*, "Miscellanea Medievalia", 1962 1, pp. 26-47; C. Zintzen, *Die Wertung von Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie*, "Rheinisches Museum für Philologie", 1965, 108, pp. 71-100; V. Fazzo, *La giustificazione delle immagini religiose. I: La Tarda Antichità*, ESI, Napoli 1977, e H. Lewy, *Chaldaean Oracles and Theurgy: Mysticism, Magic and Platonism in the later Roman Empire*, Publication de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, Recherche d'Archeologie, de Philologie et d'Histoire, Le Caire 1956, pp. 449-56), avrebbe attraversato due fasi nella sua vita: una, coincidente con la sua giovinezza, di entusiastica adesione nei confronti della teurgia (*Philosophia ex oracolis, De statutis*), e un'altra, coincidente con il suo incontro con Plotino, di tiepida accettazione e di ironia (*De antro nympharum, De abstinentia, De regressu animae, Lettera ad Anebo, Lettera a Marcella*). Per un'interpretazione volta invece a individuare come costante del pensiero di Porfirio la fusione tra mistica plotiniana e caldaismo, cfr. J. J. O'Meara, *Porphyry's Philosophy From Oracles in Augustine*, Études Augustiniennes, Paris 1959.

¹³¹ H. Lewy, *Chaldaean Oracles and Theurgy: Mysticism, Magic and Platonism in the later Roman Empire*, cit., p. 464.

¹³² Ivi, nn. 20-22.

¹³³ Su Giuliano il Teurgo cfr. E. R. Dodds, *I greci e l'irrazionale* cit., pp. 336-37.

¹³⁴ *I Misteri Egiziani. Abbamone, lettera a Porfirio* sono la risposta di Giamblico alla *Lettera di Anebo* di Porfirio. La paternità giamblicea dell'opera, riconosciuta da Proclo ma più volte messa in discussione in varie epoche, è attualmente riconosciuta dalla quasi totalità degli studiosi (cfr. S. Fronte, *De mysteriis di Giamblico*, "Siculorum Gymnasium" 1954, 7, pp. 234-25; B. Dalsgaard Larsen, *Jamblique de Chalcis. Exégète et Philosophe*, Universitetsforlaget, Aarhus 1972, 2 voll.; J. Dillon, *Iamblichus of Chalcis*, in W. Haase (a cura di), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Band. II.36.2, Walter de Gruyter & Co., Berlin & New York 1987, pp. 862-909; D. J. O'Meara, *Pythagoras Revived. Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*, Oxford University Press, Oxford 1989). Di opinione contraria è invece E. R. Sodano, (*Introduzione a Giamblico, I misteri egiziani. Abbamone, Lettera a Porfirio*, Rusconi, Milano 1984, p. 35), secondo il quale Giamblico era ancora troppo filosofo per scrivere quello che lui definisce, sulla scia di Dodds, «un manifesto dell'irrazionalismo così sorprendentemente audace».

¹³⁵ Sulla teurgia in generale e sulla sua presenza nella filosofia di Giamblico, cfr. G. Shaw, *Theurgy: Rituals of Unification in the Neoplatonism of Iamblichus*, "Traditio", 1985, XLI, pp. 1-28; Id., *Theurgy and the Soul. The Neoplatonism of Iamblichus*, Pennsylvania State University Press, University Park (Pennsylvania) 1995; B. Nasemann, *Theurgie und Philosophie in Iamblichus "De mysteriis"*, Teubner, Stuttgart 1991; C. Van Lieffering, *La Théurgie. Des Oracles Chaldaïques à Proclus*, (Kernos Suppl. 9), Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, Liège 1999.

¹³⁶ Giamblico, *I misteri Egiziani. Abbamone, lettera a Porfirio*, cit., p. 113 (II, 96,15-97,1).

¹³⁷ Ivi, pp. 192-193 (V, 232,9-233,10).

¹³⁸ Proclus Diadochos, *In Platonis Timaeum commentaria*, B. G. Teubneri, Leipzig 1903-1906, I, 51, 25-27. Tr. it. di C. Cantelli. Cfr. anche ivi, III, 6, 12-15 e 151, 18-22.

¹³⁹ Già Porfirio nel *De statutis* aveva sottolineato che la costruzione delle statue era subordinata all'utilizzazione di una determinata materia, ad esempio al marmo e all'avorio perché la divinità è luce, o all'oro perché questo minerale evoca la perfetta purezza (cfr. Porphyre, *Peri agalmaton*, in J. Bidez, *Vie de Porphyre, philosophe néo-platonicien. Avec les fragments des traités Peri agalmaton et De Regressu animae*, Université de Gand, Gand-Leipzig 1913, vol. II, pp. 1-23).

¹⁴⁰ Proclo Diadochos, *Peri tes kath' Ellenas hieratikes technes*, in *Catalogue des manuscrits alchimiques Grecs*, VI, Maurice Lambertin, Brussels 1928, pp. 149, 150-51.

¹⁴¹ P. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti* (1922), in Id., *La prospettiva rovesciata ed altri scritti*, cit., p. 64. In tale saggio il ruolo della Chiesa perde il tradizionale significato analogico di elezione dal mondo materiale a Dio per diventare piena discesa di Dio nella materia, Dio che si fa percettivamente presente ad ogni senso umano: l'intera sfera materiale dell'essere – dal legno e dai colori delle icone alle fiamme delle candele, dal fumo e dal profumo dell'incenso al canto corale, dalla fragranza dei pani eucaristici alla mimica plastica degli officianti – è chiamata a presentificare il divino in ogni aspetto sensibile, trasformando quella suprema sintesi delle arti che è la Chiesa, in Dio che si fa odore, profumo, suono, sapore, gesto e azione corporea, carne pienamente consustanziale al divino. La Chiesa non si limita a ricordarci la verità del verbo incarnato, ma è quella verità realizzata: come l'icona non è semplice rappresentazione del divino, ma il divino stesso reso presente sul volto, così la Lavra non è semplice rappresentazione di Dio che viene ad abitare nel mondo, ma è il mondo stesso abitato da Dio, presentandosi non come qualcosa di «immobile, statico, morto, una mummia» (ivi, p. 57), ma come «viva e pulsante attività del creatore» (*ibidem*), «cosa viva» (ivi, p. 63).

¹⁴² Si tratta di un'opera perduta di Giamblico di cui abbiamo notizia da Fozio (*Bibliotheca* o *Myriobiblon*, cod. 215, 173b 4-32, pp. 130-31), che ne riassume la confutazione fatta da Giovanni Filopono.

¹⁴³ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 60.

¹⁴⁴ Id., *La venerazione del nome come premessa filosofica* ([1922]; 1988), in Id., *Il valore magico della parola*, cit., p. 28; tr. mod. su: *Imeslavie keke filosofskaja predposylka*, in Id., *U vodorazdelov mysli*, cit., p. 287.

¹⁴⁵ Id., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., pp. 64, 65-66.

¹⁴⁶ Si tratta di un aspetto già presente nella considerazione dei sacramenti liturgici da parte di Dionigi l'Areopagita, che pur non cita le fonti pagane neoplatoniche (Giamblico e Proclo) da cui deriva questa concezione. Cfr. a tale proposito R. Roques, *L'universo dionisiano. Struttura gerarchica del mondo secondo ps. Dionigi l'Areopagita* (1969), Vita e Pensiero, Milano 1996.

¹⁴⁷ P. Florenskij, *Il senso dell'idealismo*, cit., p. 33.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Ivi, p. 34.

¹⁵⁰ Id., *Obščeečlovečeskie korni idealizma* [Le radici universalmente umane dell'idealismo, (1909)], in Id. *Sočinenija v četjrych tomach*, cit., t. 3/2, p. 147.

¹⁵¹ Ivi, p. 148.

¹⁵² Nell'introdurre l'idea di magia secondo Florenskij, ricordiamo che essa si sviluppa in stretto rapporto con quella di Novalis. Interessante, in proposito, lo scritto florenskiano *La proiezione degli organi* ([1917-1922]; 1992), in Id., *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, cit., pp. 159-82, propositivo di una concezione della tecnica come *Organoprojektion* – termine ripreso da E. Kapp *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877) – in cui non è più il principio meccanico a costituire il paradigma dell'analogia tra corpo e strumento artificiale, bensì quello organico; e questo proprio sullo sfondo del frammento novalisiano 1075 dell'*Allegemeines Brouillon* che, parafrasato da Florenskij (*La proiezione degli organi*, cit., p. 162), così recita: «L'uso attivo degli organi non è nient'altro che pensiero magico, miracoloso, ovvero uso arbitrario del mondo corporeo, perché la volontà non è nient'altro che una facoltà di pensare magica, energica» (Novalis, *Opera filosofica II*, Einaudi, Torino 1993, p. 499. Corsivi nel testo). Alla luce di ciò, sarebbe riduttivo modellare totalmente l'idea florenskiana di magia su di un paradigma arcaico-primitivo, che però non può essere liquidato come semplice quanto inessenziale sovrastruttura per costituire l'autentico *crivello* in base al quale l'autore separa il grano dal loglio. Emblematico *Gli immaginari in geometria. Nuove esperienze di ricerca sull'immaginario* (1922), in Id. *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, cit., pp. pp. 279-99, dove la validità ontologica delle geometrie non euclidee (in particolare quella ellittica di Riemann) a scapito di quella euclidea viene misurata sulla cosmologia dantesca della *Divina Commedia* (cosmologia non certo arcaico-primitiva ma comunque premoderna), al fine di riaffermare la verità del sistema tolemaico in opposizione a quello copernicano.

¹⁵³ Id., *Obščeečlovečeskie korni idealizma*, cit., pp. 147-48.

¹⁵⁴ Ivi, p. 149.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 149-50.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 150, 151-52.

¹⁵⁷ A. F. Losev, *Termin "Magija" v ponimanii P. A. Florenskogo* [I termine magia nella

concezione di P. A. Florenskij, (1990)], in P. Florenskij, *U vodorazdelov mysli*, cit., p. 278.

¹⁵⁸ P. Florenskij, *Obščecelovečeskie korni idealizma*, cit., p. 155.

¹⁵⁹ Ivi, p. 165.

¹⁶⁰ Ne *Il significato dell'idealismo*, cit., p. 138, Florenskij afferma: «[...] Platone sostiene che “ὁ μὲν γὰρ συνοπτικός διαλεκτικός, ὁ δὲ μὴ οὐ” [colui che è capace di una visione comprensiva – sinottica – è dialettico. (*Repubblica*, 537 c)], e ancora: “εἰς μίαν ἰδέαν συνορῶντα ἄγειν τὰ πολλακῆ διεσπαρμέτα” [cogliendo con uno sguardo d'insieme le cose disperse in molteplici modi. (*Fedro*, 255 d)].»

¹⁶¹ «La natura non si è forse decomposta in terra, bosco, campo fiume etc., cioè in parti che non hanno alcun legame tra loro? Per molti il “bosco” non è forse soltanto un nome generico e una personificazione retorica, cioè una finzione e non qualcosa di unitario, di vivo? Forse che molti riconoscono al di là del bosco un'unità, cioè la viva anima del bosco, un *intero*, l'essere bosco, lo *spirito del bosco* che *abita nel bosco*? Siete forse disposti a riconoscere *sirene* e *geni delle acque*, cioè le anime di quella forza elementare che si chiama acqua?». (P. Florenskij, *Obščecelovečeskie korni idealizma*, cit., p. 149).

¹⁶² Cfr. anche S. Bulgakov, *La luce senza tramonto*, cit., p. 376: «nella sua essenza religiosa il paganesimo [...] è la rivelazione divina nel creato [...] avverte in anticipo – proprio in forza del suo naturalismo panteista – l'effusione nel mondo della grazia dello Spirito Santo che santifica la sua carne, il soffio impercettibile del Consolatore».

¹⁶³ A. Choruži, *Obretenie konkretnost' (La conquista della concretezza)*, in P. Florenskij, *U vodorazdelov mysli*, cit., p. 3.

¹⁶⁴ P. Florenskij, *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., p. 22; tr. mod. su: *Imeslavie kak filofsfskaja predposylka*, cit., p. 282. Corsivo nel testo.

¹⁶⁵ Cfr. Id., *Ai miei figli. Memorie di giorni passati* ([1916-25]; 1992), Mondadori, Milano 1999, p. 202.

¹⁶⁶ Ivi, p. 110.

¹⁶⁷ Giuliano l'Apostata, *Lettera a Teodoro*, cit. da J. Pépin, *Mythe e allégories. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* (1958), Études Augustiniennes, Paris 1976, p. 355. Su Giuliano l'Apostata cfr. J. Bidez, *La Vie de l'Empereur Julien*, Les Belles Lettres, Paris, 1965 e P. de Labriolle, *Le reaction païenne: etude sur la polemique anti-chretienne polémique antichrétienne du I au VI siècle*, L'Artisan du Livre, Paris 1934.

¹⁶⁸ P. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, cit., p. 63.

¹⁶⁹ Id., *Il ruolo storico-culturale e i presupposti della concezione cristiana del mondo. Lezione XII. L'unità della cultura*. 20.X.1921 ([1921]; 2000), in Id., *Bellezza e liturgia. Scritti su cristianesimo e cultura*, Mondadori, Milano 2010, pp. 76-77. D'altro canto Florenskij dirà ne le *Porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 89, che le icone, «rivelazioni uniche della vita in Cristo, rivelano altresì le forme sacre primordiali dell'umanità intera. In esse riconosciamo infatti, e in certe parti anche apertamente, le antiche culture: i tratti di Zeus nel Cristo Pantokrator, Atene ed Iside nella madre di Dio ecc., di modo che “la Sapienza è giustificata nella sua progenie”».

¹⁷⁰ Id., *Il ruolo storico-culturale e i presupposti della concezione cristiana del mondo. Lezione XII. L'unità della cultura*. 20.X.1921, cit., p. 77. Corsivi nostri.

¹⁷¹ A. F. Losev, *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*, cit., p. 705.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Ivi, pp. 705-706.

¹⁷⁴ P. Florenskij, *Icone di preghiera di San Sergio* ([1919]; 1985), in Id., *La mistica e l'anima russa*, San Paolo, Milano 2006, p. 185.

¹⁷⁵ Id., *Le Stratificazioni della cultura egea* (1913), in Id., *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, pp. 105-67.

¹⁷⁶ A tale proposito sono illuminanti le seguenti parole di Florenskij: «In senso più ampio, per parola si deve intendere ogni autonoma manifestazione della nostra essenza verso l'esterno [...]. La parola viene pronunciata dall'intero organismo, anche se vengono accentuati specificatamente questo o quel lato dell'autorivelazione del soggetto; in ogni tipo di linguaggio sono contenuti in germe tutti gli altri. Così parlando, gesticoliamo, cioè usiamo il linguaggio dei movimenti corporei, tendiamo a disegnare ideogrammi: è il linguaggio dei segni, o delle note musicali. [...] In altre parole, in fondo esiste solo una lingua – la lingua dell'autorivelazione attiva attraverso l'organismo nella sua totalità – ed esiste un unico tipo di parole, quelle che sono articolate dal corpo intero» (P. Florenskij, *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., pp. 30-31). Corsivi nel testo.

¹⁷⁷ Cfr. R. Salizzoni, *Icone e quadrati come immagini del mondo della vita*, cit., pp. 131-36.

¹⁷⁸ 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], in Id., *Opere volgari*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1973 p. 28 (I, 12): «[...] 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» (Ivi, p. 36 [I, 19]). L'obbiettivo 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. Corsivo nel testo). Tuttavia se la contrapposizione tra icona e quadro rinascimentale non è altro che un'originale riproposizione della contrapposizione tra *eikov* e *phantasma* del *Sofista* platonico, è difficile pensare che Florenskij non abbia presente come in quel dialogo la mimica teatrale sia un'articolazione della *mimesis phantastike* che, sulla base del X libro della *Repubblica*, ha il suo paradigma proprio nello specchio, del resto chiaramente sotteso da Florenskij in quello che egli considera il compimento effettivo dello spirito figurativo rinascimentale: il kantismo. Concetta come espressione esteriore del principio gnoseologico kantiano, la figurazione rinascimentale si rivela un'immagine in cui il soggetto, ben lungi dall'entrare in contatto con la realtà, si chiude inconsapevolmente in un universo stregato di simulacri che, da lui stesso prodotti e proiettati all'esterno per soddisfare la sua volontà affermativa, non fanno altro che riflettere se stesso. L'immagine prospettica agisce esattamente come lo specchio d'acqua che rimanda a Narciso la propria immagine e al quale egli resterà attaccato anche quando comprenderà che quanto vede non è un bellissimo giovane in carne ed ossa ma il suo semplice riflesso speculare: se – come afferma P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Borighieri, Torino 2008, p. 231 – Alberti individua nella favola di Ovidio «la definizione dello spettatore ideale di un quadro», cioè Narciso che, «anche quando è divenuto consapevole dell'inganno che si spalana di fronti ai propri occhi, non rinuncia per questo a penetrare nell'immagine e a disporsi sul terreno di una finzione consapevole», ciò che fa problema a Florenskij non è tanto, o almeno non solo, il porsi di Narciso sul terreno di consapevole finzione aperto dall'esperienza del quadro come immagine, quanto, e soprattutto anche, il suo giocare su questo terreno l'intero rapporto con la vita.

¹⁷⁹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 65.

¹⁸⁰ Ivi, p. 59.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² «Per Florenskij l'icona deve apparirci legnosa perché, guardandola, dobbiamo essere consapevoli che è soltanto una raffigurazione di cui non possiamo restare appagati perché in fondo è solo un pezzo di legno, anche se possiamo comprenderla come un mezzo che rimanda ad altro [...]» (P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, cit., p. 227).

¹⁸³ P. Florenskij, *Sul nome di Dio* ([1921]; 1988), in Id., *Il valore magico della parola*, cit., p. 90.

¹⁸⁴ 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.

¹⁸⁵ Il termine «anfibo» è impiegato da Florenskij in rapporto al Nome di Dio e non all'icona, che tuttavia è strettamente imparentata con il Nome di Dio.

¹⁸⁶ R. Salizzoni, *Icone e quadrati come immagini del mondo della vita*, cit., p. 135.

¹⁸⁷ P. Florenskij, *Icone di preghiera di San Sergio*, cit., p. 157-58.

¹⁸⁸ In questa concezione della materia Florenskij risente della lezione di Giovanni Damasceno (676ca.-749ca.) che, dilatando la dottrina calcedonese delle due nature di Cristo a principio cosmologico, afferma che tutte le immagini materiali, siano esse naturali o artificiali, partecipano del prototipo divino per un rapporto interiore ed effusivo dato dalla grazia di Dio. Cfr. a tale proposito J. R. Payton, *John of Damascus on Human Cognition: An Element in His Apologetic for Icons*, in *Church History*, New Haven, 65 (1996), 2, pp. 173-83 (dove si afferma che Damasceno incarna un vero e proprio "materialismo cristiano), e Ch. Schönborn, *L'icône du Christe, Fondament Thèologique*, Cerf, Paris 1960, pp. 173-96.

¹⁸⁹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 69.

¹⁹⁰ Ivi, p. 66.

¹⁹¹ «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». (Porphire, *Peri agalmaton*, in J. Bidez, *Vie de Porphyre, philosophe néo-platonicien*, cit., vol II, p. 23). 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 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).

¹⁹² «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». (Id., *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., p. 28; tr. mod. su: *Imeslavie kak filosofskaja predposylka*, cit., p. 287. Corsivi nel testo). Cfr. anche Id., *Dialektika (Dialettica [1915-18]; 1987)*, in Id., *U vodorazdelov mysli*, cit., pp. 146 e 148.

¹⁹³ Id., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 61.

¹⁹⁴ Cfr. A. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, cit., pp. 19-21.

¹⁹⁵ Ivi, p. 66.

¹⁹⁶ Ivi, p. 99.

¹⁹⁷ Ivi, p. 95.

¹⁹⁸ Ivi, p. 101.

¹⁹⁹ S. Freud, *Il perturbante* (1919) in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 267-310.

²⁰⁰ «Le mie successive convinzioni filosofico-religiose uscirono non dai libri di filosofia [...], ma dalle mie osservazioni di bambino»; «[...] sin dalla più tenera età nella mia mente si formarono le categorie del sapere e i principali concetti filosofici. La successiva riflessione [...] in un primo momento [...] li scosse e li eclissò senza offrire nulla in cambio, se non un senso di amarezza. A poco a poco, però, approfondendo i concetti basilari della concezione generale del mondo e rielaborandoli in senso logico e storico, mi ritrovai su un terreno saldo, e quando mi guardai intorno risultò che era lo stesso terreno su cui mi ero trovato sin da piccolissimo: dopo lunghe peregrinazioni mentali, il cerchio si era chiuso e mi ritrovavo al punto di partenza. In realtà non avevo scoperto nulla di nuovo, ma mi ero solo "rammentato" [...] i fondamenti della mia personalità formati sin dall'infanzia». (Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, cit., pp. 140 e 200-201). Sull'importanza delle percezioni infantili in Florenskij quale base intuitiva della sua successiva opera filosofico-religiosa cfr. L. Žák, *Verità come ethos. La teodicea trinitaria di P. A. Florenskij*, Città Nuova, Roma 1998, pp. 67-131.

²⁰¹ P. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie dei giorni passati*, cit., p. 103; tr. mod. su: *Detjam moim. Vospominan'ja prošlych let*, Moskovskij rabočij, Moskva 1992, p. 66.

²⁰² V. Byčkov, *Estetičeskij lik bytija (Umozrenija Pavla Florenskogo) [Il volto estetico dell'essere (Le intuizioni di Pavel Florenskij)]*, Znanie, Moskva 1990, pp. 7-8.

- ²⁰⁵ S. Choruzij, *Filosofskij simbolizm P. A. Florenskogo i ego žiznennye istoki*, cit., p. 538.
- ²⁰⁴ A. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 138.
- ²⁰⁵ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 66.
- ²⁰⁶ Ivi, p. 44.
- ²⁰⁷ Ivi, p. 71.
- ²⁰⁸ Ivi, p. 67.
- ²⁰⁹ Ivi, p. 66.
- ²¹⁰ Cfr. Ermete Trismegisto, *Asclepius*, in A. D. Nock, A.-J. Festugière (a cura di), *Corpus Hermeticum*, 4 voll., Les Belles Lettres, Paris 1983, vol. 2, VII, § 23, p. 326, 4-11; § 24, p. 326, 4-11; VIII, § 37, p. 347, 7-19.
- ²¹¹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 66.
- ²¹² Cfr. G. Palamas, *Atto e luce divina. Scritti filosofici e teologici*, Bompiani, Milano 2009². Su Palamas cfr. J. Meyendorff, *Introduction à l'Etude de Gregoire Palamas*, Seuil, Paris 1959; Id., *S. Gregorio Palamas e la mistica ortodossa* (1959), Gribaudi, Torino 1976, e R. D'Antiga, *Gregorio Palamas e l'escasmo. Un capitolo di storia della spiritualità orientale*, Edizioni Paoline, Milano 1992.
- ²¹³ P. Florenskij, *Sul nome di Dio*, cit., p. 85-86.
- ²¹⁴ P. Evdokimov, *L'Ortodossia* (1954), EDB, Bologna, 1981, p. 34.
- ²¹⁵ P. Florenskij, *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., p. 45.
- ²¹⁶ V. Lossky, *La visione di Dio*, in Id., *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente* (1944), EDB, Bologna 1985, p. 389.
- ²¹⁷ A. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, cit., p. 94.
- ²¹⁸ Già ne *Le radici universalmente umane dell'idealismo*, cit., Florenskij affrontava la questione della potenza magica dei nomi, a difesa della quale faceva implicitamente riferimento al *Cratilo* platonico e al suo celebre commento procliano.
- ²¹⁹ P. Florenskij, *Il valore magico della parola* ([1920 ca]; 1988), in Id., *Il valore magico della parola*, cit., pp. 51-76.
- ²²⁰ Ivi, pp. 54-55.
- ²²¹ La controversia esplose in occasione della terza edizione di *Na gorach Kavkaza (Sulle montagne del Caucaso)*, Izdanie Kievo-Pečerkoj Lavry, Kiev 1912. Il libro, scritto da un vecchio eremita di nome Ilarion Schimonach dopo oltre vent'anni di eremitaggio tra le montagne del Caucaso e inviato in forma manoscritta nel 1904 al monastero di Panteleimonovskij sull'Athos, costituiva una sorta di fenomenologia della preghiera e, costruito come un racconto autobiografico, affermava: «Se l'uomo [...] fa appello al Nome Divino per mezzo della sacra preghiera di Gesù, [...] in quest'uomo si opera un mutamento meraviglioso. Il nome del Signore Gesù Cristo sembra [...] incarnarsi e l'uomo [...] percepisce che il Signore medesimo è presente nel nome divino: tale percezione fa sì che il Signore e il suo nome diventino a tal punto identici da non poter essere più distinti l'uno d'altro» (ivi, cap. 3, col. 11, 19). Le due violente recensioni dello Ieromonaco Chrisanf al libro (cfr. "Russkij inok", 1912, 4, pp. 71-75; 5, pp. 57-59) divisero i monaci russi dell'Athos in due partiti: gli *imeslavcy* o "veneratori del nome" (per i quali il Nome di Dio, nella pratica della preghiera, partecipava dello stesso essere divino, meritando la stessa venerazione tributata a Dio) e gli *imeborcy* o "nomoclasti" (per i quali, invece, tale nome non meritava alcuna venerazione perché la parola, pronunciata da un creatura umana finita, non poteva avere nessuna reale relazione con la natura divina, a meno di incorrere in una forma di idolatria). Per una ricostruzione della vicenda a livello storico, teologico e controversistico, cfr. A. M. Chitrov, O. L. Solomina (a cura di), *Zabytye stranicy russkogo imjaslavija. Sbornik dokumentov i publikacij po Afonskij sobytijam 1910-1913 gg. i dviženija imjaslavija v 1910-1918 gg. (Pagine dimenticate dell'imjaslavie russo. Raccolta di documenti e pubblicazioni sugli eventi del monte Athos degli anni 1910-1913 e del movimento dell'imeslavie negli anni 1910-1918)*, Palomnik, Moskva 2001; Kostantin Boršč (a cura di), *Imeslavie. Sbornik bogoslovsko-publicističeskich statej, dokumentov i kommentariev (Imeslavie. Raccolta di articoli, documenti e commentari di carattere pubblicistico-teologico)*, Astra-Poligrafija, Moskva 2003-2005, 3 voll.; Igumen Ilarion (Alfeev), *Svjaščennaja tajna Cerkvi. Vvedeniju v istoriju i problematiku imjaslavskich sporov (Il segreto sacro della Chiesa. Introduzione alla storia e alla problematica delle dispute degli imeslavcy)*, Izdatel'stvo Olega Abyško, S-Peterburg 2007 e T. Dykstra, *Heresy on Mt. Athos: Conflict over the Name of God Among Russian Monks and Hierarchs, 1912-1914*, (Master's Thesis), St. Vladimir's Seminary, New York 1988. Si segnalano inoltre i due numeri monografici sull'argomento della rivista "Načala. Religiozno-filosofskij žurnal. Imeslavie" ["Inizi. Rivista filosofica religiosa. Imeslavie"], 1996, 1-4 e 1998, 1-4. In italiano cfr. I. Alfeev, *La gloria del nome. L'opera dello schimonaco Ilarion e*

la controversia attonita sul nome di Dio all'inizio del XX secolo, Qiqaiion, Magnano (BI) 2002.

²²² Insieme a Florenskij si occuparono della vicenda altri due membri della "Società filosofico-religiosa di Mosca in memoria di V. Solov'ëv": V. Ėrn (*Razbor Poslanija sv. Sinoda ob Imeni Božiem [Analisi dell'epistola del Santo sinodo riguardo al Nome di Dio]*, Religioznaja Filosofskaja Biblioteka, Moskva 1917) e S. Bulgakov (*Afonskoe delo [La questione dell'Atbos]*, "Russkaja Mysl", 1913, 9, pp. 37-46). Essi, oltre a denunciare il divieto del potere ecclesiastico di occuparsi del problema dell'*imeslavie*, stigmatizzarono la mancanza di un serio dibattito teologico sulla questione, riproposta nell'agosto 1917 in occasione della convocazione del Concilio panrusso. A tal fine venne formata una commissione di cui fu segretario proprio Bulgakov, incaricato di redigere la relazione introduttiva al problema. Lo stesso Florenskij lavorò a un progetto per i lavori di tale commissione: *Zapiska sv. P. Florenskogo c proektom teksta dlja novogo sinodal'nogo poslanija (Appunto di padre P. Florenskij con un progetto di testo della nuova epistola sinodale* [1916-17]; 1990). Se gli eventi rivoluzionari interruppero le sedute conciliari, la questione dell'*imeslavie* non rimase senza sviluppo, diventando in Bulgakov e Florenskij lo spunto per sviluppare una più vasta riflessione sul rapporto tra linguaggio e realtà: per quanto riguarda il primo, ricordiamo *Filosofija imeni (Filosofia del nome* [1920-21]), Paris, Ymca-Press 1953; per quanto riguarda il secondo invece, ricordiamo (oltre a *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., *Il valore magico della parola*, cit., *Sul nome di Dio*, cit. e *Dialektika*, cit.): *La scienza come descrizione simbolica* (1922); *Le antinomie del linguaggio* ([1918]; 1986-88); *Il termine*, cit., *Stroenie slova (La struttura della parola* [1922]; 1973) – tradotti in Id., *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, cit. – e *Imena (I nomi* [1923-26]; 1993). Per una ricostruzione del dibattito filosofico e teologico intorno alla vicenda cfr.: A. Nivière, *Les moines onomatodoxes et l'intelligentisia russe*, in "Cahiers du monde russe et soviétique", 1988, 2, pp.181-92; R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, cit., pp. 159-189 e M. Candida Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero, Milano 1997, pp. 65-96.

²²³ P. Florenskij, *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., pp. 41 e 44; tr. mod. su: *Imeslavie kak filosofskaja predposylka*, cit., pp. 300 e 301.

²²⁴ Ivi, p. 45; tr. mod. su: *Imeslavie kak filosofskaja predposylka*, cit., p. 303.

²²⁵ Id., *Sul nome di Dio*, cit., p. 90, tr. mod. su: *Ob imeni božiem*, cit., p. 332.

²²⁶ Id., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 64.

²²⁷ A. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, cit., p. 25.

²²⁸ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 66. Corsivi nel testo.

²²⁹ Id., *La venerazione del nome come premessa filosofica*, cit., p. 25; tr. mod. su: *Imeslavie kak filosofskaja predposylka*, cit., p. 285. Corsivi nel testo.

²³⁰ Id., *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, cit., p. 202.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercai Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
- 88 *La fotografia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
- 89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano
- 90 *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, di S. Tedesco
- 91 *Derrida e la questione dello sguardo*, di M. Ghilardi
- 92 *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, di C. Cantelli

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

The Icon as Concrete Metaphysics

Neoplatonism and Magic in Pavel Florenskij's Conception of Art

The present volume by Chiara Cantelli (chiara.cantelli@tin.it) focuses on Florenskij's theology of the icon, approaching it in ways that differ from the traditional paradigm previously used to interpret it. According to Cantelli, Florenskij's is not a theology of the Invisible, but rather of the absolute Visible.

To demonstrate her thesis, Cantelli draws on some paradigms of the philosophy of art of Arthur C. Danto, whose conception of the work of art seems opposite and specular to that of the Russian philosopher and theologian. According to Danto, the work of art was born when it matured the awareness of its representative nature, when it established between itself and the reality it represents the necessary distance that enabled it to emancipate itself from the magic context in which it was rooted. For Florenskij, on the contrary, the specificity of art resides precisely in its roots, which connoted the relationship between the image and the reality it represents as one of actual, rather than fictional-metaphoric, sameness. The fact that art uprooted itself from that context does not represent an awareness of its own nature, but rather a disavowal of it.

What bears witness to that nature is the icon, which Florenskij approaches as God Himself in His visible presence. «Rublev's Trinity exists, therefore God is», Florenskij asserts. God is there, His presence is manifest. Indeed, it is so manifest as to become charged with such sensible evidence as to eliminate all distance between Himself and His image. It is not an image, but God Himself. This is a theology of the visible, then, and it is connected with a Christianity so rooted in the sensible as to become a much more radical form of paganism than the one articulated in Iamblichus' and Proclus' late Neoplatonism, by which Florenskij's conception of the icon was influenced.