IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini. Questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/62921 since

Publisher:

Edizioni Medusa

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Hermes

Collana diretta da
Pier Angelo Carozzi

13

Questo libro è stato realizzato con il parziale contributo del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Salerno

© 2006 by Edizioni Medusa
Viale Abruzzi, 82 - 20131 Milano
edizionimedusa@tiscalinet.it

ISBN 88-7698-061-X

In copertina: *L'arcangelo Michele*, XIV secolo, Atene, Museo bizantino.

Graziano Lingua

L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini

Questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo

medusa

Questo libro più di altri miei lavori non sarebbe stato possibile senza l'aiuto di tante persone a cui va la mia gratitudine. In primo luogo sento di dover manifestare il mio debito intellettuale e umano nei confronti dei proff. Nynfa Bosco, Marco Ravera, Roberto Salizzoni, Angelo Schwarz, Francesco Tomatis che in forma diversa hanno contribuito a far nascere il mio interesse per i temi contenuti nel libro. Voglio poi ricordare i proff. Piergiuseppe Bernardi, Guido Cortassa, Paolo Heritier, Carlo Isoardi, Enrico V. Maltese, Clementina Mazzucco, Enrico Peroli, Michelangelo Priotto, a cui devo importanti suggerimenti durante la stesura del testo e i proff. Maurizio Pagano e Vincenzo Vitiello che mi hanno costantemente incoraggiato nelle mie ricerche, anche quando esse mi sembravano più improduttive. Alla forma definitiva del libro hanno poi contribuito: Silvia Agnello, Sergio Carletto, Carlo Cravero, Roberto Franzini Tibaldeo, Alberto Martinengo, Alessandro Parola, Rosa Maria Parrinello. Un ringraziamento va poi al prof. Enrico Nuzzo Direttore del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Salerno. Resta chiaro che gli errori, le imprecisioni e le forzature interpretative che saranno inevitabilmente disseminate nel testo sono imputabili solo a me. Dedico questo libro a mia moglie Barbara e alle nostre figlie Eleonora e Federica a cui devo il grazie più grande perché senza di loro queste pagine non avrebbero senso.

Abbreviazioni

CH, *Church History*, New Haven 1932 ss.

DOP, *Dumbarton Oaks Papers*, Washington 1941 ss.

Hennephof, H. Hennephof, *Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes in usum accademicum*, Brill, Leiden 1969.

Mansi, J.D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, 31 voll., Firenze e Venezia 1759-98.

MGH, *Monumenta Germaniae Historica*, Berlin 1824 ss.

PG, *Patrologiae Cursus Completus*, Series Græca, ed. J.-P. Migne, Paris 1857-66.

PL, *Patrologiae Cursus Completus*, Series Latina, ed. J.-P. Migne, Paris 1844-1865.

SCh, *Sources Chrétiennes*, Paris 1941 ss.

Introduzione

1. *Il cristianesimo e la "guerra delle immagini"*

Secondo Ernst Kitzinger è difficile individuare un fenomeno più rilevante per la storia dell'arte europea del processo che ha portato il cristianesimo a prendere progressivamente le distanze dal divieto veterotestamentario e a superare le resistenze dei primi secoli nei confronti della rappresentazione visiva. «Se il cristianesimo avesse persistito nel suo categorico rifiuto delle immagini – afferma il noto bizantinista – e addirittura di ogni forma artistica, secondo quanto proclamato nei primi due secoli della sua esistenza, la principale tradizione greco-romana sarebbe risultata priva di sbocchi, spinta nella clandestinità ovvero, tutt'al più, incanalata negli esiti marginali di uno sviluppo puramente profano e decorativo».[1] Così non è stato e la nuova religione, pur provenendo da un contesto culturale non così favorevole alla rappresentazione visiva, ha progressivamente approvato e favorito le immagini sacre e il loro culto.

Occorre notare però che l'accettazione delle immagini non è stata la presa d'atto di una prassi artistica e cultuale che col tempo si era imposta nella comunità, magari per osmosi con i culti pagani, ma è passata attraverso un complesso lavoro speculativo senza il quale non solo l'arte, ma l'intera teoria dell'immagine occidentale avrebbe preso strade diverse che sono difficili da immaginare. Per i cristiani dei primi secoli la questione delle immagini tocca infatti il cuore stesso dell'evento che fonda la nuova religione, perché la dottrina dell'incarnazione inscrive una volta per sempre la nozione di immagine al centro del sistema del suo sapere non solo teologico, ma anche filosofico e politico. È per questo che accettando la rappresentazione visiva il cristianesimo non solo ha dato corso alla storia dell'arte come l'abbiamo poi conosciuta, ma ha elaborato i fondamenti teorici di una cultura visiva complessiva i cui effetti si registrano ancora oggi.

Il nesso tra cristianesimo e filosofia dell'immagine si impone quindi da sé, quando si intende comprendere lo statuto teorico del visivo nella società contemporanea. Nel momento in cui riconosciamo di vivere ancora oggi degli effetti della scelta iconofila avvenuta nel primo millennio

della nostra era, dobbiamo però tenere in conto che tale decisione ha generato una lunga serie di conflitti. L'immagine cristiana nasce e si sviluppa in un contesto polemico e, proprio per la necessità di legittimarsi nei confronti di chi la nega, dà vita a un'elaborazione teorica la cui ricchezza e profondità erano sconosciute alla filosofia greca. Due sono i fronti contro cui essa si trova a combattere: quello interno, dettato dal rapporto di derivazione dall'ebraismo, che lascia in eredità alla nuova religione il divieto anticotestamentario di fare immagini e di adorarle («Non ti farai idolo, né immagine alcuna...», *Es* 20,4-6) e quello esterno, costituito dalla cultura visiva greco-romana, così ricca di rappresentazioni plastiche e pittoriche del divino da imporsi come riferimento allo stesso tempo inevitabile e pericoloso. Accettare le immagini significava per un verso reinterpretare il testo di *Es* 20 alla luce della novità dell'evento cristiano e, per l'altro, evitare comunque che questo significasse un semplice cedimento all'idolatria pagana. Il cristianesimo in tale decisione si giocava quindi la propria identità nei confronti dall'Antico Patto e del paganesimo dei Gentili.

Stretto in questa morsa, lo spazio di manovra concesso alla nuova religione era davvero esiguo. La posta in gioco però apparve da subito enorme: quando nella cultura cristiana si pone il problema dell'immagine, in ultimo non si dibatte di rappresentazioni qualsiasi, ma della possibilità di raffigurare, con mezzi materiali quali le forme e i colori, nientemeno che l'"immagine di Dio". Sarà quindi la legittimità delle icone di Cristo, immagini ritrattistiche pericolosamente simili agli idoli pagani, a generare i conflitti più accaniti e a trasformare la questione dell'arte cristiana in un problema così radicale. È vero che le immagini entrano nei luoghi sacri innanzitutto con una funzione narrativo-catechetica, legittimandosi come strumento in grado di raccontare l'Evangelo a chi non conosce le lettere, ma il nocciolo duro dello scontro verterà non tanto sul valore narrativo, né sulla funzione estetica di abbellimento delle chiese, quanto sulla pretesa ostensiva e rivelativa che l'immagine viene ad avere quando pretende di essere un canale di comunicazione tra l'umano e il Divino.

Proprio perché l'interrogazione sul senso dell'immagine è così radicale, il dibattito che ne deriva si carica di una violenza non solo simbolica, che non si limita alle origini cristiane, ma percorre come un fiume carsico i due millenni di storia successiva. Viene immediatamente in mente la vera e propria "guerra delle immagini"[2] che scoppia a Bisanzio durante l'VIII e IX secolo, ma essa è soltanto l'emergenza più vistosa di una conflittualità che riappare a più riprese nella storia delle Chiese. Dopo il trionfo dell'ortodossia (così venne chiamata la

definitiva vittoria del partito iconofilo bizantino) gli scontri si spostano in Occidente e nel secondo millennio viene messa in questione non soltanto la soluzione "forte" incarnata dalle icone, ma anche la legittimità dell'uso di immagini religiose nella versione più "debole", didattico-narrativa che caratterizzerà la teologia occidentale a partire da Gregorio Magno. Ne è un esempio la nuova ondata iconoclasta inaugurata da Carlostadio e proseguita da Zwingli, da Calvino e dalle correnti della Riforma radicale in epoca moderna. La medesima funzione critica è giocata poi da molte forme di rigorismo spirituale (si pensi a titolo di esempio al monachesimo cistercense), che, senza arrivare alla distruzione fisica delle immagini, evidenziano però un'ostilità che anche all'interno del cristianesimo occidentale accompagna e fa da controcanto all'accettazione delle rappresentazioni visive.

È proprio l'intrinseca conflittualità dello statuto dell'immagine cristiana che ha dato avvio alle ricerche di questo libro. Esso nasce innanzitutto dalla convinzione che gli scontri sulle immagini che accompagnano il cristianesimo abbiano qualcosa da dire sul compito che oggi, come un tempo, abbiamo di elaborare strumenti in grado di dare forma critica al nostro rapporto con il visivo. La fatica con cui il cristianesimo ha elaborato la sua accettazione delle immagini e la costante attenzione selettiva che l'ostilità alla rappresentazione ha prodotto nel pensiero teologico sono fenomeni carichi di significato per il contesto culturale contemporaneo, dove l'invadenza della comunicazione audiovisiva sembra aver indebolito notevolmente la nostra capacità reattiva. L'interesse di ritornare al senso profondo di questi conflitti sta quindi nel potersi confrontare con una tradizione culturale dalle molteplici sfumature che si è impegnata a pensare l'immagine, valorizzandola all'interno della Chiesa e della società, ma anche disegnando intorno a essa dei precisi confini teorici e pratici. Le varie iconoclastie e iconofobie che hanno attraversato la cultura ebraico-cristiana si fondano sulla convinzione che sia necessario mettere dei limiti ai sistemi di espressione visiva perché essi sono intrinsecamente portati a eccedere, divenendo incontrollabili. Gettare uno sguardo sui due millenni di storia cristiana permette allora di essere meno ingenui di fronte all'*overdose* visiva contemporanea e alle nuove tecnologie che hanno moltiplicato all'infinito la capacità di produzione e di diffusione iconica. Il cristianesimo sa fin dalle sue origini che il "potere delle immagini", la loro capacità di creare illusioni e di istituire realtà, deve essere gestito senza cadere negli estremi della cieca accondiscendenza o del radicale rifiuto.

I Padri della Chiesa dei primi secoli, non soltanto quelli più espli-

citamente ostili alle immagini, hanno avuto ben chiaro il rischio insito nelle rappresentazioni visive e nella loro tendenza a impossessarsi dei sensi e a dominare le coscienze. La cifra sintetica con cui ne hanno nominato la minacciosa potenza è stata la nozione di *idolo*. Non bisogna dimenticare un fatto spesso lasciato in ombra: i conflitti sulla legittimità delle immagini sacre non hanno innanzitutto come obiettivo il rifiuto generico dell'arte figurativa. Gli iconoclasti non si accaniscono contro tutte le immagini, ma si dimostrano consapevolmente selettivi: distruggono le immagini che considerano idolatriche. Ora, anche gli iconofili condannano l'idolatria; a dividerli è quindi la questione di dove passi la linea che separa ciò che è idolo da ciò che idolo non è, o, più semplicemente, il problema se possa esserci immagine cristiana che non sia idolatrica.

Il cristianesimo scegliendo la strada maestra della rappresentazione visiva non è potuto sfuggire allora a un paradosso: da una parte l'idea che Dio stesso si sia reso visibile nel Figlio incarnato promuove con forza una concezione positiva dell'immagine, dall'altra il sospetto dell'effetto idolatrico che le immagini artificiali possono produrre sull'uomo, impone di definire dei confini precisi alla pretesa di rappresentare Cristo, fino a negarne la stessa possibilità. Per un verso quindi la novità cristiana di un Dio che si offre agli occhi degli uomini nella carne impone di superare il divieto veterotestamentario e per l'altro la paura di cadere nell'idolatria, che proprio l'ebraismo aveva lasciato in eredità al cristianesimo, rende necessaria una costante correzione degli eccessi nella prassi cultuale, nella sua concettualizzazione e nel suo uso teologico-politico.

A partire dalla novità di cui si fa custode, il cristianesimo orientale arriverà, attraverso un'ardita analogia concettuale, a sostenere che l'immagine può rendere presente l'invisibile senza trasformarsi necessariamente in idolo. Questo sarà possibile perché la relazione iconica che le raffigurazioni "fatte da mani d'uomo" intrattengono con i loro modelli celesti verrà concepita sulla falsariga della relazione immaginale intratrinitaria del Figlio con il Padre (*Col* 1,15) e della parentela che lega l'uomo, creato «a immagine e somiglianza di Dio» (*Gen* 1,27), al suo Creatore. Grazie a questa analogia tra immagini che sono naturali e immagini che sono invece frutto del lavoro dell'artista, diventerà possibile concepire l'*icona*, vale a dire un tipo di arte sacra che non ha come primo obiettivo quello di rappresentare in figure qualche episodio della storia della salvezza, ma di raffigurare ritrattisticamente Cristo come "vero Dio e vero uomo".

Nell'icona di Cristo l'immagine artificiale si carica così di una

pretesa teologica straordinaria: essa ha la presunzione di essere l'immagine della Prima Immagine del Padre[3]. Tuttavia proprio in quanto è un'immagine fatta da mano d'uomo che pretende di raffigurare l'Immagine generata da Dio, allo stesso tempo si espone al sospetto di essere illusoria e fa risorgere l'ostilità naturale del cristianesimo verso l'idolatria. Come è infatti possibile che l'uomo con le sue mani impure sia capace di produrre immagini di Cristo vero Dio e vero uomo, senza rischiare di circoscrivere ciò che non è circoscrivibile? L'immagine può davvero restare al riparo dall'eccesso di rendere il Divino alla portata di chi lo raffigura e di chi poi ne sovraintende l'uso pubblico?

Su queste domande si apre lo scontro più aspro, perché la loro portata è insieme teologica, antropologica e politica. Per questo l'icona diventa nel cristianesimo orientale uno straordinario catalizzatore degli interessi di chi vuole gestire le coscienze, ma è anche il luogo in cui si gioca qualcosa di essenziale della nozione stessa di umanità e di libertà. Se veramente l'icona è immagine dell'Immagine essa ha a che fare con l'origine e con il destino dell'uomo e la capacità umana di vedere e produrre rappresentazioni esprime qualcosa del rapporto originario che lega la "messa in immagine" della realtà con la sua conoscenza e con il potere che si ha nei suoi confronti. Non solo: poiché l'uomo è "secondo l'immagine" di Dio e il Figlio diventa visibile proprio in quanto diventa uomo, allora l'intera esistenza umana si gioca sotto il segno delle operazioni immaginali.

Ora, per dare un senso a una ricerca sui conflitti teorici che intessono la storia del rapporto tra il cristianesimo e le immagini è necessario individuare un punto di osservazione limitato. Dovendo quindi delimitare un ambito specifico da cui partire per affrontare la questione del nesso che lega le guerre delle immagini con lo statuto del visuale in esse presupposto, ho scelto di occuparmi in questo libro specificamente della teoria dell'icona nel cristianesimo orientale. In questa tradizione culturale la riflessione cristiana trova, secondo Marie-José Mondzain, una delle figure speculativamente più ricche e impegnative che si esprime in un vero e proprio "pensiero iconico"[4], in cui la questione dell'immagine entra a costituire la comprensione complessiva dell'evento cristiano. In pochi altri casi la prassi artistica è andata di pari passo con una riflessione puntuale non soltanto sugli aspetti teologici, ma anche sui profili più propriamente filosofici, etici e politici, relativi alla natura dell'immagine, alle sue potenzialità, ai suoi limiti e al suo ruolo all'interno della Chiesa e della società.

Se si guarda alla storia del pensiero cristiano orientale, si posso-

no individuare due momenti fondamentali, in cui la riflessione sull'icona raggiunge particolare profondità: la teologia bizantina dell'VIII e IX secolo, che elabora le basi della teologia ortodossa dell'immagine difendendola dall'attacco iconoclastico, e il pensiero filosofico-religioso russo del XX secolo che, a partire dalla riscoperta contemporanea dell'icona, si costituisce come una ripresa e una riattualizzazione della teoria medioevale in riferimento polemico alla cultura visiva moderna. In entrambi i casi non esiste scritto sull'argomento che non metta in campo insieme alla nozione di icona anche la nozione di idolo come immagine "nemica" che deve essere combattuta. Idoli sono le immagini pagane, ma idoli sono anche le immagini religiose occidentali che si piegano al naturalismo introdotto dal Rinascimento. La rilevanza di questo binomio e le sue diverse articolazioni conflittuali che emergono con particolare evidenza nello scontro iconoclastico e nella riscoperta russa dell'icona, costituiscono quindi una prima determinazione dell'impianto complessivo di questo lavoro e giustificano la scelta di anteporre alla teologia dell'icona propriamente detta due capitoli dedicati rispettivamente all'ebraismo e al cristianesimo dei primi secoli. Per analizzare la teoria dell'icona attraverso il prisma del conflitto che essa instaura con le immagini idolatriche, occorre infatti avere ben chiaro che l'accettazione cristiana delle immagini non significa la definitiva cancellazione del divieto veterotestamentario, ma una sua particolare interpretazione in cui le possibilità aperte dalla dottrina dell'incarnazione fanno i conti costantemente con la proibizione originaria dell'idolatria.

Sia l'icona, perisca l'idolo, l'uno non sopporta la vista dell'altro. Ma l'idolo non muore una volta per sempre: lo sguardo idolatrico è sempre in agguato e tenta costantemente l'icona, come una possibilità, vinta, ma non sconfitta. D'altro canto l'avvento del cristianesimo non significa la fine dell'idolatria: la guerra agli idoli quando il paganesimo è ormai morente viene portata all'interno stesso della nuova religione. Senza la paura, direi quasi l'ossessione per l'idolatria, non si capirebbe il lungo dibattito che prepara l'accettazione teologica delle immagini nella Chiesa dei primi secoli, né lo sforzo per determinare con precisione il significato del suo culto, né ancora la rabbia iconoclasta che trasforma lo scontro teorico in una vera e propria guerra combattuta con il sangue. Tuttavia, la lotta all'idolo non si ferma con la teologia bizantina e il "trionfo dell'ortodossia" non cancella una volta per tutte lo statuto polemico dell'icona. Nel mondo slavo-ortodosso le polemiche percorrono la storia moderna dell'icona ben prima della sua riscoperta filosofico-religiosa avvenuta nella cul-

tura russa di inizio Novecento. In questo arco temporale quasi bimillenario il pensiero che accompagna l'icona si impegna a difendere la specificità che distingue queste immagini da altre forme di rappresentazione visiva presenti in ambito cristiano, quali le immagini meramente decorative, quelle catechetico-narrative, quelle devozionali e quelle naturalistiche a tema religioso che tanta parte hanno nell'arte moderna occidentale. Di tutte queste immagini il pensiero iconico contesta l'incapacità di essere ciò che l'*imago Dei* dovrebbe essere e proprio per questo le considera insufficienti per l'arte cristiana o addirittura, come nel caso dell'arte devozionale e del naturalismo, ingannevoli ed esposte all'idolatria.

2. *L'icona e il suo altro*

In questo studio ripercorrerò alcuni snodi dello sviluppo della teoria dell'icona, ma l'obiettivo che mi guida non è essenzialmente storico, né il mio interesse è ricostruire in modo filologico le diverse figure che il pensiero iconico viene ad avere in contesti culturali peraltro così diversi tra loro, lavoro per cui sarebbe necessaria una ben più ampia competenza. La storia del pensiero iconico mi serve unicamente come caso di studio per un'indagine squisitamente filosofica sulle categorie messe in campo dal cristianesimo orientale per giustificare l'immagine cristiana, con la convinzione che un confronto con questa tradizione possa offrire un contributo al dibattito contemporaneo. La scelta stessa di tenere insieme autori e periodi storici così diversi tra loro, scelta che potrebbe apparire un cortocircuito storiografico, si giustifica perché rispetto al nucleo più propriamente speculativo della teoria dell'icona il pensiero bizantino e quello russo contemporano si chiariscono a vicenda in modo mirabile. Avvicinare questi due momenti del pensiero iconico permette a mio parere di superare un certo strabismo ancora presente nel modo in cui nel contesto filosofico occidentale ci si accosta al significato dell'immagine cristiano-ortodossa. Il fatto che la ricezione contemporanea della teoria dell'icona sia passata in gran parte attraverso le opere della teologia ortodossa russa ha relegato nell'ombra due aspetti importanti della questione: innanzitutto che la teoria dell'icona ha una storia lunga quasi quanto il cristianesimo (per cui è una miopia limitarsi a quanto su questa forma artistica è stato scritto nel '900) e in secondo luogo che i conflitti del primo millennio non sono soltanto un capitolo della storia della teologia orientale, ma rappresentano uno degli snodi più rilevanti del dibattito sullo statuto filosofico dell'immagine nella storia dell'intera cultura visiva successiva.

Quindi, se ci si limita alla teologia russa del Novecento si fa fatica a cogliere il contributo offerto dall'icona alla teoria dell'immagine.

L'aspetto che rischia di rimanere nell'ombra è il percorso speculativo che ha portato alla giustificazione delle immagini e la lenta elaborazione categoriale che lo ha accompagnato. Negli scontri del periodo iconoclastico, discutendo dell'ammissibilità dell'*imago Dei*, iconofili e iconoclasti discutevano allo stesso tempo della natura dell'immagine *tout court*, del suo valore noetico e del suo statuto antropologico insieme e forse prima di quello artistico.[5] È quindi tornando all'origine del problema che si può meglio comprendere l'attualità dell'icona, perché il pensiero cristiano sulle immagini che ha condizionato Oriente e Occidente ha in questo momento della storia bizantina una delle sue sorgenti comuni.

In questa prospettiva genetica, il lascito più significativo del pensiero ortodosso sta nell'aver portato il conflitto all'interno stesso dell'immagine cristiana, evidenziando la differenza e l'inconciliabilità tra la sua dimensione iconica e la sua dimensione idolatrica: l'idolo non è solo "l'altro dell'icona", ma anche "l'altro nell'icona", cioè è il rischio stesso che l'icona deve combattere per trovare la propria legittimità. Per questo l'icona è essenzialmente un'immagine critica in cui la raffigurazione è come ferita da un desiderio di fedeltà virtualmente illimitato che la scuote dalla facile accondiscendenza all'immediatezza del visibile. Tutto ciò può avvenire perché alla sua origine c'è l'incarnazione come evento fondatore di una religione che inscrive il divino nel visibile, senza risolverlo nel trionfo della visibilità e che promuove l'immagine come luogo rivelativo, ma in una misura conforme al paradosso del Dio di Gesù Cristo che sceglie la forma kenotica del Crocifisso per manifestarsi.

Ora, non è possibile comprendere l'orizzonte ultimo in cui si situano i dibattiti che analizzeremo, se non si tiene in conto che il Nuovo Testamento non dice nulla sull'ammissibilità della produzione di immagini artificiali e del loro culto, ma indica in Cristo l'immagine visibile del Dio invisibile (*Col* 1,15; *Gv* 14,9), in cui è ripristinata e portata a compimento la creazione dell'uomo "a immagine e somiglianza" del suo creatore (*Gen* 1,26-27). Se il primo soggetto dell'*imago Dei* è Dio stesso, ogni operazione rappresentativa del Volto invisibile dovrà fare i conti con questa originaria messa in immagine. Il Figlio è icona adeguata del Padre perché è perfettamente identico a Lui e quindi non esiste scarto tra l'immagine e il suo modello. Attraverso l'incarnazione il Figlio offre all'invisibilità del Padre l'occasione storica per la sua visibilità, ma fa questo proprio perché tra i due sussiste una completa identità:

nella carne del *Logos*, dice il Concilio di Calcedonia (451), la natura umana e la natura divina sono unite in un'unica persona, quindi l'invisibilità di Dio trova nell'uomo Gesù il luogo adeguato per manifestarsi. Quando si tratta però di immagini artificiali il soggetto dell'immagine non è più Dio, ma l'artista con le sue imperfezioni umane e quindi sorge il sospetto che lo scarto tra la rappresentazione e il suo modello celeste renda illegittima e blasfema l'icona. È significativo da questo punto di vista che uno dei miti fondatori dell'immagine di culto cristiana siano le leggende sulle immagini "non fatte da mano d'uomo", gli acheropiti, la cui legittimità si fonda appunto sul fatto che essi non nascono grazie all'arte, ma sorgono miracolosamente o per contatto diretto con il loro prototipo. Tuttavia la legittimazione teorica dell'icona non passerà attraverso queste leggende ma, come ha mostrato Gerhard Ladner, attraverso lo sforzo compiuto dai Padri orientali di istituire un'analogia nella differenza[6] tra le immagini artificiali e la prima Immagine che Dio genera, generando il Figlio. Questo diventa possibile perché la relazione iconica tra raffigurazione e modello viene pensata sulla falsariga del legame immaginale tra il Figlio incarnato e il Padre. Le immagini artificiali, e in primo luogo l'icona di Cristo sulla cui legittimità si fonda la possibilità di tutte le altre, non sono certo il prototipo, ma portano in sé una qualche presenza di esso attraverso la loro somiglianza [*homoiosis*] con la realtà che raffigurano.

Proprio sulle modalità con cui l'Oriente cristiano pensa questa presenza, la dimensione iconica dell'immagine entra in competizione con il suo perenne rischio idolatrico. Il pensiero iconico mette così in campo un indisgiungibile linguaggio del paradosso dove presenza e assenza, luce e tenebra, visibilità e invisibilità sono tenute insieme perché l'icona riveli e allo stesso tempo non pretenda di circoscrivere il Divino. Cos'è infatti l'idolo se non un'immagine tutta chiusa nella semplice visibilità, una saturazione della presenza che attira lo sguardo e lo incatena al visibile?[7] Ebbene la dimensione iconica dell'immagine contesta questa semplice presenza interpretando la raffigurazione come luogo della presenza nell'assenza, realtà kenotica che svuota dall'interno l'arroganza del tutto vedere, pur continuando a mostrare forme e colori. Nell'icona ciò che importa non è l'immagine in sé, ma la sua qualità transitiva, la sua capacità di essere una via che conduce verso qualcosa di più originario che traspare dalla somiglianza della raffigurazione, ma in essa non si risolve. Essa non è "morta immagine", secondo l'accusa che il Concilio iconoclasta di Hiereia (754) lancia agli iconofili bizantini, ma un'immagine che vive ed è animata dal continuo scambio che la raffigurazio-

ne instaura con il suo modello celeste e con lo sguardo dell'uomo.

Lo scontro sulle icone verte quindi sulla forma in cui può essere espresso attraverso una immagine artificiale questo paradosso che è gia originario dell'Immagine Prima, quando essa dall'invisibilità della relazione intratrinitaria diviene la visibilità della carne di Cristo. Vedremo che per gli iconoclasti non esiste immagine artificiale che riesca a raffigurare l'Immagine Prima senza risolverla nell'idolo, perché una autentica icona dovrebbe essere consustanziale al suo modello, in tutto simile a esso e questo evidentemente non è possibile. Per gli iconofili invece si dà questa possibilità attraverso un preciso canone pittorico che lega l'icona al suo modello, mettendo in secondo piano l'attività del pittore e grazie a una dottrina etica dello sguardo che distingue, come stabilisce il Concilio di Nicea II, la venerazione dell'immagine [*proskynesis*] dall'adorazione [*latreia*] che è dovuta solo a Dio. In una concezione come quella bizantina in cui la "causa" dell'icona è l'immagine stessa, il ruolo della *poiesis* umana non può se non passare in secondo piano. E questo diventerà ancora più evidente nella ripresa novecentesca del pensiero iconico quando i pensatori russi dovranno fare i conti con il nuovo ruolo che l'artista viene a avere nell'epoca moderna. La difesa del canone iconico, a cui Florenskij, Bulgakov e Uspenskij dedicano pagine illuminanti, possono apparire incomprensibili a un occidentale, ma tali non sono all'interno di un pensiero che concepisce l'immagine sacra come un fatto rivelativo e non come un prodotto della creatività umana.

Al di là di queste differenze, su cui ci soffermeremo nel testo, è ancora una volta il conflitto a permettere alla teologia dell'icona di elaborare la propria nozione di immagine, dal momento che l'accusa di idolatria la costringe a formulare con sempre maggior precisione i diversi livelli di senso che sono racchiusi nell'ossimoro contenuto nella nozione di *imago Dei.*

3. *L'economia incarnazionale e l'immagine cristiana*

Nei diversi capitoli in cui ho raccolto quelle che ritengo essere le tappe più significative dell'evoluzione della teoria dell'icona verrano messi in evidenza di volta in volta questi livelli. In sede introduttiva è bene però segnalare alcuni nodi teorici che insieme alla dialettica idolo/icona hanno guidato la stesura di queste pagine e che possono costituire una loro chiave di lettura unificante.

Il primo di questi nodi è il rapporto che la concezione dell'icona instaura con il pensiero ebraico e con la filosofia greco-ellenistica, di

matrice sia platonica che aristotelica. Nel primo capitolo vedremo come l'analisi del significato e del contesto in cui si colloca il divieto veterotestamentario, alla luce dell'interpretazione che ne verrà data dal cristianesimo, faccia emergere *e contrario* una concezione "forte" dell'immagine come circoscrizione del divino, la quale viene negata proprio perché non corrisponde alla modalità scelta da Yhwh per rivelarsi. Con essa i Padri dei primi secoli si confrontano non rimuovendo semplicemente il divieto, ma ripensandolo a partire dall'incarnazione e dal nuovo significato che acquista la visibilità di Dio grazie alla carne del *Logos*. Proprio la presenza incarnazionale di Dio nella sua immagine è il discrimine su cui si misura il rapporto che il cristianesimo instaura con l'ellenismo e la sua filosofia dell'immagine. Al riguardo il primo scoglio che deve essere superato è la tendenza a interpretare il passaggio avvenuto nei primi secoli della nostra era dall'ostilità all'accettazione teologica della rappresentazione visiva come una figura dell'"ellenizzazione del cristianesimo" (Harnack, Dobschütz). Contro questa impostazione, i cui effetti si registrano ancora in molti storici dell'arte, proporrò un percorso alternativo che da una parte non si lascia ingabbiare nella necessità di scegliere o per l'ellenizzazione del cristianesimo o per la cristianizzazione dell'ellenismo, ma cerca di verificare dall'interno la *ratio christiana* del problema delle immagini. Certamente il cristianesimo ha trovato nel platonismo tardo antico e nella teoria greca della *mimesis* un orizzonte teorico utile a esprimere la relazione dell'immagine al suo modello, tuttavia si è anche dovuto far carico dell'assoluta novità costituita dalla dottrina dell'incarnazione. L'immagine cristiana in quanto si fonda sull'"economia incarnazionale" (Mondzain), non può essere considerata una copia speculare del prototipo celeste o un suo riflesso degradato perché il suo modello è Cristo, immagine vivente del Padre e non sua ombra sbiadita.

Se l'immagine non è un riflesso del prototipo ma una sua incarnazione, e questo è il secondo nodo che voglio segnalare, allora la relazione tra l'icona e il suo modello dovrà avere una consistenza ontologica del tutto particolare. La natura della sua somiglianza [*homoiosis*] dovrà essere in qualche modo partecipativa senza condurre alla totale identificazione. L'attenzione che dedicheremo nel terzo capitolo al modello della gerarchia delle immagini in Dionigi Areopagita e in Giovanni Damasceno ha come obiettivo proprio di mostrare quali sono i vantaggi e i rischi di questa ontologia dell'immagine. All'interno di tale modello il vero e proprio trauma rappresentato dalla teoria iconoclastica della consustanzialità dell'immagine elaborata da Costantino V costringerà i Padri del IX secolo a esprimere diversamente il rap-

porto tra raffigurazione e raffigurato, abbandonando il terreno ontologico della partecipazione per approdare a un modello semiologico centrato sull'idea aristotelica di relazione [*schesis*, *pros ti*] dove il grafo pittorico, anche se rimanda al prototipo, è nella sua essenza diverso dal suo modello celeste. La venerazione può transitare dalla figura al modello secondo l'espressione di Basilio, perché l'icona non è chiusa su se stessa come l'idolo, ma è originariamente relazionale.

Il passaggio che avviene nel pensiero iconico bizantino dalla partecipazione alla relazione si ripercuote nel pensiero russo quando la natura relazionale dell'icona è espressa attraverso la categoria del simbolo. L'analisi dei testi che Florenskij dedica a questo tema permetterà di mettere in evidenza come la riscoperta filosofica dell'icona avvenga certamente all'interno di una ripresa del modello gerarchico di Dionigi Areopagita, ma senza dimenticare che l'idea della partecipazione deve fare i conti con lo iato e la differenza tra immagine visibile e modello invisibile. Ciò che accomuna Florenskij ai teologi bizantini del IX secolo è allora una concezione del grafo pittorico che potremmo definire kenotica, in quanto in essa l'immagine è vuota trasparenza e ha valore solo perché permette allo sguardo di transitare al di là di essa.

Si affaccia così il terzo nodo speculativo che accomuna i bizantini e i russi: la natura ontologica del simbolo pittorico può essere pensata soltanto attraverso una costante antinomia che vede da una parte la potenza rivelativa dell'icona e dall'altra il suo insuperabile tratto apofatico. Quello dell'antinomia, come ha osservato Massimo Cacciari[8], è forse il problema più radicale con cui ha dovuto confrontarsi il linguaggio del paradosso proprio del pensiero iconico. In esso infatti trovano un terreno comune le molteplici polarità che costituiscono la dimensione iconica dell'immagine e che la differenziano radicalmente dalla sua dimensione idolatrica. Il pensiero medioevale ha gestito il paradosso cercando di esprimere l'identità e la differenza tra immagine naturale e immagine artificiale. Il pensiero russo contemporaneo si è impegnato sullo stesso problema avendo di fronte non più la contestazione iconoclastica, ma l'invadenza dell'immagine naturalistica che, ancorando l'arte religiosa all'imitazione del mondo empirico, rischia di annullare alla radice ogni qualità rivelativa e anagogica della rappresentazione. Contro il naturalismo autori quali Florenskij, Bulgakov e Uspenskij difendono la particolarità dell'icona come una immagine artificiale, in grado di far transitare lo sguardo al di là del segno visibile proprio perché non si adegua alla semplice visibilità di questo mondo, ma si carica simbolicamente di una presenza dell'ulteriorità. La lettura dell'icona attraverso il prisma dell'"ontologismo

simbolico" porta allora i russi ad affrontare direttamente la radice del paradosso cristiano dell'immagine e a esprimerlo nell'antinomia teologica tra raffigurabilità/irraffigurabilità di Dio. Le polarità che abitano il grafo pittorico e lo sguardo non idolatrico trovano a questo livello il loro strato più profondo fino a portare l'icona di fronte al rischio di un inevitabile fallimento. La dimensione iconica dell'immagine mostra allora la contraddizione originaria dell'*imago Dei*: essa è *necessaria* perché il cristianesimo non può sottrarsi al compito di testimoniare che l'immagine di Dio è stata inscritta una volta per sempre nella carne del *Logos*, ma è anche *impossibile* perché in ultimo l'unica autentica immagine di Dio resta la carne del Figlio e non la carne delle immagini fatte da mano d'uomo.[9] La contraddizione tuttavia non blocca il discorso: in essa infatti abita la vera forza del pensiero iconico. Come il Figlio ha manifestato la sua gloria sulla croce, l'icona può avere l'ardire di raffigurare il Divino senza cadere nell'idolatria nel momento stesso in cui riconosce che l'immagine non esaurisce l'abisso del senso che la fonda, ma partecipa della stessa avventura kenotica del Dio cristiano.

4. *Etica dell'immagine e canone iconico*

Come si traduce allora nella prassi iconografica questo paradosso originario? Perché, nonostante la teoria sembri incapace di risolvere l'aporia dell'immagine cristiana, l'icona è possibile? Nei capitoli dedicati al pensiero bizantino e alla sua rielaborazione contemporanea vedremo che l'ortodossia non si sottrae al peso di queste domande e si impegna a pensare il paradosso senza rinunciare né al senso istitutivo dell'incarnazione che redime la visibilità e le operazioni immaginali, né al valore perenne del divieto anticotestamentario che ne determina i limiti. Nel pensiero iconico vi è il continuo tentativo di controllare l'intrinseca instabilità della nozione di *imago Dei* attraverso una concezione canonica dell'arte che, normando la produzione e la fruizione dell'opera, impedisce che questa instabilità distrugga dall'interno il labile equilibrio raggiunto dalla teologia dell'icona. Per rispettare il paradosso costitutivo dell'*imago Dei* la pratica iconografica deve sottostare a una serie precisa di regole che definiscono anche nei minimi particolari il modo in cui l'icona deve essere dipinta e i suoi contenuti formali, affinchè l'intervento umano non prenda il sopravvento sul primato iconico della Trascendenza.

L'ontologia e la fenomenologia dell'immagine grazie a cui la teologia ortodossa concepisce l'avvento di Dio nella figura e il passaggio

anagogico dalla raffigurazione al raffigurato si legano così a una precisa etica del gesto e dello sguardo. Già i Padri bizantini sono consapevoli che l'uso delle mani per soddisfare il desiderio umano di vedere l'Immagine Prima deve essere purificato, diversamente il pittore rischia di produrre idoli e non immagini di Dio. L'importanza che hanno fin dal VI secolo le immagini "acheropitiche" intende appunto garantire in forma leggendaria questo primato iconico della Trascendenza, pensandolo al di fuori dell'azione simbolizzatrice dell'uomo. Ma quando l'immagine è "cheropitica", allora diventa evidente che la mano dell'iconografo non può abbandonarsi all'invenzione, ma deve essere precisamente regolata. Per questo motivo nella tradizione ortodossa la capacità tecnica del pittore passa in second'ordine rispetto alla sua profondità spirituale, unica in grado di permettere fedeltà creativa al Prototipo. Perché l'icona sia vivente essa deve provenire da una vita che ha rispecchiato in sé la dinamica che porta l'uomo creato secondo l'immagine [*kat'eikona*] di Dio a divenire secondo la somiglianza [*kath' homoiosin*] perché solo così l'opera potrà essere a sua volta *kath' homoiosin* del modello celeste.

Nell'analizzare il passaggio del pensiero iconico dal contesto medioevale a quello contemporaneo metteremo in evidenza come proprio il canone diventi sempre di più lo strumento normativo in grado di legittimare l'azione iconografica. Con esso la teologia ortodossa enuncia il primato di una tradizione che si concepisce come risalente alle origini stesse del cristianesimo e l'assoluta precedenza della comunità dei credenti sulla libera creatività del singolo pittore. Se questa dimensione anti-creativa non genera grandi problemi in un contesto come quello bizantino-medioevale, essa colloca invece la riscoperta novecentesca dell'icona in uno spazio di pensiero radicalmente alternativo alla teoria dell'arte e all'estetica moderna occidentale. Non è il singolo pittore a "creare" l'immagine imprimendovi la sua personale interpretazione del mondo, ma è il contenuto stesso del rappresentato che si offre all'artista. L'immagine quindi precede il gesto poietico come un simbolo eterno che va costantemente rivitalizzato. Per questo l'icona è una forma d'espressione non autorale[10], ma comunitaria in cui i pensatori russi dello scorso secolo trovano un punto di appoggio per criticare gli sviluppi moderni del soggettivismo occidentale.

Nel conflitto con il naturalismo occidentale e con l'arte religiosa della chiesa latina che ha abbandonato il canone iconico risorge lo scontro tra la dimensione iconica e la dimensione idolatrica dell'immagine cristiana. Questa volta però diventa più evidente di quanto non fosse a Bisanzio che a trasformare in idolatrica un'immagine è il sog-

getto che la produce e che a essa si accosta. Per i Padri era fondamentalmente lo sguardo a fare dell'icona un idolo, quando esso non sapeva distinguere il culto di venerazione dal culto di adorazione, per i russi è l'arroganza malata del soggetto moderno a trasformare l'*imago Dei* in un'*imago hominis*. Le scelte formali che sottostanno al naturalismo, quali la prospettiva e il chiaroscuro, traspongono nel quadro la visione del mondo moderna che non è più capace di riconoscere la differenza tra l'immagine e la visibilità mondana. Produrre un'icona non è come produrre un'immagine qualsiasi a soggetto religioso perché essa trae origine dall'invisibile e non dalla semplice mimesi di ciò che si vede. Allo stesso modo guardare l'immagine di Cristo non significa semplicemente vedere, ma accostarsi a un simbolo vivente dell'incarnazione in cui è in gioco qualcosa del destino stesso dell'uomo che va al di là della soddisfazione del desiderio dei suoi occhi. Il primato genealogico dell'immagine naturale sull'immagine artificiale grazie a cui i bizantini hanno potuto difendere l'icona dall'accusa di idolatria diventa nell'iconologia contemporanea il primato iconico dell'immagine-simbolo su ogni sforzo umano di raffigurarlo e di racchiuderlo nel proprio sguardo. L'immagine è iconica in quanto non impone la presenza del visibile, ma si fa diafanica e come dice Florenskij diventa una «finestra sull'invisibile». Portando agli estremi l'annullamento del valore rappresentativo senza diventare pura astrazione, l'icona si offre così come una forma che non rende schiavi del visibile, ma innesca una dinamica di libera relazione con l'ulteriorità del senso.

Si comprende allora perché proprio l'antinomia assurga a categoria sintetica del pensiero ortodosso sulle immagini e sulla prassi artistica. L'icona esprime l'arcano desiderio di vedere che guida l'uomo a produrre immagini artificiali fin dai primordi della sua esistenza sulla terra, ma fa questo mostrando che tale desiderio è in ultimo destinato a rimanere incompiuto e quindi infinito. Attraverso essa il cristianesimo orientale cerca il Volto di Dio non nella quiete dell'idolo, in cui l'immagine si offre alle mani e satura lo sguardo, ma nell'inquietudine che nasce dallo scarto tra ciò che si vede e il suo al di là. La visione diretta di Dio non è di questo mondo, ma il desiderio di vedere è iscritto nel cuore dell'uomo creato a immagine e somiglianza. È questo l'enigma della visione di cui l'icona si fa custode: vedere non vedendo. E, secondo Gregorio di Nissa, questo è anche il dono più grande che Dio fa al suo servo Mosè affinché il suo desiderio di vedere Dio non si affievolisca: «È questo lo scopo della sua audace domanda, che oltrepassa i limiti del desiderio, cioè di godere della bellezza non più attraverso specchi e riflessi, ma faccia a faccia. La voce di Dio concede

quello che le è chiesto, e lo concede proprio con il rifiutarlo, in poche parole mostrando un incommensurabile abisso di pensieri. [...] Dio infatti non si sarebbe mostrato al suo servitore, se quello che di lui si fosse visto avesse placato il desiderio di colui che guardava, perché il vedere veramente Dio consiste nel volgere lo sguardo a lui e nel non cessare mai di desiderare».[11]

Parte prima

L'Occidente possiede il genio delle immagini perché venti secoli fa è comparsa in Palestina una setta eretica ebraica che possedeva il genio degli intermediari. Tra Dio e i peccatori, essa intercalò un termine medio: l'idea dell'Incarnazione. Si tratta dunque del fatto che una carne poteva essere il tabernacolo dello Spirito Santo. Di un corpo divino, divenuto materia si poteva dare un'immagine materiale. Hollywood viene da qui, passando per l'icona e per il barocco.

R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, 1999.

I
Il divieto anticotestamentario e i limiti dell'immagine

Non esiste iconoclastia o anche solo sospetto dichiarato nei confronti dell'immagine cristiana che non faccia riferimento diretto all'Antico Testamento come a una fonte autorevole in cui una volta per tutte è stabilito il rifiuto dell'immagine plastica di Dio ed è condannata la sua adorazione. Il testo del Decalogo: «Non ti farai idolo, né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo, né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sottoterra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai» (*Es* 20,4-6; *Dt* 5,8-10) sembra inequivocabile e a questo monito ricorrono tutti coloro che fin dai primi secoli del cristianesimo intendono contestare la legittimità dell'immagine di culto. Vi si riferiscono non solo gli iconoclasti bizantini, ma anche autori dei primi secoli come, per esempio, Tertullliano, Minucio Felice ed Eusebio di Cesarea nella famosa *Lettera a Costanza.*[1] Il divieto ritorna poi in Occidente quale argomento biblico contro l'idolatria delle immagini, per esempio in opere come i *Sermoni* di Wycliff[2] e l'*Istituzione della religione cristiana* di Calvino.[3] Sarebbe tuttavia un errore pensare che la proibizione anticotestamentaria influenzi solamente il pensiero di chi nega l'immagine cristiana e non produca invece una complessiva storia degli effetti sulla teoria di chi ne difende la produzione e il culto. La lenta elaborazione della legittimità della rappresentazione visiva non si presenta nel cristianesimo come una semplice rimozione del comandamento mosaico, come una sua cancellazione a cui si può finalmente giungere grazie alla novità cristiana. È piuttosto la stessa teoria cristiana dell'immagine che si comprende a partire dal testo dell'*Esodo* e fa di questo una specie di "principio del limite" con cui l'immagine deve incessantemente confrontarsi. Per gli iconofili di ogni epoca *Es* 20 non è l'archetipo della negazione dell'immagine, ma l'archetipo della negazione della sua dimensione idolatrica. Questo è vero particolarmente per la teologia dell'icona che ha sempre pensato positivamente la condanna ebraica, considerando la propria difesa delle immagini come «conseguenza e compimento»[4] delle parole pronunciate da Yhwh.

Vedremo nei prossimi capitoli come sia proprio l'icona una delle forme più estreme di risposta positiva che il pensiero cristiano dà alla questione della rappresentabilità di Dio e come, proprio per questo, essa sia costantemente esposta al rischio idolatrico, più di altre immagini di carattere allegorico, narrativo o didattico. Non si può quindi comprendere a pieno il pensiero iconico senza capire in che senso nel suo patrimonio genetico permanga un costante bisogno di sottrarsi al pericolo dell'idolatria e abiti una sempre rinnovata paura di potervi ricadere. In questo senso il testo dell'*Esodo* si inscrive all'origine dello scontro sulle immagini perché ispira allo stesso tempo gli iconoclasti nel loro intento di purificare la fede dalle intromissioni pagane e gli iconofili nello sforzo di demarcare il confine tra immagini legittime e immagini illegittime, perché appunto generatrici di idolatria.

Il fatto però che il divieto anticotestamentario dia origine a interpretazioni in ultimo antitetiche impone di far luce sul suo significato all'interno del pensiero e della prassi dell'ebraismo biblico perché solo in questo modo sarà possibile chiarire la sua funzione di archetipo per la successiva teoria dell'immagine. Da questo punto di vista ben prima che il cristianesimo faccia un uso ambivalente della proibizione mosaica troviamo già in Israele un evidente contrasto tra la radicalità della condanna e le molteplici attestazioni relative alla produzione di immagini, alcune delle quali occupano uno spazio importante anche nei luoghi più santi della religione. Esempio classico, a più riprese citato dai Padri della Chiesa, è la presenza di immagini nel tempio di Salomone.[5] L'Arca dell'Alleanza è coperta da un propiziatorio con alle estremità due cherubini di oro forgiato (*Es* 24,17-22), il velo del tempio è ornato di figure di cherubini (*Es* 26,31), il Santo dei Santi contiene due grandi angeli, il muro e la porta sono ornati di sculture che rappresentano angeli, palme e fiori (*1Re* 6,23-25). A queste immagini si devono aggiungere le testimonianze offerteci dall'archeologia relative alle rappresentazioni presenti nelle sinagoghe ebraiche della Galilea, di cui la più famosa, anche se già in epoca cristiana, è quella di Dura-Europos, nonché i molti reperti che testimoniano l'esistenza di un'arte plastica anche nell'ebraismo.[6]

È veramente difficile stabilire se queste raffigurazioni di motivi floreali, di esseri animati e a volte anche di figure umane costituissero un puro motivo ornamentale o assolvessero a vere e proprie funzioni cultuali o ancora «venissero costruite in relazione a un simbolismo religioso di cui ci sfugge il significato».[7] Il fatto che oggi sia venuto meno lo stereotipo che considerava la religione ebraica come totalmente aniconica[8] permette però di gettare nuova luce sul modo con cui il cri-

stianesimo ha utilizzato il divieto anticotestamentario. Poiché ci interessa appunto questo utilizzo non ci addentreremo nel discusso problema dell'arte ebraica, né nelle questioni esegetiche relative ai testi della letteratura canonica ed extracanonica, ma ci soffermeremo sui presupposti teologici che costituiranno la matrice portante del dibattito in epoca cristiana. Da questo punto di vista, malgrado l'evidente contraddizione che abbiamo rilevato, due elementi si impongono in modo chiaro: a) Israele ha un atteggiamento particolare nei confronti dell'immagine plastica a carattere religioso rispetto alle altre culture antiche, decisamente più propense alla produzione figurativa e al suo uso cultuale perché Yhwh non si rivela in oggetti naturali o artificiali ; b) questa particolarità si manifesta dal punto di vista teorico nella stretta relazione che la letteratura biblica istituisce tra raffigurazione di Dio e idolo, pensando la rappresentazione nella sfera religiosa come falsa e illusoria presentificazione del Divino in un oggetto materiale.[9]

Per cogliere il significato per la teoria dell'immagine dell'iconofobia ebraica è quindi necessario studiare la nozione particolare di idolatria che emerge nel divieto anticotestamentario. Questo comporta però di indagare quale statuto viene ad avere la rappresentazione visiva se ogni volta che essa entra nella sfera del religioso è condannata a diventare idolo. Evidentemente qui come nelle varie riletture iconoclastiche di *Es* 20 si tratta di comprendere, seppure in negativo, il concetto che ci si fa della natura dell'immagine che si vuole negare. Da questo punto di vista la questione che ci può guidare può essere formulata in questa domanda: il rifiuto di rappresentare figurativamente Dio si fonda su una sottodeterminazione della natura dell'immagine, in quanto essa è incapace di raffigurare la santità di Yhwh per una deficienza nella struttura semiotica e nella costituzione ontologica, o presuppone una sua sovradeterminazione ed eccedenza di fronte a cui, piuttosto che cadere nell'idolatria, è meglio negare alla radice la possibilità stessa della rappresentazione? Detto diversamente: l'immagine è inadeguata soltanto perché è troppo debole per rappresentare l'irrappresentabile o è anche pericolosa perché è troppo forte e come tale pretende qualcosa di impossibile?

L'ipotesi di lavoro più feconda per cogliere l'eredità che l'ebraismo lascia al cristianesimo ci sembra la seconda. Procedendo in questa direzione cercheremo di vedere se la condanna dell'idolatria non presupponga anche una sovradeterminazione noetica e ontologica del visuale che proprio per questo lo rende impraticabile per rappresentare la concezione di Dio che ritroviamo nell'Antico Testamento. In tal senso l'obiettivo di questo capitolo sarà di mostrare come il comanda-

mento di non rappresentare Yhwh dia luogo certamente a un'etica dell'immagine, la quale farà da sfondo a tutta la cultura cristiana come costante correttivo metodologico di fronte agli eccessi della rappresentazione, ma in quanto tale sottintenda anche un orizzonte teorico più ampio in cui emerge l'intrinseca dimensione idolatrica presente in ogni immagine sacra, come conseguenza della potenza del visuale e della sua pericolosa capacità di rendere presente, carnale e disponibile quanto viene raffigurato. Ora, se l'ebraismo evidenzia questa dimensione nella forma del semplice rifiuto, così non potrà più fare il cristianesimo il quale sarà costretto dall'evento cristologico a confrontarsi con una forma radicale di inscrizione del divino nel visibile. Nei prossimi capitoli vedremo come il pensiero cristiano sarà infatti "costretto" dalla dottrina dell'incarnazione a concepire positivamente l'immagine e farà questo non semplicemente negando la dimensione idolatrica rilevata dall'Antico Testamento, ma individuando nuove strategie teoriche per gestire la potenza del visuale.

1. *Il divieto nelle "dieci parole": etica e ontologia dell'immagine*

Cominciamo con l'analizzare più da vicino il significato del divieto mosaico. Nella redazione del Decalogo, quindi di uno dei testi normativi più solenni del dettato biblico, si afferma come abbiamo già ricordato:

> Non ti farai idolo [*pesel*] né immagine [*t^{e}mûnâ*] alcuna di ciò che è lassù nel cielo, né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sottoterra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai. Perché io il Signore, sono il tuo Dio, un Dio geloso (*Es* 20,4-5; ripresa da *Dt* 5,8-9).

Diversi sono i paralleli e i richiami alla proibizione delle immagini e del loro culto (*Es* 20,23; 34,37; *Dt* 4,15-19; 20,4-6; 27,15; *Lev* 26,1), ma particolarmente sintetico delle molteplici sfumature del divieto è il testo di *Dt* 4 che vale la pena di riportare per intero:

> Poiché dunque non vedeste alcuna figura, quando il Signore vi parlò sull'Oreb dal fuoco, state bene in guardia per la vostra vita, perché non vi corrompiate e non vi facciate l'immagine scolpita di qualche idolo, la figura di maschio o femmina, la figura di qualunque animale, la figura di un uccello che vola nei cieli, la figura di una bestia che striscia sul suolo, la figura di un pesce che vive nelle acque sotto terra; perché alzando gli occhi al cielo e vedendo il sole, la luna, le

> stelle, tutto l'esercito del cielo, tu non sia trascinato a prostrarti davanti a quelle cose e a servirle; cose che il Signore tuo Dio ha abbandonato in sorte a tutti i popoli che sono sotto tutti i cieli.

Lasciando da parte le altre ricorrenze soffermiamoci sul divieto nelle due redazioni elohista (*Es* 20) e deuteronomista (*Dt* 5) perché in questi testi è possibile rilevare l'ambiguità di cui parlavamo che darà origine a posizioni così contrastanti nel cristianesimo. Posto che l'obiettivo polemico del testo sia la dimensione idolatrica delle immagini, risulta difficile definire che cosa veramente venga vietato nella pericope anticostestamentaria e dove vada posto l'accento nell'interpretazione. Si condanna la fabbricazione delle immagini in generale o più specificamente la fabbricazione delle immagini nella sfera religiosa quindi le immagini di Dio? Ciò che interessa al redattore biblico è innanzitutto la fabbricazione delle immagini o piuttosto l'adorazione idolatrica che a esse l'uomo attribuisce? La prospettiva muta notevolmente a seconda della risposta che si dà a queste domande: se l'obiettivo del divieto è la fabbricazione delle immagini la questione di cui discute l'Antico Testamento è la creazione artigianale o artistica, per cui tutte le immagini, in quanto fatte dalle mani di un artigiano, sono sostanzialmente degli idoli, anche quelle che non rappresentano un dio; se interessa solo la fabbricazione in ambito religioso la questione mette capo principalmente al rapporto tra il divino e l'immagine e quindi alla "rappresentabilità" o meno di Yhwh. Infine se la questione è l'adorazione, il problema si sposta sull'atteggiamento mentale dell'uomo che sceglie, magari anche senza esserne consapevole, la sottomissione a un oggetto fatto dalle proprie mani come se fosse un dio. Se per idolatria delle immagini si intende solo un particolare atteggiamento mentale l'obiettivo del divieto si risolve nella distinzione tra diversi atteggiamenti umani nei confronti della rappresentazione di Dio, per cui la natura stessa dell'immagine e la distinzione tra immagine religiosa e immagine profana vengono ad avere un'importanza relativa.

Certo queste alternative sono schematiche, ma rendono l'idea dello spettro di questioni implicate nel divieto del Decalogo. A esse va poi aggiunto un problema altrettanto fondamentale: che cosa si intende veramente con la nozione di immagine in questo testo? È un oggetto naturale, oppure un oggetto artificiale, o più generalmente una rappresentazione mentale? Da questo punto di vista l'analisi terminologica del lessico visivo usato nell'Antico Testamento non sono di grande aiuto. Secondo alcuni interpreti addirittura non esisterebbero nella letteratura biblica ebraica termini il cui significato possa essere identificato con quel-

lo odierno di immagine e le due parole *pesel* e *t^e^mûnâ* che si è soliti tradurre con "idolo" e "immagine" non si riferirebbero all'imitazione di una forma, ma alla presentificazione del divino in un oggetto materiale.[10] Sta di fatto comunque che il cristianesimo patristico fa i conti con la Bibbia dei LXX in cui i termini ebraici del Decalogo *pesel* e *t^e^mûnâ*, sono resi rispettivamente con *eidolon* e *homoioma*, due parole esplicitamente legate alla rappresentazione visiva.

Per inquadrare le questioni che ci interessano, più che un'analisi lessicale è utile interrogare l'esegesi teologica che del testo viene proposta. Da questo punto di vista lo sforzo che gli interpreti contemporanei hanno fatto per comprendere il significato del divieto non può essere distinto dallo sforzo per contestualizzarlo all'interno della concezione complessiva del rapporto tra umano e divino nell'Antico Testamento. Lo segnala direttamente uno dei padri della contemporanea teologia dell'Antico Testamento, Gerard von Rad, quando afferma: «Ogni interpretazione del fenomeno dell'assenza di immagini di Yhwh che non metta questo divieto in relazione stretta con l'insieme della rivelazione di Dio, passa tangenzialmente all'essenziale».[11] L'essenziale è in questo caso l'intenzione che il testo biblico ha di affermare la libertà del Dio di Israele, la sua alterità assoluta che non si lascia racchiudere in nessuna rappresentazione terrena, né naturale, né artificiale, nonché la particolare modalità di rivelazione di Yhwh, un Dio che *parla* nella storia del popolo e non un Dio che si *fa vedere* nell'immagine modellata dall'uomo. Per quanto possa apparire generica la contrapposizione tra un Dio della parola e un Dio dell'immagine, essa tuttavia è pertinente qualora si voglia offrire una prima griglia di riferimento relativamente all'atteggiamento di fondo della fede incarnata nell'ebraismo.

Tuttavia, anche contestualizzate in questo primato dell'udito sulla vista, le questioni da cui siamo partiti rimangono aperte. Non si capirebbe infatti la necessità di vietare la fabbricazione delle immagini in un testo normativo così fondamentale, se il "fare immagini" non avesse un rilevante significato antropologico e teologico. E allo stesso tempo, una volta detto che non si possono "fare immagini", non si chiarisce se a essere vietate sono solo le immagini divine o anche le immagini profane, come sosterranno le interpretazioni iconofobiche più radicali, né se si vietano le immagini perché conducono all'adorazione di falsi dèi o perché esse rendono falsi il Dio o gli dèi che rappresentano. Non ci aiuta in questo senso la storia dell'interpretazione perché letture tra loro contrapposte si sono susseguite fin dall'esegesi ebraica.[12] Lo stesso fatto poi che le diverse tradizioni religiose abbiano considerato o meno la

proibizione come un comandamento a sé stante o come un semplice *exemplum* dell'interdizione di "servire altri dèi" presente nella prima parte del Decalogo (*Es* 20,3), mostra che non c'è concordanza sul ruolo da attribuire al divieto delle immagini.[13] Laddove, come nell'esegesi cattolica e luterana, la pericope sulle immagini è solo la seconda parte del primo comandamento, l'accento cade sulla vera fede da tributarsi a Yhwh e il problema della fabbricazione di immagini è del tutto secondario; per chi invece considera il divieto un comandamento a sé stante, come nella tradizione giudaica, e tra gli altri in Origene[14], in Calvino[15] e nella teologia riformata, la tendenza iconoclasta è evidentemente accentuata e quindi il problema dell'idolatria risiede nella natura stessa dell'immagine e nella sua produzione.

Di fronte a questa incertezza si può rilevare comunque che in ultimo il dato più evidente è lo stretto legame tra i due divieti della prima parte del Decalogo e il loro obiettivo di «preservare l'alterità di Dio rispetto alle pratiche magiche che pretendono di mettere mano su di lui e la sua trascendenza radicale di fronte all'immanenza del divino nelle forze naturali».[16] Sarebbe confermato così ciò che già Lutero affermava nel suo *Piccolo Catechismo*: l'oggetto del primo comandamento non è in primo luogo l'immagine, ma la forma della vera fede che occorre tributare a Yhwh e il riconoscimento della specifica forma della sua rivelazione. Da questo punto di vista l'interpretazione rigorista di Calvino, che ha caratterizzato la pratica aniconica delle Chiese riformate, sarebbe da considerarsi eccessiva e come tale è interpretata anche da alcuni esponenti della teologia riformata contemporanea.[17]

Malgrado l'evidente ambiguità del testo e della storia dei suoi effetti, oggi sembra prevalere a livello esegetico, sia in ambito ebraico, che in ambito cristiano, l'idea che il divieto vada interpretato in termini di etica dell'immagine, cioè non come una condanna dell'immagine plastica in sé, quanto piuttosto come un tentativo di fissare chiaramente i limiti dell'atteggiamento che l'uomo deve avere verso la rappresentazione visiva.[18] Questa linea interpretativa è certamente interessante perché permette di chiarire il senso dell'opposizione radicale all'idolatria, ma non deve lasciare nell'ombra un problema importante per chi, come nel nostro caso, intende comprendere il senso che il divieto anticotestamentario assume nell'elaborazione dello statuto teorico dell'immagine successiva. Esiste una ragione per cui l'immagine, e non la parola contiene al proprio interno qualcosa che induce all'idolatria quando essa entra nella sfera del religioso? Che cosa fa dello sguardo nell'Antico Testamento un generatore di idolatria e un pericoloso strumento di corruzione dell'au-

tentica fede che è richiesta a Israele? Se l'idolatria delle immagini fosse semplicemente una caratteristica dell'atteggiamento mentale dell'uomo che rappresenta la realtà divina, non si comprenderebbe la distinzione netta che si evince dai testi biblici tra l'impossibilità di raffigurare Dio in immagine e la possibilità di rappresentarlo invece nel racconto attraverso la parola. In fondo anche la parola dell'uomo può essere idolatrica e generare false rappresentazioni mentali di Dio, ma questo non induce alla negazione di ogni parola sul divino, come avviene invece per l'immagine.

Ci sembra difficile da questo punto di vista sostenere come fa Jean Cottin che non esista alcuna contrapposizione tra Yhwh e le immagini perché, così egli argomenta, si farebbe di ogni immagine un idolo, che è quanto precisamente vieta il comandamento. Ma non potrebbe essere proprio qui la questione? Non potrebbe proprio essere che l'immagine in sé e la vista come strumento di accesso all'immagine abbiano secondo l'ebraismo una tendenza intrinseca a operare in modo idolatrico, cosa che invece non avviene per la parola e per l'udito?[19]

2. *Vedere Dio: immagine e inganno*

Per dare forma ai problemi aperti da *Es* 20 dobbiamo allora allargare il nostro sguardo sul pensiero biblico e verificare come il divieto si contestualizzi nella concezione generale del visuale nell'Antico Testamento. La riscoperta storica della presenza di immagini in alcune correnti anticotestamentarie ci ha già messo di fronte alle ambivalenze del rapporto che l'ebraismo antico intrattiene con la rappresentazione visiva: un attento confronto con il materiale oggi a disposizione mostra che la posizione di Israele è più complessa e differenziata al proprio interno di quanto abbiano voluto far credere gli iconoclasti di tutte le epoche e quindi appare per lo meno eccessivo stabilire una diretta simmetria tra primo comandamento e rifiuto di ogni forma di esperienza visiva di Yhwh. D'altro canto non potrebbe essere diversamente, dal momento che su questo problema si addensano temi centrali della teologia ebraica quali la particolare forma della presenza [*š^{e}kinâ*] di Yhwh e della sua rivelazione all'uomo. Come in ogni esperienza religiosa anche nell'ebraismo un ruolo centrale è giocato dalle teofanie, cioè dalle varie forme in cui è data la possibilità di sperimentare una manifestazione della potenza del dio, e questa manifestazione nell'Antico Testamento non si limita alla parola, ma comprende anche esperienze visive, siano esse anche soltanto fenomeni naturali, quali per esempio il roveto ardente (*Es* 3,2-4) o gli eventi naturali visibili nella

teofania del Sinai (*Es* 19,10-14). Tuttavia, come bene ha mostrato Hans Urs von Balthasar[20], più forte che in altre culture antiche c'è nell'ebraismo, rispetto alle esperienze teofaniche, una costante dialettica tra visibilità e invisibilità, tra luce abbagliante e profonda tenebra, tra un poter vedere la Gloria [*qābôd*] di Dio e l'essere totalmente incapaci di sopportare il suo volto «perché nessun uomo può vederlo e restare vivo» (*Es* 32,20).

L'ambivalenza è originaria e tocca non soltanto le forme visive in cui Dio si manifesta, ma prima ancora il senso della vista e il modo in cui l'uomo percepisce queste forme. L'occhio è sì il senso per eccellenza dell'inganno, come attesta il peccato originale: «La donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradito agli occhi» (*Gen* 3,6), ma è anche lo strumento per contemplare la grandezza di Dio: «i loro occhi contemplarono la grandezza della sua gloria» (*Sal* 8,11). A questa ambivalenza si riferisce Balthasar, quando parla relativamente all'Antico Testamento di una contraddizione irriducibile tra il vedere e il non vedere. Di Mosè si dice contemporaneamente che vide Yhwh faccia a faccia, «così come un uomo parla a un altro uomo» (*Es* 33,11) e che non poté vedere Dio perché altrimenti sarebbe morto (33,20). Quando si presenta, Yhwh si nasconde dietro una coltre di nubi, mentre è la Parola la forma in cui egli entra in relazione all'uomo. Troppo Santo è il suo Nome per avere una figura [*t^e^mûnâ*], ma il salmista canta «al risveglio vorrei saziarmi della tua figura», proprio come se nel vedere l'immagine di Dio stesse la più ardita speranza del credente.

Il problema del "vedere Dio" nell'Antico Testamento è quindi una questione teologica tutt'altro che secondaria: con il Decalogo gli ebrei non chiudono assolutamente i conti con l'esperienza visiva del divino. Il problema resta aperto non soltanto perché il popolo continua a servire gli idoli, ma anche fondamentalmente perché la fede richiede un particolare rapporto con la presenza e con la visibilità di Dio. Tuttavia un dato è chiaro: se Dio può abitare particolari fenomeni visibili della natura e attraverso essi manifestare la sua volontà l'idea che un oggetto naturale e addirittura un oggetto artificiale possano racchiudere e circoscrivere il Volto di Yhwh è radicalmente esclusa (cfr. l'episodio del vitello d'oro, *Es* 32,39). Dio non coincide mai semplicemente con la sua manifestazione e la contraddizione di cui parla Balthasar ci aiuta a chiarire perché la lente attraverso cui l'ebreo guarda all'esperienza visiva in generale e alle immagini artificiali in particolare è il concetto dell'idolo, cioè dell'umana costruzione idolatrica di Dio che cerca di riassorbire lo scarto ontologico che separa la creatura dal creatore. Se fosse possibile identificare un oggetto o un'immagine come rappre-

sentazione di Dio, Egli sarebbe da questo circoscritto e limitato perdendo così la sua radicale alterità.

3. *L'idolatria del visibile*

Che cosa implica allora dal punto di vista della filosofia dell'immagine la nozione di idolo? Il termine greco *eidolon* non aveva nel mondo greco classico un significato religioso, significato che invece acquisterà nella traduzione greca dei LXX dove viene usato per rendere molte espressioni ebraiche.[21] Il greco raggruppa in un unico termine un vocabolario molteplice e tende a livellarlo su un registro semantico relativo alle forme visibili, registro che non è sempre presente nell'originale ebraico. Ciò che unifica però tutte queste ricorrenze è l'idea che l'idolo sia falso, tanto nel caso in cui rappresenta dèi stranieri, tanto nel caso in cui pretenda di rappresentare il Dio di Israele che non può essere rappresentato. E la radice della sua falsità sta nella pretesa di racchiudere il divino in una forma concreta che finisce di identificare l'immagine con la realtà che essa rappresenta. Ciò che l'Antico Testamento condanna come adorazione degli idoli è appunto l'illusorio riconoscimento di una presenza totale del divino nell'immagine che lo rappresenta per cui essa non è più soltanto un segno che rimanda al di là di sé, ma si identifica con il dio che rappresenta. L'idolo non è tale innanzitutto perché pretende di raffigurare l'immateriale attraverso il materiale, ma perché risponde alla convinzione che la divinità dipinta o scolpita sia in qualche modo a disposizione nell'immagine, per cui la persona che la fabbrica o che la prega ha una influenza su di essa.[22] A questo punto però è evidente che questa presenza non è soltanto legata al fatto che l'uomo la ritiene tale con il suo sguardo inebriato dal peccato, ma manifesta una qualità propria dell'immagine ogniqualvolta entra nella sfera del divino. Diversamente non ci troveremmo di fronte a un divieto di fabbricare le immagini, ma soltanto di rapportarsi a esse in modo idolatrico.

A rischio di generalizzare potremmo dire quindi che già nell'Antico Testamento non c'è etica delle immagini senza una certa ontologia delle immagini e una corrispondente fenomenologia che definisce il senso e i limiti del loro manifestarsi. Da questo punto di vista i testi biblici non hanno una concettualizzazione precisa e l'elemento immediatamente evidente è il divieto etico dell'idolatria: non si deve produrre e guardare le immagini come se esse esaurissero l'inesauribile, come se Dio fosse realmente presente in esse. E questo tanto più perché Israele opera, rispetto alle culture coeve, una decisiva desacra-

lizzazione della natura[23], la quale mina alla radice l'identificazione idolatrica di Dio con la sua immagine. All'interno di un monoteismo come quello ebraico, l'immagine, come ogni forma di mediazione naturale o artificiale, contraddice con l'unicità e l'assoluta libertà del Divino. Se è la storia a rivelare Yhwh, se è la vicenda dell'Esodo che fa da centro della Rivelazione, è chiaro che non possono essere degli oggetti mondani a pretendere di mediare il rapporto con Lui. È la generale *Weltanschauung* ebraica a essere implicata in questo: la storia e non la natura sono trasparenza del divino, e il cosmo, per quanto opera buona, non è in grado da sé di rivelare nulla rispetto a Dio. Così l'immagine del Dio sarebbe un modo per tenerlo saldamente legato a un luogo, mentre la *s^{e}kinâ* di Yhwh sta nella dinamica degli eventi. Il vero volto di Dio lo si vede in realtà nella sequenza di avvenimenti che si apre tra la promessa e il suo adempimento.

Tuttavia una volta riconosciuta la valenza etica che il divieto viene ad avere si deve però veramente escludere, come fa Jean Cottin, che in esso non si punti anche a condannare una generale dimensione idolatrica del visibile, per cui, come sostiene Marie-José Mondzain «tutto ciò di cui c'è immagine è adorato dagli uomini».[24] Non sarà che l'immagine proprio in quanto immagine si offre all'adorazione, per cui essa contiene al proprio interno un dispositivo idolatrico?

Per rispondere a questa domanda cerchiamo di approfondire ulteriormente la fenomenologia dell'immagine idolatrica. Da questo punto di vista tra l'idolo e Yhwh c'è una radicale differenza: l'idolo è un dio che si dà a vedere, mentre Yhwh nasconde costantemente il suo Volto e rifiuta il rapporto faccia a faccia. È un raro privilegio concesso a Mosè quello di parlare con Dio «faccia a faccia come un uomo parla con un altro» (*Es* 33,11), ma quando questi chiede di vedere la Gloria [*qābôd*] di Dio, cioè la sua presenza, la risposta di Yhwh è inequivocabile: «Farò passare davanti a te tutto il mio splendore e proclamerò il mio nome: Signore, davanti a te. Farò grazia a chi vorrò far grazia e avrò misericordia di chi vorrò aver misericordia. [...] Ma tu non potrai vedere il mio volto perché nessun uomo può vedermi e restare vivo». E non solo: «Ecco un luogo vicino a me. Tu starai sopra la rupe: quando passerà la mia Gloria, io ti porrò nella cavità della rupe e ti coprirò con la mano finché sarò passato. Poi toglierò la mano e vedrai le mie spalle, ma il mio volto non lo si può vedere» (*Es* 33,18-23).[25]

Tutt'altra è la gestione della visibilità che si ha con l'idolo: l'immagine scolpita non solo sopporta il faccia a faccia, ma lo richiede perché la sua caratteristica costante è quella di «stare in piedi» davanti agli uomini, fissato con chiodi «perché non si muova» (*Is* 10,4). La

sua fissità richiama proprio la possibilità di essere guardato, solo un oggetto fisso può essere fissato a sua volta dall'occhio e totalmente racchiuso nel visibile. Nelle sue teofanie Yhwh è invece un Dio che si muove, che passa, si pensi alla brezza leggera in cui Dio si manifesta a Elia, anche lui velato (*1Re* 19,12-13). L'idolo non si muove, anzi sono gli uomini stessi che lo devono muovere: «bisogna portarli perché non camminano» (*Ger* 10,5); «Lo sollevano sulle spalle e lo portano, poi lo ripongono sulla sua base e sta fermo: non si muove più dal suo posto» (*Is* 46,7). La fissità dell'idolo mostra così la sua assenza di vita («hanno bocca e non parlano, hanno occhio e non vedono...», *Sal* 115,5 ss.), ma anche e fondamentalmente la possibilità che l'uomo ha di vederlo e di possederlo con il proprio sguardo e con le proprie mani.[26]

La critica all'idolatria e il parallelo rifiuto di mostrarsi visivamente di Yhwh gettano quindi una luce particolare sull'interpretazione dell'immagine che è presupposta alla sua condanna. Dal punto di vista delle modalità in cui si dà a vedere l'idolo fa problema non per una insufficienza, ma per un eccesso di presenza e di potenza rappresentativa. L'immagine idolatrica è un'immagine in cui troppo è dato a vedere. L'occhio dell'adoratore non si vela, ma si espone alla completa presenza del dio. Tale presenza è certo illusoria, ma non solo perché l'immagine è incapace di imitare correttamente Dio, bensì perché essa espone il divino alla semplice visibilità. «Non è dunque a motivo della copia o dell'immagine imitatrice – dice al riguardo Jean-Luc Nancy – che l'idolo è condannato: è a causa della presenza piena, spessa, presenza di o in una immanenza dove niente si apre (occhio, orecchio o bocca)».[27]

Per comprendere questo aspetto della nozione anticotestamentaria di idolo risulta sorprendentemente illuminante la riflessione che ha condotto sul tema Jean-Luc Marion:

> Lo sguardo fa l'idolo e non l'idolo lo sguardo – vale a dire che l'idolo riempie della sua visibilità l'intenzione dello sguardo, che non vuole nient'altro che questo, vedere. [...] Lo sguardo si spinge a vedere il divino, a vederlo catturandolo nel campo del guardabile. Più la vista si sviluppa in potenza, più a lungo si sostiene, più ricco e sontuoso apparirà l'idolo su cui essa arresterà il proprio sguardo. Arrestare lo sguardo, non si saprebbe dire di meglio: arrestare uno sguardo, farlo riposare su/in un idolo, quando esso non può più passare al di là.[28]

Lo sguardo si impadronisce dell'idolo, in quanto l'idolo si impadronisce dello sguardo e all'incrocio dei due si perde sia la libertà di

Dio, sia la libertà dell'uomo, entrambe molto care al pensiero biblico. L'idolatra è quindi un servo, un «servitore delle immagini» (*Sal* 97,7), perché la pura presenza è la saturazione di un desiderio di Dio che non sa andare oltre, ma si fissa e trova appagamento in un'immagine.

Per i teorici bizantini dell'icona la schiavitù dello sguardo a cui l'idolo condanna i suoi adoratori costituirà il principale rischio insito in ogni immagine artificiale di Dio. Il timore dell'idolatria fungerà da costante correttivo teorico al concepire troppa presenza nella raffigurazione e li costringerà a fare dell'icona «un semplice "contorno" di uno spazio vuoto espressivo della perfetta consumazione di qualsivoglia valore rappresentativo».[29] Vedremo nei prossimi capitoli come il problema verrà articolato intorno all'analisi filosofica del rapporto tra immagine e modello: l'icona contrappone alla fissità dello sguardo idolatrico il *transitus*, il passaggio, l'attraversamento dell'immagine secondo l'espressione paradigmatica di Basilio: «L'onore reso all'icona passa [*diabainei*] al suo prototipo».[30] La pretesa dell'icona sta o cade a seconda che essa riesca a infrangere la schiavitù dell'idolo, cioè a pensare l'immagine come uno spazio vuoto in cui la presenza dell'invisibile si dà nella sua consumazione kenotica, sul modello della kenosi del Figlio.

L'ebraismo non conosce questa dimensione kenotica dell'immagine perché non concepisce la possibilità che la carne diventi forma visibile di Dio, come avviene nell'incarnazione del Figlio, «immagine del Dio invisibile» (*Col* 1,15). L'immagine di Dio è solo idolo, cioè si dà solo nella circoscrizione di una presenza e come tale deve essere rifiutata, pena fare di Dio un'esperienza troppo umana.[31]

4. *Immagini "fatte da mani d'uomo"*

C'è un ulteriore aspetto dell'identificazione tra immagine di Dio e idolo che evidenzia l'impossibilità per l'ebraismo di pensare una rappresentazione plastica di Dio: l'idea cioè che l'uomo non possa con le proprie mani creare un'immagine del suo creatore. Yhwh non è propriamente un Dio privo di immagini, la sua immagine è invisibile e l'unica icona legittima di sé l'ha fatta Egli stesso creando l'uomo. Il testo di *Gen* 1,26-27, che tanta importanza avrà nella teoria dell'immagine cristiana, impone una pietra di paragone insuperabile all'artigiano che voglia imitare Dio, non solo costruendone una figura, ma più radicalmente imitando il suo gesto di "messa in immagine" della realtà. La proibizione delle immagini fatte da mano d'uomo, così forte nell'Antico Testamento, nasce dalla consapevo-

lezza che «ciò che Dio ha fatto, formare cioè un *selem* ("immagine"), l'uomo non ha il diritto di farlo. Se Dio lo fa, egli dona alla "immagine che si tiene diritta" qualcosa della sua gloria; ma se l'uomo modellasse un'immagine di Dio, le darebbe non la gloria divina, ma la sua gloria umana».[32]

Non si comprenderebbe tanta forza nel divieto di fabbricare immagini di Dio se l'immagine non avesse a che fare con la struttura stessa della fede richiesta all'ebreo. Rappresentare Dio con un'immagine plasmata dalle mani dell'uomo significa in primo luogo ridurlo a qualcosa di troppo umano, confondendo la creatura con il creatore (l'artigiano riproduce il gesto di creazione che è solo divino, aspetto che sarà fortemente sottolineato nella tradizione islamica, dove il peccato delle immagini è il peccato di chi vuole sostituirsi ad Allah e che non riconosce la sua signoria totale sul mondo e sull'uomo).[33] Ma più ancora, vuole dire poter descrivere la fede a partire dalla produzione dell'uomo e non dal libero darsi di Dio. Nell'immagine fatta dalle sue mani, l'uomo venera se stesso e non il suo Dio, e come tale venera qualcosa che non ha la potenza di Dio. L'uomo è soltanto uomo e la sua imitazione del gesto creatore appare come un'insopportabile arroganza. L'immagine "fatta da mano d'uomo" è quindi fin dalla propria origine priva di consistenza, perché chiude il cerchio in uno spazio che non sarà mai in grado di raggiungere la realtà del Divino. Allo stesso modo il fabbricatore di idoli pretende secondo gli iconofili bizantini di essere il "creatore di Dio" e capovolge la logica biblica dove è solo Dio a fare di sé immagine. Ma in realtà la sua è una pretesa vana perché ciò che crea non è l'immagine di Dio, ma un'illusione, un fantasma che non ha un modello reale.

Nell'Antico Testamento la questione dell'origine manuale e tecnica delle immagini ha poi un contesto teorico ancora più ampio che è stato magistralmente analizzato da Marie-José Mondzain. Secondo la studiosa francese essa ha a che fare con l'intreccio stretto che l'ebraismo antico istituisce tra immagine e desiderio, sguardo sulla realtà e pretesa umana di essere alla sua origine attraverso il dominio tecnico. Come già segnalavamo, l'idolo sembra esaurire il desiderio dello sguardo offrendosi in una totale visibilità e proprio per questo esercita fascino e attrazione. Perché, si domanda la Mondzain, questo fascino dovrebbe essere una forza che minaccia la fede monoteista? In fondo le immagini sono soltanto rappresentazioni di falsi dèi che nulla possono di fronte al Santo. «In che cosa colui che regna invisibilmente sull'universo sarebbe minacciato da oggetti senza anima?».[34] Il motivo di questa ira gelosa di Yhwh sta nel fatto che

> la passione scatenata dall'immagine è ben più condannabile che l'immagine stessa delle divinità. L'immagine delle divinità non è in verità nient'altro che l'immagine delle nostre passioni o più fondamentalmente essa dà figura e forma all'affetto. [...] L'assenza di limite del desiderio e quella dell'immagine sono la medesima cosa, e fare immagini non è altro che il gesto del desiderio senza legge. Per Dio l'immagine è il nemico, sia essa immagine di qualsiasi cosa, anche di se stesso, come un desiderio nemico della legge. Non è quindi perché essa è immagine di falsi dèi, ma per il fatto che essa rende adorabilmente falso tutto ciò di cui essa è immagine.[35]

Nella *poiesis* artistica è il desiderio dell'uomo che si chiude su se stesso e per questo essa diventa impura. «Le mani che fanno immagini sono impure quando agiscono nella fabbricazione di figure senza limiti che esauriscono la divinizzazione del desiderio di vedere».[36] Esse ancora di più sono impure perché, sostiene Mondzain, hanno a che vedere con la morte e con il sangue delle vittime sacrificato alle immagini. Gli idoli reclamano il sangue per dispensare la vita, mentre Yhwh vuole che il sangue sia reso alla terra perché egli è Signore della vita. Nella cultura ebraica antica il divieto delle immagini si inscrive quindi nella separazione tra puro e impuro e il sangue ha sempre a che fare con l'impurità e con la confusione. Da questo punto di vista c'è quindi un legame tra l'interdizione di consumare sangue, di compiere incesto e di rendere culto agli idoli attraverso le loro immagini, perché tutte queste pratiche creano confusione e mescolano ciò che originariamente deve restare separato.[37] L'immagine in quanto genera adorazione passionale nell'ottica anticotestamentaria non potrà mai essere purificata. Neanche la presenza di immagini nel tempio di Salomone può considerarsi una purificazione dell'immagine e del desiderio dell'artigiano, perché esse non esprimono la passione dell'uomo, ma un desiderio direttamente espresso da Dio (non è secondario il fatto che il testo insista fortemente su questa ispirazione divina *Es* 31,3.6.11). Soltanto con il cristianesimo questa purificazione sarà possibile, ma passerà attraverso il superamento della Legge compiuto dal sangue del Figlio nato da una madre vergine e passato attraverso la morte violenta della croce. «È lui – conclude Mondzain – il produttore incontestato di macchie acheropite (Santo Volto, Sacra Sindone, Veronica) e il modello sovrano delle icone cheropitiche perché egli ha purificato le mani purificando il sangue. Attraverso di lui l'immagine sarà salvata dalla maledizione dell'impurità».[38]

II
Il cristianesimo e le immagini

1. *La situazione contraddittoria delle fonti cristiane*

Anche se solo per accenno, abbiamo già avuto modo di dire come il conflitto sulla legittimità delle immagini sia un problema che attraversa la storia della cultura cristiana ben prima dello scontro iconoclastico bizantino. Questo conflitto è nell'idea stessa di immagine quando, come avverrà nel cristianesimo, essa si trova ad avere un significato teologico e non soltanto estetico-decorativo. Se la scelta a favore delle immagini avesse avuto soltanto a che fare con la loro dimensione decorativa, con il piacere degli occhi e l'abbellimento dei luoghi, essa non avrebbe potuto giocare il ruolo di svolta epocale attribuitole da Kitzinger.[1] Le immagini cristiane sono innanzitutto strumenti di trasmissione del *kerygma*, e quando diventano vere e proprie icone, hanno a che fare con il modo in cui si pensa in questa religione la relazione tra il divino e l'umano. Ecco perché lo scontro con l'idolatria visiva pagana non sarà innanzitutto una questione estetica, ma una vera e propria lotta per la verità in cui sono in gioco i fondamenti filosofico-teologici del cristianesimo.

Ma andiamo con ordine. Prima di affrontare direttamente la teoria dell'icona è necessario soffermarsi su alcune questioni di carattere storico perché il pensiero iconico bizantino e russo sono il portato di una lunga vicenda in cui l'immagine cristiana è arrivata a giustificarsi di fronte al divieto anticotestamentario. Poiché l'obiettivo del nostro lavoro è capire in che modo il pensiero iconico elabori il divieto che sta alla propria origine e lo integri in una specifica teoria dell'immagine, è opportuno ricordare le tappe principali che portarono nei primi sette secoli all'accettazione prima dell'immagine narrativa [*historia*] come strumento catechetico e poi anche dell'immagine priva di valore narrativo [*eikon*, *imago*] come vero e proprio canale di comunicazione con Dio attraverso il culto.

In questo percorso si è obbligati a intrecciare profili molto diversi tra loro perché lo sforzo teologico di legittimare l'immagine è strettamente dipendente dalla storia della prassi cultuale e artistica della

Chiesa e solo se si analizzano insieme i due aspetti è possibile dare un significato all'apparente contraddizione delle fonti storiche relative ai primi secoli.

Le origini cristiane registrano infatti da una parte una serie significativa di documenti letterari tendenzialmente ostili alla rappresentazione visiva almeno fino al IV secolo compreso[2] e dall'altra un uso cristiano dell'espressione figurativa che, come ben dimostra l'archeologia[3], è già evidente nel III secolo. Per un certo tempo è prevalsa la convinzione che le ricorrenze testuali rispecchiassero l'originario spirito aniconico del cristianesimo dei primi secoli e che l'ingresso di pratiche iconografiche andasse ricondotto a una progressiva "paganizzazione" della nuova religione.[4] In particolare, dopo che il cristianesimo era diventato una religione pubblica, esso si sarebbe dovuto piegare alle modalità dell'immaginario greco-romano e avrebbe quindi ceduto non solo all'uso delle immagini, ma anche al loro culto, come avveniva nel paganesimo. Il quadro concettuale in cui si sviluppa questa concezione è abbastanza chiaro: da una parte il clero e gli intellettuali, consapevoli del rischio idolatrico insito nelle immagini, sarebbero restati fedeli al divieto anticotestamentario e dall'altra il popolo, meno consapevole dei rischi, si sarebbe lasciato contaminare dalla cultura pagana, perdendo l'ispirazione originaria.[5]

Questa interpretazione, proprio perché separa radicalmente prassi e pensiero, non riesce a cogliere l'intreccio complesso di influenze che portò, sì, il cristianesimo all'accettazione delle immagini, ma insieme anche al permanente sforzo di distinguere tra immagini legittime e immagini illegittime. La nascita dell'immagine cristiana non è un tradimento della sua matrice ebraica, né un cedimento totale alla cultura visiva greco-romana, perché il senso di fondo del divieto anticotestamentario rimarrà ben presente in tutta la produzione artistica paleocristiana e bizantina. Un'osmosi con i canoni greco-romani è certo comprensibile da un punto di vista della storia delle forme e degli stili artistici: essendo l'ebraismo così scarso di modelli, è naturale che quando i cristiani si trovarono a fare immagini avessero come riferimento il contesto visivo pagano. Tuttavia, se si vuole rilevare il senso attribuito all'immagine e lo statuto che essa viene ad avere all'interno del sistema culturale cristiano, è difficile accettare la tesi secondo cui il sorgere dell'immagine cristiana avrebbe snaturato l'intenzione originariamente aniconica del cristianesimo, trasformando il contenuto stesso del suo credo. Il cristianesimo non dimentica infatti il divieto veterotestamentario, anzi come vedremo lo ha sempre presente quale correttivo al proprio atteggiamento favorevole alle immagini. Dal punto

di vista dello sviluppo della teoria dell'immagine la questione allora è un'altra: la teologia cristiana deve confrontarsi con la novità imposta dalla dottrina dell'incarnazione che all'ebraismo era sconosciuta per trarne progressivamente le conseguenze rispetto al proprio atteggiamento nei confronti della rappresentazione visiva.

Interessanti appaiono allora i tentativi operati negli ultimi decenni di reinterpretare il contrasto tra le fonti letterarie e quelle archeologiche, sia da un punto di vista storico-documentario, sia da un punto di vista teologico. Sul primo versante sono significativi gli studi di Charles Murray[6] e Stephan Bigham[7], che hanno mostrato come i testi patristici considerati la prova inequivocabile della presenza di una corrente continua di iconofobia all'interno delle origini cristiane siano in realtà esigui rispetto al peso che è stato dato loro e spesso siano stati considerati isolati dal contesto e dalle influenze di particolari interpretazioni eterodosse a cui erano legati gli autori in questione. Secondo Murray le testimonianze contrarie all'immagine pervenuteci in letteratura sarebbero legate a piccole *élites* intellettuali, storicamente molto localizzate e fortemente tributarie nei confronti delle polemiche antiariane, e quindi non costituirebbero il pensiero maggioritario della Chiesa delle origini. Bigham sottolinea poi come l'intenzione polemica di questi testi sia innanzitutto relativa alle immagini palesemente idolatriche e non a tutte le forme di espressione visiva che si sviluppano nella comunità dei primi secoli.

Lasciando la soluzione di questo problema agli storici è per noi più utile soffermarci sul secondo profilo, con cui il problema è stato ripreso all'interno della teologia ortodossa contemporanea. Ne è un esempio il lavoro di Leonid Uspenskij che nel suo *La teologia dell'icona*[8] ha evidenziato come, alle spalle del modello classico che considera più importante la letteratura dotta della prassi cultuale, esista il pregiudizio che identifica la posizione ufficiale della Chiesa con alcune particolari convinzioni individuali di singoli teologi, in questo caso, tra l'altro, in gran parte non riconosciuti come ortodossi:

> Secondo gli studiosi moderni, da una parte c'è la Chiesa assimilata alla gerarchia e al clero e dall'altra ci sono i fedeli, e sarebbero stati appunto i fedeli a imporre l'immagine alla gerarchia. Identificando così la Chiesa con la sola gerarchia, si contraddice però la nozione di Chiesa qual era nei primi secoli cristiani e qual è tuttora.[9]

Riorientando teologicamente il problema si può quindi meglio circoscrivere il senso della contraddizione tra dato letterario e dato ar-

cheologico: com'è infatti possibile che la gerarchia non fosse a conoscenza e che quindi, se veramente fosse stata radicalemente iconofoba, non fosse intervenuta nei confronti di affreschi come quelli delle catacombe romane che erano luoghi di assemblea aperti a tutti i cristiani? È più probabile, sostiene Uspenskij, che l'atteggiamento di rifiuto non fosse generalizzato e convivesse con un'altrettanto consistente, se non più diffusa, posizione iconofila.

Malgrado il dibattito sull'origine dell'immagine cristiana sia ancora lontano da risultati definitivi, è importante notare come un modello interpretativo incentrato solo sulle testimonianze scritte o solo sull'archeologia non riesca a rendere la complessità o forse più ancora l'ambiguità che caratterizzava l'atteggiamento dei cristiani dei primi secoli. Se si esclude il Concilio di Elvira, tenutosi in Spagna alla vigilia del trionfo del cristianesimo (306 circa), che ritenne opportuno proibire, se non le immagini in se stesse, per lo meno un loro uso nelle chiese (*picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*)[10], la prima presa di posizione ufficiale della Chiesa sul problema delle immagini verrà in occasione del Concilio Quininsesto (692), cioè pochi decenni prima dello scoppio della crisi iconoclastica. Ciò dimostra come per molti secoli lo sviluppo dell'arte visiva non fosse sentito come un problema capace di intaccare la struttura fondamentale del credo cristiano.[11]

Allo stesso tempo però interpretare lo sviluppo della prassi artistica, senza tenere in conto lo sforzo teologico di legittimazione, conduce a sottovalutare l'elemento conflittuale che fin dall'inizio caratterizza il rapporto tra cristianesimo e immagini. Da questo punto di vista, posizioni che cercano semplicemente di chiudere con l'idea dell'aniconismo delle origini cristiane, quali quella sostenuta da Bigham[12], sono condizionate da una difesa troppo marcata della continuità tradizionale in cui il profilo apologetico tipico della teologia ortodossa prevale sul dato storico.

Il contrasto tra le fonti esprime piuttosto il contesto ambivalente in cui sorge l'immagine cristiana e mostra come tale contesto si generi non per un tradimento nei confronti dell'ebraismo, ma proprio per un'ininterrotta "fedeltà" al dettato anticotestamentario. Riconoscere l'importanza delle posizioni aniconiche permette allora di cogliere con maggior forza il senso complessivo dello sforzo di elaborare uno statuto positivo dell'*imago Dei*, che condurrà alla giustificazione concettuale della pretesa incarnazionale e rivelativa dell'icona durante il periodo iconoclastico. Tra l'altro si evita così di pensare che l'iconoclastia bizantina nasca come un fenomeno a sé stante, magari giustificabile più come scon-

tro politico-sociale che non come una vera *querelle* intellettuale che tocca i fondamenti stessi della concezione cristiana del mondo[13] e della teoria dell'immagine.[14]

2. Il cristianesimo e il culto spirituale

Non è difficile cogliere la genesi teorica dell'ostilità presente nella letteratura cristiana dei primi secoli nei confronti delle immagini utilizzate a scopo di culto: la nuova religione nasce nell'alveo dell'ebraismo e, come abbiamo già detto, è condizionata fortemente dalla condanna anticotestamentaria dell'idolatria. Nel Nuovo Testamento non esiste poi una precisa presa di posizione sulle immagini religiose e non ci sono elementi che possano spingere a una valorizzazione dell'espressione visiva all'interno della prassi cultuale. Fabbricare immagini e usarle in luoghi di assemblea e di culto significa fare qualcosa di molto simile a ciò che fanno i pagani, senza avere una specifica motivazione che provenga dai testi fondatori della nuova religione. La coincidenza tra critica all'idolatria e critica alle immagini religiose è presente negli Apologisti Tertulliano e Minucio Felice, come nei Padri alessandrini del III secolo quali Clemente e Origene. La cosa è perfettamente comprensibile in quanto la produzione e il culto di raffigurazioni bidimensionali e tridimensionali era uno degli strumenti visivi più importanti della pratica religiosa greco-romana e accettare il suo trasferimento nel cristianesimo avrebbe ingenerato una pericolosa confusione.[15]

Alla prassi pagana i primi pensatori cristiani contrapponevano un culto puramente spirituale secondo quanto si trova in *Gv* 4,23: «Ma viene il tempo, anzi è questo, in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità». L'esempio più significativo di questo atteggiamento si trova nell'*Ottavio* di Minucio Felice, scritto agli inizi del III secolo dove si legge:

> Credete che noi teniamo occulto l'oggetto della nostra adorazione solo perché non abbiamo santuari e altari? E perché dovrei scolpire un simulacro di Dio quando, se ben rifletti, l'uomo stesso è il simulacro di Dio? Perché dovrei erigergli un tempio quando tutto questo mondo creato da lui non riesce a contenerlo? E mentre io, semplice mortale, ho bisogno di albergare in più largo spazio, dovrei circoscrivere l'imponenza della Sua maestà nello spazio di un modesto sacello? Forse non è meglio dedicargli un tempio nel nostro spirito? Non è meglio consacrargli un altare nella nostra anima?[16]

Non è corretto però pensare che questa spiritualizzazione del culto derivi soltanto dalla matrice ebraica della nuova religione[17]: anche nella filosofia ellenistica la critica alle immagini religiose è ben sviluppata. Bisogna infatti ricordare che la filosofia pagana con cui si confrontavano i primi autori cristiani non era per nulla ingenua rispetto al problema delle immagini sacre: nessun autore di questo periodo identifica semplicemente l'immagine religiosa con il dio che essa rappresenta ed esiste un'ampia riflessione sulla dimensione simbolica dell'arte religiosa.[18] Ora, rendere ragione degli influssi dell'ellenismo su questo atteggiamento cristiano esula inevitabilmente dal nostro obiettivo perché implicherebbe non solo di analizzare la critica filosofica alle rappresentazione antropomorfiche di Dio presenti in autori pagani coevi quali Plutarco e Zenone[19], ma anche di ricostruire il significato ambiguo che avevano le immagini plastiche già nella filosofia di Platone[20] e la sua condanna dell'arte come inutile duplicazione mimetica della realtà.[21] È comunque importante segnalare come una certa mentalità ellenistica che tendeva a svalutare la dimensione materiale poteva offrirsi come orizzonte teorico adatto a incrementare l'originaria diffidenza cristiana per le pratiche cultuali esteriori.[22] Proprio perché le immagini condividono la stessa materialità del mondo esse sono inadeguate e non possono essere adatte a rappresentare il divino. L'influsso della gnosi collabora ulteriormente all'assestamento di questa spiritualizzazione e con essa l'antimaterialismo arriva a forme di acosmismo radicale, a partire da cui risulta davvero difficile qualsiasi concezione iconica che faccia i conti con una forma materiale e visibile.

In tale contesto di svalutazione della concretezza materiale, il fenomeno culturale che avrà l'influsso più duraturo è stato il pensiero di Origene[23] e della sua scuola. A questo riguardo Georg Florovsky afferma che «la difesa delle sacre icone era una indiretta condanna dell'origenismo, un nuovo atto nella storia della "controversia origenista"».[24] Malgrado il pensiero di Origene sia più ricco di sfumature di quanto non avvenga nei suoi seguaci, nella sua teologia la distinzione anticotestamentaria tra Creatore e creatura tende a trasformarsi nella distinzione e nella radicale separazione tra spirituale e materiale, con una svalutazione del secondo aspetto rispetto al primo. La sua cristologia in particolare mostra un'esplicita diffidenza verso la carne del *Logos*.

> Il Signore infatti è "vero e fedele"; e vero egli è in contrapposizione a un'ombra, a un tipo, a un'immagine; tale è appunto il *Logos* che appare nel cielo aperto; quello che è in terra è diverso da come è in cielo, perché è divenuto carne e si esprime attraverso ombre,

> tipi e immagini. La moltitudine di quelli che sono ritenuti credenti è ammaestrata dall'ombra del *Logos* e non dal *Logos* vero di Dio che è nel cielo aperto.[25]

L'incarnazione è concepita come un adattamento pedagogico del divino all'umano che non tocca veramente la vita di Dio, per cui il momento passeggero del *Logos* sulla terra si chiude con la Risurrezione. In questa sottovalutazione della carne, Cristo è sì "immagine di Dio", ma soltanto in quanto *Logos* invisibile, per cui la sua dimensione più vera è aniconica e la forma storica non è essenziale alla contemplazione della forma eterna di Dio. Tanto più eventuali immagini fatte dalle mani dell'uomo sono quindi inutili al vero scopo del cristianesimo che è vedere il *Logos* "nel cielo aperto", quindi privo della pesantezza del corpo. Le raffigurazioni materiali sono soltanto l'ombra delle realtà spirituali e allo stesso tempo sono inanimate e sottomesse all'usura del tempo. A questi idoli pagani occorre contrapporre le vere immagini di Dio, i cristiani, che portano nella loro anima la bellezza delle virtù divine.[26]

Nel contesto dell'origenismo si colloca uno dei testi classici dell'ostilità cristiana all'immagine, la *Lettera all'imperatrice Costanza* di Eusebio di Cesarea.[27] In essa l'autore, rispondendo alla sorella di Costantino che gli chiedeva di inviarle un'immagine di Gesù, afferma che questo non è possibile perché la figura di Cristo è irrappresentabile non solo in quanto *Logos* eterno, ma anche in quanto Gesù storico. Anche nella sua vita terrena infatti Egli era pienamente Dio; ne è una dimostrazione la trasfigurazione sul monte Tabor dove è detto chiaramente dal Vangelo che gli occhi dei discepoli non seppero sopportare lo splendore che emanava dal suo corpo.

> Così dunque anche la forma del servo [...] si è completamente trasmutata nella sua luce ineffabile e inenarrabile, la luce che è propria dello stesso Dio Verbo che "occhio non vide e orecchio non udì e in cuor d'uomo non entrò" (*Is* 64,4; *1Cor* 2,9) [...]. In che modo qualcuno potrebbe dipingere un'immagine da una forma tanto meravigliosa e incomprensibile, se pure è lecito chiamare ancora forma l'essenza spirituale e divina?[28]

L'aspetto più significativo della *Lettera* di Eusebio è il fatto che non si rifiuta soltanto l'idea di rappresentare la forma divina di Cristo, per l'abisso che separa l'invisibile dal visibile, ma anche l'idea che si possa comunque raffigurare la sua forma umana. È a questo livello che si intravede come nel ragionamento di Eusebio lo spiritualismo platonizzante si congiunga con il divieto mosaico:

> Ma se dici di ricercare da me non un'immagine della forma trasfigurata in Dio, ma una immagine della sua carne mortale, quale fu prima della trasfigurazione, (allora ti chiedo): ti sfugge del tutto il precetto in cui Dio vieta di fare immagini delle cose che sono sia in cielo che in terra (*Es* 20,4; *Dt* 5,8)?[29]

Rappresentare la carne del *Logos* è una forma di idolatria: rappresentando soltanto il Gesù terreno si crede che la sua semplice forma umana possa essere concepita indipendentemente dalla sua forma divina, cioè si attribuisce un onore divino a ciò che divino non è.

In Eusebio si congiunge così in modo evidente il divieto anticotestamentario con l'antimaterialismo di provenienza ellenistica. Il divieto mosaico trova quindi nel rifiuto della carne un alleato importante tanto che nel suo pensiero l'idolatria viene interpretata esplicitamente come una conseguenza dell'inclinazione al sensibile.[30] Inoltre il suo testo inaugura l'argomento cristologico che verrà ripreso durante l'iconoclastia bizantina. E sarà appunto su questo versante cristologico che si misurerà l'influsso negativo del platonismo, perché la sua tendenza subordinazionista porterà a concepire il Figlio, in quanto immagine, come inferiore e non completamente consustanziale al Padre.

3. *Il lento cammino di assunzione positiva delle immagini*

Abbiamo già segnalato che malgrado questa ostilità presente nella letteratura patristica, a partire dal III secolo cominciano a circolare le prime immagini allegoriche e narrative di chiaro contenuto cristiano. Dal IV secolo si registra poi un'ulteriore cesura quando la dimensione pubblica del cristianesimo produce un'osmosi ancora più diretta tra arte pagana e iconografia cristiana. È sufficiente uno sguardo ai temi e agli stili per rendersi conto della facilità con cui, per esempio, caratteristiche prima attribuite all'imperatore, nei secoli successivi all'Editto di Milano passano alla raffigurazione di Cristo.[31]

Alla diffusione più ampia di immagini si accompagna sul piano teorico una riorientazione interpretativa di cui si trova traccia nella letteratura patristica a partire dalla seconda metà del IV secolo. L'ostilità dei primi secoli viene sostituita, anche se in modo episodico e incidentale, da un primo apprezzamento delle immagini anche nella letteratura teologica. Anzi è proprio in questo periodo che cominciano a delinearsi due linee interpretative che assumeranno un ruolo centrale e duraturo all'interno della riflessione cristiana successiva. Esse si possono raccogliere, con l'inevitabile rischio di una semplificazione, l'una attorno

all'idea che l'immagine abbia una funzione didattico-narrativa e contribuisca alla diffusione del messaggio cristiano grazie alla sua generale fruibilità e all'attrazione emozionale che esercita, e una seconda attorno all'idea che l'immagine sia parte integrante della realtà divina, costituendo un elemento essenziale nell'economia salvifica del cristianesimo e nella sua comprensione teologica. La prima linea, che caratterizzerà maggiormente lo statuto dell'immagine cristiana all'interno della tradizione occidentale, trova la propria formulazione più chiara nel tema classico della *Biblia pauperum* formulato da Gregorio Magno nel VII secolo, mentre la seconda, che darà origine a un'articolata produzione teologica, per lo più nell'Oriente cristiano, confluirà nella "teologia dell'icona" bizantina dell'VIII e del IX secolo.

Si tratta di due percorsi teorici che evidenziano profili diversi tra loro e che si andranno progressivamente differenziando, seguendo la sempre più marcata separazione tra cristianesimo occidentale e cristianesimo orientale. La giustificazione didattica concepisce infatti l'immagine in stretto legame, se non in vera e propria subordinazione, rispetto alla parola e ha come proprio spazio di applicazione soltanto immagini con una funzione narrativa esplicita. L'assetto teorico a cui darà origine sarà incapace di concepire un'autonomia dell'*eikon* dal *logos* e non sarà in grado di dar significato all'emergere di immagini cultuali con scarso o nullo contenuto narrativo, immagini nei confronti di cui si sviluppa una venerazione simile a quella presente nel culto pagano. A questo aspetto risponderà invece la teologia dell'icona interessata non più all'elemento narrativo delle immagini, ma alla loro funzione ostensiva e alla loro potenza rivelativa. Per fare ciò la teoria dell'icona dovrà spostare la sua attenzione sulla natura stessa dell'immagine e sulla relazione che essa intrattiene con il proprio modello. Vedremo tuttavia come l'articolata giustificazione di questa dimensione iconica dell'immagine cristiana non sia comprensibile senza tenere in conto i rapporti che instaura con la storia del progressivo diffondersi di immagini non narrative e con la nuova prassi cultuale che ne deriva.

4. Biblia pauperum*: la giustificazione didattico-narrativa delle immagini*

L'idea che le immagini a tema religioso siano utili per il loro ruolo didattico e funzionale alla predicazione, comincia a essere presente nella letteratura patristica a partire dalla seconda metà del IV secolo in Occidente negli scritti di Prudenzio e in Oriente nei due Padri cappa-

doci, Basilio e Gregorio di Nissa.[32] Specialmente quest'ultimo nell'*Elogio di San Teodoro*[33] esprime questo nuovo atteggiamento nei confronti delle immagini, perché la rappresentazione delle gesta del martire, come «un libro che parla apertamente», permette non solo di conoscere meglio la storia del santo, ma anche innesca il desiderio di avvicinarsi al suo reliquiario. «Infatti la pittura, per quanto silenziosa su una parete, è in grado di parlare e di recare grandissimo giovamento».[34]

Nei secoli immediatamente successivi il tema viene più volte ripreso, ma una compiuta sistematizzazione di questo atteggiamento si ha soltanto nel VII secolo a opera del pontefice Gregorio Magno (590-604).[35] Nelle sue lettere al vescovo Sereno di Marsiglia che aveva fatto rimuovere dalla chiesa le pitture, egli rimprovera il vescovo iconoclasta in quanto il suo zelo ha privato i fedeli del contributo offerto dalle immagini alla vita di fede. Le rappresentazioni nelle chiese sono secondo lui pienamente legittime perché

> la pittura insegna agli illetterati ciò che la scrittura insegna ai letterati: infatti gli ignoranti vedono nella pittura ciò che devono operare, in essa leggono coloro che non conoscono la lettura; quindi la pittura supplisce per i pagani la lettura [...]. Perciò non si deve infrangere ciò che fu collocato nella chiesa, non a scopo di adorazione, ma semplicemente per istruire le menti degli ignoranti.[36]

La rappresentazione figurativa è *Biblia pauperum*, scrittura per i poveri che non sono in grado di accedere attraverso il testo scritto e attraverso la lingua dotta alle vicende raccontate nell'Antico e nel Nuovo Testamento. Con questo presupposto è evidente però che l'immagine resta meramente funzionale alla parola, unico centro dell'annuncio cristiano. Le pitture che aiutano la comprensione dei fedeli non hanno una loro autonomia semantica, ma hanno sempre bisogno di un predicatore che le commenti, che le faccia parlare, leggendole come si legge un testo scritto. In questa dipendenza dell'immagine dalla parola andrà cercata la successiva difficoltà che il linguaggio visivo avrà all'interno del cristianesimo occidentale a costituirsi in un discorso autonomo, nonché la convinzione che sta alla base dell'arte rinascimentale che l'immagine debba essere "leggibile" e quindi debba trovare un costante riferimento figurativo nella natura.

C'è un elemento ulteriore che rende interessante la presa di posizione di Gregorio Magno. Nella sua lettera egli evidenzia in modo chiaro il cambiamento che è avvenuto dopo il IV secolo: a essere condannabili non sono più tanto la produzione e l'uso di immagini nei luo-

ghi di culto, che cominciano anzi a essere bene accette; oggetto di condanna è l'atteggiamento mentale nei confronti della rappresentazione che tributi a essa adorazione. «Una cosa è adorare una pittura, altra cosa è imparare per mezzo della pittura storica ciò che si deve adorare».[37] È evidente che alle spalle di questa distinzione sta ancora una volta l'eredità ebraica e Gregorio stesso cita a commento della propria tesi la pericope di *Es* 20 dove si dice che solo Dio merita adorazione e servizio, ma è bene segnalare fin da subito che intorno al problema del culto si giocherà uno degli elementi fondamentali che andranno a costituire lo iato tra la lettura cristiano-occidentale e la lettura bizantina dello stesso problema.

Con questo tipo di giustificazione entrano nelle chiese immagini narrative che non possono pretendere una dimensione sacrale in sé, ma solo nella storia che raccontano. È evidente però che non tutte le immagini hanno solo questa funzione narrativa e quando cominceranno a circolare ritratti di figure sacre in completa quiete, rappresentate isolate al di fuori di ogni azione, non sarà più possibile limitarsi a questo tipo di giustificazione. Tale cambiamento stilistico, che tra l'altro avvicina fortemente l'uso cristiano all'iconografia religiosa pagana, è uno dei primi segnali di un diverso atteggiamento nei confronti dell'immagine e costringerà a ripensarne lo statuto, per evitare la fin troppo facile condanna di idolatria.

5. *Il nuovo* status *cultuale dell'immagine (*excursus *storico)*

L'emergere di un nuovo tipo di ritratto di Cristo e dei Santi privo di contesto narrativo apre a quella profonda trasformazione nella concezione dell'immagine che conduce a concepire le raffigurazioni a carattere religioso non più come ausilio visivo alla predicazione del testo biblico, ma come intermediario della presenza del Divino stesso, quindi come oggetto, che pur nel costante rimando al Prototipo che rappresenta, è degno in sé di vera e propria venerazione. La questione che diventa allora centrale è il passaggio che avviene in questi secoli tra immagine a tema religioso e icona, passaggio che produrrà un nuovo insieme di argomentazioni apologetiche, dove diventerà centrale la qualità ontologica della relazione tra l'immagine e il modello divino raffigurato.

Prima di affrontare più direttamente i presupposti teorici di tale cambiamento è importante soffermarsi per sommi capi sul fenomeno da un punto di vista storico-artistico e in questo percorso ci riferiremo alle analisi proposte da Kitzinger in *Il culto delle immagini*, lavoro che abbiamo già più volte citato.

La strada verso la venerazione delle immagini fu preparata fin dal IV secolo dall'adozione nel culto di nuovi elementi materiali non vietati da alcuna specifica proibizione, in particolare croci e reliquie.

> Atti di venerazione nei confronti della croce possono essere stati occasionalmente praticati anche durante il periodo delle persecuzioni, ma hanno ricevuto un decisivo impulso grazie all'identificazione simbolica dello strumento della Passione di Cristo con lo stendardo vittorioso delle armate di Costantino il Grande, un'identificazione espressa graficamente nel segno del *labarum* che compare sulle monete nel corso del terzo decennio del IV secolo.[38]

Molteplici sono le attestazioni di un vero e proprio culto delle reliquie e in particolare di frammenti della croce entusiasticamente ricercati dai fedeli, tanto che Giuliano l'Apostata ha buon gioco a rilanciare l'accusa di idolatria nei confronti dei cristiani che praticano la *proskynesis* di fronte alla croce.[39] La progressiva determinazione di un nuovo *status* cultuale dell'immagine si collega senza dubbio al corrispettivo rapporto che lega il fedele alle reliquie. Grabar nel suo libro *Martyrium*[40], dedicato agli aspetti artistici del culto paleocristiano, ha mostrato come l'icona bizantina abbia progressivamente sostituito la reliquia in quanto oggetto di adorazione privilegiata della Chiesa orientale perché ha portato a maturazione l'elemento di presenza visuale contenuto in germe nella reliquia stessa. Il fascino della reliquia e la sua funzione cultuale si collegano infatti alla capacità che essa ha non solo di ricordare, ma di perpetuare la presenza del Santo e quindi anche la sua potenza; essa richiama in modo diretto la forma fisica del Santo per cui si spiega con l'andar del tempo la nascita delle statue reliquiario e successivamente la loro sostituzione con semplici rappresentazioni davanti alle quali si pratica la preghiera intercessoria. Muta così la stessa fruizione delle immagini: se nella concezione di Gregorio Magno esse sono funzionali alla predicazione, ora diventano veri e propri oggetti degni di onore che possono essere toccati e baciati, e che hanno una autorevolezza, divenendo addirittura strumenti legali al cospetto dei quali sancire giuramenti e accordi.

Un discorso a parte merita poi il valore miracoloso che si comincia ad attribuire a determinate raffigurazioni. È questo un passaggio fondamentale verso la presa di coscienza di un legame interiore tra la raffigurazione di un personaggio e la sua presenza reale nell'immagine. L'immagine si comporta così come ci si aspetta si comporterebbe la persona rappresentata, «manifesta desideri, come nella ben nota storia, narrata da Gregorio di Tours, di una rappresentazione dipinta di

Cristo crocefisso a Narbonne che chiede di essere coperta; mette in scena precetti evangelici come nel sogno in cui un'immagine di Cristo ad Antiochia appare vestita con gli abiti precedentemente donati a un mendicante».[41]

Sempre a partire da questo nuovo ruolo delle immagini va compreso l'uso di immagini con funzioni apotropaiche, dove dell'immagine si coglie la potenza divina in grado di proteggere dalle forze del male. L'uso privato di immagini a protezione della casa o di una singola persona è registrato già fin dal V secolo[42], ma a partire dal VI si sviluppa un fenomeno che sarà poi al centro dello scontro iconoclastico: l'impiego di immagini religiose con funzione protettiva per città ed eserciti. Esempio classico è l'immagine acheropita di Edessa di cui ci narra Evagrio nella *Storia Ecclesiastica*.[43] Questa immagine, che secondo una leggenda nota come *Dottrina di Addai*[44] sarebbe stata inviata ad Abgar, re di Edessa, insieme a una lettera in cui Cristo stesso prometteva che nessun nemico sarebbe entrato nella città, ebbe secondo Evagrio un ruolo centrale nella vittoria contro l'assedio sferrato alla città dai persiani nel 544: essa fu infatti la causa del fuoco che distrusse un'altura artificiale costruita dai persiani come torre d'assalto e provocò tale miracoloso risultato attraverso l'intermediazione dell'acqua che venne spruzzata sull'effigie divina e poi gettata non per spegnere, ma per alimentare le fiamme.[45]

Ancora più rimarchevole risulta l'uso di immagini religiose in battaglia. Caso significativo, ma non certo unico, è il ruolo svolto dalle immagini nella difesa di Costantinopoli durante l'assedio degli Avari nel 626. Un testimone oculare[46] riferisce che il patriarca aveva fatto dipingere immagini della Vergine col Bambino su tutte le porte del lato occidentale della città «da dove era giunta la progenie delle tenebre»[47] e che quando la città era stata minacciata dal fuoco, il patriarca stesso aveva portato l'immagine miracolosa di Cristo in processione intorno alle mura, implorando l'aiuto del Signore. La scena si ripete nell'assedio del 717 da parte degli arabi, dove incontriamo ancora una volta un'immagine, in questo caso della Vergine, portata intorno alle mura insieme alle reliquie della Santa Croce.

Un ultimo fenomeno di grande interesse che più volte viene richiamato durante lo scontro iconoclasta è la grande diffusione nel VI-VII secolo di immagini dette "acheropitiche", di cui la già citata icona di Edessa è uno degli esempi più famosi. Ci troviamo qui di fronte a un tipo di immagini che sintetizza molti degli aspetti evidenziati in precedenza perché non solo producono miracoli, ma sono miracolose esse stesse in quanto provengono direttamente dal cielo o si

sono prodotte non per arte umana, ma per diretta volontà di Dio. «Le immagini *acheiropoietai* – spiega Kitzinger – possono essere di due tipi: immagini ritenute opera di una mano diversa da quella dei comuni mortali oppure ritenute impronte meccaniche, ancorché miracolose dell'originale».[48] Quest'ultimo caso è strettamente connesso con la modalità della reliquia in quanto l'impronta meccanica ha, grazie al contatto con il corpo di Cristo o del santo, una funzione di "resto" della potenza dell'originale.

Accanto alla più famosa icona di Edessa, è significativa l'impronta del viso e delle braccia di Cristo, che Teodosio, pellegrino a Gerusalemme nel VI secolo, sostiene di aver visto sulla colonna della flagellazione; in questo caso addirittura reliquia e immagine si sommano a significare la loro convergenza. Fanno poi la loro comparsa immagini complete del volto di Gesù su tessuto o su tavola. Ne testimonia un altro pellegrino che a Menfi vede *pallium lineum in quo est effigies Salvatoris*[49], che secondo quanto egli stesso riporta è stato prodotto da Cristo stesso, il quale si era premuto sul viso un pezzo di tessuto. La modalità è la stessa dell'icona di Edessa e dell'immagine di Camuliana[50] traslata nel 574 a Costantinopoli.

6. *Se l'immagine è "non fatta da mano d'uomo"*

L'esigenza di risolvere da un punto di vista teologico i problemi posti dal nuovo tipo di immagini e dalla prassi cultuale che la accompagna impone una trasformazione del dibattito teorico: la diversa interpretazione che progressivamente si farà strada si sintetizza ora nella convinzione che l'immagine non serva soltanto a trasmettere un messaggio ma sia essa stessa il messaggio, cioè renda in qualche modo presente il prototipo che rappresenta.

Centrale non è più il rapporto che l'immagine ha con il suo fruitore, ma la sua intima natura e quindi la qualità ontologica e noetica del rapporto che lega la raffigurazione con il proprio modello celeste. Ora, una sistemazione precisa di questo nuovo modello interpretativo si avrà soltanto durante il periodo iconoclastico, tuttavia come hanno mostrato Ladner e Schönborn[51], il concetto bizantino di immagine è il prodotto di un lungo processo di maturazione teorica compiutosi nel pensiero patristico greco dei secoli precedenti, grazie a cui essa non viene più pensata solo nella sfera pragmatica degli strumenti della catechesi, ma acquista un precipuo *status* ontologico che la colloca all'interno dell'ordine divino dell'universo come luogo simbolico e canale di comunicazione tra mondo visibile e mondo invisibile.

Prima di affrontare il nucleo teorico che farà da *cantus firmus* a molta parte della teologia orientale dell'icona fino ai nostri giorni, vale la pena di soffermarsi sul ruolo giocato nel processo di legittimazione delle immagini dalle leggende sugli acheropiti (in particolare le immagini di Cristo di Edessa e di Camuliana). Questo materiale leggendario ha una funzione paradigmatica per capire il significato che avrà l'icona nel cristianesimo orientale perché, anche se in una forma agiografica, contiene al proprio interno un implicito tentativo di risolvere alcuni problemi posti dall'immagine di culto, priva di carattere narrativo.[52] Gli acheropiti potranno fungere da "mito" fondatore dell'icona perché diventano il vero "anello mancante" tra il divieto ebraico dell'idolatria e la scelta cristiana di produrre ritratti di Cristo. Secondo la leggenda queste immagini non sono prodotte dalla mano dell'uomo (il termine greco *a-cheiro-poietos*, indica appunto questo)[53], ma nascono miracolosamente o addirittura si generano per contatto con il Volto di Cristo e quindi non infrangono il divieto anticotestamentario dal momento che escludono ogni intervento tecnico.[54] Indirettamente gli acheropiti hanno così un ruolo nella giustificazione dell'icona e il fatto che essi non restino appannaggio della leggenda, ma godano di una legittimazione ufficiale, entrando poi nella letteratura controversistica iconofila, dimostra che la teologia iconofila bizantina si è resa conto della loro importanza teorica e non solo agiografica.[55]

D'altro canto l'idea stessa che possa esistere un'immagine "non fatta da mano d'uomo" contiene molti elementi utili all'apologia delle immagini di culto: innanzitutto se gli acheropiti sono stati generati direttamente dal contatto con il corpo di Cristo, essi sono raffigurazioni contemporanee al Gesù storico che provengono dall'epoca apostolica[56] e quindi possono essere utilizzate contro la tesi iconoclasta secondo cui le immagini sarebbero state introdotte in un secondo tempo, contravvenendo alla originaria natura aniconica del cristianesimo. Inoltre risolvono il problema della somiglianza formale [*homoiosis*] che vedremo animerà la discussione sullo statuto dell'immagine iconica successiva. L'acheropita potrà avere questo valore apologetico perché in esso si giustifica non soltanto un legame causale tra Cristo e la sua raffigurazione, ma la figura che è impressa sul velo o sulla tavola riproduce esattamente i tratti della persona di Cristo realmente esistita e non un'idea generica di uomo divino. La traccia prelevata direttamente sul modello storico riduce al minimo il rischio di inadeguatezza mimetica: in molti casi le leggende considerano queste immagini come autentico "ritratto" di Cristo. L'icona miracolosa non è certo la stessa cosa del Prototipo, tuttavia

portando in sé l'impronta somigliante si giustifica per la natura partecipativa alla realtà che in essa viene raffigurata.[57]

C'è poi un ultimo elemento che segnala l'interesse teorico delle leggende sull'origine divina di queste immagini: esse esibiscono infatti l'argomento che sarà la spina dorsale dell'intera teologia dell'icona, perché, da una parte, sono la prova visibile del dogma centrale dell'incarnazione di Dio in Gesù di Nazareth e, dall'altra, sono la più stringente giustificazione dell'immagine di culto, in quanto attribuiscono al volere di Cristo stesso l'origine della rappresentazione. Non solo il Dio "invisibile ai cherubini" si è fatto visibile nella persona storica di Gesù, ma anche la sua volontà di non essere rappresentato è stata una volta per sempre superata dal gesto del Salvatore stesso. Le immagini non fatte da mani d'uomo sono una traccia di questa presenza, per cui spesso nelle narrazioni sugli acheropiti non interessa la precisa leggibilità della figura (in alcuni casi i tratti della figura sono vaghi, o le immagini, seppure ben leggibili, sono nascoste in qualche luogo santo e non possono essere viste dai fedeli), quanto il valore di testimonianza del passaggio di Cristo sulla terra. La loro potenza apotropaica e taumaturgica deriva direttamente da questa presenza che conservano al loro interno; essa le rende "immagini viventi"[58] che si comportano come reincarnazioni di Cristo, compiendo miracoli e dando origine ad altre immagini anch'esse acheropitiche.

L'intreccio tra nascita della venerazione e uso dogmatico delle immagini cristologiche mostra come tra i due fatti esista un rimando apologetico reciproco: da una parte, come afferma Giorgio di Pisidia[59], le immagini acheropitiche sono una dimostrazione tangibile dell'incarnazione e confondono coloro che non attribuiscono valore storico alla figura del Nazareno, dall'altra, l'incarnazione diventerà sempre più la vera giustificazione teorica della possibilità di rappresentare l'irrappresentabile.

7. *I fondamenti teologici dell'immagine cristiana: creazione e incarnazione*

Certo l'acheropita offre una serie di elementi significativi nel cammino verso la giustificazione della legittimità dell'immagine di culto, ma lo fa evitando di tematizzare la vera questione posta dal divieto anticotestamentario. Ciò che costituisce il nocciolo duro del problema è infatti la legittimità dell'immagine artificiale, cioè di un'*imago Dei* fatta dalle mani di un uomo e non la legittimità di un'immagine che si genera da sé o che è prodotta da Cristo stesso. Come può un di-

segno tracciato su un materiale inanimato con forme e colori avere la pretesa di rendere visibile l'invisibile? Come è possibile che l'intervento dell'uomo non introduca qualcosa di irrimediabilmente estraneo in queste rappresentazioni?

Queste domande impongono di entrare più direttamente nella teoria dell'immagine, spesso più implicita che esplicita, che si sviluppa nel pensiero patristico prima della controversia iconoclastica. Innanzitutto va detto che il concetto di immagine è pensato nel cristianesimo dei primi secoli non in relazione ai manufatti artistici, come potrebbe sembrare scontato per un lettore contemporaneo, ma in relazione alla realtà stessa di Dio, alla sua incarnazione nel Figlio (*Col* 1,15, *Gv* 14,9), nonché alla creazione dell'uomo "a immagine e somiglianza" del Creatore (*Gen* 1,27).[60] Ai Padri sembra non interessare in primo luogo l'immagine come *mimema*, imitazione, ottenuta attraverso l'arte (l'immagine che Damasceno definirà *kata mimesin* o *kata thesin* o *kata technen*), ma l'immagine "per natura" (*kata physin*)[61] di cui l'esempio più evidente è la generazione filiale e il rapporto di somiglianza tra il padre e il figlio.[62] Quando poi in questo contesto ci si riferisce a un'immagine che non nasce per generazione diretta, ma attraverso un atto creativo, non si pensa alla creazione artistica, ma a Dio che offre un'immagine di sé creando l'uomo. Questa distinzione è esplicitata in un brano del trattato *Sui principi* di Origene che vale la pena di riportare per intero:

> Talvolta diciamo immagine quella che è dipinta o scolpita in qualche materia, legno o pietra; talvolta diciamo che il figlio è immagine del padre, perché i lineamenti del padre sono esattamente riprodotti nel figlio. Credo che al primo esempio si possa adattare colui che è stato fatto ad immagine e somiglianza di Dio (*Gen* 1,26), l'uomo [...]. Al secondo esempio si può riferire l'immagine del Figlio di Dio, di cui ora stiamo trattando (anche in relazione al fatto che l'immagine di Dio invisibile è invisibile).[63]

La nozione di immagine permette quindi di creare un legame tra incarnazione, creazione e messa in immagine; tale legame sarà fondamentale nel processo di giustificazione delle immagini artificiali. Se Dio non avesse scelto di incarnarsi, dirà Giovanni Damasceno nell'VIII secolo, non sarebbe mai stato possibile superare il divieto anticotestamentario. Riferendosi in particolare alla dimensione immaginale del rapporto tra Padre e Figlio, i Padri istituiscono progressivamente un'analogia tra questa e l'icona che rende possibile usare l'immagine *kata physin* come giustificazione dell'immagine *kata technen*. L'icona è

possibile solo in quanto il Divino ha scelto di entrare in relazione con l'uomo, non solo con la parola come nell'Antico Testamento, ma anche con la carne, cioè con la densa dimensione materiale della visibilità. Ora, se Dio assume il visibile come luogo della propria presenza, questo significa che la sua vita non è totalmente altra dalla vita del mondo sensibile e le due realtà devono avere una radice comune, una originaria familiarità.[64] L'incarnazione è il dispositivo teorico fondamentale per una giustificazione generale della visibilità come luogo della grazia, quindi come luogo della presenza e come figura dell'immanenza del Divino nel mondo concreto, dispositivo che gioca sia contro il primato della parola, sia contro il primato dell'*eidos* greco. È così che il cristianesimo non solo supera dall'interno l'ebraismo per il quale non esiste immagine visibile del Dio tre volte Santo, ma anche si differenzia dal platonismo per il quale ogni immagine pur se bella resta un artefatto esteriore.[65]

Additare il rapporto di generazione tra Padre e Figlio come fulcro intorno a cui si costruisce progressivamente la nozione di immagine cristiana non mette certo il concetto al riparo dai problemi. Tra l'immagine naturale e l'immagine artificiale c'è una differenza che non può essere riassorbita totalmente nella apparente omonimia. L'immagine di generazione, quando è applicata alla relazione trinitaria tra Padre e Figlio esprime infatti una pienezza ontologica che nessuna immagini artificiale potrà mai raggiungere: solo Cristo assicura una manifestazione senza alterazione di Dio; non è così per l'uomo e tantomeno per l'icona che non è creata da Dio ma dalle mani dell'artista. All'interno stesso della cristologia il senso della relazione immaginale risulta complesso e foriero di problemi delicati: come può venire spiegata l'identità nella differenza tra Padre e Figlio se il Figlio è *solo* immagine del Padre? Come deve essere compreso poi il passaggio dalla completa somiglianza originaria del Figlio al Padre nell'eternità invisibile di Dio alla somiglianza materiale dell'immagine filiale che si è rivestita della carne visibile? In che modo infine «la carne delle nostre immagini visibili ci riporta a quella immagine invisibile?»[66]. Le risposte a queste tre questioni formano una catena di passaggi logici che i Padri non potranno eludere, pena l'impossibilità di dimostrare la legittimità delle immagini artificiali. La sorte del concetto di immagine nella teologia patristica segue quindi da vicino la faticosa elaborazione dogmatica del significato dell'incarnazione, sia sul versante cristologico, sia sul versante trinitario[67]. Se nel Figlio, prima immagine di Dio, ci fosse un'identità non completa con il Prototipo non sarebbe possibile pensare che le immagini seconde possano poi pretendere un qualche legame sostanziale con esso. Ora, pro-

prio questa consustanzialità del Figlio al Padre [*homoousia*], affermata dal Concilio di Nicea I (325), e con essa il problema di dover riconoscere che il Figlio, consustanziale, è anche realmente e non solo accidentalmente uomo, come sosterrà il Concilio di Calcedonia (451), sono le due linee fondamentali lungo cui si sviluppa sia il dibattito cristologico-trinitario sia la riflessione sulla nozione stessa di immagine a cui attingerà la successiva teologia dell'icona.

Non possiamo qui seguire con attenzione come la dogmatica dei primi secoli si sforzi di formulare teologicamente la dottrina dell'incarnazione, vale la pena però ricordare che una giustificazione delle immagini artificiali sarà possibile solo una volta superata ogni forma di subordinazionismo che intacca il rapporto di piena consunstanzialità tra la Prima Immagine e il suo Prototipo e che, da un punto di vista economico, conduce a una sottovalutazione della reale divinità del Figlio incarnato e alla sterilità della sua raffigurazione pittorica o plastica. Al superamento del subordinazionismo è poi connessa anche la piena percezione della doppia natura di Cristo, vero Dio e vero uomo, che dal punto di vista dell'immagine significa la possibilità che la dimensione materiale sia in grado di manifestare l'invisibile e l'immateriale, e che nell'icona come immagine seconda siano uniti materiale e spirituale, umano e divino. Quanto questo risulti problematico lo si può vedere dalla già citata *Lettera* di Eusebio di Cesarea[68] che contiene secondo Florovsky «l'argomento chiave dal punto di vista cristologico di tutto il sistema di ragionamento iconoclastico».[69] L'irrappresentabilità di Cristo è in questo testo connessa con la convinzione che non soltanto la divinità è invisibile e quindi irrappresentabile, ma anche la "forma umana" non è rappresentabile, né in riferimento al Gesù storico, né in riferimento al Gesù risorto. Nel primo caso non si dà immagine adeguata perché anche nei suoi giorni terreni permane in Cristo una commistione tra divino e umano che un'immagine fatta di colori inanimati non potrà mai rendere completamente; nel secondo caso, perché dopo la risurrezione la forma umana e l'elemento mortale sono stati per sempre assorbiti [*katapeposthai*] dalla forma divina, per cui di essa non si può più dare rappresentazione.

Dal testo di Eusebio si vede come il terreno cristologico sia alquanto scivoloso per gli iconoduli. Anche se con Cirillo d'Alessandria la dogmatica cristiana arriverà a concepire l'umanità del *Logos* non soltanto come uno strumento, ma come la vera «carne del Dio incorruttibile»[70], la giustificazione cristologica delle immagini resterà un argomento instabile e seguirà le vicende delle diverse eresie cristologiche.

Questa instabilità nasce dalla polisemanticità del termine *eikon*: una cosa è infatti affermare che il Figlio può essere considerato immagine del Padre nella sua essenza eterna e nella sua esistenza intramondana, altro è invece dire che un'immagine artificiale di Cristo conservi una non illusoria capacità mimetica della Seconda Persona. È appunto per questo motivo che si farà ricorso tra l'altro alle immagini acheropitiche durante la *querelle* iconoclasta: esse eliminano alla radice il rischio di falsificazione connesso all'intervento della mano umana nella rappresentazione. Lo iato che separa le immagini che il Padre offre di sé nel Figlio e le immagini che gli uomini fanno di Lui resterà però un problema senza soluzione finché il concetto di *eikon* non verrà inserito in un modello interpretativo più complessivo grazie a cui diventerà possibile sostenere che anche l'immagine artificiale è parte integrante di una generale successione cosmica unitaria delle immagini.

III
La gerarchia delle immagini

1. *La catena delle immagini*

Abbiamo già sottolineato come i Padri greci abbiano sviluppato il concetto di immagine non tanto a partire dall'arte, quanto piuttosto all'interno della riflessione cristologico-trinitaria relativa alla dimensione immaginale del Figlio e all'interno dell'antropologia teologica rispetto alla creazione a "immagine e somiglianza" dell'uomo (*Gen* 1,26-27). In entrambi i casi però la nozione di immagine serve a descrivere una relazione ontologica che a prima vista non ha nulla a che vedere con le immagini artificiali prodotte dalla mano umana. Per spiegare la percezione di una reale connessione tra immagine artificiale e Prototipo celeste, che va via via emergendo nel culto, è infatti necessario trovare una giustificazione del legame tra il segno pittorico e la realtà raffigurata, tale da poter affermare che forme e colori materiali hanno una reale capacità rivelativa e non sono invece frutto di una falsificazione idolatrica. Diventa necessario insomma individuare un dispositivo teorico in grado di superare lo iato tra l'immagine prodotta dall'artista *kata technen* e l'immagine generata invece direttamente in Dio *kata physin*, nella relazione filiale o nella creazione dell'uomo. L'omonimia del termine *eikon* usato rispetto a realtà tra loro così diverse non è in grado da sola di legittimare l'immagine artificiale, se non si riesce a giustificare una strutturale affinità tra la relazione immaginale "secondo natura" e la relazione iconica tra il segno pittorico e il suo modello divino. La teologia dell'immagine che troviamo sviluppata nei Padri greci[1] potrà diventare una esplicita "teologia dell'icona" soltanto passando attraverso una precisa filosofia dell'immagine in grado di giustificare l'orizzonte teorico che accomuna i diversi usi del concetto di *eikon*.

Come per tutta la riflessione teologica, anche per l'immagine i Padri operano all'interno di schemi e strumenti concettuali provenienti dalla cultura ellenistica. Questo non significa però che la teoria patristica dell'immagine sia una semplice trasposizione in ambito cristiano della filosofia pagana.[2] Anzi a ben vedere essi danno vita a un

percorso speculativo con un'identità precisa, il cui obiettivo è esprimere la novità cristiana nel linguaggio filosofico della cultura con cui si trovano a confrontarsi. In particolare rispetto al problema dell'immagine gli strumenti concettuali del neoplatonismo si offrono loro come un riferimento naturale sia per la visione del mondo di cui sono portatori, sia per la specifica riflessione sulla nozione di *eikon* che in essa si era sviluppata, ma in certo modo si rivelano anche insufficienti a esprimere pienamente la novità cristiana.

Secondo il platonismo tardo antico ogni immagine, non importa se naturale o artificiale, deriva da un prototipo in cui è virtualmente contenuta. Vi è cioè una somiglianza (di cui già aveva parlato lo stesso Platone nel *Timeo*[3], ma che era diventata decisamente più importante nello sviluppo successivo della sua dottrina) tra l'*eikon* e ciò che essa rappresenta, perché la natura dell'immagine è appunto quella di imitare, cioè di rispecchiare in sé qualcosa del raffigurato. Mentre in Platone la partecipazione immaginale tra la sfera dell'Uno e la sfera materiale non comportava certo un legame ontologico di derivazione diretta delle singole cose dalle Idee[4], la realtà visibile restando altra rispetto al mondo intelligibile, con il neoplatonismo l'interpretazione del rapporto tra realtà visibile e mondo intelligibile viene progressivamente mutando. I neoplatonici infatti attribuiscono all'immagine una funzione cosmologica essenziale: nei loro sistemi si forma secondo Endre von Ivanka una «catena aurea» che «dall'essere supremo e dall'Uno, che sta ancora al di sopra dell'essere, giunge fino all'ultimo riflesso dell'essere nella materia, congiungendo i diversi piani ontologici gli uni con gli altri»[5] e il concetto di *eikon* è al centro di questa trasmissione. «Ciascuna sfera dell'essere tende a generare un'immagine di sé nella sfera inferiore, la quale si rapporta alla prima come un raggio di luce si rapporta alla sorgente luminosa»[6]. L'inferiore in quanto immagine quindi deriva e appartiene al superiore, come l'impronta del sigillo appartiene al suo stampo, un'ombra o un'immagine riflessa appartiene a un corpo. Ogni immagine quindi non solo rispecchia un archetipo, ma ne deriva direttamente attraverso l'"irradiazione" della sua essenza e anche l'immagine pittorica è come sottratta all'arbitrio del pittore per essere consegnata alla dinamica stessa dell'archetipo che si manifesta attraverso la mano dell'artista.[7] Plotino esplicita questo aspetto in un famoso passo dedicato alle statue degli dèi:

> A me sembra che gli antichi saggi, i quali, desiderando di aver presenti fra loro gli dèi, costruirono templi e statue, nel guardare alla natura dell'universo abbiano compreso nel loro pensiero che l'A-

> nima dell'universo si lascia facilmente attrarre ovunque, ma che sarebbe ancora più facile di tutto trattenerla se si fosse costruito qualcosa di affine che potesse accogliere una parte dell'anima. Ora è affine qualsiasi imitazione, la quale, come uno specchio, sa captare un po' della sua figura.[8]

L'attività artistica in quanto *mimesis* della natura non viene quindi più condannata da Plotino come avveniva in Platone, ma ha invece una funzione positiva perché, grazie alla sua capacità simbolica, porta ciò che appare a divenire conforne al suo fondamento intelligibile.

Nel neoplatonismo quindi l'intera realtà, anche quella creata dall'uomo, si regge sul suo "essere immagine", mutano soltanto i gradi di capacità imitativa a seconda che l'*eikon* sia più o meno prossima all'archetipo a cui si riferisce. In questa organizzazione scalare delle immagini quindi il legame allo stesso tempo si conferma e si depotenzia, per cui le sfere materiali, pur derivando dalle sfere intelligibili, hanno una pienezza d'essere inferiore alla loro sorgente. Sempre Plotino afferma:

> Come infatti nel ritratto dell'uomo mancano molte cose e soprattutto la cosa principale, la vita, così anche nelle cose sensibili l'essere è un'ombra dell'essere, separato com'è dall'essere nel suo grado più alto e che nell'archetipo era vita.[9]

Proprio in questo aspetto si annida però un problema fondamentale per la teoria cristiana dell'immagine. La dimensione degradativa contenuta nella *mimesis* permette di conservare la qualità propria del Prototipo quando dal mondo invisibile si passa alla realtà visibile? Applicando questo modello alla dottrina cristiana, la qualità immaginale del *Logos* Eterno può essere pensata, come indica il Concilio di Nicea, quale consunstanzialità tra il Figlio e il Padre o deve necessariamente essere pensata in termini subordinazionistici come simile ma non completamente identica? In secondo luogo il Figlio è allo stesso modo *eikon tou Theou* nell'eternità di Dio e nella temporalità della storia o la materialità della carne falsifica la relazione originaria? Infine poi, l'*eikon* del pittore, che si colloca al grado più basso di questa catena, partecipa a tutti gli effetti della successione cosmica delle immagini o la sua lontananza dall'originale la priva della capacità rivelativa necessaria per giustificare la produzione e il culto delle icone?

Il tendenziale subordinazionismo cristologico di Origene e la condanna delle immagini espressa da Eusebio di Cesarea mostrano come a partire da un riferimento platonizzante possano sorgere proble-

mi nella teologia trinitaria e possa giustificarsi l'ostilità nei confronti delle immagini sacre. Il fatto stesso che esistano all'interno del cristianesimo un platonismo non ostile alle immagini (Gregorio di Nissa, Basilio, Dionigi Areopagita) e un platonismo esplicitamente iconoclastico (Eusebio) indica che il comune terreno filosofico è per lo meno foriero di ambiguità. Tali ambiguità nascono dal fatto che il concetto di mimesi su cui si regge la trasmissione tra sfera e sfera contiene al proprio interno una polarità irriducibile, che lo rende ambivalente: l'immagine come copia è infatti allo stesso tempo simile e dissimile dall'originale, quindi anche se con il neoplatonismo si stempera il tratto dualistico della cosmologia di Platone e si concepisce la partecipazione tra le diverse sfere dell'essere in termini sostanziali e positivi, resta comunque non definita in modo univoco la consistenza noetica e ontologica della relazione immaginale.

Nel passaggio dalla teologia dell'immagine alla teologia dell'icona la tradizione platonica offre quindi ai Padri un modello in grado di superare l'equivoca polisemanticità del termine *eikon*, ma consegna loro anche una serie di problemi irrisolti. Per pensare con categorie platoniche la novità dell'evento cristiano, i Padri devono però dar vita a una vera e propria "fusione di orizzonti" in cui la resa del messaggio evangelico non abdichi ad aspetti fondamentali della *ratio christiana* quali le idee di creazione e di incarnazione che al platonismo sono speculativamente estranee.[10] Per la *Weltanschauung* neoplatonica la realtà concretamente sperimentabile resta infatti soltanto l'occasione per una reminescenza dell'idea (la processione dall'Uno ai molti [*proodos*] si converte nel suo contrario *epistrophe*, quando l'anima si ricorda della sua vera essenza che da sempre la costituisce)[11] mentre il cristianesimo deve considerarla come qualcosa di insuperabile in quanto opera buona del Creatore e luogo in cui Dio stesso è venuto ad abitare (*Gv* 1,14).

I Padri riuscirono nella sfida di esprimere l'autentico messaggio evangelico attraverso categorie ellenistiche a esso in fondo estranee? Non si può certo rispondere con una secca alternativa al dibattito che dura da più di un secolo sugli effetti positivi o negativi dell'"ellenizzazione". È comunque evidente che la teologia dell'icona orientale non è comprensibile senza questo riferimento alla filosofia dell'immagine di matrice neoplatonica e anche pensatori ortodossi contemporanei come P.A. Florenskij e V. Losskij si richiamano in ultimo a questo modello. Ora, un'esplicita teoria dell'icona che si fondi su una concezione graduale delle immagini si avrà solo con Giovanni Damasceno[12], pensatore che per altri versi è profondamente influenzato invece dalla filosofia aristotelica, e che scrive nell'VIII secolo, in un contesto

quindi molto diverso dal periodo in cui più forte è l'influenza neoplatonica sulla Patristica greca. Ma il Damasceno non fa che raccogliere e sistemare una serie di acquisizioni teoriche sulla nozione di immagine le quali si sviluppano in un lungo e complesso percorso speculativo, spesso più implicito che esplicito, che comincia nel giudaismo ellenizzante per proseguire nel platonismo cristiano dei Padri greci.

È grazie a questo percorso che il cristianesimo, dopo aver elaborato la nozione di *eikon* all'interno della cristologia e della teologia trinitaria, arriva ad applicarla senza soluzione di continuità all'immagine artificiale. La qualità immaginale del Figlio e la qualità immaginale dell'icona possono essere così pensate sullo stesso presupposto rivelativo e diventa possibile ritenere l'immagine artistica non solamente uno strumento in grado di giovare all'educazione religiosa dello spettatore e di stimolare le sue emozioni, ma anche di costituire un canale che gli consente di entrare in rapporto con la Divinità.[13]

2. *Dal Figlio all'icona*

Un ruolo importante nel lungo percorso che conduce dalla teologia dell'immagine alla teologia dell'icona è giocato inizialmente dalla traduzione greca dell'Antico Testamento (LXX) e dal sistema dell'ebreo Filone di Alessandria.[14] Nella nozione di *eikon* presente nel giudaismo ellenizzante confluiscono la dimensione analogica dell'immagine presente nel medioplatonismo e l'idea di partecipazione creaturale propria del dettato biblico, per cui con questo concetto non si rappresenta soltano la degradazione del mondo sensibile in rapporto al mondo intelligibile, ma anche una certa somiglianza [*homoiosis*] tra rappresentazione e rappresentato, tra derivato e origine, che si trasmette nella catena cosmologica dei diversi gradi dell'essere. La pericope di *Gen* 1,26-27 nella traduzione dei LXX (*poiesomen anthropon kat'eikona emeteran kai kath'homoiosin*), suggerisce l'idea di un'immagine intermediaria perché le due preposizioni ebraiche b^e e k^e che reggono rispettivamente i termini *selem* e d^e*mut* sono rese con *kata*, "secondo", termine che sembra alludere a un modello cui Dio farebbe riferimento nella creazione dell'uomo.[15] Nella letteratura sapienziale dell'Antico Testamento, che com'è noto ha rapporti diretti con l'ellenismo, questo modello si personifica nell'attributo divino della Sapienza che sta all'inizio della creazione e a cui Yhwh guarda come a un paradigma per la propria creazione. La Sapienza è concreatrice dell'universo, essa è riflesso, specchio senza macchia dell'attività di Dio (*Sap* 2,23), «immagine [*eikon*] della sua eccellenza» (*Sap* 7,26).

L'idea di un'immagine intermediaria a cui Dio guarda per creare il mondo e l'uomo incontra terreno fertile nel contesto del medioplatonismo abituato a concepire una seconda o più ipostasi dell'Uno, che mediano l'assoluta unità del Principio, creando una dialettica nel sovrasensibile. Filone, che malgrado il suo ellenismo resta un ebreo praticante, esplicita le associazioni platoniche latenti nel giudaismo ellenizzante e concepisce questo processo di mediazione tra l'Uno e i molti attraverso tutta una serie di intermediari ipostatici: la Saggezza, il *Logos*, lo Spirito, gli Angeli, le Potenze. Il *Logos* in particolare, nel *De opificio mundi*, è definito "immagine di Dio" e il mondo sensibile *mimema Theias eikonos* (imitazione dell'immagine divina).[16] L'uomo è il ricettacolo dell'immagine di Dio attraverso il *Logos*; egli è quindi "immagine di un'immagine"[17] e per giustificare questa idea Filone cita appunto *Gen* 1,26-27 così come la leggeva nella Bibbia dei LXX. Solo l'intelletto però può essere mimesi del *Logos*, mentre il corpo è unicamente il santuario che verrà abbandonato quando l'anima raggiungerà la propria perfezione: l'immagine quindi si applica all'intelletto, la guida dell'anima. È appunto «sul modello di questo unico e universale intelletto che è stato copiato, come di presso a un archetipo, l'intelletto di ogni uomo particolare».[18]

Da quest'ultima osservazione si vede bene come Filone faccia propria una concezione delle immagini per gradi, dove l'accento non è messo tanto sulla differenza tra l'Uno e i molti, quanto su un certo legame nella catena mimetica tra il Prototipo e le varie immagini che da esso derivano. Nel processo discendente da Dio all'uomo la linea di continuità viene conservata proprio dall'elemento "immagine" che lega i diversi passaggi. A questa impostazione graduale fa riferimento Clemente Alessandrino, che secondo Walther Völker è il primo tra i pensatori cristiani a trovare nella dottrina dell'*eikon* il punto centrale di una visione complessiva del rapporto tra la realtà visibile e quella invisibile.[19] Ogni realtà è uno stadio di immagine del Prototipo, cioè della Divinità: il *Logos* è l'immagine prima dell'Archetipo[20] massimamente a lui isomorfico; l'uomo nella sua mente è immagine del *Logos*.[21] Il Figlio infatti «imprime nello "gnostico" la perfetta attività contemplativa ad immagine sua», per cui l'uomo, in quanto immagine divina, «è al terzo posto, poiché si assimila per quanto può alla seconda causa».[22] Se già l'umanità è un'immagine derivata, dismorfica rispetto al *Logos*, ancora più "lontana dalla verità" è l'immagine di quarto grado, ovvero l'immagine dell'arte figurativa, in particolare le statue raffiguranti uomini o dèi antropomorfi[23], tant'è che Clemente non è favorevole alla produzione di immagini sacre.[24]

Va detto che il pensiero di Clemente rispetto alla nozione di *eikon* resta privo di sistematicità e, come sottolinea Jean Danielou, ci si esporrebbe all'equivoco ricostruendo la sua teoria a partire dall'uso ambiguo che egli fa dei vari termini appartenenti al lessico visivo.[25] Tuttavia è interessante notare come l'organizzazione scalare della nozione di immagine passi proprio attraverso una particolare interpretazione dei due sostantivi, *eikon* e *homoiosis*, usati dal testo del *Genesi*. Solo Cristo è immagine perfetta di Dio, cioè trasparente identità *kata eikona* e *kath' homoiosin*, «ogni altro uomo è soltanto "secondo l'immagine"».[26] La dimensione immaginale dell'uomo è quindi al momento della creazione soltanto incoativa e l'essere "secondo la somiglianza" gli è offerto pienamente soltanto con la venuta di Cristo.[27]

La concezione gerarchica di Clemente non permette ancora di valorizzare l'immagine artificiale e in questo senso non risolve direttamente il problema del passaggio da una teologia dell'immagine a una teologia dell'icona, ma segna una prima tappa importante. Un passo successivo viene compiuto dai Padri cappadoci che non si limitano più a concepire il nesso partecipativo a livello intratrinitario e antropologico, ma, anche se indirettamente, cominciano a trasporre il discorso anche alle immagini artificiali. Un esempio in questo senso è l'opera di Gregorio di Nissa la cui riflessione sul Figlio *eikon tou Theou* è secondo Schönborn «una *charta* della teologia dell'icona».[28] Un'immagine è tale, secondo Gregorio, proprio in quanto è partecipazione e in essa è contenuta una somiglianza inalterabile rispetto al modello, per cui se si comprende la bellezza dell'immagine, si arriva all'intelligenza dell'archetipo.[29] Complessivamente la natura dell'immagine viene concepita da Gregorio come una paradossale compresenza di identità e differenza in quanto per un verso essa è «simile in tutto al prototipo» (*dia panton echei pantos ten pros to archetypon homoioteta*)[30]e per l'altro è anche distinta dal suo modello, «perché non sarebbe più infatti immagine se fosse identica (con l'archetipo)».[31] Questa differenza non impedisce però all'immagine di rispecchiare ciò che rappresenta in modo veritiero per cui anche le immagini artificiali non sono copie indegne o ombre di ombre. Nell'immagine artistica, sia essa pittorica o letteraria, vengono incarnate le idee e quindi l'accento non cade più sulla dimensione di falsificazione che ritroviamo nella condanna platonica dell'arte, in quanto, se il fruitore è capace di andare al di là delle macchie di colore che coprono il quadro, è possibile scorgere l'*eidos* che l'artista ha trasmesso attraverso i colori.[32] Questa capacità transitiva dell'immagine è possibile proprio perché esiste una catena partecipativa tra il modello e i diversi

gradi della sua manifestazione visiva.[33] A essa si riferisce il famoso brano di Basilio contenuto nel trattato *Sullo Spirito Santo*, brano che costituirà il *locus classicus* per i difensori dell'immagine durante lo scontro iconoclastico: «L'onore reso all'immagine passa al prototipo»[34], vale a dire il culto si riferisce al modello che l'immagine rappresenta. L'immagine permette quindi un percorso anagogico che dalla realtà visibile porta alla realtà invisibile del rappresentato, perché tra rappresentante e rappresentato c'è un legame di unità profonda. Questo legame è una dimensione che caratterizza non soltanto l'immagine naturale, ma anche quella artificiale, tanto che Basilio descrive la relazione tra il Figlio e il Padre usando l'analogia di un'immagine artificiale come il ritratto dell'imperatore:

> Come osservando l'effigie dell'imperatore nell'agorà e riconoscendolo in essa, nessuno potrebbe supporre che esistano due imperatori, ossia prima l'immagine e poi l'imperatore in carne e ossa, così stanno le cose anche qui. Se persino l'immagine e l'imperatore possono essere una unità (poiché la prima non provoca nessuna moltiplicazione dell'imperatore), cio vale tanto più nel caso del *Logos* divino e di Dio.[35]

L'immagine dell'imperatore è quindi l'imperatore stesso e, come afferma Atanasio di Alessandria, chi venera l'icona di un re venera il re in persona.

> Nel Figlio infatti si contempla la divinità del Padre. Lo si può facilmente comprendere sulla base dell'esempio dell'immagine di un re. Nell'immagine c'è infatti la figura e la sagoma del re, e nel re c'è l'immagine che è nella statua. La somiglianza del re che è nell'immagine è assoluta, in modo tale che chi guarda l'immagine vede in essa il re e chi vede il re riconosce che questi è colui che è raffigurato. Poiché non muta la loro somiglianza a chi, dopo l'immagine, volesse vedere il re, essa direbbe: "Io e il re siamo una cosa sola: io sono in lui ed egli è in me e ciò che vedi in me lo puoi scorgere anche in lui, e ciò che hai visto in lui lo vedi anche in me". Chi dunque adora l'immagine adora in essa anche il re. [36]

L'analogia con il ritratto imperiale è particolarmente importante: in essa si vede come il tema neoplatonico della partecipazione dell'immagine funga da presupposto sia all'uso della nozione di *eikon* nella speculazione teologica sui rapporti intratrinitari, sia alla sua applicazione analogica alle immagini fatte da mano umana, come è il ca-

so dell'effige dell'imperatore. Se anche questa riflessione non si riferisce direttamente alle icone di Cristo essa apre però la strada a una loro legittimazione proprio a partire dalla cristologia.[37] Grazie a tale analogia l'immagine visiva, in particolare quella pittorica, acquista così progressivamente un ruolo non solo nella trasmissione del contenuto kerigmatico come immagine narrativa, ma anche come vera e propria immagine che manifesta in modo veritiero il rappresentato.

3. *Simboli e gerarchie in Dionigi Areopagita*

Un ruolo determinante per comprendere lo statuto dell'immagine presente nella teologia dell'icona è giocato dalla diffusione degli scritti dello Pseudo-Dionigi Areopagita che nella seconda metà V secolo elabora un complesso sistema gerarchico in cui le immagini sensibili permettono all'uomo di innalzarsi alla contemplazione delle realtà invisibili.[38] Anche se il suo interesse principale non è l'arte figurativa, l'attenzione a mostrare una funzione rivelativa e anagogica delle immagini visibili servirà da punto di riferimento fondamentale per superare lo iato tra immagini *kata physin* e le immagini *kata thesin*.

Alla base della riflessione dionisiana sulla nozione di immagine sta la sua particolare funzione simbolica che funge da soglia di contatto e di comunicazione tra le due gerarchie (l'una "celeste", cioè divina e l'altra "ecclesiastica", cioè umana) di cui è costituita la realtà. I simboli visibili sono spazio di manifestazione materiale delle gerarchie celesti e divengono l'unico accesso alle supreme verità ineffabili. Tutto quanto noi possiamo sapere sul mondo celeste è racchiuso nei simboli, «poiché non è affatto possibile che la nostra mente ci elevi verso quell'immateriale imitazione e contemplazione delle gerarchie celesti senza l'uso di una guida materiale alla sua portata, se pensa che le bellezze visibili sono immagini della bellezza invisibile, i profumi sensibili figure della diffusione intelligibile, le luci materiali immagine di una immateriale elargizione di luce, le sacre discipline discorsive sono immagine della pienezza contemplativa dell'intelligenza e i gradi degli ordini terreni tracce dell'ordine organizzato e che si confà alle cose divine».[39]

Il simbolo, come si vede dalla citazione, è una categoria filosofico-religiosa generale che comprende non soltanto immagini verbali, ma anche i segni, le raffigurazioni e tutta una serie di fenomeni e oggetti concreti, in particolare connessi alla pratica cultuale della liturgia, che hanno la capacità di rimandare al mondo spirituale delle gerarchie celesti. Essi, dice Dionigi nella *Lettera a Tito*, sono una delle due possibili vie di trasmissione della verità, la "via ineffabile e segre-

ta"[40], accanto alla via filosofica. Meno immediato del pensiero razionale, il pensiero simbolico è però più ricco perché carico di presenza nel suo doppio movimento: rivelativo (da Dio al mondo) e anagogico (dal mondo a Dio). Da una parte i simboli sono infatti reali rivelazioni di Dio, «modalità di correlazione dei livelli dell'essere e del super-essere, in linea di principio non correlabili, né unibili».[41] Essi esprimono il continuo *adventus* di Dio che nelle immagini simboliche si offre a quanti hanno occhi per vedere. Dall'altra essi permettono di elevarsi anagogicamente verso gli ordini e le essenze che stanno sopra di noi. La gerarchia umana è allora permeata dalla molteplicità dei simboli visibili, mediante i quali veniamo innalzati per gradi e secondo la nostra capacità, sino alla compiuta deificazione. Mentre le essenze angeliche, come è proprio della loro natura, intendono come puri intelletti, gli uomini vengono innalzati, per quanto è possibile, alla contemplazione del divino mediante immagini sensibili. In questo senso le immagini diventano un canale privilegiato di ascesi e di relazione con Dio, come già aveva sottolineato Basilio.

La capacità di rendere visibile l'invisibile è insita nella particolare struttura analogica dell'immagine simbolica, che è costituita da due sistemi di designazione, l'uno fondato sulle immagini "somiglianti" e l'altro su quelle "dissomiglianti". «Le stesse cose sono simili e dissimili a Dio: simili per l'imitazione, finché è possibile, di colui che è Inimitabile, dissimili in quanto gli effetti sono inferiori alla causa e per la mancanza di misure infinite e non confuse».[42] Le immagini simboliche contengono al loro interno una differente gradazione dei due sistemi di designazione, l'uno fondato sull'isomorfismo che riflette singoli tratti dell'archetipo e apre al pensiero catafatico, l'altro fondato sul disformismo che, attraverso la negazione delle attribuzioni o la rappresentazione a partire da cose inferiori e meschine, mostra apofaticamente lo iato che esiste tra gerarchia ecclesiastica e gerarchia celeste. Linguaggio catafatico e linguaggio apofatico sono però sempre antinomicamente compresenti, perché è la struttura stessa della mimesi a contenerli. Le immagini appartenenti al mondo cosmologico sono catafatiche in quanto, anche quando siano apparentemente deformi e umili, contengono al loro interno una traccia della bellezza divina, e sono apofatiche in quanto non possono esaurire nella forma visibile l'infinità della forma celeste. Anche le immagini più elevate infatti risultano lontane dalla somiglianza con la divinità, perché questa è al di sopra di ogni sostanza e vita. Allo stesso tempo però non è disdicevole la raffigurazione dei gradi celesti mediante immagini prese a prestito dagli oggetti insignificanti del mondo materiale, «poiché, avendo anche la mate-

ria ricevuto l'esistenza da chi è veramente bello, possiede [...] alcune tracce della bellezza spirituale».[43]

È questo secondo aspetto che rende differente la concezione gerarchica dionisiana dal neoplatonismo di un sistema a lui apparentemente molto vicino come quello di Proclo. Pur mantenendo una concezione a diversi livelli ontologici che vanno dall'origine unica alla molteplicità del sensibile attraverso un processo di uscita [*proodos*], le gerarchie inferiori «hanno un'esistenza molto più autonoma rispetto a quelle immediatamente superiori di quanto non avvenga nel neoplatonismo»[44], perché non sono ontologicamente degradate, ma mantengono un rapporto di partecipazione diretta all'origine, grazie alla dottrina della creazione.[45] Il principio di comunicazione per gradi dell'essere lascia lo spazio alla possibilità di una presenza nel sensibile dell'essere stesso, certo non in forma diretta, bensì in forma simbolicamente mediata. Le immagini sensibili, pur nella loro dissomiglianza dal prototipo, esprimono comunque una forma di presenza, e restano creature di Dio e non emanazioni di entità intermedie tra Dio e cosmo.

L'*homoiosis*, la somiglianza presente nell'immagine in quanto rimando anagogico al prototipo che essa rappresenta, non è più ombra della verità, ma via privilegiata per accedere attraverso la forma sensibile ai tratti della Divinità che, essendo inconcepibili, solo in questo modo possono essere compresi dall'uomo. Se l'uomo per natura non è in grado di elevarsi alla contemplazione dello spirituale «senza l'uso di una guida materiale»[46], egli può però raggiungere l'ineffabile attraverso le raffigurazioni simboliche sacre cogliendo così la semplice perfezione della gerarchia celeste.[47] Tuttavia la forma con cui è dicibile la mediazione immaginale è radicalmente antinomica poiché il simbolo non esaurisce il simbolizzato, ma lo offre all'uomo nella continua compresenza di affermazioni e negazioni.

Da queste brevi osservazioni sulla teoria dionisiana del simbolo si vede come nella sua cosmologia gerarchica si esplicitino le due facce complementari proprie di ogni interpretazione scalare della funzione simbolica dell'immagine. Da una parte Dio si riflette attraverso una progressione discendente negli ordini inferiori dell'essere fino alle realtà fisiche che ne contengono l'immagine simbolica, dall'altra l'uomo può ripercorrere anagogicamente questa catena ontologica attraverso le realtà visibili che sono un riflesso di quelle invisibili. La teologia dionisiana offre su questo versante il suo contributo più duraturo alla teologia dell'icona, perché dà forma unitaria all'idea che le immagini sensibili possano condurre ai propri prototipi, giustificando così la capacità transitiva della nozione di *eikon*.

4. *Giovanni Damasceno: icona e santità della materia*

L'applicazione diretta della teoria gerarchica all'icona, che ancora mancava in Dionigi, viene esplicitata da Giovanni Damasceno, Padre bizantino dell'VIII secolo che scrive quando ormai è cominciato il conflitto iconoclastico. Egli, pur non essendo un neoplatonico e pur avendo in generale nella sua teologia un chiaro impianto aristotelico, nei *Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*[48] riprende esplicitamente la teoria dionisiana della presenza simbolica dell'invisibile nel visibile e la sviluppa in un'articolata teologia dell'icona. Proprio in quanto esplicita l'analogia tra teologia dell'immagine e teologia dell'icona, il suo pensiero permette di misurare allo stesso tempo il contributo essenziale del modello gerarchico per il pensiero iconico cristiano e le aporie che in esso sono potenzialmente contenute. Il pensiero iconoclastico, anche se indirettamente, farà emergere queste aporie e i Padri iconoduli della seconda generazione (Teodoro Studita e Niceforo Costantinopolitano) saranno costretti a cercare una più articolata interpretazione del rapporto tra immagine e modello.

Giovanni Damasceno distingue nei suoi *Discorsi* cinque (o sei)[49] generi di immagini che si definiscono in una scala discendente a partire dall'immagine perfettamente consustanziale del Figlio rispetto al Padre fino alle immagini in cui la partecipazione è più scarsa, vale a dire le immagini delle cose passate di cui si preserva la memoria attraverso le parole e i disegni. Pur essendo al grado più basso le immagini pittoriche conservano ugualmente un legame con il prototipo: esse partecipano del modello anche se non sono immagini naturali come tutte le altre, ma artificiali, perché opera delle mani dell'uomo. Anche attraverso queste immagini è quindi possibile risalire al prototipo divino, anzi esse – come tutte le immagini visibili delle cose invisibili – sono essenziali alla nostra conoscenza di Dio, perché, come già sosteneva Dionigi, non è possibile accedere direttamente alla contemplazione della realtà intelligibile senza la mediazione delle realtà corporee.[50]

Se in generale le realtà corporee conducono a Dio attraverso la loro dimensione simbolica, allora non può essere considerato scandaloso l'uso di immagini materiali per rappresentare realtà spirituali. Il fatto stesso che sia possibile risalire dalle immagini al loro Prototipo dimostra che la materia non deve essere disprezzata, ma può venir valorizzata nella sua trasparenza anagogica. L'errore dell'iconoclastia sta quindi nel suo disprezzo spiritualistico della materia e nell'incapacità che ne deriva di riconoscere lo spessore simbolico della realtà visibile.[51] Secondo Giovanni Damasceno, già la dottrina anticotesta-

mentaria della creazione mostrava questa positività della materia[52], ma la legge antica era imperfetta e doveva passare attraverso la grazia e la verità del nuovo eone per comprendersi appieno. Dopo l'incarnazione non possono più esserci dubbi rispetto alla rilevanza della dimensione materiale perché è attraverso il corpo di Cristo che avviene la salvezza:

> Non è forse materia [...] il legno della croce? Non è materia il monte venerabile e santo, il luogo del Golgota? Non è materia la roccia donatrice e apportatrice di vita, tomba santa, fonte della nostra risurrezione? Non è materia l'inchiostro e il santissimo libro dei Vangeli? [...] E quindi elimina il culto e la venerazione di tutte queste cose! Oppure concedi alla tradizione della Chiesa anche la venerazione delle immagini santificate dal nome di Dio e degli amici di Dio.[53]

Qual è in quest'ottica il contributo proprio che Giovanni Damasceno offre alla comprensione dello statuto dell'immagine artificiale? Nell'idea della santità della materia egli radicalizza il legame ontologico presente nel modello gerarchico dionisiano: tutte le immagini materiali, siano esse naturali o artificiali, partecipano del prototipo divino, non per i loro caratteri esteriori, ma per un rapporto interiore ed effusivo dato dalla grazia di Dio.[54] Il Damasceno non distingue in modo netto, come faranno gli iconoduli successivi, l'immagine naturale dall'immagine artificiale[55], anzi ritiene che sia la materia in sé a fare da mediazione per l'invisibile, dilatando così la dottrina calcedonese delle due nature di Cristo a principio cosmologico generale.

Come ha rilevato Schönborn, una siffatta concezione non è certo priva di ambiguità: sembra infatti che l'incarnazione produca di per se stessa una comunicazione effusiva della santità dal corpo di Cristo alle altre materie, per cui si può concepire una partecipazione entitativa tra il corpo di Cristo e la materia su cui è rappresentata la sua effigie.[56] Certo il Damasceno afferma chiaramente che la partecipazione delle icone al prototipo non avviene secondo la sostanza, ma per grazia e attraverso l'energia divina[57]: «Le cose materiali non meritano la venerazione in quanto tali. Ma se colui che l'icona rappresenta è stato riempito di grazia, esse diventano partecipi della grazia secondo l'analogia della fede».[58] Tuttavia nella sua concezione della materia, la carne del *Logos* e la materia dell'icona sembrano mediare allo stesso modo le realtà invisibili. In questa prospettiva è quindi l'icona in se stessa a essere apportatrice di grazia, nella sua fisicità più che nella somiglianza che il disegno ha con il prototipo rappresentato e, per quanto alcuni in-

terpreti abbiano tentato di sminuire questa dimensione, in quanto essa può aprire la strada a derive feticistiche, nondimeno è difficile sottovalutarne la portata nei *Discorsi*.[59]

Il punto è quindi la modalità con cui nell'icona si dà la presenza del rappresentato. Giovanni Damasceno non parla esplicitamente di una presenza sostanziale del divino perché questo implicherebbe una divinizzazione del legno e dei colori. Le categorie neoplatoniche di cui si serve tuttavia gli impediscono di pensare la relazione iconica al di fuori della partecipazione[60] che egli non definisce sostanziale, ma "energetica" e "per grazia".[61] D'altro canto nella sua iconologia la dimensione propriamente ipostatica della presenza del rappresentato nel disegno è decisamente secondaria, come dimostra la poca importanza attribuita al problema della "denominazione" [*epigraphe*][62], o della somiglianza formale [*homoiosis*] che invece saranno centrali nei Padri del secondo periodo iconoclastico (Teodoro Studita e Niceforo Costantinopolitano). Schönborn ha mostrato con chiarezza che nel culto dell'immagine come lo concepisce Giovanni Damasceno non sembra contare tanto il fatto che essa è raffigurazione di un personaggio, di Cristo o di un santo: nell'icona il fedele cerca piuttosto un contatto diretto con la grazia.[63]

Questa particolare sottolineatura oltre che per il modello gerarchico a cui fa riferimento è comprensibile nel contesto della prima iconoclastia che rifiutava le immagini a partire dalla convinzione che il culto dovesse essere puramente spirituale.[64] Essa non sarà più possibile dopo la cristologia di Costantino V, che portando alle estreme conseguenze l'identità tra immagine naturale e immagine artificiale pretenderà dall'immagine sacra la totale consustanzialità al Prototipo. Se non c'è alcuna differenza precisa tra le due immagini non si vede perché non possa aver ragione l'imperatore iconoclasta quando considera falsa un'immagine di Cristo che, in quanto dipinta sulla materia morta, non può pretendere la consustanzialità con il modello divino vivente. È evidente che a questa accusa non si può rispondere con l'idea della santità della materia, perché per quanto venga sacramentalizzato il legno dell'immagine resterà sempre una materia morta, a meno di cadere in una forma di palese idolatria.

5. *Le ambiguità del modello gerarchico*

Qual è la portata dello sviluppo speculativo che abbiamo seguito per la teoria dell'immagine cristiana? Grazie al modello teorico a cui più o meno strettamente si riferiscono gli autori che abbiamo analizza-

to, la riflessione cristiana si lascia alle spalle l'idea che l'intervento umano nella creazione delle immagini abbia carattere idolatrico. Se un'unica catena lega le immagini dalla loro prima origine intratrinitaria alla loro ultima manifestazione nelle icone fatte da mano umana, l'artista che disegna un'icona non si macchia di blasfemia e non crea idoli vuoti. Anzi il suo è un contributo essenziale alla vita della Chiesa perché si inserisce a tutti gli effetti nel movimento rivelativo di Dio. L'iconografo non è più l'arrogante creatore dell'immagine del Dio privo di immagini, ma serve una "liturgia cosmica", rendendo attuale nella sua opera la potenziale dimensione immaginale del Prototipo celeste.

A questo punto il problema della legittimazione delle immagini non narrative sembrerebbe risolto con un argomento di particolare forza. Se anche l'immagine artificiale ha al proprio interno un legame di partecipazione e non solo di somiglianza esteriore con il proprio modello invisibile, la venerazione delle immagini non narrative ha una giustificazione nella natura stessa dell'*eikon*. Tuttavia l'acuirsi dello scontro a partire dall'VIII secolo mostra che questo argomento non è in grado di produrre una duratura "pace delle immagini". Il modello teorico con cui il Damasceno cerca di giustificare la prassi cultuale rischia di marcare eccessivamente il legame sostanziale tra immagine e prototipo, e anche se i teologi non mancano di richiamare la necessità di non fare del culto una degenerazione superstiziosa, il rapporto con le icone si espone al rischio di identificare nell'immagine e non nel Prototipo l'oggetto della venerazione. Non è un caso che proprio nei secoli immediatamente precedenti allo scoppio della crisi iconoclastica si registrino significative degenerazioni del culto delle icone: l'immagine come oggetto sacro è spesso trattata in modo magico e superstizioso, tanto che si arriva a ingerire la polvere dei colori dell'icona mescolandoli con le specie eucaristiche del pane e del vino.[65] È la materia stessa dell'icona che diventa luogo della presenza della grazia, oggetto sacro, al di là di quanto essa rappresenta, e la teologia dell'icona del Damasceno non è esente da questo rischio.

Che cosa nel modello gerarchico espone il pensiero iconico a tali derive? Il motivo fondamentale può essere trovato nel fatto che l'idea della partecipazione lascia aperta la questione dello scarto che comunque esiste tra immagine e modello. In una interpretazione così marcatamente ontologica della natura dell'immagine, somiglianza e dissomiglianza convivono, ma il loro equilibrio resta instabile. In agguato è il pericolo che l'immagine si carichi di una forza sacrale tale per cui il rapporto con essa non è più capace di attuare quanto prescriveva Basilio ovvero che «l'onore reso all'immagine passa al prototipo». Inter-

pretando la dimensione iconica dell'immagine come presenza energetica del Prototipo senza distinguere in modo netto se questa presenza sia nella persona del rappresentato o nella materia che lo rappresenta, essa finisce con il sovrapporsi alla dimensione idolatrica e diventa difficile distinguerle in modo corretto.

La nozione di *eikon kata mimesin*, integrata all'interno della cosmologia gerarchica, corre allora il rischio opposto a quello segnalato da Platone nella sua condanna dell'arte imitativa: sottolineando troppo il legame partecipativo e la presenza dell'invisibile nella materialità visibile dell'icona, la raffigurazione si espone al pericolo di prendere il posto del raffigurato, chiudendosi in un'autoreferenzialità che mina alle radici il senso anagogico così importante per l'immagine cristiana. Ora, come abbiamo già segnalato, quest'ambiguità ha una radice teorica ben identificabile nel doppio sistema di significazione contenuto nel concetto di *eikon* che si sviluppa nel neoplatonismo. La natura analogica dell'immagine tiene infatti paradossalmente insieme il fatto che essa come copia è simile e dissimile dall'originale, quindi vi partecipa ed è però anche separata da esso; ora, se l'originale, il prototipo, è la realtà di Dio, questa compresenza è tutt'altro che facile da governare. Ecco perché quando dell'immagine si sottolinea la degradazione sostanziale il legame immaginale non salva le icone dall'essere simulacri immersi nella corrente profonda del divenire, come Narciso si inabissa nello specchio in cui si contempla. E quando invece si sottolinea troppo la continuità sostanziale delle immagini, il visibile rischia di trasformarsi in presenza satura dell'invisibile e la materia stessa si carica dell'energia santificante, rischiando di confondersi idolatricamente con il modello.

Queste due forme antitetiche a cui conduce l'intrinseca instabilità della nozione di *immagine*, costituiscono gli argini estremi che disegnano i confini esterni dello spazio speculativo in cui Padri orientali hanno dovuto cercare l'equilibrio tra visibile e invisibile. A costituirli come limiti esterni e non interni alla dottrina cristiana è, per un verso, la percezione positiva del divieto anticotestamentario, la convinzione cioè che il comandamento contro le immagini conserva una validità come correttivo nei confronti della dimensione idolatrica potenzialmente presente in ogni immagine anche dopo la venuta di Cristo e, per l'altro, la novità introdotta dall'entrata nella carne del *Logos* che impedisce di pensare il rapporto con la visibilità mondana attraverso il prisma dello spiritualismo intellettualistico. Se il divieto anticotestamentario vieta l'idolatria del visibile controbilanciandola con l'invisibilità del Volto divino, l'evento cristologico impone l'insuperabilità

del Volto umano di Cristo in cui visibile e invisibile sono mirabilmente tenuti insieme proprio dalla carne.

L'idea della "catena aurea" delle immagini offre tuttavia il presupposto teorico per operare il passaggio dalla teologia dell'immagine alla teologia dell'icona. Questo significa che l'immagine artificiale può essere pensata a partire dall'analogia con l'immagine naturale e che quindi la visibilità delle forme e dei colori dell'icona opera allo stesso modo dell'invisibilità del *Logos* eterno. Nella teologia cristiana il dispositivo che permette il legame tra i due piani dell'*eikon* non è però il gioco speculare tra i diversi gradi dell'essere come avviene nel neoplatonismo, ma l'iscrizione del piano divino nella realtà umana, l'incarnazione della Prima Immagine perfettamente consustanziale nella pesantezza visibile del mondo. Qui si inserisce la differenza che mette in competizione la mimesi come doppio e come copia della *ratio philosophica* e l'incarnazione come perfetta inabitazione della *ratio christiana*. E non sempre la competizione è colta nella sua radicalità e governata con equilibrio dagli autori che abbiamo analizzato.

Il pensiero cristiano sull'immagine usa quindi gli strumenti concettuali del neoplatonismo pagano, ma cerca di piegarli alle proprie esigenze. Si capisce allora perché Dionigi Areopagita sostenga che non ci può essere un accesso diretto alle gerarchie celesti e perché Giovanni Damasceno sia così interessato alla materia e all'economia incarnazionale. Senza la materia non si dà Redenzione, perché è la carne che rende visibile il *Logos*, ed è nella carne che Dio redime il mondo. Per questo motivo, nella Patristica lo sviluppo del modello gerarchico resta solidale con lo sviluppo della cristologia. Grazie all'analogia tra i due piani dell'immagine e alla teoria gerarchica di Dionigi si offre il terreno all'interpretazione cristologica dell'icona, a cui hanno attinto non solo il Damasceno, ma anche i teologi bizantini successivi come Teodoro e Niceforo che pure penseranno in un contesto meno influenzato dai modelli del platonismo.

Bisogna notare però che l'analogia dei due piani è qualcosa di più di un semplice motivo apologetico. Certamente il fatto che Dio si renda visibile nel Volto di Gesù di Nazareth è un argomento importante a favore del superamento del divieto anticotestamentario. Finché Dio non si fa vedere, è naturale che non lo si possa rappresentare; quando assume un'immagine visibile allora questo diventa possibile. Questo motivo apologetico però non intacca la logica dell'immagine mimetica come riproduzione esterna, speculare e demiurgica, perché si fonda sull'idea che la *poiesis* umana sia in grado di rappresentare artificialmente un modello naturale e visibile come il Volto del *Logos*

incarnato. Ciò che invece riforma dall'interno il concetto di mimesi adeguandolo al sistema del sapere cristiano è l'idea che la qualità generativa dell'immagine invisibile si possa trasferire per via analogica nell'immagine visibile. Da questo punto di vista l'icona non rispecchia la realtà divina, ma la incarna a sua volta e continua nella forma propria il miracolo dell'incarnazione del Figlio.

Fatte queste precisazioni bisogna comunque riconoscere che il contributo più importante che il modello gerarchico offre alla questione dello statuto delle immagini è la possibilità di qualificare positivamente il rapporto tra l'immagine artificiale e la catena dei suoi modelli. Finché l'immagine ha un valore puramente narrativo essa non crea grandi problemi teologici, perché riposa all'ombra della parola che la commenta e guida lo sguardo dello spettatore. Quando essa, come nel caso dell'immagine di culto che è l'icona, è priva di funzione narrativa, la natura dell'immagine e il suo rapporto con lo sguardo sono più complessi, perché entra in gioco la qualità ostensiva della raffigurazione. Giovanni Damasceno afferma chiaramente che nell'icona si vede Dio, ma questa visione non è diretta: essa passa attraverso lo schermo dell'immagine che è fatta di forme e di colori materiali. Lasciandosi alle spalle ogni forma di svalutazione dell'immagine come ombra, il Damasceno rischia però di non riuscire a formulare la corretta proporzione tra la dimensione catafatica dell'immagine, grazie a cui nel visibile si mostra l'invisibile, e la dimensione di velatura apofatica, che preserva dall'idolatria attraverso la differenza. Nella santità della materia riappare il rischio idolatrico del feticcio, dell'immagine che è luogo della grazia in sé e non nella relazione che instaura con il Prototipo. La sua teologia riesce così a evitare i problemi posti dall'intervento dell'uomo nell'immagine artificiale inserendola nella successione cosmica delle immagini, ma fatica a offrire una formulazione equilibrata al problema dell'unità e della differenza tra l'icona e il suo modello divino. Un tentativo di rispondere a questo problema si avrà soltanto quando la legittimità dell'immagine verrà fondata non più sul modello partecipativo di stampo platonizzante, ma su una più precisa concezione della relazione [*schesis*] iconica, elaborata a partire da una concezione di matrice aristotelica da Niceforo Costantinopolitano e Teodoro Studita.[66]

IV
La guerra delle immagini

Perché l'instabilità teorica dell'immagine iconica e le ambiguità che caratterizzano il tentativo di legittimare da un punto di vista teologico il culto delle immagini sacre si trasformano nell'VIII-IX secolo a Bisanzio in una vera e propria guerra? Il fatto che tante persone abbiano subìto la persecuzione per difendere le immagini sacre non sarebbe comprensibile se la questione dell'icona non si fosse caricata a questo punto di una costellazione di significati tale da trasformare un tema apparentemente secondario in una questione di vita o di morte per la Chiesa e per l'Impero.

Analizzando lo sviluppo del dibattito nei primi sette secoli abbiamo visto come la nozione di immagine non possa essere separata dall'intero impianto teologico che il cristianesimo si dà per rendere ragione della propria fede. La nozione di *eikon* serve nientemeno che a esprimere il rapporto che lega il Padre e il Figlio nella teologia trinitaria e quindi è un concetto fondamentale nella comprensione del dogma cristiano. Tuttavia questa centralità non sarebbe sufficiente a giustificare un effetto politico-sociale così ampio come quello che si registra nel periodo dell'iconoclastia. Che cosa successe di diverso in questo caso? Un'ipotesi interpretativa interessante è quella proposta da Mondzain, la quale sottolinea come la particolarità dell'iconoclasmo stia nel fatto che la discussione sulla natura dell'immagine sacra e sul suo significato all'interno del sistema teologico si legano strettamente al problema della simbolizzazione del potere e al governo delle forme visibili della comunità.[1] L'icona diventa l'argomento che catalizza lo scontro tra il *basileus* che pretende di essere il perfetto "imitatore" di Cristo e la Chiesa che gestisce in modo autonomo l'"imitazione" attraverso il controllo che esercita sull'icona.[2] Se la carne del *Logos* è carne visibile, la sua apparizione tocca tutto ciò che è visibile: tocca l'economia generale del cristianesimo, quindi le forme della concretezza in cui l'uomo si esprime attraverso i simboli visivi e tocca l'amministrazione dell'Impero che su questi simboli vuole avere l'egemonia. Non bisogna dimenticare che l'iconoclastia si origina nella corte im-

periale ed è l'imperatore il primo fautore della distruzione delle icone: questo significa evidentemente che nella raffigurazione non è in gioco soltanto l'influenza sull'immaginario religioso, ma anche il controllo dell'immaginario politico.

Dal punto di vista intellettuale, l'iconoclasmo non è tanto una generica guerra contro le immagini, ma può essere definita, usando un'espressione di Serge Gruzinski coniata per descrivere la lotta all'idolatria durante la conquista del Messico, una "guerra delle immagini"[3], in cui entrano in competizione due concezioni del visivo e del suo controllo pubblico. Gli iconoclasti infatti non si scagliano genericamente contro tutte le rappresentazioni pittoriche, ma distruggono una precisa categoria di immagini: le icone di Cristo, della Vergine e dei Santi che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, entrando nel sistema simbolico pubblico attraverso il culto, si erano progressivamente connotate come luoghi di comunicazione tra l'umano e il divino. Essi accettano invece le immagini decorative, quali piante e animali, con cui abbelliscono anche luoghi di culto. Gli imperatori iconoclasti poi non disdegnano affatto di farsi ritrarre in immagine e anzi favoriscono il culto tradizionale della propria effigie.[4]

Lo scontro quindi non verte sulla generica legittimità delle immagini, ma sulla fabbricazione e il culto di determinate raffigurazioni: in lotta tra loro entrano due diverse concezioni della visibilità immaginale, del suo senso teologico e della sua valenza filosofico-politica. I distruttori delle icone sostengono che non può esserci immagine di Cristo e dei Santi perché la rappresentazione pittorica non riesce a rendere totalmente presente il prototipo rappresentato. Essi quindi rifiutano le immagini religiose con un carattere iconico, mentre accettano le immagini decorative in quanto queste ultime non hanno pretese di trascendenza, ma si limitano a esibire una realtà che non ha particolari significati spirituali, e favoriscono le immagini politiche perché sono funzionali alla trasmissione visiva del potere. Gli iconofili al contrario affermano che l'immagine può avere una trascendenza simbolica, quindi può rendere presente il Prototipo, senza con questo pretendere che questa presenza sia totale ed esaurisca la realtà divina.

L'obiettivo di questo capitolo e del successivo sarà quindi non tanto di ricostruire il contesto storico dello scontro iconoclastico (un periodo peraltro particolarmente complesso e su cui le fonti sono scarse, unilaterali e difficili da interpretare), ma di far emergere le diverse concezioni che i due partiti avversi hanno della natura dell'immagine e del suo significato nella simbolica pubblica. Cercheremo infatti di mostrare come il senso politico e teologico dello scontro trovi uno dei

suoi luoghi di chiarimento proprio nella teoria dell'immagine e nella diversa comprensione della dimensione immaginale della realtà che le due parti sviluppano.

Innanzitutto analizzeremo la posizione degli iconoclasti che distruggono le immagini non perché rifiutano la rappresentazione visiva in sé, ma perché ritengono che non si possa concepire alcuna continuità tra la raffigurazione visibile e la Prima Immagine, e che quindi la raffigurazione non possa avere una qualità iconica. Poi ci soffermeremo sulle teorie iconofile che invece, per legittimare l'icona e il suo culto, elaborano una nozione dell'immagine che include appunto questa qualità. Certo non potremo fare a meno di richiamare alcuni aspetti storici del movimento iconoclastico, perché l'elaborazione dottrinale si intreccia strettamente alle modalità fattuali con le quali si sviluppa lo scontro[5]; tuttavia l'iconoclastia bizantina ci interessa innanzitutto per il suo valore emblematico: è in questo scontro infatti che la riflessione sull'icona raggiunge l'interrogazione originaria sul senso dell'immagine cristiana e sul perenne conflitto che in essa si consuma tra la dimensione iconica e quella idolatrica. Per entrambe le parti l'immagine dell'altro è un "idolo": gli iconoclasti accusano infatti gli avversari di voler rappresentare l'irrapresentabile natura divina di Cristo e così facendo di cadere nell'idolatria; i difensori dell'icona accusano a loro volta l'imperatore iconoclasta di essere un "nuovo giudeo" che rievocando il senso letterale del divieto anticotestamentario dimostra di essere un idolatra perché non sa distinguere l'idolo dall'icona.[6]

Ora, in questa *querelle* di grande portata speculativa esce vincitrice la potenza simbolica dell'immagine *tout court*, proprio in quanto essa riesce ad assumere in sé il senso del divieto anticotestamentario e a farlo diventare la posta in gioco strategica per esprimere la potenza dell'immagine e il suo limite. È per questo che ciò che i bizantini chiameranno il "trionfo dell'ortodossia" può essere considerato un "baricentro ineludibile"[7] anche per la discussione contemporanea sullo statuto del visivo, non solo in quanto determina il corso della storia successiva, ma anche perché offre alla cultura europea uno strumento per arginare il potere dell'immagine e per reagire criticamente alle immagini del potere.

1. *La crisi iconoclastica e i risvolti teologico-politici della cristologia*

La storiografia sulla crisi iconoclastica è stata per lungo tempo condizionata dalla convinzione secondo la quale le motivazioni reli-

giose dello scontro sulle immagini sarebbero state in realtà secondarie e puramente funzionali alla lotta sociale. Suscita un certo stupore vedere come fino ad anni recenti la maggioranza degli interpreti, trovandosi di fronte a un dibattito teologico di così ampia portata da aver sconvolto l'Impero Romano d'Oriente per più di cento anni, abbia preferito supporre che la *querelle* iconoclastica fosse soltanto un pretesto e nascondesse problemi di diversa natura che nulla avevano a che vedere con la teologia cristiana. Ahrweiler rappresenta in modo eloquente questa posizione quando afferma ancora nel 1975:

> Il nuovo orientamento politico ed ideologico domina il periodo che va dalla fine dell'VIII secolo fino alla metà del IX secolo: questo periodo è conosciuto sotto il nome ingannevole di "iconoclasmo", in realtà il dibattito sulle immagini non costituisce a nostro avviso che un aspetto esteriore, direi anche un semplice pretesto dei mutamenti e degli sconvolgimenti profondi che hanno messo alla prova l'Impero Bizantino, il suo Stato, la sua Chiesa e la sua società per più di un secolo.[8]

Eppure già nel 1939 Georg Ostrogorsky segnalava lo strabismo insito in questo tipo di interpretazione, individuando la causa dell'errore nella difficoltà che gli interpreti moderni hanno a pensare che questioni riguardanti il culto religioso possano divenire oggetto di una lotta mortale. E così,

> in opposizione a tutte le testimonianze delle fonti, l'iconoclasmo fu spiegato come un movimento di riforma sociale. Laddove i dati delle fonti contraddicevano questa spiegazione, essi furono scartati con un sovrano disprezzo e dove mancavano dei pezzi a questa costruzione, furono inventati.[9]

Certamente nello scontro iconoclastico si mescolarono fattori politici relativi al delicato problema delle relazioni tra Chiesa e Impero: in gioco era il rapporto con i monasteri, grandi proprietari e grandi produttori di immagini, nonché principali beneficiari della loro venerazione. La moltitudine di uomini che abbracciavano la vita monastica sottraeva braccia all'agricoltura, soldati all'esercito e funzionari ai servizi pubblici e minacciava il controllo sull'educazione.[10] Era poi fonte di problemi lo scontro tra centro e territori periferici dove il centralismo imperiale era diretto contro le strutture municipali fondate sul valore civile dei santi protettori delle città venerati nelle loro icone. Secondario non deve essere infine stato il continuo

confronto ideologico che i bizantini si trovarono ad avere con l'Islam dopo la conquista araba di Palestina, Siria ed Egitto. Sia il cristianesimo sia l'Islam avevano la pretesa di essere religioni universali e nella guerra psicologica gli arabi non mancarono di accusare i bizantini di idolatria, proprio per il loro culto delle immagini. A essa in qualche modo reagirono gli imperatori di origine orientale dell'VIII secolo che si posero come obiettivo di purificare il cristianesimo per meglio far fronte alla sfida dell'Islam.[11]

La presenza di questi fattori politico-sociali non deve però mettere in secondo piano il fatto che l'iconoclasmo fu uno scontro sulle immagini religiose. Il significato politico può essere meglio compreso se lo si contestualizza in un'interpretazione che tenga in conto anche del senso che la religione e il sacro avevano per un bizantino dell'VIII secolo.[12] La questione seria da risolvere è capire perché, in un contesto politicamente intricato come questo, fu proprio il problema delle immagini a condensare lo scontro teologico trasformandolo in scontro sociale. Abbiamo già segnalato l'interesse che da questo punto di vista viene ad avere la tesi di Mondzain che si dà come primo obiettivo proprio quello di comprendere l'orizzonte culturale che rese politico uno scontro teologico. Secondo la studiosa francese questo fu possibile perché il problema in gioco nell'icona era legato «agli effetti della generale simbolizzazione e quindi anche agli effetti politici»[13] della concezione cristiana dell'immagine. Tale intreccio risulta evidente, secondo Mondzain, se si considera la centralità del concetto di economia [*oikonomia*] nei documenti pervenutici della lotta iconoclastica. Con il termine *oikonomia* (che già i Padri greci distinguevano da *theologia*, come discorso su Dio in sé) si indica la relazione che Dio instaura con l'uomo e con il mondo attraverso la creazione e l'incarnazione.[14] Poiché il divino non è chiuso su se stesso, ma entra in vivente comunione con la storia umana trasfigurandola, fino ad assumerla nella carne del *Logos*, la realtà visibile non è altra da Dio, ma vi rimanda come alla propria origine e al proprio compimento. L'icona ha a che fare con l'economia perché si colloca esattamente nello spazio di relazione simbolica tra il visibile e l'invisibile. Per questo i suoi corifei Giovanni Damasceno, Niceforo Costantinopolitano e Teodoro Studita ne fondano la difesa a partire dalla tesi che *eikon* e *oikonomia* sono strettamente legati, ricordando a più riprese che chi rifiuta l'icona rifiuta l'economia nella sua globalità, ovvero rifiuta non un aspetto secondario, ma l'assunto fondamentale del cristianesimo espresso dalle parole del quarto Vangelo *ho logos sarx egeneto*, «il *Logos* si è fatto carne» (*Gv* 1,1). Al centro dell'intero dibattito è quindi ancora una volta il

senso da attribuire all'incarnazione: Cristo come prima vera Immagine di Dio non considera un tesoro geloso la sua somiglianza con Dio ma entra nella storia e diventa uomo, cioè diviene immagine dell'umanità realizzata, nella sua dimensione inestricabilmente individuale e politico-sociale.

Il terreno su cui si svolge lo scontro non è quindi di tipo estetico-artistico[15]; l'iconoclastia non è una condanna dell'arte, né una condanna della funzione decorativa delle immagini, bensì una prosecuzione e una dilatazione teologico-politica dei dibattiti cristologici che avevano trovato una loro faticosa formulazione dogmatica nel Concilio di Nicea e in quello di Calcedonia[16]; ciò spiega la fermezza degli ortodossi nella difesa dell'icona, nonché la loro intransigenza e disponibilità al sacrificio. A Bisanzio semplicemente si radicalizza, attraverso la questione delle immagini, il risvolto antropologico e socio-politico dell'economia cristologica. La formula calcedonese della duplice natura divino-umana di Cristo nell'unica persona aveva messo in campo la necessità di pensare l'evento cristologico come luogo esemplare e definitivo della generale correlazione ontologica tra umano e divino. Ora, negare la rappresentabilità di Cristo significava rimettere in discussione il presupposto ontologico su cui si basava ogni possibile rivelazione mondana del Dio cristiano, cancellando la dimensione carnale dell'evento cristologico e con essa la dimensione sociale e istituzionale della Chiesa. La teologia dell'icona è infatti una teologia della carne, della realtà creaturale al cui centro sta la redenzione e la santificazione della materia tutta, operata dall'incarnazione.[17]

Che l'origine dello scontro sulle immagini sia di matrice cristologica lo mostrano di fatto le fonti canoniche e patristiche. Già alla fine del VII secolo, nel canone 82 del Concilio Quininsesto[18], che inaugura nei documenti ufficiali le discussioni iconologiche di questo periodo, si decreta che Cristo non venga più rappresentato nelle sembianze dell'agnello ma «nella sua forma umana», perché questa è la vera carne del *Logos* e quindi l'unico Volto del Divino. La rappresentabilità di Dio si fonda sul fatto che Dio stesso si è fatto visibile agli uomini nella persona di Gesù di Nazareth, quindi essa è da considerarsi una prova dell'incarnazione. Di contro il Concilio di Hiereia[19], convocato dall'imperatore iconoclasta Costantino V Copronimo, pretende di negare le immagini facendo riferimento proprio ai dibattiti cristologici precedenti. Quando un pittore dipinge un'immagine di Cristo, afferma il Concilio, può raffigurare o soltanto la sua umanità separandola così della sua divinità o insieme l'umanità e la divinità. «Nel primo caso è un nestoriano, nel secondo caso suppone o che la divinità sia

circoscritta dall'umanità, il che è assurdo, o che entrambi siano confuse, nel qual caso è un monofisita. Insomma in entrambi i casi l'iconodulia è un'eresia cristologica».[20]

Come si vede il terreno dello scontro è innanzitutto il senso da dare alla formula di Calcedonia dal punto di vista teologico. Se Gesù è vero Dio e vero uomo, cioè se nella sua persona umanità e divinità abitano senza separazione né confusione, egli sarà l'unico volto possibile di Dio. Ora, però, rappresentando in un'immagine artificiale il volto di Gesù, che cosa si rappresenta in realtà? La forma concreta di cui si può dare un contorno nell'icona, si limita alla sua natura umana, o si estende anche a quella divina? E come può un'immagine sensibile tracciata su una tavola di legno con semplici colori essere adeguata a una natura invisibile ed eterna? Può un'immagine priva di vita essere in grado di rappresentare in modo adeguato questa realtà? È a partire da questi interrogativi che gli iconoclasti pretendono di giustificare il loro rifiuto delle icone come una forma di fedeltà al dogma cristologico, quindi come una forma più profonda di adesione alla tradizione. E allo stesso tempo è su questo terreno che essi elaborano una particolare concezione della natura dell'immagine e del suo ruolo nella gestione della visibilità.

2. *La croce contro l'icona, il segno contro il simbolo*

La distruzione, nel 726, dell'icona di Cristo dalla Porta di Bronzo del Palazzo imperiale, una delle immagini più rappresentative di Bisanzio[21] e la sua sostituzione con una croce può essere considerato il primo atto pubblico della lotta iconoclastica.[22] E la presenza o meno di questa icona sulla porta del Palazzo imperiale sarà la testimonianza visibile delle fasi alterne dello scontro fino al definitivo "Trionfo dell'ortodossia".

> L'iconoclasmo scoppiò sotto il segno della rivalità tra la croce e l'icona. [...] Il trionfo dell'ortodossia si compì sotto il segno della riconciliazione tra croce e icona: l'imperatrice Teodora fece ripristinare l'icona di Cristo sulla stessa Porta di Bronzo, ma senza sopprimere la croce installata da Leone III (843). E tra le due date, pressoché al centro, il secondo Concilio di Nicea confessa ciò che l'imperatricee realizzò nell'843: l'icona di Cristo ha diritto allo stesso culto della croce.[23]

Al di là del valore politico-simbolico della sostituzione operata da Leone III è interessante innanzitutto soffermarsi sull'iscrizione che

l'imperatore fa apporre sotto la croce:

> L'Imperatore non può ammettere un'immagine di Cristo senza voce e senza respiro, e la Scrittura per parte sua si oppone alla raffigurazione di Cristo attraverso la (sola) natura umana; ecco perché Leone e il suo figlio, il "nuovo" Costantino, tracciano sulla porta del palazzo il segno tre volte beato della croce, gloria dei fedeli.[24]

L'iscrizione è fortemente istruttiva per comprendere la mentalità iconoclasta e in essa si comincia a intravedere il senso nuovo che viene ad avere la nozione di immagine artificiale. Innanzitutto appare chiaramente in antitesi con quanto era stato definito pochi decenni prima dal Concilio Quininsesto che aveva chiaramente indirizzato le rappresentazioni cristiane verso le immagini del Cristo incarnato, superando come insufficienti i segni simbolici dell'agnello e della croce. Nel canone 82 vengono infatti rigettati «i simboli e le allusioni, i *typoi* e le ombre» e viene invece raccomandata la rappresentazione diretta di Cristo, con i suoi caratteri umani, per fare memoria «della sua vita, della sua Passione e della sua morte salvifica, e della redenzione del mondo che egli operò»[25]; qui invece si dice proprio il contrario e cioè che solo il *typos* della croce può essere segno di Cristo. La sostituzione delle icone con la croce diventa uno degli indizi più chiari del cambiamento introdotto da Leone III. Agli occhi degli iconoclasti la croce era legittimata dalla Scrittura e dall'autorità dei Padri, in linea con l'ostilità nei confronti delle immagini dei primi secoli e nelle mani degli imperatori era dal tempo di Costantino il Grande diventata un segno di vittoria contro i nemici e quindi un potente catalizzatore sociale e politico.

Nelle pieghe della contrapposizione tra croce e icona affiora un primo profilo da cui si può comprendere la differente concezione dell'immagine dei due partiti avversi. Da una parte gli iconoduli, sulla scorta della filosofia antica e dell'elaborazione patristica della nozione di *eikon*, sanno che l'immagine, pur imitando l'apparenza sensibile di qualcuno o di qualcosa, si distingue da questa nella sua essenza e nella sua natura, perché da una parte ci sono un legno o una parete coperti di colori e dall'altra un essere vivente o un prototipo celeste; gli iconoclasti, per parte loro, a cominciare da Leone III e Costantino V, non operano questa distinzione e quindi pretendono dall'immagine ciò che essa non è in grado di dare, vale a dire la capacità di esprimere la presenza reale e vivente di quanto viene rappresentato.

> L'epigramma della Porta di Bronzo conferma che gli imperatori Leone III e Costantino V avrebbero tollerato l'immagine di Cristo soltanto se essa avesse potuto respirare e parlare, vale a dire se essa fosse stata vivente e su questo punto non erano molto lontani dal concepire l'immagine come si considerano le effigi confezionate dai maghi.[26]

Ora, pretendere questo dall'immagine è pretendere qualcosa che l'immagine non può dare, o meglio ancora è concepire l'immagine in una identificazione magica[27] così accentuata che non può risultare se non assurda in una cultura come quella cristiana. Una cosa è certa per gli iconoclasti: se l'icona non raggiunge questa identificazione essa non è *imago Dei* e quindi ogni esposizione per la venerazione cade inevitabilmente nell'idolatria.

L'immagine di Cristo va sostituita con il *typos* della Croce perché quest'ultima non è un'immagine, ma un semplice segno e nella sua astrazione non corre il rischio di contaminazioni idolatriche in quanto rinuncia a ogni somiglianza [*homoiosis*] e rispetta così l'invisibiltà divina. Come semplice oggetto di per sé la croce non è altro che un antico patibolo, ma come segno è tutto perché conduce immediatamente all'evento pasquale.[28] Ciò che interessa agli iconoclasti è la referenza semantica di un segno che non ha uno spessore simbolico al proprio interno, ma rimanda metaforicamente al di là della propria oggettualità. Al semplice segno i Padri iconoduli oppongono l'icona come simbolo che fa dell'immagine una figura di senso perché, pur non essendoci identificazione totale tra immagine e prototipo rappresentato, essa è in grado di offrire la presenza simbolica di quanto viene raffigurato e quindi rende manifesta la forma visibile, evoca il suo ricordo e lo fa meglio conoscere.

> Dal canto suo – afferma Niceforo Costantinopolitano – il segno della croce non assomiglia al corpo, né rende visibile nessuna delle cose di cui abbiamo appena parlato. Ora, ciò che è simile è più vicino [al modello] e [a esso] più appropriato del dissimile, per il fatto che grazie alla similitudine lo fa meglio conoscere e, per tale motivo, è degno di più onore. L'icona di Cristo, di conseguenza, poiché gli è più appropriata e lo fa meglio conoscere [...] sarà pertanto ancor più degna d'onore e di venerazione [della croce].[29]

Lo scontro è quindi tra un segno, la croce, privo di somiglianza con la forma visibile di Cristo e che non traccia i contorni di un corpo, non contenendo in sé nulla se non un generale rimando a colui che è

stato crocifisso, e un simbolo, l'icona, che è figura dell'immanenza del divino proprio in quanto riconosce la differenza tra il modello e la sua raffigurazione.

Torneremo più diffusamente sul diverso statuto ontologico che l'immagine viene ad avere nelle due concezioni. Per intanto è utile dire che questa sostituzione veicola un importante significato teologico perché riprende l'argomento classico dell'iconofobia ebraica e lo mescola a venature spiritualiste di matrice ellenistica, cioè riporta alla sua forza originaria l'intreccio tra divieto anticotestamentario e svalutazione della materia. Il culto delle immagini è secondo gli iconoclasti un ritorno al paganesimo e la loro distruzione si giustifica come lotta alle palesi forme di idolatria da cui non è esente la prassi cultuale cristiana di quel periodo. Una lettera di Michele II cita, per esempio, alcuni abusi significativi: adottare le icone come padrini per il battesimo, mescolare dei colori raschiati dalle icone con le specie eucaristiche, usare le icone come altare.[30] La tendenza spiritualista di matrice ellenistico-platonica è ben evidente nel disprezzo nei confronti della materialità dell'icona. Come può la vile materia essere adeguata alla santità di quanto si rappresenta? Tra la grandezza del modello e la bassezza del mezzo di rappresentazione esiste uno scarto troppo grande quando ciò che viene rappresentato è il Divino stesso. Ma più radicalmente ancora la materialità della rappresentazione mostra come l'immagine artificiale sia un'"immagine morta", come dice l'iscrizione di Leone III e come avrà a ripetere un anatema del sinodo di Hiereia:

> Se qualcuno si applica a fissare l'aspetto dei santi in icone inanimate e mute, fatte di colori morti e che non apportano alcun profitto [...] e se costui non disegna piuttosto in se stesso come un'immagine animata le loro virtù che si conoscono attraverso i racconti e non è da questo stimolato ad avere lo stesso zelo di questi santi, come dicono i nostri santi Padri, che costui sia anatema.[31]

Tuttavia il principale motivo che genererà lo scontro era, come spiega Schönborn, il culto stesso che veniva attribuito all'icona:

> I segni esteriori di questo culto, quali le luminarie, l'incenso, ma soprattutto i baci e le prostrazioni non ricordavano in maniera inquietante le pratiche pagane nel culto degli idoli? I semplici fedeli sapevano sempre operare la distinzione un po' sottile tra il culto di venerazione [*proskynesis*] e quello dell'adorazione propriamente detta [*latreia*] con la quale i teologi delle immagini si toglievano

d'impiccio? Gli iconoduli non dovevano costantemente ricordare essi stessi ai monaci e ai laici questa distinzione?[32]

3. *L'immagine consustanziale e la presenza reale del Prototipo*

Quale statuto teorico ha quindi l'immagine per gli iconoclasti bizantini? Citando il Sinodo di Hiereia abbiamo segnalato come sia in gioco in questa assemblea certamente una concezione platonizzante che insiste sulla distanza e l'incommensurabilità che esiste tra icona materiale e prototipo invisibile: una tavola in legno appartenente al mondo naturale non può riflettere la gloria del mondo divino, se non in modo inadeguato. Ritroviamo cioè quanto già segnalavamo della tradizione origenista, cioè il rapporto tra la negazione dell'immagine e una sua concezione come riflesso e ombra imperfetta. Le icone non potranno mai essere all'altezza di quanto pretendono di rappresentare e non si potrà mai pensare che ci sia un legame sostanziale che unisce realtà tra loro così dissimili.

Tuttavia accanto alla tematica presente nell'*horos* del Concilio di Hiereia esiste un documento di notevole interesse rispetto al nostro problema, le *Questioni* dell'imperatore Costantino V[33], opera andata perduta, ma di cui ci sono giunti frammenti negli *Antirretici* di Niceforo. Questo scritto, che inaugura l'iconoclasmo maturo, introduce un argomento molto vicino a quanto dicevamo rispetto al divieto anticotestamentario. In uno dei frammenti, il più citato dagli interpreti, si sostiene infatti che l'immagine di Cristo e dei santi per essere vera deve essere della stessa sostanza del suo prototipo: «Ogni immagine è la copia di un certo prototipo [...] se lo è in tutto e per tutto allora occorre che essa sia consustanziale al (prototipo) figurato, affinché il tutto (del prototipo) sia salvaguardato, altrimenti non è un'immagine».[34] Si tratta certo di un frammento di difficile interpretazione[35], ma di grande rilevanza per l'assetto teorico della nozione di immagine nella teologia iconofila, in particolare a seguito della confutazione che ne farà Niceforo Costantinopolitano.[36] Se immagine e modello sono consustanziali, l'icona ha uno statuto ontologico radicale, dove si nega ogni mimesi esteriore e la somiglianza nella forma è portata al suo estremo, cioè all'identificazione tra immagine e modello. Costantino attribuisce quindi all'immagine artificiale la stessa caratteristica dell'immagine naturale del Figlio consustanziale del Padre, ma facendo questo fa scattare il dispositivo che già abbiamo visto all'opera nella teologia veterotestamentaria, cioè sovradetermina così tanto il significato ontologico dell'immagine che nessuna immagine artificiale può più rispondere a que-

sto criterio, e quindi non ci può essere icona di Cristo che sia vera e adeguata. Con questo presupposto l'unica icona possibile è l'eucarestia dove, attraverso la consacrazione, la materialità del pane e del vino viene assunta a una totale identità sostanziale con il prototipo. Ma l'eucarestia è legittima proprio in quanto deriva il suo essere immagine non da una somiglianza esteriore con il corpo di Cristo, ma dalla consacrazione che modifica e trasforma la sostanza del pane e del vino, in corpo e sangue del Salvatore.[37] Nelle icone questa identità non è possibile perché la loro somiglianza al corpo di Cristo resterà sempre e soltanto esteriore e quindi connotata da uno scarto, da una dissomiglianza: esse quindi non meritano il nome di immagini, ma piuttosto quello di idoli, in quanto falsificano ciò che rappresentano non riuscendo a raggiungere il livello di consustanzialità che sarebbe necessario perché potessero dirsi immagini veritiere.[38]

Ciò che Costantino non riesce a concepire è che esista la possibilità di passare dall'immagine al suo prototipo, cioè che l'immagine possa generare un'omonimia senza essere per forza un'*homoousia*. Se solo l'unità di sostanza può permettere il passaggio dall'immagine al suo prototipo e quindi dar luogo a un'icona, questo significa che non è concepibile una differenza tra immagine naturale e immagine artificiale, ma la seconda deve essere riassorbita nella prima. Un'icona fatta da mani umane, per essere tale, dovrebbe quindi riproporre la consustanzialità che la Patristica precedente attribuiva alla Prima Immagine naturale, che è il Figlio, nei confronti del Padre a livello intratrinitario. Ma il Padre è padre proprio in relazione alla generazione del Figlio e quindi solo in questo caso c'è una relazione di identità, che mantiene una distinzione senza confusione nella medesima sostanza. Quando si passa all'immagine artificiale, all'icona di Cristo, entra in gioco inevitabilmente l'*homoiosis*, cioè la somiglianza che non è mai identità perfetta di sostanza, ma sempre identità relativa, perché la materia del legno e dei colori non è della stessa sostanza del prototipo. La somiglianza implica una natura radicalmente relazionale dell'immagine[39], cioè una struttura interna per cui l'immagine è un rimando a una ulteriorità di senso: ogni relazione comporta però passaggio, circolazione e non presenza totale.

A Costantino interessa invece proprio questa presenza totale, per cui l'immagine di Cristo per essere tale deve essere in grado di presentificare totalmente il Prototipo celeste. A un criterio così stretto possono solo rispondere da una parte, come abbiamo già detto, l'eucarestia e, dall'altra, la vita dell'uomo santo che non essendo materia morta ma vivente rende esistenzialmente presente il prototipo perché porta a compimento l'iconicità datagli dall'essere creato «a immagine e somiglian-

za di Dio» (*Gen* 1,26). Ammissibile è poi anche la croce: essa lo è tuttavia proprio perché non pretende di essere un'immagine, ma un semplice segno della salvezza operata dal sacrificio del Redentore.

È tuttavia interessante che una concezione così radicale dell'immagine non si trasformi in un rifiuto di ogni forma di rappresentazione visiva, come avviene invece nelle forme rigoriste di interpretazione ebraica del divieto mosaico. La consustanzialità dell'*eikon* non fa problema a Costantino e agli altri iconoclasti se dal piano religioso si passa al piano profano, perché in questo caso, non essendo il prototipo a cui ci si riferisce invisibile, la cancellazione della differenza mimetica contenuta nell'*homoiosis* è funzionale all'accettazione della rappresentazione e al suo utilizzo politico. Comprendiamo così perché gli imperatori iconoclasti non hanno vietato la propria immagine quando hanno incominciato a distruggere le immagini di Cristo e dei santi, e anzi ne hanno incrementato la diffusione. Spiega bene questo aspetto Schönborn in un passo che vale la pena di riportare per intero:

> È molto probabile che essi (gli imperatori iconoclasti) abbiano voluto così affermare la presenza del loro potere attraverso la mediazione delle loro immagini sparse in tutto l'impero. Ed è appunto a questa pratica che gli iconoduli faranno appello per giustificare le immagini sacre e soprattutto quelle di Cristo, re dei re: in essi le icone, così affermano, proclamano la regalità suprema di Cristo. Il pensiero degli imperatori iconoclasti è differente: l'immagine imperiale rende presente il loro potere. Essi insistono sulla presenza del prototipo nell'immagine e quanto nella concezione greca classica costituiva la ragione formale dell'immagine, vale a dire la somiglianza relativa al modello, è posto in secondo piano.[40]

4. *La cristologia degli iconoclasti*

Il ragionamento iconoclasta sulla consustanzialità tra immagine e modello è direttamente connesso con l'argomentazione cristologica che viene usata per contrastare l'icona. Costantino precisa infatti:

> Non ci può essere icona se essa non rappresenta la forma dei tratti [*morphen charakteros*] del volto [*prosopon*] che è il suo prototipo, tale quale esso è.[41]

Sempre Schönborn fa notare come l'accento cada su questo *tale quale esso è*,

> perché se noi teniamo conto della prima definizione dell'immagine come consustanziale al proprio modello, questa espressione significherebbe che l'immagine non potrebbe essere vera se non quando essa è *in ogni punto identica* al proprio prototipo, quando "il tutto (del prototipo) è salvaguardato (in essa)".[42]

Ma la totalità non può essere salvaguardata perché, si domanda Costantino V, quando si tratta dell'icona di Cristo come è possibile rappresentare un volto che è ipostasi di due nature, l'una materiale e l'altra immateriale? Il pittore di icone non può se non disegnare ciò che è materiale, perché l'immateriale non ha un aspetto o una forma. Ecco quindi che «chi dipinge l'icona di Cristo non ha penetrato la profondità del dogma sull'unione senza confusione delle due nature di Cristo».[43]

Ma perché l'icona infrangerebbe l'unione delle due nature? Per rispondere a questa domanda occorre in primo luogo ricordare come il Concilio di Calcedonia avesse formulato la realtà di Cristo parlando di due nature, divina e umana, in un'unica ipostasi. Ora, Costantino interpreta tale unità ipostatica delle nature in termini radicali: «Dopo questa unione la realtà che ne risulta è inseparabile [*achoristos*]. [...] Il Cristo è un solo *prosopon* a partire da una dualità».[44] Questa concezione cripto-monofisita conduce Costantino a un ragionamento apparentemente molto stringente. Se l'unica persona di Cristo è inseparabile dalle due nature e se a sua volta le due nature non sono tra loro scindibili come sarà possibile fare immagine della natura divina che per se stessa non è rappresentabile in quanto priva di forma?[45] Chi fa le icone viene quindi a cadere in due possibili eresie. Se afferma che rappresentando Cristo rappresenta l'unità delle due nature allora circoscrive con il disegno non solo la carne ma anche il Verbo, per cui pensa o che il divino sia circoscrivibile nell'umano, il che è un'empietà, o che entrambe siano confuse, nel qual caso è un monofisita. Se invece vuole evitare queste conseguenze deve dire che la carne ha un *prosopon* proprio e allora fa di Cristo «una semplice creatura e la separa dal Verbo divino che è unito a essa».[46]

Ciò che fa problema a Costantino è allora la rappresentabilità del *prosopon*, del volto di Cristo. Il Concilio di Hiereia per parte sua riprende l'argomento costantiniano, ma con una prospettiva differente, partendo cioè dal fatto che ciò che rende impossibile l'icona di Cristo è la completa divinizzazione della sua carne.

> Di conseguenza – afferma l'*horos* del Concilio iconoclasta – coloro che pretendono di inscrivere l'immagine di Cristo dovranno ammettere o che ciò che è divino è circoscritto e mescolato alla

> carne, oppure che il corpo di Cristo ha perso la sua divinità e si trova diviso; dovranno concedere alla carne una persona con un'unica ipostasi e saranno in ciò d'accordo con i nestoriani, nemici di Dio. Soccombendo pertanto a simile bestemmia e a simile empietà, siano ricoperti di vergogna e di confusione.[47]

Anche solo da queste brevi osservazioni si comprende in che senso l'idea prima analizzata della consustanzialità tra immagine e prototipo corra in parallelo con la cristologia iconoclasta. Esigere consustanzialità dall'immagine significa non riconoscere l'economia incarnazionale, cioè il fatto che in Gesù Cristo la natura divina non assorbe la natura umana, come l'immagine non assorbe totalmente il modello. L'iconoclasmo rifiuta così tutta la dimensione esterna, mondana del cristianesimo, cioè la pretesa che la realtà intera possa essere "teandrica". L'immagine da questo punto di vista non può, rappresentando la persona, rappresentarla nella sua completezza perché le due nature vengono a coincidere (la consustanzialità fa pari con l'identità – chi pensa l'immagine senza distinzione dal prototipo non può pensare la duplice natura nell'unica persona, se non finendo con il confondere le due nature o con il separarle). La carica simbolica dell'immagine è eliminata dalla pura presentificazione del rappresentato, per cui l'icona o è tutto o non è. Se l'immagine non riesce ad andare al di là, all'invisibile, occorre, perché sia vera immagine dell'invisibile, che l'invisibile sia totalmente presente nel visibile e quindi si faccia senza riserve visibile. Ecco perché nella posizione iconoclasta si trova la forma più radicale di critica al simbolismo dell'immagine cristiana. Ciò che i Padri chiamano simbolo è l'economia concreta del divino che, pur adeguandosi kenoticamente all'umano, rimane divino. Se non c'è rimando deve esserci presenza totale, ma poiché presenza totale non può esserci, non può esserci per gli iconoclasti neanche icona.

La logica stringente di questi argomenti non manca certo di forza e deve avere impressionato i contemporanei, «anche se il rigore non arriva a nascondere del tutto le imprecisioni teologiche sulle quali essa è costruita».[48] Gli iconoclasti non tengono in nessun conto l'affermazione calcedonese secondo cui ogni natura conserva il proprio modo di essere, pur unendosi a una natura difforme nell'unica persona di Cristo. Evidentemente Costantino V e con lui gli iconoclasti, anche se formalmente rigettano il monofisismo e ne rilanciano l'accusa agli iconoduli, partono dal presupposto che l'incarnazione comporti una completa deificazione dell'umanità di Cristo, per cui il carattere individuale propriamente umano di Gesù di Nazareth viene soppresso. Nel loro pensiero il

dogma calcedonese dell'unione ipostatica non comporta alcuna distinzione reale tra natura e ipostasi. Quando il *Logos* assume la carne si fonde totalmente con la divinità e la natura umana di Cristo non conserva una propria identità, venendo assorbita totalmente nella natura divina.[49] Sta di fatto comunque che i Padri iconofili di questo periodo dovranno compiere un notevole sforzo di approfondimento della dogmatica calcedonese per arrivare a dimostrare chiaramente gli errori di principio da cui il ragionamento derivava.

5. *L'immagine dell'imperatore e la politica delle immagini*

Gli aspetti teorici che abbiamo evidenziato rispetto allo statuto filosofico e teologico dell'immagine nel pensiero e nella prassi degli iconoclasti riescono a farci comprendere meglio il profilo politico di questa "guerra delle immagini". Una volta acquisito il fatto che l'iconoclastia imperiale non sia la distruzione di tutte le immagini, ma una precisa selezione imposta dall'alto all'immaginario pubblico, diventa inevitabile pensare che la preoccupazione per l'icona comporti un'opzione strategica in cui il controllo delle immagini è legato a doppio mandato con il controllo dei territori. Questo non significa però che la questione delle immagini sia soltanto un'occasione, né tanto meno una copertura, con cui mascherare sotto altra forma intenzioni politiche che si intende tenere nascoste. Abbiamo già segnalato l'importanza, da questo punto di vista, degli studi di Mondzain sul nesso insito nel concetto patristico di *oikonomia* tra simbolizzazione immaginale e distribuzione del potere. Proprio in quanto l'icona diventa uno degli assi portanti della presenza economica del divino nel mondo, essa diviene il luogo in cui non solo si condensano gli scontri propriamente teologici, relativi al senso della rivelazione cristologica, ma dove prendono forma anche gli effetti amministrativi e politici dell'azione della Chiesa. Ora, da questo punto di vista è inevitabile che l'icona faccia i conti con il potere imperiale, come l'istituzione a cui fin dal Nuovo Testamento il cristianesimo attribuisce il potere dell'amministrazione (si pensi al noto episodio del *reddere Cæsari*, *Mt* 22,19; *Lc* 20,25; *Mc* 12,17, in cui l'immagine dell'imperatore viene interpretata da Gesù come visualizzazione di un obbligo nei confronti del suo potere temporale).[50]

Va notato innanzitutto che il legame tra il culto delle immagini e l'istituzione imperiale non è una questione che emerge di colpo nel periodo iconoclasta, ma è un tratto comune di tutta la chiesa post-costantiniana. E, anche se può sorprendere rispetto all'atteggiamento dei primi secoli, quando è evidente che il culto rivolto all'imperatore e ai suoi

ritratti costituisce idolatria, gli imperatori diventati cristiani sembra non abbiano rinunciato a promuovere la venerazione delle proprie immagini. Che il culto delle immagini imperiali fosse presente come un dato scontato lo si deduce dai testi patristici che usano l'immagine dell'imperatore come esempio per dire che l'onore attribuito all'icona sia in realtà l'onore attribuito a colui che in questa immagine era rappresentata.[51] Non bisogna poi dimenticare il ruolo che il culto delle immagini imperiali ha avuto come modello per lo sviluppo stesso del culto dell'icona. Hans Belting documenta come il rapporto tra immagini cristiane e immagini pagane non sia evidente soltanto a livello formale dei *topoi* iconografici[52], ma più complessivamente emerga dalla somiglianza di atteggiamento che pagani e cristiani hanno di fronte a particolari rappresentazioni ritrattistiche. L'effigie dell'imperatore[53] è una di queste e intorno a essa in epoca imperiale esiste un complesso cerimoniale ben attestato prima del culto dell'icona e permanente anche dopo la cristianizzazione dell'Impero.

L'aspetto che desta maggiore interesse in merito a quelli che diventeranno i fondamenti della venerazione dell'icona è il fatto che nel culto dell'effigie imperiale la persona dell'imperatore e il suo ritratto sono equiparati, per cui l'immagine beneficia di quasi tutti gli onori e i diritti spettanti all'imperatore in persona. L'uso di spedirla nelle province dell'impero nasce dalla necessità di significare una presenza vicaria costante del potere centrale e l'accoglienza ufficiale del ritratto simbolizza una forma di sottomissione. È così che l'immagine

> è accolta ufficialmente diverse miglia prima dell'arrivo in città, come se si trattasse del signore in persona. All'accoglienza segue un atto solenne che comprende anche un cerimoniale nel quale all'effigie dell'imperatore è sempre dovuto l'omaggio (acclamazioni) da parte del popolo e dei funzionari, secondo un formulario rituale le cui espressioni di augurio per il sovrano si alternano all'invocazione di Dio.[54]

Allo stesso modo nei tribunali, nei mercati e nei luoghi di assemblea i ritratti servivano a rappresentare la sacrale persona dell'imperatore assente e a ratificare gli atti dei magistrati. Esse rivestivano pure un ruolo ben definito fra le insegne dell'esercito e nell'elaborato protocollo delle nomine imperiali e dell'amministrazione in generale.[55]

La stessa ritualità riservata al ritratto dell'imperatore fu trasferita nel VI secolo in un vero e proprio culto ufficiale di alcune immagini cristiane, di cui in questo modo non si riconosceva soltanto il valore

religioso, ma anche la funzione politica. Esempio significativo in questo senso è l'acheropita di Camuliana che a Costantinopoli ottenne le stesse forme di culto riservate all'imperatore. Un resoconto storico testimonia di una serie di processioni cerimoniali svoltesi negli anni fra il 554 e il 560 in cui una copia dell'immagine di Camuliana fu fatta sfilare attraverso varie città.

> L'anonimo cronista siriaco – spiega Kitzinger – descriveva tali processioni nei termini di un *adventus* dell'imperatore e le interpretava come simbolo del Secondo Avvento di Cristo. Pare che a un certo punto, si riferisse addirittura all'immagine di Cristo in quanto *lautron*, termine tecnico riguardante il ritratto del sovrano.[56]

Quando scoppierà la controversia iconoclastica alcuni iconofili useranno a propria difesa un argomento *a fortiori* riferendosi alle leggi e alle consuetudini che regolavano la venerazione del ritratto imperiale, sia per quanto riguarda le terribili conseguenze derivanti dalla mancanza di rispetto nei confronti dell'immagine, sia per il loro valore positivo di protezione.[57]

Prima del periodo iconoclasta, quindi, l'immagine dell'imperatore e l'icona di Cristo convivono tranquillamente e condividono gli stessi spazi pubblici. Questa convivenza è ulteriormente rimarcata dal caso in cui alla fine del V secolo l'imperatore Leone I si fa rappresentare insieme alla sua famiglia su un'icona della Vergine, venerata nella chiesa reliquiario del monastero delle Blacherne a Costantinopoli. Ma più ancora questa pacifica convivenza si vede nella rivoluzione iconografica inaugurata sulle monete imperiali da Giustiniano II dopo il Concilio Quininsesto. Fino a lui, sul "solido" d'oro era, da una parte, rappresentato il ritratto dell'imperatore e, dall'altra, un'iconografia della Vittoria con una croce (che in seguito era diventata una croce su una scala); dalla sua emissione, databile nel periodo 692-695, insieme alla croce compare l'immagine antropomorfa di Cristo benedicente.[58]

Non stupisce quindi che tra gli atti della guerra delle immagini del periodo iconoclastico vi sia proprio la soppressione operata da Leone III dell'immagine di Cristo dalle monete. Ma ancora più interessante è il fatto che essa venga sostituita con l'immagine del figlio dell'imperatore. Attraverso la moneta – una delle forme più evidenti di circolazione simbolica del potere – l'imperatore iconoclasta impone così una nuova simbolizzazione totalizzante, dove non c'è più spazio per l'immagine di Cristo e tutto ruota intorno alla dinastia imperiale.[59] Il "trionfo dell'ortodossia", ovvero il trionfo dell'icona, coinciderà con il ritorno dell'immagine di Cristo sulle monete. Così commenta il fatto Mondzain:

> All'indomani del trionfo dell'ortodossia [...] mentre l'icona propriamente detta impiega un certo tempo a diffondersi e a regnare di nuovo, di contro l'emissione delle monete recanti l'effigie di Cristo fu immediata sotto Michele III. In altre parole, il trionfo dell'icona è, senza il minimo dubbio né il minimo ritardo, interpretato come un'associazione stretta della Chiesa alla sovranità temporale. Non c'è potere senza immagine. La figura scelta e diffusa, quella di Cristo e di sua Madre, è quella che ha acquisito durante la crisi una potenza invincibile.[60]

Proprio perché non c'è potere senza immagine la sostituzione dell'immagine di Cristo con l'immagine dell'imperatore chiude il cerchio del ragionamento iconoclastico. Laddove l'icona, nelle sue funzioni civili di identificazione del potere ecclesiastico o del potere delle singole città, viene distrutta, con essa si intende distruggere la valenza "economica" del cristianesimo, cioè la possibilità che la Chiesa condizioni l'Impero con la potenza simbolica dell'icona.

V
La visibilità dell'invisibile

Il tratto controversistico che caratterizza lo sforzo operato dalla Chiesa d'Oriente di pensare l'immagine sacra emerge con evidenza dal modo con cui si struttura la "teologia dell'icona" propriamente detta, cioè la riflessione che si sviluppa a difesa dell'immagine nell'VIII-IX secolo a Bisanzio. È infatti contrapponendosi alle dottrine del partito iconodulo che gli ortodossi riescono progressivamente a precisare le proprie idee e lo sviluppo teorico che ne emerge non sarebbe comprensibile senza tener conto della frattura rappresentata dall'opera teologica di Costantino V e dai canoni del Concilio di Hiereia (754).

Non si rende ragione della teologia iconofila se la si considera un pensiero monolitico, né tanto meno si può credere che il pensiero iconofilo si trovi già tutto nell'opera di Giovanni Damasceno[1], esponente di punta della prima teologia iconofila, per cui i Padri successivi non avrebbero fatto altro che sviluppare le sue intuizioni.[2] L'importanza che questo pensatore bizantino è venuto ad avere nel successivo pensiero ortodosso ha portato a considerarlo come il teologo dell'icona per antonomasia. In realtà nella prospettiva della teoria dell'immagine che qui ci interessa il pensiero iconodulo sviluppatosi nella seconda ondata iconoclastica risulta decisamente più significativo e più attento non solo a giustificare cristologicamente l'icona, ma anche a dare una compiuta formulazione della natura dell'immagine artificiale in generale.

Con questo non si vuole certo sottovalutare la portata di Giovanni Damasceno: abbiamo già mostrato come egli offra un contributo sostanziale alla questione perché dà una prima figura sistematica a molte questioni della teologia dell'icona. Ciò che intendiamo mostrare in questo capitolo è però che tale linea interpretativa si dimostrerà inadeguata di fronte alle fasi mature della guerra delle immagini che il Damasceno sperimentava sì *in statu nascendi*, ma che si sarebbe armata ben presto di tutt'altra solidità teorica. Il modello gerarchico infatti permetteva di far fronte al primo iconoclasmo, elementare e teologicamente poco articolato[3], il cui argomento fondamentale si basava sulla tesi dell'incommensurabilità tra la realtà divina del prototipo e la

realtà materiale delle immagini. Questo argomento diventa però insufficiente di fronte alla teologia iconoclastica matura: il modello gerarchico non è infatti in grado di contrastare la dottrina della consustanzialità tra immagine e modello, perché in fondo si colloca sullo stesso terreno. Se la relazione iconica ha un carattere di partecipazione, non si vede perché non dovrebbe essere sensato quanto richiede Costantino V, ovvero che la partecipazione diventi perfetta identità quando le immagini artificiali pretendono di rappresentare la perfezione divina. Poiché l'icona non può garantire questa identità, per legittimarla occorre fondare diversamente la relazione che l'immagine instaura con il suo modello celeste.

Come la seconda iconofilia risponde agli argomenti dell'imperatore iconoclasta? Teodoro Studita e in particolare Niceforo Costantinopolitano formulano in modo nuovo il problema iconico spostando l'asse del discorso dal terreno della partecipazione a quello della relazione [*schesis*]. Tale spostamento richiede però di introdurre una cesura nella catena delle immagini e di distinguere nettamente tra immagine naturale e immagine artificiale. Si tratta di una mossa teorica fondamentale che, contrastando la filosofia dell'immagine costantiniana, permetterà di evitarne l'implicito monofisismo cristologico e di arginare la teologia politica che l'imperatore ne faceva derivare.

In questo capitolo cercheremo quindi di mettere a tema l'evoluzione che la teologia dell'icona compie nel secondo iconoclasmo, avendo come punto di osservazione lo statuto teorico dell'immagine. Il tratto controversistico dell'intera riflessione obbliga però a un percorso articolato in cui assieme al rapporto tra immagine e modello, si renda ragione della qualità dello sguardo che il fedele dirige all'icona e del rapporto cultuale che lo caratterizza. Agli iconofili, come peraltro agli iconoclasti, interessa evitare l'idolatria, che come abbiamo visto comporta fin dall'Antico Testamento una precisa disciplina dello sguardo. Per questo abbiamo scelto di cominciare con l'*horos* del Concilio di Nicea II (787), in cui la distinzione tra *proskynesis* [venerazione] e *latreia* [adorazione] serve ai Padri per riaffermare la dottrina del limite entro cui è comprensibile la legittimità dell'immagine cristiana.

Tuttavia non è negli Atti del Concilio che si può trovare la determinazione più precisa della teoria dell'immagine iconica: Nicea II ha come obiettivo la formulazione di un indirizzo atto a regolamentare la prassi della comunità cristiana e come tale serve a schizzare il quadro dei problemi, più che offrire una reale soluzione alle questioni in campo.[4] La formulazione più precisa dello statuto dell'immagine iconica

va cercata invece nelle diverse proposte teologiche che si susseguono a partire dallo scoppio dello scontro, in parte convergendo nelle argomentazioni del Concilio, in parte andando oltre esse.

Di fronte alla grande quantità di materiale si impone però una drastica selezione. Una volta in più va detto che il percorso che proponiamo si giustifica quindi per l'interesse di ricostruzione teorica e non per la completezza storico-documentaria. Il nostro obiettivo è infatti individuare le diverse modalità con cui è stata concepita la natura dell'immagine sacra e come gli elementi più strettamente teologici, quali il rapporto tra cristologia e icona, generino una vera e propria filosofia generale delle immagini artificiali. In quest'ottica si legittima la scelta di soffermarsi in particolare sul tema della relazione iconica tra immagine e modello negli *Antirretici* di Niceforo Costantinopolitano[5] e di offrire soltanto alcuni spunti sulla posizione di Teodoro Studita, che pur essendo molto rilevante dal punto di vista teologico lo è meno dal punto di vista filosofico.[6]

1. *Il Concilio di Nicea II e l'etica dello sguardo*

Dovendo affrontare la reazione messa in campo da parte iconofila alla contestazione degli iconoclasti, è utile tracciare fin da subito una mappa delle questioni fondamentali intorno a cui si costruirà la costellazione teorica del dibattito. Abbiamo già visto nei precedenti capitoli come la teoria dell'icona non nasca soltanto come risposta alla negazione iconoclasta, ma abbia una radice indipendente, che si origina nella progressiva consapevolezza che la prassi cultuale esigeva una sua giustificazione teorica. Come introduzione al problema analizzeremo alcune questioni esposte dall'*horos* del Concilio Niceno II[7], perché, seppure in forma non teologicamente esplicitata, ripropone alcuni elementi dottrinali già messi in campo da Giovanni Damasceno e crea l'orizzonte per la riflessione dei Padri successivi. Questa posizione centrale e il valore normativo delle decisioni assunte ci permettono così di entrare in modo diretto nei nuclei fondamentali delle tesi iconofile.

L'intenzione dossologica dell'*horos* si accompagna alla preoccupazione principale che lo caratterizza: istituire un rapporto diretto tra venerazione delle immagini e tradizione della Chiesa. Dal punto di vista teologico è questo l'orizzonte di fondo della guerra delle immagini, perché ciò che è tradizionale non può essere di colpo considerato idolatrico, come contestano gli iconoclasti sostenendo che l'icona sia un elemento spurio introdotto a un certo punto nel culto cristiano.

> Indagando, dunque – affermano i Padri conciliari –, ed esaminando con ogni diligenza, e tenendo dietro al fine della verità, non togliamo nulla, né nulla aggiungiamo, ma conserviamo integro tutto ciò che appartiene alla Chiesa universale, seguendo i santi sei concilii. [...] Insomma noi preserviamo senza alcuna innovazione tutte le tradizioni della Chiesa decretate per il nostro bene in forma scritta o non scritta. Una di queste tradizioni è la rappresentazione pittorica iconografica che è in accordo con il racconto della proclamazione evangelica a conferma dell'incarnazione del Verbo di Dio.[8]

Nello scontro sulle icone si confrontano però due diverse concezioni del *depositum* tradizionale: da una parte gli iconoclasti intendono per tradizione essenzialmente i documenti scritti (gli atti dei concili e le prime attestazioni del pensiero cristiano), dall'altra gli iconofili hanno un concetto più allargato e attribuiscono pari valore alla tradizione scritta e a quella non scritta.[9] I Padri conciliari possono così affermare che se il culto delle immagini è accettato universalmente, esso va riconosciuto come pienamente legittimo, anche in assenza di esplicite autorizzazioni formulate nel corso dei precedenti Concili ecumenici.[10]

Sulla base di questa dilatazione del concetto di tradizione l'*horos* conciliare esibisce alcuni argomenti di natura tematica per rispondere alla contestazione iconoclastica. Come abbiamo visto in precedenza, l'accusa più grave era quella di idolatria perché a essa era connessa la pretesa che i distruttori delle icone avevano di essere dei fautori di un ritorno alla purezza delle origini, quindi di configurarsi come i veri cristiani e di avversare la presunta ripaganizzazione insita nell'uso delle immagini. Per contrastare quest'accusa i Padri conciliari elaborano il loro discorso non solo sul fondamento cristologico dell'icona, ma anche sul chiarimento del rapporto che si deve instaurare con le immagini. Sul primo versante si afferma che Cristo ha liberato i cristiani dalle tenebre dell'idolatria e quindi non si può comparare l'icona di Cristo agli idoli, perché il fine dell'icona non è nient'altro che la predicazione evangelica dell'Incarnazione. Sul secondo vengono messi in campo due temi che attraversano tutta la teologia iconofila: il passaggio che nella venerazione dell'icona si fa dall'immagine al prototipo e la codificazione del culto attraverso la distinzione concettuale tra venerazione [*proskynesis*] e adorazione [*latreia*].

Ciò che faceva problema nel culto delle immagini era la facilità con cui si poteva confondere il comportamento dei cristiani e l'atteggiamento idolatrico pagano. Era quindi necessario evidenziare fortemente il rimando simbolico dell'oggetto di culto, sottolineando come la venerazione non fosse diretta al legno e ai colori dell'icona, ma al prototipo che

essa rappresenta. Come già aveva affermato Basilio, anche l'*horos* ricorda che «l'onore tributato all'icona, infatti, passa al suo modello [*epi ton prototypon diabainei*]. E chi venera l'icona, venera l'ipostasi di colui che è dipinto in essa»[11], perché l'icona ha come obiettivo di risvegliare il ricordo di Cristo e non di confondere il divino con il materiale. Ma l'aspetto più interessante del testo è la seconda parte della pericope dove si afferma che a essere venerata è la persona del rappresentato. I Padri rispondono in questo modo all'argomentazione iconoclasta sull'impossibilità di riprodurre nella materia la perfetta unione delle due nature. A essere rappresentata non è la natura, ma l'ipostasi, la persona concreta che è manifestazione della doppia natura umano-divina. Come più diffusamente si era affermato nella sesta sessione del Concilio[12], Nicea II obietta agli avversari che l'immagine di Cristo è in rapporto con la persona secondo il nome e non secondo l'*ousia*: l'icona non è Cristo, ma lo rappresenta sulla base della verità storica dell'Incarnazione. Essa non fa nient'altro che rappresentarlo «nella forma in cui fu visto dagli uomini».[13]

Poiché non esiste identità tra icona e prototipo come pretendeva Costantino V, il corretto rapporto cultuale va identificato nel concetto di *proskynesis*, venerazione (l'*horos* usa l'espressione *thimetike proskynesis*) e distinto nettamente dalla vera e propria adorazione [*latreia*] che spetta solo a Dio[14]. Anche in questo caso l'obiettivo è evitare l'accusa di idolatria perché in nessun modo la materia può essere oggetto di adorazione: essa ha soltanto la funzione di mezzo che pone il fedele in rapporto con il sacro, esattamente come la croce non viene venerata per il legno di cui è fatta, ma perché ricorda a tutti la Passione di Cristo. Questa distinzione, che peraltro era già presente nei testi di Giovanni Damasceno[15], sarà di grande importanza per lo sviluppo successivo della teologia iconica orientale, mentre non incontrerà grande favore in Occidente, dove i *Libri Carolini* – articolata confutazione delle decisioni di Nicea voluta dallo stesso Carlo Magno – condanneranno ogni forma di culto per le immagini sacre.[16]

2. *L'incarnazione e l'economia visiva*

L'*horos* del Concilio esibisce la realtà dell'umanità di Cristo come l'argomento principale degli ortodossi contro gli iconoclasti anche se non approfondisce i problemi tecnici della cristologia suscitati da Costantino V e dal Concilio iconoclastico di Hiereia. È evidente da quanto abbiamo detto, come in tutta la controversia sia centrale il problema dell'icona di Cristo, perché su di essa si misura la legittimità o meno dell'immagine sacra rispetto alla propria pretesa di essere im-

magine visibile di una realtà invisibile; una volta dimostrata la legittimità dell'icona di Cristo la possibilità delle altre icone viene di conseguenza. Ora, per gli iconofili rifiutare la rappresentabilità di Cristo significa rifiutare *in toto* l'incarnazione perché implica non riconoscere che in Gesù di Nazareth Dio abbia raggiunto la sua visibilità concreta. L'adesione letterale degli iconoclasti al divieto anticotestamentario coincide quindi con la loro incapacità di comprendere che con l'evento cristologico si supera la Legge di Mosé. All'Horeb, quando Dio parla, il popolo non vede alcuna forma; ora, grazie all'incarnazione la fede non viene più soltanto dall'udito, ma si esprime anche attraverso la vista nell'intelligenza di quelli che finalmente possono guardare.[17] Tra icona e incarnazione si genera quindi una specie di circolo virtuoso grazie al termine medio della vista: da una parte la carne del *Logos* giustifica l'immagine, perché è Dio stesso che sceglie di farsi vedere oltre che sentire, e dall'altra l'immagine diventa duratura memoria della carne del *Logos*, perché prolunga la visibilità di Cristo anche al di là della sua limitata permanenza storica.

Già il Concilio Quininsesto, preferendo alla figura simbolica dell'agnello la raffigurazione di Gesù "nella sua forma umana", fa dell'icona un'esplicita confessione dell'incarnazione, che permette di "esporre alla vista di tutti" la novità del cristianesimo rispetto alla Torah.[18] Quando poi l'iconoclastia dava i suoi primi segni, Germano I patriarca di Costantinopoli (715-730) usa lo stesso argomento contro le posizioni della corte bizantina:

> In memoria eterna della vita nella carne del nostro Signore Gesù Cristo, della sua Passione, della sua morte salvifica e della redenzione del mondo che ne derivò, abbiamo ricevuto la tradizione di rappresentarlo nella sua forma umana, cioè nella sua visibile teofania, intendendo in questo modo esaltare l'umiliazione di Dio il Verbo.[19]

L'idea è ripresa anche nel *Primo Discorso* di Giovanni Damasceno: «Nei tempi antichi Dio, incorporeo e senza forma, non poteva essere raffigurato sotto nessun aspetto; ma ora poiché Dio è stato visto mediante la carne ed è vissuto in comunanza di vita con gli uomini, io raffiguro ciò che di Dio è stato visto».[20] La rappresentabilità di Dio deriva quindi dal suo aver preso forma umana e aver assunto e trasfigurato la materia corporea. Come ha ben notato Debray[21] l'incarnazione diventa così il dispositivo principale per la giustificazione dell'immagine, non solo perché il Volto che si era sottratto allo sguardo di Mosè è ora disponibile alla vista, ma più complessivamente perché assu-

mendo la carne Cristo ha assunto una realtà che ha come carattere proprio il "darsi a vedere", cioè è entrato a pieno titolo nell'economia del visibile.[22]

Questo nesso tra incarnazione e visibilità del divino è espresso, come abbiamo già segnalato, dalla centralità del concetto di *oikonomia* nel pensiero iconofilo. Solo in quanto i Padri greci ancorano il problema della legittimità dell'immagine artificiale non a un'esigenza decorativa o a un bisogno pedagogico, ma alla natura stessa di Dio e alla forma con cui Egli si rivela nella carne del *Logos*, si può comprendere poi perché la questione dell'immagine coinvolge l'intera concezione cristiana della gestione del mondo visibile. Tuttavia, perché nel pensiero bizantino l'immagine artificiale avrebbe a che fare in modo così stretto con l'economia, tanto da essere il luogo in cui si sintetizza il suo riconoscimento o la sua negazione? Perché i Padri iconofili arrivano ad affermare che chi rifiuta l'icona rifiuta l'economia? «Il pensiero dell'icona – risponde Mondzain – non segna in niente la comparsa d'un senso nuovo per una parola (economia) che ne possedeva già innumerevoli. Si tratta invece dell'entrata in scena di ciò che unifica tutti quei significati senza modificarne in alcun modo la polisemia precedente. Il termine [...] sorregge la totalità dell'edificio di cui l'icona è la posta in gioco finale, allo stesso tempo intellettuale, spirituale e politica».[23]

L'icona ha a che fare con l'economia perché è immagine e in quanto immagine ha a che fare con l'energia rivelativa del divino e con la sua provvidenza nella realtà mondana. L'economia dell'incarnazione è quindi un'economia in se stessa immaginale, perché la prima uscita da sé di Dio è nell'immagine del Figlio e la sua manifestazione più adeguata allo sguardo degli uomini è la carne del *Logos*, anch'essa immagine del Padre. È quanto afferma il Quarto Vangelo: «Dio nessuno l'ha mai visto, proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato» (*Gv* 1,18). Il Figlio, rendendosi visibile, rende visibile il Volto del Padre che nell'Antico Testamento si era sottratto alla vista e in questo modo si imparenta definitivamente con il mondo e con la sua visibilità. Se, come abbiamo visto, il cristianesimo ha pensato la nozione di immagine ancorandola a un archetipo divino – Dio stesso è in sé perfetta immagine, immagine consustanziale – il fatto stesso che il *Logos* assuma la carne non fa che dilatare questa dimensione immaginale fondatrice coinvolgendo in questa relazione tutta la realtà sensibile.

Per questo motivo nella teologia bizantina il significato dell'incarnazione come assunzione dell'economia visibile va al di là del ri-

stretto ambito cristologico e si lega strettamente alla dottrina dell'immagine. Affermando che chi rifiuta l'icona rifiuta l'economia nella sua totalità, gli iconofili non hanno a cuore soltanto l'immagine naturale nel senso paolino del Figlio *eikon tou Theou*, ma l'intero universo in quanto presente allo sguardo attraverso la visibilità delle mediazioni simboliche. «Non è solo il Cristo, ma l'universo intero che sparisce se non c'è più circoscrizione, né immagine»[24], afferma Niceforo. Rifiutare l'immagine significa rifiutare il mondo, rifiutare la relazione che esiste tra divino e realtà creaturali, relegando queste ultime in un ambito autonomo e riducendo le prime a uno spazio di astratta spiritualità, che poco o nulla ha a che vedere con la vita individuale e sociale.

Il nesso che lega immagine ed economia esprime quindi il rapporto inscindibile che l'evento cristologico instaura tra lo spirituale e il mondano. E il fondamento di questo rapporto sta appunto nella costitutiva qualità di immagine che viene ad avere il divino sia nella forma delle relazioni intratrinitarie, sia nelle relazioni *ad extra*, con il mondo e la sua storia. Da sempre Dio ha in sé l'immagine (il Figlio) e il nesso che lega nella Trinità immanente il Padre e il Figlio non è semplicemente un segno nominalistico in cui la referenzialità è separata dal significato, ma una relazione ontologica caratterizzata dalla totale consustanzialità. Ora, l'immagine è fondamento dell'economia perché è figura della costitutiva immanenza del rappresentato nel rappresentante. Immanenza che è perfetta a livello intratrinitario e nell'incarnazione in quanto si parla di un'immagine "naturale" di Dio, ma che non viene meno nemmeno nell'immagine artificiale, anche se per quest'ultima è necessario tematizzare anche una differenza, aspetto che gli iconoclasti non sono riusciti a cogliere.

L'icona si fonda quindi sulla scelta divina per la visibilità nel Figlio, ma non si esaurisce nella semplice visibilità. È questo l'aspetto fondamentale della teoria dell'immagine iconofila bizantina: l'icona di Cristo è sì un prolungamento della visibilità di Dio dopo la risurrezione, ma tra essa e l'Immagine originaria deve permanere uno scarto. Il fatto che Dio si sia fatto vedere fonda la sua raffigurazione, ma il raffigurato non si riduce a ciò che si vede nella raffigurazione. L'immagine cristiana non può fare a meno di abitare in questo scarto perché ciò che deve dare a vedere resta mistero, enigma. Il tratto economico dell'icona è appunto questo: Dio si distribuisce nel visibile adeguandosi kenoticamente allo sguardo umano, senza perdere però la propria alterità. L'icona per essere tale deve quindi rispettare la differenza tra l'archetipo divino dell'immagine che è invisibile e la sua forma storico-kenotica divenuta visibile. E questo scarto si rispetta soltanto in

quanto l'immagine non si riduce al suo puro "valore visibile", ma rimanda a ciò che sta dietro a esso, cioè quei «sistemi di senso che il sensibile esibisce senza in sé risolvere».[25] Solo così l'icona può pretendere di rendere visibile l'invisibile: l'immagine invisibile si adatta allo sguardo attraverso la carne del *Logos*, ma lo sguardo non può e non deve esaurirla. Lo scarto tra il visibile dell'icona e l'invisibile dell'immagine è quindi ciò che fonda la simbolicità dell'immagine cristiana: la raffigurazione di Cristo si comprende sull'incarnazione perché ripropone la stessa qualità kenotica nella carne dell'icona. E su questa qualità kenotica vedremo che si misura il modo con cui l'iconfilia matura riuscirà a pensare la relazione iconica, superando il concetto iconoclasta di immagine, sia nella sua dimensione puramente decorativa, sia nella sua funzione violentemente politica.

3. *La distinzione tra immagine naturale e immagine artificiale*

Per contrastare il concetto di immagine presente nella teologia di Costantino V sarà necessario da parte degli iconoduli articolare maggiormente il significato analogico dell'immagine e in particolare analizzare il senso della relazione mimetica che caratterizza l'aspetto precipuo dell'icona rispetto all'immagine naturale. In primo luogo è quindi opportuno cogliere lo sforzo operato nella seconda teologia iconodula per distinguere immagine naturale e immagine artificiale.[26] Tale distinzione è possibile quando si colga il limite insito nell'immagine artificiale: essa infatti è sì imitazione del prototipo, ma non lo esaurisce ed è costituita da un supporto differente per sostanza dal modello. L'essere immagine naturale per generazione del Figlio si basa sulla consustanzialità, la quale viene meno nell'immagine fatta dalle mani dell'uomo, in quanto la produzione artificiale implica l'uso di una materia e di una tecnica. Ecco come si esprime Niceforo nel *Primo Antirretico*:

> L'immagine artificiale è una imitazione dell'archetipo [...] differente dal modello sul versante dell'essenza e del suo sostrato [...]. Perché se essa non si distinguesse in niente dall'archetipo, non sarebbe immagine, ma nient'altro che l'archetipo stesso.[27]

La differenza tra icona e prototipo è uno dei punti centrali dell'argomentazione iconofila perché risponde al problema risorgente della guerra contro l'immagine idolatrica. Se l'idolo è saturazione della presenza, tale per cui la forma materiale coincide con il rappresenta-

to, l'icona è esibizione di uno scarto che guida l'immagine alla venerazione e non all'adorazione. Anche Giovanni Damasceno aveva riconosciuto che non si dà immagine senza differenza[28], tuttavia solo Niceforo formula in modo esplicito la differenza tra le due immagini. Secondo il primo la disuguaglianza si misura sul grado di partecipazione, la quale si trasforma man mano che ci si allontana dall'immagine prototipica; per Niceforo invece la distinzione è sul versante della sostanza: l'immagine archetipa naturale e le immagini artificiali non sono legate da una partecipazione energetica, ma da una relazione simbolica che si fonda sulla loro capacità di raffigurare la *homoiosis*, cioè la "somiglianza della forma visibile".[29] L'immagine artificiale ha quindi a che fare innanzitutto con l'aspetto visibile del prototipo, mentre il Figlio è immagine del Padre prima di tutto per un legame generativo dove l'identità non è per forza un'identità del tratto o della forma. Il Figlio non è infatti simile al Padre, ma è consustanziale al Padre, come ha stabilito il Concilio di Nicea I per contrastare l'arianesimo. Con Niceforo si può dire, quindi, che l'immagine naturale innanzitutto non ha a che fare con la visibilità, mentre l'immagine artificiale non esiste se non c'è la visibilità.

Se si distingue in modo così netto l'immagine naturale come archetipo divino dalle immagini artificiali che cosa rappresenta veramente l'icona di Cristo? Essa non può certo rappresentare *tout court* l'immagine naturale, perché per fare questo dovrebbe essere a sua volta consustanziale, cioè dovrebbe fondarsi su un'identità totale, come pensa Costantino V, e quindi la differenza appena formulata verrebbe meno. D'altro canto poi questa identità non è empiricamente possibile perché l'immagine artificiale è una rappresentazione morta su un supporto materiale: se la si considerasse vivente essa cadrebbe inevitabilmente nella categoria dell'idolo. Allo stesso tempo però essa non può discostarsi totalmente dall'immagine naturale del Figlio, perché altrimenti non potrebbe essere vera icona, ma solo l'immagine di un uomo come tutti gli altri. È a questo punto che Niceforo fa entrare in gioco l'incarnazione come fondamento dell'economia visibile.[30] Assumendo la forma umana, il Figlio viene ad avere una duplice relazione: da una parte Egli mantiene l'intimità essenziale con il Padre che gli viene dall'essere generato e dall'altra entra in una relazione di somiglianza relativa con l'umanità perché il suo corpo di uomo lo rende visibile come tutti gli altri corpi.[31] Mediando l'immagine del Padre attraverso la somiglianza nei confronti degli uomini, la carne del *Logos* si consegna quindi al mondo della visibilità, in un modo differente dalla visibilità degli altri uomini. La sua immagine incarnata partecipa infatti della

visibilità dei corpi e dell'invisibilità del Padre da cui è generato e proprio questa polarità deve esprimere l'icona come immagine artificiale. «Non c'è quindi eterogeneità tra l'icona e la divinità che essa rende visibile, ma ciò che essa rende visibile non è tutto l'invisibile della divinità, bensì soltanto la filiazione carnale».[32] Quando la teologia bizantina parla quindi di visibilità dell'invisibile intende che il visibile non è chiuso su se stesso, ma che si comprende soltanto a partire dall'archetipo dell'immagine, che come tale non è visibile.

4. *Schesis, homoiosis, epigraphe*

La distinzione tra immagine naturale e artificiale non risolve certo il problema della pretesa dell'icona di essere visibilità dell'invisibile, anzi sembra accentuarlo. Venuta meno l'unità di partecipazione gerarchica e dovendo rifiutare la consustanzialità pretesa da Costantino V, come si può descrivere il legame di unità tra le due immagini? Non rischia di crearsi uno iato troppo grande tra l'immagine archetipa e l'icona? Sia Niceforo sia Teodoro Studita si dimostrano chiaramente consapevoli di questo problema; semplicemente, invece di pensare il legame secondo la partecipazione "per grazia ed energia", come faceva il Damasceno, preferiscono parlare di una semplice relazione [*schesis, pros ti*] tra icona e prototipo, usando una categoria di chiara derivazione aristotelica.[33] Sentiamo Niceforo:

> Non è fuori luogo ora, io penso, aggiungere questo al mio discorso, cioè che l'icona è in relazione [*schesis*] con l'archetipo e che è l'effetto d'una causa. Occorre allora per tale motivo che l'icona sussista tra i relativi [*pros ti*] e sia enunciata come tale. I relativi, quelli che esistono, dipendono da altra cosa che da se stessi e scambiano reciprocamente le loro relazioni.[34]

Vi fa eco Teodoro:

> Nell'icona la natura della carne rappresentata non è in niente presente, ma soltanto la relazione [*schesis*]. [...] E questo vale allo stesso modo per la figura della croce e per gli altri oggetti sacri; tuttavia non grazie ad un'unione naturale (non si tratta di una carne divinizzata), ma per una partecipazione (alla divinità) per grazia e per onore.[35]

La venerazione può transitare dalla raffigurazione al prototipo proprio perché l'icona non è chiusa su se stessa come l'idolo, ma è ori-

ginariamente relazionale. Tale relazione si fonda sulla somiglianza formale [*homoiosis*], il fatto cioè che il tratto visibile dell'icona rimanda all'economia visibile del prototipo, e sulla denominazione, il fatto cioè che attraverso l'iscrizione dell'immagine [*epigraphe*] si genera una omonimia simbolica per cui l'icona e il suo archetipo si chiamano allo stesso modo.

Facciamo un passo indietro e torniamo al contesto della guerra delle immagini e alla distinzione polemica tra idolo e icona all'interno del concetto generale di economia visibile. Solo l'icona si fonda sulla somiglianza, mentre l'idolo non ha nulla a cui assomigliare: l'immagine sacra vive della relazione che la raffigurazione instaura con il modello esterno di cui è raffigurazione, mentre l'idolo è una realtà priva di relazione esterna a sé. Per somigliare l'icona deve infatti raffigurare qualcosa di cui si può fare esperienza[36], deve dipingere qualcuno che è stato visto, «perché se nessuno lo avesse visto, nessuno avrebbe potuto figurarlo».[37] Che cos'è l'idolo invece se non un'immagine dipinta o scolpita priva di un modello? Già Paolo in *1Cor* 8,5 sostiene che mangiare animali che sono stati offerti agli idoli non è peccato perché «non è nulla a questo mondo» e Origene nelle *Omelie sull'Esodo* commentando *Es* 20 distingue nettamente l'immagine dall'idolo, perché la prima rappresenta l'aspetto di qualcosa che si può vedere, mentre il secondo riproduce una forma che gli occhi non vedono, ma che solo la mente ha immaginato.[38] L'idolo come forma che l'occhio non ha visto, ma che lo spirito si è forgiato, è dell'ordine dei *phantasmata*, delle immaginazioni, e non dell'ordine della realtà[39], perché non si sa che cosa realmente raffiguri. L'icona invece si regge sull'esperienza concreta del modello e di questo riproduce la forma visibile.

Su questo presupposto possiamo analizzare più da vicino la nozione di somiglianza formale [*homoiosis*]. Sentiamo Niceforo:

> La somiglianza formale è una specie di termine medio che mette in relazione i termini estremi, voglio dire il somigliante e ciò a cui egli somiglia, unificandoli attraverso la forma visibile e legandoli, anche se questi termini differiscono per natura, perché ciascuno dei due è "una cosa" e "un'altra cosa" secondo la natura.[40]

L'*homoiosis* esprime quindi innanzitutto il tratto intrinsecamente relazionale dell'immagine: l'inscrizione grafica del disegno non vale per sé, ma in quanto rimanda al proprio modello. Fin qui però non si farebbe altro che riprendere l'argomento tradizionale di Basilio, caro anche al Damasceno e presente nel Concilio di Nicea II; Niceforo fa un passo ulteriore perché, riferendosi alle *Categorie* di Aristotele[41],

sostiene che la relazione non può essere secondo la sostanza, e che il legame va cercato nella forma visibile esteriore. Il percorso anagogico innescato dall'icona non risale a ritroso la partecipazione sostanziale discendente secondo quanto pensano i neoplatonici, ma si riferisce al tratto realistico della raffigurazione. La somiglianza ha quindi una funzione di riconoscimento e di memoria a partire dalla manifestazione esteriore dei tratti del volto grazie a cui si genera la relazione immaginale. Per questo essa è un *relativo*:

> Occorre dunque per tale motivo che l'icona si collochi tra i relativi [*pros ti*] e sia enunciata come tale. I relativi, in quanto esistono, dipendono da altro da sé e scambiano reciprocamente le loro relazioni. [...] Si definiscono relative le cose il cui essere consiste nel fatto di essere dette in quanto dipendenti da altro.[42]

È questo il punto: l'icona è in relazione con l'archetipo, tuttavia questa partecipazione non deve essere pensata come dipendenza generativa, ma come orientamento e tensione che l'immagine crea in chi la guarda ad andare verso l'archetipo. La spiega con precisione Mondzain: «Per quanto ciò possa apparire difficile, bisogna ammettere che l'icona vuole presentare, nell'iscrizione grafica, la grazia di un assente. Cristo non è nell'icona, l'icona è *verso Cristo* che non cessa di ritrarsene».[43] L'icona è quindi l'*itinerario* che porta al proprio prototipo, quindi vale solo in quanto ha una funzione indicale, senza che siano le essenze a essere relative e senza che la somiglianza si appiattisca sulla semplice visibilità del realtà a cui è somigliante. Per tale motivo il legame di somiglianza che permette l'identificazione della persona rappresentata non è una mimesi meccanico-fotografica, non ha i contorni plastici della semplice *homoioma* [copia], ma i tratti della relazione causale dove è ben evidente da che parte sta la causa e da quale l'effetto[44]. È infatti il prototipo a essere causa dell'icona, per cui la raffigurazione assomiglia al prototipo e non il prototipo assomiglia alla raffigurazione. I due termini non godono infatti della proprietà riflessiva, come finisce per pensare Costantino V. Spiega Niceforo:

> Come se per esempio parlando d'un uomo non si dicesse più che la sua icona gli assomiglia, ma che lui assomiglia alla sua icona. In altre parole è come se invertendo i termini della relazione, l'icona e il modello potessero mantenere un rapporto identico e senza cambiamento, e come se si potesse affermare che non solo v'è icona dell'uomo, ma che v'è uomo dell'icona.[45]

L'impossibilità di scambiare i termini significa che esiste uno scarto e una precisa direzione nella funzione di rimando della somiglianza. Da questo deriva, da una parte, il particolare realismo dell'icona, che non è un realismo naturalistico, ma un realismo astratto che tanto interesse susciterà nelle avanguardie storiche russe e non solo[46] e, dall'altra, l'etica dello sguardo che permette di distinguere la venerazione dall'adorazione.

L'icona è simile al prototipo, cioè all'immagine archetipica, soltanto in quanto conserva qualcosa dell'invisibilità di quest'ultima. Per fare questo essa però deve rifiutare il naturalismo, in quanto la semplice rappresentazione della realtà che si vede non è in grado di significare l'invisibilità che è l'unico elemento in grado di salvare il visibile. A questo livello si crea la differenza di cui vive o muore l'icona: la visibilità della somiglianza è data solo in quanto possa essere superata. Solo l'idolatra si ferma alla semplice visibilità, l'iconofilo transita invece a ciò che non è visibile, il suo sguardo [*diabainei*] passa, punta altrove.

Un tale sguardo però potrebbe apparire troppo libero e, lasciata l'ancora della visibilità, rischia di muoversi senza meta. L'invisibilità dell'icona non è una metafora generica, né coincide con l'invisibilità dell'intelligibile cara al neoplatonismo pagano, ma ha dei nomi ben precisi.[47] Ecco perché l'icona non è completa se non c'è l'*epigraphe*, la denominazione, cioè se la somiglianza formale che genera il rimando non si accompagna a una vera e propria "omonimia simbolica".[48] Tuttavia l'*epigraphe* non ha soltanto una funzione identificativa, perché icona e nome appartengono alla stessa dimensione relativo-rivelativa: occorre infatti ricordare che l'onomatologia patristica è strettamente legata all'idea veterotestamentaria che il nome non sia una convenzione, ma abbia a che fare direttamente con l'esistenza della cosa nominata.[49] Attraverso l'iscrizione entra nell'immagine la parola e le due dimensioni espressive si reggono vicendevolmente. Per cui se la somiglianza formale può essere ambigua, essa, una volta nominata, ha una precisa direzione. Da questo punto di vista l'*epigraphe* funge da guida nel transito dell'icona, come la Scrittura funge da sostegno dell'immagine e quest'ultima non può essere isolata dai testi biblici. Icona e scrittura «derivano dallo stesso principio»[50], quindi devono essere accettate o condannate insieme, senza possibilità di separarle. D'altro canto la lingua greca usa lo stesso verbo, *graphein*, sia per dire la scrittura, sia per dire la pittura, per cui il grafo pittorico ha la stessa funzione rivelativa del grafo scritturistico.

Tuttavia non sfugge ai teologi bizantini che il grafo pittorico ha una potenza che la scrittura e la parola non possono avere: essa è più

immediata, può essere compresa da tutti e appare più persuasiva per la forza emotiva che sviluppa. Ma questa potenza è anche un pericolo che il cristianesimo in quanto erede dell'ebraismo non può non avere a cuore. La *graphe* può infatti scivolare in una *perigraphe*, una circoscrizione del divino nella forma dell'immagine. Nessuno può pensare che il grafo scritturale contenga e racchiuda ciò che nomina: la scrittura non si fonda sulla somiglianza formale, ma passa attraverso il massimo della codificazione astraente e rispetto alla visibilità esteriore non c'è parentela alcuna tra il tratto e ciò che viene descritto. Il grafo pittorico si giustifica invece proprio su questa parentela mimetica: esso quindi, invece che vuoto, appare pieno; le forme e i colori sembrano rendere presente la figura e quindi come tale imprigionarla. Lo spettro dell'idolo è ancora una volta alle porte.

5. *Graphe, perigraphe*

La questione della circoscrizione [*perigraphe*] è una delle più ricorrenti negli scritti della seconda iconofilia, proprio perché si intreccia a doppio mandato con la posta in gioco della guerra delle immagini.[51] Ciò che va definito è cosa si intenda veramente con *graphe* e se il tratto iconico apra o dischiuda, sia limite o rimandi e raffiguri l'illimitato.

Il rifiuto iconoclasta dell'immagine di Cristo si fondava sulla divinizzazione radicale della sua umanità, perché secondo quanto affermava Eusebio la forma umana era stata "totalmente trasformata" nella forma divina e non poteva quindi essere circoscritta in un disegno.[52] Se l'incarnazione ha soltanto una funzione pedagogica, ma non ha a che fare con la relazione ontologica tra divino e umano, la carne del *Logos* è secondaria rispetto alla sua natura divina e l'icona, rappresentando il *Logos* nella carne individuale, illude il fedele di poter racchiudere qualcosa di spirituale in una materia che ne è invece priva. Per gli iconoclasti il tratto iconico diventa quindi una prigione che circoscrive il divino; o meglio, in termini idolatrici, è l'illusione di poter racchiudere in una figura disegnata dall'uomo la potenza divina del sacro. Ancora una volta si discute del sottile confine che divide la dimensione idolatrica dell'immagine dalla sua dimensione iconica: in questo caso la lotta che si instaura tra i due concetti è relativa alla possibilità che il grafo iconico non sia un limite, ma generi un'apertura, permetta il transito al di là dell'immagine.

Niceforo dedica una grossa parte del suo *Secondo Antirretico* alla questione della *perigraphe* con l'obiettivo di chiarire appunto la differenza che esiste tra *graphe*, "disegno", e *perigraphe*, "circoscrizio-

ne". Egli ritiene infatti che gli iconoclasti confondano i due termini e non si rendano conto che disegnare non significa inevitabilmente circoscrivere. Occorre quindi in primo luogo chiarire il senso preciso dei termini che sono in gioco: il significato più proprio del verbo greco *grapsai* è "incidere" e "grattare", da cui il *logographos*, che incide con la scrittura, e lo *zographos* che incide con il disegno[53]; tutt'altro è invece il senso del verbo *perigraphein*, che significa invece "individuare, segnare un contorno". Diamo la parola a Niceforo:

> Un cosa può essere circoscritta secondo lo spazio, il cominciamento temporale o la comprensione. Secondo il luogo, come i corpi [...] circoscritto secondo il tempo e l'inizio è ciò che non è mai stato e comincia a essere (per cui si afferma che gli angeli e le anime sono circoscritte). [...] Circoscritto secondo la comprensione è ciò che viene compreso attraverso l'intelligenza e la conoscenza [...]. Per cui c'è circoscrizione quando c'è perimetro e determinazione di un oggetto che è inglobato e definito, o ancora quando c'è limitazione di ciò che ha inizio e movimento, o ancora quando c'è comprensione di ciò che è pensato e conosciuto.[54]

Il motivo della differenza sta ancora una volta nella particolare relazione tra immagine e prototipo: la *graphe* della pittura non può quindi avere pretese di contenimento e di circoscrizione di quanto rappresenta perché l'immagine non è identica al prototipo, ma differente per natura. L'immagine non circoscrive il modello perché non rappresenta altro che la somiglianza visibile, quindi lo scarto tra *graphe* e *perigraphe* si comprende a partire dalle conclusioni a cui gli iconifili sono giunti analizzando la relazione iconica. Se l'icona rappresenta l'aspetto visibile del modello e non la sua natura, questo significa che essa non contiene e non cattura magicamente il suo prototipo ma semplicemente rimanda analogicamente a esso. Il limite della *graphe* è quindi quello della visibilità reale. L'icona non circoscrive il proprio modello, ma ne disegna l'aspetto visibile con il presupposto però che il visibile è simbolo dell'invisibile e quindi ha con esso una relazione paradossale che li lega pur mantenendoli nella differenza. Gli iconoclasti, negando la possibilità che un'immagine possa esistere nella differenza dal suo prototipo, fanno mostra di non comprendere che la visibilità corporea sia in sé simbolica e che la salvezza non stia nell'abbandono della carne, ma nella redenzione di essa.

Il ragionamento di Niceforo si fa più evidente se lo si applica all'immagine di Cristo. Egli è rappresentabile in quanto il suo corpo

divinizzato non cessa di essere un corpo, perché la sua individualità e circoscrivibilità realistica non è, come dicono gli iconoclasti, frutto del peccato, ma un tratto costitutivo insuperabile. Contro la linea origenista occorre allora sostenere che nella Trasfigurazione e nella Risurrezione la natura umana di Cristo non è stata trasformata, ma semplicemente rinnovata, in quanto era già ontologicamente buona in sé. Bisogna quindi ammettere che la carne mortale e circoscritta sia capace di "un modo d'essere" divino.

Proprio rispetto alla dimensione cristologica della distinzione tra *graphe* e *perigraphe* si può notare la differenza tra la posizione di Niceforo e quella di Teodoro Studita. John Meyendorff[55] ha evidenziato come il primo tenda a una posizione nestorianizzante quando afferma che la natura umana di Cristo è circoscrivibile, mentre non lo è la natura divina, per cui emergono due differenti nature sovrapposte e l'immagine segna lo iato fra queste due nature. La sua teologia dell'icona è certamente importante per ristabilire, contro il dualismo spiritualeggiante di matrice origenista, la conquista dogmatica di Calcedonia (la natura umana non è solo ombra della natura divina, ma è individualità circoscritta, quindi storicamente collocata, per cui la corporeità e la vicenda concreta di Cristo hanno un valore inalienabile per comprendere l'economia della salvezza), allo stesso tempo però non riesce a superare un nuovo dualismo tra la natura concreta individuale e la natura divina incircoscrivibile, perché non è chiaro il luogo della relazione tra le due. Ma allora il Cristo che vediamo sull'icona è ancora il Figlio eterno o solo la sua natura umana?

La risposta a questa questione poteva venire soltanto da una rinnovata riflessione sull'altro aspetto del dogma calcedonese: l'unità delle due nature nell'ipostasi. E sarà Teodoro Studita a mettere l'accento su questo elemento che era già stato indicato dal Concilio di Nicea II e resterà fondamentale in tutta la successiva teologia dell'icona.[56] Di Cristo non si rappresenta la natura umana, ma l'ipostasi concreta che è il vero elemento realistico di individuazione di Gesù, rispetto a cui ha valore la somiglianza formale dell'icona. L'incarnazione, secondo questo Padre, non è una generica assunzione della natura umana, bensì l'individuale inabitazione nella carne dell'uomo di Nazareth, per cui l'elemento che individua il Cristo non è la sua natura fisica che condivide con tutti gli altri uomini, ma gli aspetti particolari che lo rendono quell'uomo particolare. Quindi l'icona di Cristo non rappresenta la sua natura umana generica, ma la sua ipostasi particolare, *en atomo*[57], in un individuo, il volto unico e irripetibile dell'uomo di Nazareth. Affermando questo, Teodoro contesta la posizione degli

iconoclasti i quali sostenevano che Cristo nella sua ipostasi non ha assunto una carne particolare ma l'umanità in generale.[58] Con un preciso accento aristotelico egli rifiuta di riconoscere nella natura umana generale la vera realtà dell'uomo come la pensa il platonismo: l'esistenza individuale non è una diminuzione dell'uomo ideale, al contrario, non esiste umanità che all'interno degli individui sussistenti. Ora, l'icona può rappresentare solo ciò che l'uomo ha di specifico, non ciò che egli ha di comune con gli altri uomini, perché queste sarebbero caratteristiche universali prive di forma visibile individuata.

Da queste premesse si comprende la diversa interpretazione offerta da Teodoro del problema della circoscrivibilità. Nell'icona a essere circoscrivibile non è la natura umana, ma il volto preciso di Cristo, la sua ipostasi che è già un'unione della natura umana con la natura divina.

> Il punto nevralgico – spiega correttamente Schönborn – è comprendere se l'icona, poiché è immagine dell'ipostasi, della persona rappresentata, circoscrive necessariamente colui che raffigura, circoscrive dunque il Verbo divino stesso. Sì, Costantino V ha ragione ad affermare, l'icona circoscrive il Verbo di Dio, ma essa non è la prima a farlo, perché il Figlio di Dio si è circoscritto lui stesso diventando uomo. Egli si è "ristretto" fino a essere contenuto in un individuo, più ancora, fino a essere questo individuo con tutta la sua contingenza.[59]

Questa osservazione sul tratto kenotico dell'esistenza umana del *Logos* divino mostra come non sia del tutto corretta secondo Teodoro la distinzione netta tra *perigraphe* e *graphe*, perché fra i due termini esiste una relazione, dal momento che ogni rappresentazione pittorica, in quanto raffigura una individualità, è inevitabilmente una *perigraphe*, ma nel caso specifico di Cristo non è né la natura umana, né la natura divina in generale, quanto piuttosto la forma ipostatica concreta che le contiene entrambe a venir raffigurata.

C'è quindi presenza del prototipo nell'immagine, ma questa presenza è ipostatica. Si vede in questa posizione come Teodoro riesca, sulla scia di una corretta interpretazione dell'unione ipostatica, a mantenere una via mediana tra due posizione più estreme: quella del Damasceno che rischia di considerare la presenza nell'icona di una energia divina che la santifica in quanto naturale e quella di Niceforo che rischia di considerare la rappresentazione iconica come un semplice ritratto dell'umanità di Cristo.

6. *La* kenosis *del Logos, il vuoto dell'icona e il canone*

Al di là delle differenze, ciò che indica la preoccupazione nel definire il senso o il non senso della *perigraphe* è la particolare consistenza del tratto della raffigurazione e della sua natura profonda. Il contorno del disegno appare un limite e quanto più il tratto è naturalistico tanto più questo limite diviene una forma riconoscibile. Proprio in quanto la somiglianza rimanda a qualcosa che si vede, si corre il rischio che il tutto dell'immagine sia la visibilità e che l'invisibilità del prototipo venga circoscritta nella visibilità dell'icona. Nel grafo iconico il gesto dell'iconografo e lo sguardo dello spettatore sono entrambe sotto la minaccia dell'idolatria. Riferiamoci all'immagine di Cristo dove la questione appare in tutta evidenza: l'icona deve avere una *homoiosis* per generare uno sguardo anagogico, ma se l'*homoiosis* diventa *homoioma* lo sguardo dello spettatore tende a non transitare al prototipo e a fermarsi sull'immagine, appagato dalla semplice presenza della raffigurazione. Come deve essere pensata quindi la presenza visibile del prototipo perché essa non saturi l'immagine trasformandola in un idolo? In altri termini, quale qualità deve avere il visibile dell'icona per riuscire veramente a ospitare qualcosa dell'invisibilità dell'immagine archetipa? A queste domande non si può rispondere se non ritornando al senso stesso dell'economia visibile inaugurato dalla dottrina dell'incarnazione. L'icona infatti fonda la propria legittimità soltanto sulla riproposizione in altra forma di quanto già è avvenuto nell'incarnazione. Alla carne del *Logos* si sostituisce la "carne" dell'immagine, ma il senso deve essere il medesimo. Ecco allora che l'immagine ipostatica di Teodoro che idealmente conclude il cammino di elaborazione dello statuto dell'immagine nell'iconofilia ci riporta alle intuizioni iniziali di questo percorso e al senso della nozione di *oikonomia*.

Qual è il centro dell'economia incarnazionale del Figlio da cui l'icona prende la propria legittimità? L'icona, dipingendo Cristo in forme materiali, disonora la gloria di Dio come pensano gli iconoclasti o non fa nient'altro che ripetere e raffigurare l'umiliazione originaria a cui Dio si è consegnato nel Figlio? Il centro attorno a cui gravita tutta la teologia dell'icona bizantina è proprio questo: l'icona è legittima se custodisce nel proprio tratto il paradosso che la Chiesa confessa fin dalle sue origini, cioè che Dio ha scelto di mostrarsi nella forma del servo. L'icona non fa che riproporre allo sguardo il mistero sconcertante di un Dio che sceglie di abbassarsi, che, come dice san Paolo, si umilia, si svuota fino alla croce. Sentiamo cosa risponde Teodoro alla contestazione iconoclasta:

> Ciò che tu consideri come sconveniente e di vile terrestrità, proprio questo è divinamente conveniente e sublime se visto dal lato della grandezza del Mistero. Non è infatti una gloria per i più potenti di potersi umiliare, come è invece una vergogna per gli umili di essere elevati? Così avviene per Cristo: pur abitando nell'altezza della propria divinità, glorificato attraverso l'incircoscrizione immateriale, egli trova la sua gloria nella sublime condiscendenza fino a essere circoscritto materialmente attraverso il proprio corpo. Egli si è fatto materia, vale a dire carne, egli che ha fondato l'universo.[60]

Circoscrivere l'ipostasi del *Logos* in un'immagine non è quindi un insulto alla sua gloria perché Egli stesso ha deciso di limitare la propria infinitezza nella carne circoscritta.

> Se Cristo si è fatto povero per noi, perché non dovrebbero esserci in lui i segni della povertà, quali il colore il tatto il corpo, attraverso i quali e nei quali Egli è circoscritto. Quelli che non confessano che Egli è circoscrivibile, distruggono l'economia del Verbo.[61]

Il tratto kenotico dell'icona rimanda inoltre a uno svuotamento del gesto artistico che sta all'origine della raffigurazione perché pur essendo un'immagine fatta dalle mani dell'uomo il primato iconico spetta alla trascendenza. Esemplare in questo senso è la versione della leggenda sull'acheropita di Edessa che Niceforo riporta nel *Terzo Antirretico*: Abgar, che desiderava contemplare la figura di Cristo, inviò un pittore perché disegnasse la sua forma visibile «Il pittore fallì nella sua impresa a causa della grazia e dello splendore eccezionale del viso, allora Cristo, appoggiando un lenzuolo sul suo viso gli impresse la sua propria replica e inviò l'oggetto del suo desiderio a colui che lo amava».[62] Come in questa leggenda anche nelle immagini cheropitiche l'iconografo rischia di fallire nel suo intento se non riconosce che all'origine dell'icona c'è l'Immagine Prima e il suo lavoro può riuscire soltanto se si creano una serie di condizioni che richiedono un'ascesi spirituale e una precisa fedeltà a un canone formale. Ciò che agli occhi dei moderni rende l'arte bizantina così ripetitiva e convenzionale, agli occhi dei Padri è il cuore stesso dell'icona perché il canone è la norma che fa della scelta di Cristo di «annullarsi da se stesso nel suo immenso amore per l'umanità [...] lasciandosi vedere e disegnare»[63] la vera causa dell'icona.

Parte seconda

Premessa

Che ne è della teoria dell'icona dopo la definitiva vittoria degli iconoduli a Bisanzio? Dal punto di vista artistico la produzione di icone fiorisce nei secoli che ancora rimangono all'Impero d'Oriente e ben prima che Costantinopoli cada per mano ottomana l'icona trova con il battesimo della Russia un nuovo contesto dove svilupparsi.[1] È proprio in terra russa che l'iconografia ortodossa raggiungerà il suo apice nel XIV e XV secolo con diversi artisti tra i quali Teofane il Greco (c. 1385-1415), Andrej Rublëv (c.1360/70-1430) e all'inizio del XVI secolo Dionisij (c. 1445-1505).[2] La riflessione teorica, dal canto suo, dopo il culmine raggiunto con i Padri iconoduli, riceve contributi importanti grazie alla teologia esicasta e al pensiero di Gregorio Palamas[3] che offriranno elementi importanti alla ripresa moderna della problematica. Anche in Russia non mancano documenti che testimoniano un interesse filosofico e teologico verso le immagini (si pensi al *Messaggio a un iconografo*, seguito dai *Tre trattati* di argomento iconologico attribuiti a Iosif Volozkij[4], o all'ampio dibattito sull'occidentalizzazione dell'arte russa che si registra nel XVII secolo)[5], ma la qualità di questi scritti non è paragonabile per profondità teoretica ai livelli raggiunti nel contesto bizantino.

Per trovare una vera e propria rifioritura del pensiero iconico occorre perciò attendere il XX secolo, quando in Russia l'icona diventa nuovamente una questione culturale di prim'ordine grazie all'impatto straordinario che la riscoperta dell'iconografia slavo-medioevale ha su alcuni pensatori della "Rinascita filosofico-religiosa" appartenenti alla cosiddetta "Eta d'argento".[6] Inaugurano questo risveglio di interesse teorico pensatori quali Evgenij Trubeckoj, Pavel Florenskij e Sergej Bulgakov.[7] Ma non solo: a questa prima ondata di carattere più filosofico seguirà, nel secondo dopoguerra, una riappropriazione più schiettamente teologica da parte di alcuni esponenti della Diaspora russa a Parigi, quali Leonid Uspenskij, Vladimir Losskij e Paul Evdokimov, riappropriazione che coincide con l'obiettivo portato avanti dalla teologia ortodossa di far propria la più autentica tradizione patristica bizantina.[8]

L'importanza di questi due momenti del pensiero iconico con-

temporaneo e il loro effetto sul dibattito filosofico relativo all'immagine dentro e fuori il cristianesimo è sotto gli occhi di tutti. L'interesse registrato negli ultimi decenni in Italia e in Europa per la portata speculativa dell'icona è stato suscitato in gran parte dalla lettura di questi autori e solo in seconda battuta da un accesso diretto alle fonti antiche e medioevali. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, non sono certo mancati studi sul pensiero iconico dei Padri, ma essi sono rimasti appannaggio degli specialisti e solo ora cominciano ad avere una più ampia diffusione editoriale. Il fatto che la ricezione della teoria dell'icona sia passata attraverso queste opere contemporanee ha generato, come abbiamo già ricordato, un certo strabismo interpretativo, per cui a volte sono stati trattati come una novità elementi che appartenevano invece a una tradizione plurimillenaria. Non bisogna tuttavia cadere anche nell'errore opposto e pensare che in fondo dopo Bisanzio nulla di nuovo sia stato più detto sull'argomento. I mille anni che separano i due periodi più significativi per la teoria dell'icona non sono passati invano, ma hanno visto la definitiva separazione del cristianesimo latino da quello greco-slavo, nonché lo sviluppo dell'arte e della cultura visiva occidentale che hanno conosciuto grandi svolte culturali quali il Rinascimento e il Barocco, per giungere poi nella seconda metà dell'Ottocento alla crisi del principio mimetico-naturalistico e nel primo Novecento al fenomeno delle avanguardie storiche.

Quando all'inizio dello scorso secolo i filosofi russi riscoprono il valore filosofico e spirituale dell'icona devono allora fare i conti con questa storia che li separa dalla grande teologia dell'icona bizantina. L'impatto emotivo che la riscoperta delle antiche pitture su tavola ha su un autore come Trubeckoj si giustifica proprio per la percezione immediata di estraneità che questo tipo di arte suscita rispetto al contesto visivo a lui contemporaneo, non soltanto nell'ambito religioso ma anche in quello artistico generale. Estraneità che un decennio dopo Florenskij pensa lucidamente traducendola in un'esplicita polemica contro il naturalismo occidentale, nei confronti della quale lancia la stessa accusa usata dai Padri della Chiesa contro le immagini pagane: l'arte occidentale è un'arte idolatrica. Essa, come l'idolatria antica, non realizza il compito più profondo dell'immagine sacra, ma si fonda su una radicale illusione, dando origine a un processo di falsificazione delle immagini cristiane (e insieme a esse delle immagini *tout court*), che ne snatura profondamente il senso. Appena riscoperta, quindi, l'icona mostra nuovamente il suo carattere polemico e anche questa volta il pensiero iconico esprime il massimo della sua fecondità attraverso lo scontro dialettico con le immagini "altre" e con la loro dimensione idolatrica.

La teoria russa contemporanea dell'icona fa quindi rivivere il pensiero bizantino in una situazione totalmente mutata e questa diversità di contesto non può non condizionarne i percorsi e renderne particolari i contenuti. I russi che si occupano di icona nel Novecento non possono eludere il confronto tra quanto di più autenticamente ortodosso trovano nell'arte medioevale appena riscoperta e i portati teorici di quella che Belting ha lucidamente definito *das Zeitalter der Kunst*, l'"Età dell'arte"[9], nonché le categorie elaborate dalla filosofia occidentale a partire dalla nascita dell'estetica come disciplina autonoma. D'altro canto, parte di questi elementi della cultura visiva occidentale erano penetrati nel contesto russo grazie al processo di occidentalizzazione che era cominciato già prima delle riforme di Pietro il Grande e aveva trasformato la stessa tecnica iconografica. Non bisogna dimenticare che l'impatto della riscoperta delle icone antico-russe, avvenuta grazie all'ampia campagna di restuari avviata a cavallo tra Otto e Novecento, fu così imponente perché anche nell'arte liturgica ortodossa il canone iconografico tradizionale aveva alcuni secoli di oblio alle spalle. Davanti alle icone restaurate i russi ritrovano quindi innanzitutto una testimonianza della loro identità culturale, che non implica solo la riscoperta di una forma artistica tradizionale, ma anche il recupero di un luogo emblematico dell'anima cristiana russo-ortodossa in contrapposizione all'Occidente protestante e cattolico. Si capisce allora perché la riscoperta dell'icona interessi particolarmente alcuni autori della "Rinascita filosofico-religiosa", più marcatamente segnati dall'influsso di Solov'ëv e più in generale dallo slavofilismo, movimento che già nell'Ottocento aveva fatto della ricerca dell'autentica "idea russa" la propria bandiera.[10]

In questa seconda parte del lavoro cercheremo di rendere conto degli elementi di novità che caratterizzano il pensiero iconico russo rispetto alla teoria bizantina. Tra i tanti percorsi possibili, invece di tentare una semplice comparazione tematica che rischia di non approdare a risultati significativi abbiamo scelto anche in questo caso di farci guidare innanzitutto dalla simbolica "guerra delle immagini" che si genera in questo caso nel conflitto teoretico tra icona e immagine occidentale. Tale conflitto non soltanto permette di riaffermare lo stretto legame di dipendenza della nuova iconologia con il pensiero greco-bizantino, legame peraltro rivendicato da tutti gli autori che analizzeremo, ma getta nuova luce sullo specifico apporto offerto alla teoria iconica dalla ripresa contemporanea, proprio in quanto la mette a diretto confronto con il modo con cui la modernità occidentale concepisce l'immagine e l'arte. Negli esponenti di questa riscoperta teorica l'icona diventa il cro-

cevia da cui passano molti dei problemi connessi con lo sforzo compiuto dalla spiritualità russa contemporanea di marcare la propria differenza rispetto all'Occidente.

Per i filosofi dell'"Età d'argento" l'arte non iconica occidentale, rappresentata emblematicamente dal Rinascimento e dal suo naturalismo, si fonda sulla prometeica arroganza della cultura soggettivistica che caratterizza l'Occidente, in cui l'uomo "crea" le immagini a partire dalle proprie risorse, senza saper più riconoscere una loro indipendenza dal soggetto. Questo implica però che l'immagine si chiuda narcisisticamente su se stessa e non ammetta nessuna ulteriorità simbolica. Essa è "umana, troppo umana", come avrà a dire Bulgakov rispetto alla Madonna di San Sisto di Raffaello.[11] Per cui ciò che viene meno è proprio una delle caratteristiche fondamentali della qualità iconica dell'immagine cioè la sua capacità di essere simbolo di un altro mondo e di permettere all'uomo di passare dalla visibilità concreta alla sua radice invisibile.

In questo scontro tra icona e immagine occidentale appare così in una luce del tutto nuova l'elemento conflittuale che accompagna l'icona fin dalla sua origine tardo-antica. L'immagine religiosa occidentale è un attacco all'icona perché come *imago hominis* (il genitivo è sia soggettivo che oggettivo) è un attacco all'*imago Dei* e le due forme di raffigurazione non possono che escludersi a vicenda. La dialettica idolo/icona, che abbiamo visto all'opera fin dalle origini cristiane, si arricchisce allora di nuovi elementi che ci permetteranno di rilevare i guadagni teorici del pensiero iconico contemporaneo e l'interesse che esso viene ad avere per la teoria dell'immagine. In questa prospettiva metteremo in evidenza due temi fondamentali che traducono la concezione pre-moderna dell'icona come visibilità dell'invisibile in categorie proprie del dibattito contemporaneo. Si tratta in primo luogo del nesso istituito da Florenskij, ma presente anche in Ivanov e negli altri esponenti della riscoperta, fra icona e simbolo. Con questa categoria, che pure era presente nel pensiero bizantino, viene espresso il problema fondamentale della teoria iconica tradizionale, ovvero la dimensione incarnazionale dell'immagine e la sua capacità di essere uno spazio di transizione verso l'invisibile. Vedremo come la difesa della capacità anagogica dell'icona porti questi autori a elaborare una teoria ontologica del simbolo in cui il rapporto tra significante e significato non è convenzionale o frutto di un'attribuzione soggettivo-psicologica, ma si radica come reale presenza dell'archetipo nell'immagine stessa. Tale presenza non significa però che l'icona esaurisca ciò che rappresenta, né che essa sia autosufficiente. Anche in questa seconda ondata

di pensiero iconico il problema dell'idolo come correttivo etico agli eccessi dell'immagine resta centrale: il simbolo permette di partecipare alla realtà invisibile incarnandola nella visibilità, tuttavia, come dice Ivanov, «non come un morto calco o un idolo di questa Realtà, ma come suo vivo portatore».[12] Il gesto artistico non può essere illimitato come crede l'estetica occidentale, ma deve rispettare il modo stesso con cui il mondo si manifesta.

Il nesso icona/simbolo introduce così la questione dell'antinomia dell'icona che sarà il secondo aspetto su cui ci soffermeremo. Il concetto di antinomia è comune alla filosofia russa di inizio secolo e alla ripresa del pensiero iconico in ambito più specificamente teologico nel secondo dopoguerra. Il problema tradizionale della compresenza tra rappresentabilità e irrappresentabilità di Dio, già chiaro nel pensiero di Florenskij, diventa centrale nell'opera dedicata da Bulgakov all'icona e al suo culto e fa da sfondo teorico costante al lavoro di Uspenskij e Losskij. Nella paradossale compresenza tra capacità rivelativa dell'immagine iconica e costante consapevolezza che essa non può in ultimo rappresentare Dio, il pensiero contemporaneo sintetizza l'ambivalenza che attraversa tutta la storia della riflessione sull'*imago Dei* e offre una delle figure speculativamente più consapevoli della permanente compresenza di necessità e impossibilità dell'immagine nel cristianesimo.

Prima di analizzare più specificamente il contributo teorico che proviene dallo scontro con l'immagine occidentale e dalla rielaborazione russa del problema bizantino dell'*imago Dei* è necessario però richiamare alcuni aspetti di carattere più prettamente storico sul contesto di questa riscoperta dell'icona, sulle vicende che avevano portato la Chiesa ortodossa all'oblio del canone iconografico antico e sui percorsi dell'immagine cristiana in Occidente con cui la Chiesa russa si era venuta confrontando e da cui era stata progressivamente condizionata. Le brevi note storiche che abbiamo raccolto nel sesto capitolo sono inevitabilmente sommarie e servono unicamente a offrire una serie di elementi contestuali per comprendere ciò che ci interessa più da vicino, ovvero l'assetto che la teoria dell'immagine iconica viene ad avere nel pensiero russo del Novecento.

VI
L'oblio e la rinascita dell'icona
Brevi note storiche

1. *La riscoperta dell'icona nella Russia di inizio '900*

Oggi l'icona è un patrimonio comune all'Europa orientale e occidentale, ma all'inizio del Novecento non era così: bisogna notare che l'interesse culturale per questa forma artistica è un fenomeno recente anche per la Russia e per più secoli le icone sono rimaste relegate all'ambito liturgico, senza venire in alcun modo considerate come fenomeno artistico e culturale. Prima del lavoro di restauro a cavallo tra XIX e XX secolo le opere dell'arte religiosa ortodossa più antica erano praticamente irriconoscibili, sia perché erano state coperte da preziosi rivestimenti metallici, sia perché il nerofumo delle candele e dell'incenso e le vernici protettive [*olifa*] le avevano rese illeggibili. Molte di esse erano state ridipinte senza alcun rispetto per la composizione originaria perché, avendo l'icona una funzione strettamente liturgica, non vi era alcun interesse a conservarne la forma originale: quando era necessario restaurare un'opera rovinata o annerita ci si prefiggeva semplicemente lo scopo di ripristinarla come immagine destinata alla preghiera. Il restauratore «non si sentiva tenuto a conservare le particolarità stilistiche dell'opera antica, bensì a ristabilire l'essenza "sovrapersonale" dell'icona, ciò che in essa rimanda al prototipo sacro».[1] Occorre attendere la fine del XIX secolo per trovare i primi restauri filologici che riportarono alla luce la pittura originaria con i suoi colori vividi e luminosi. Emblematica è a questo riguardo la riscoperta della *Trinità* di Rublëv, fatta restaurare nel 1904 dal pittore Il'ja Ostrouchov. Coperta quasi interamente da una preziosa *riza* metallica, l'opera era stata alterata nei colori e nella composizione dai successivi rifacimenti, l'ultimo dei quali operato dalla scuola dei maestri di Palech nel XIX secolo.[2]

Questi lavori di restauro furono all'origine di una serie di collezioni private, che sarebbero poi diventate la parte principale dei fondi delle Gallerie Statali durante il regime comunista. Il lavoro di riscoperta per-

metterà anche l'allestimento di alcune mostre di icone: le prime due, in ordine di tempo, risalgono al 1913, volute rispettivamente l'una da Ostrouchov, che rende pubblica la sua collezione di icone restaurate (in particolare un gruppo di icone della scuola di Novgorod) esponendole nel Palazzo di San Michele a Mosca, e l'altra dal pittore avanguardista M. Larionov, comprendente icone di fattura più povera. Sono queste mostre l'evento che fa da centro propulsore del rapporto tra la riscoperta dell'icona e le nuove forme artistiche dell'avanguardia storica. Esse ebbero una grande risonanza anche in Occidente e lo stile delle icone russe appena riscoperte nella loro originaria bellezza si rivelò straordinariamente in sintonia con le tendenze artistiche del primo decennio del Novecento, nonché con la ricerca formale e contenutistica dell'avanguardia. Basti ricordare l'interesse mostrato da Henri Matisse che, in un suo viaggio in Russia, ebbe l'opportunità di vedere alcune delle icone da poco restituite al loro splendore originale. Ma l'impressione maggiore la ebbero chiaramente gli avanguardisti russi, come V. Kandinskij, K. Malevich, M. Larionov, che nell'icona potevano riconoscere e trarre ispirazione dalla loro tradizione nazionale.[3]

La riscoperta artistica delle icone fece da volano a una riscoperta del loro significato spirituale e filosofico. Queste icone produssero un grande effetto all'interno del gruppo di intellettuali della "Rinascita filosofico-religiosa" che, sulla scia del lascito di Solov'ëv, aveva come programma di dar vita a un filosofia russa fedele alla particolarità della cultura nazionale e alla tradizione ortodossa. Ne è testimone Trubeckoj:

> La scoperta dell'icona avvenuta davanti ai nostri occhi è uno dei più importanti e, nel contempo, dei più paradossali avvenimenti della storia recente della cultura russa. [...] Fino a questi ultimi tempi, dell'Icona tutto restava celato al nostro sguardo, le linee, i colori e in particolare il senso spirituale di quest'arte unica al mondo. Eppure proprio di questo senso era vissuto tutto il passato russo.[4]

Per essi quindi la riscoperta dell'icona andava ben al di là del significato storico-artistico: nelle tavole nuovamente ripulite questi intellettuali vedevano esemplificato il loro interesse per l'"anima russa", per la peculiarità slavo-ortodossa che si era formata nel Medioevo e che il complessivo processo di occidentalizzazione aveva oscurato, come il nerofumo aveva oscurato l'icona. Ciò che avevano fatto i restauratori ripulendo le icone era quindi soltanto il primo passo: alla filosofia spettava ora il compito di indagare il senso e mostrare l'attualità dell'icona, in

un periodo in cui la Russia era alla spasmodica ricerca di una identità spirituale. E questo non era soltanto un contributo alla cultura nazionale e alla sua liberazione dall'influenza della cultura europea; nell'immagine russa antica riemergeva una forma di arte che rimandava direttamente al cristianesimo dei primi secoli, all'arte cristiana per eccellenza, e permetteva quindi di ritrovare l'originaria immagine cristiana al di là della parentesi costituita dall'arte "latina" moderna.

L'impatto della riscoperta imponeva quindi alla filosofia un compito più generale che portava in tutta evidenza la necessità di discutere lo statuto stesso dell'immagine in quanto tale e i problemi teorici relativi al ruolo dell'arte nel più complessivo sistema del sapere. L'icona, secondo Florenskij, manifesta una «perfezione della figurazione di cui la storia universale dell'arte non conosce l'equivalente»[5] e questo perché essa non svela soltanto l'autentica creatività ecclesiale, ma raggiunge le «forme primordiali dell'umanità intera». In queste affermazioni emerge chiaramente che in Russia, come già a Bisanzio, pensare l'icona significa pensare qualcosa di fondamentale per l'intera cultura cristiana. Questo compito si colora però di significati nuovi perché implica ora un confronto tra il mondo slavo-ortodosso e l'Occidente, la cui concezione dell'immagine ha preso le distanze in modo esplicito dalla comune visione cristiana che caratterizzava il primo millennio.

2. *La notte dell'immagine orientale*

Un atteggiamento così entusiastico da parte degli esponenti della Rinascita filosofico-religiosa nei confronti della riscoperta dell'icona slavo-medioevale non si comprende se non si tengono in conto i motivi che avevano prodotto l'oblio di questa forma artistica anche nel contesto russo. Un serie di eventi, sia interni alla Chiesa ortodossa sia esterni a essa e relativi allo sviluppo di nuovi modelli di immagine cristiana in Occidente, avevano infatti contribuito al disinteresse per il canone iconografico tradizionale non solo in ambito profano, ma anche nella stessa teologia ortodossa. Fino alla seconda metà dell'Ottocento la conoscenza dell'enorme patrimonio iconografico ortodosso si limitava a un numero esiguo di opere che avevano però poco a che fare con i canoni classici della pittura bizantina, essendo ormai contaminate con le mode pittoriche post-rinascimentali dell'Occidente e rispondendo al gusto dei collezionisti più che alle esigenze liturgiche per cui questa forma artistica era nata. Anche la Chiesa ufficiale aveva visto progressivamente spegnersi dopo la riforma di Nikon (XVII secolo) l'autentica tradizione iconografica e solo il gruppo minoritario

dei Vecchi Credenti continuava a conservare gelosamente il canone iconografico medioevale.[6] Grazie alla scuola di Simon Ušakov, primo maestro di pittura presso il Palazzo delle Armi nel Cremlino di Mosca, nella seconda meta del XVII secolo il canone antico viene poi progressivamente contaminandosi con la tecnica occidentale: si incominciano a ombreggiare i volti, imprimendo loro una voluminosità sconosciuta nel Medioevo e si introduce la prospettiva centrale dando vita a un'arte eclettica che durerà fino a tutto il XIX secolo, anche grazie alla spinta occidentalizzante successiva alle riforme di Pietro il Grande. Il significato dogmatico dell'icona perde quindi di importanza e il realismo simbolico medioevale lascia spazio a un trattamento più libero dei soggetti pittorici dove la creatività, l'invenzione, l'allegoria sostituiscono la riproduzione dei modelli canonici.

Il significato di questa contaminazione del canone tradizionale con le forme occidentali è una questione di non facile interpretazione già da un punto di vista storico-artistico. È infatti evidente come il modello storiografico eurocentrico, secondo il quale la pittura russa si sviluppò nella stessa direzione dell'immagine occidentale passando dal convenzionalismo medioevale al naturalismo rinascimentale, possa risolvere il problema del suo inserimento nella storia dell'arte europea, ma non renda ragione del fatto che il vero "rinascimento" dell'immagine russa non avviene all'epoca di Ušakov ma ben prima con le opere di Rublëv e Dionisij.[7] Anche a un'osservazione superficiale è chiaro che il XV secolo ha per l'arte russa un'importanza ben maggiore del XVII secolo. Va aggiunto poi che non c'è unanimità su quanto profondo sia stato questo cedimento all'Occidente. J. Lindsay Opie sostiene per esempio:

> L'intrusione a partire dal tardo XVII secolo delle forme realistiche della pittura occidentale, che introducono l'illusione spaziale e il realismo narrativo, e successivamente il loro totale rigetto definiscono in realtà un periodo complesso, contrassegnato non solo dalla flebile imitazione, ma anche dal compromesso vigoroso tra diverse valenze semantiche. È quindi un errore, anche se diffuso, parlare di decadenza *tout court* nell'arte dell'icona negli ultimi secoli, quasi che il processo storico delle forme artistiche occidentale sia l'unico e universale.[8]

Molto più netta è invece la posizione di Pavel Florenskij, uno tra i primi artefici della riscoperta filosofico-religiosa dell'icona, il quale vede nell'introduzione della tecnica occidentale un vero e proprio de-

cadimento dell'arte propriamente russa e con essa una contaminazione della teoria dell'immagine bizantina.

> La pittura religiosa dell'Occidente incominciata con il Rinascimento – afferma al riguardo P. Florenskij – fu una radicale falsità artistica e pur predicando a parole la prossimità e fedeltà alla realtà raffigurata, gli artisti non avevano niente a che fare con quella realtà che pretendevano e ardivano di rappresentare.[9]

È comunque evidente che secondo i teologi contemporanei dell'icona il Rinascimento intacca a fondo molti dei presupposti della dimensione iconica dell'immagine e il fatto stesso che venga meno la fedeltà al canone, che si era formato lungo i secoli, costituisce comunque per tutti gli esponenti della riscoperta una decadenza spirituale e artistica. Decadenza spirituale, perché come ha notato Uspenskij, la sudditanza nei confronti della cultura occidentale corrisponde a una crisi complessiva della cultura ortodossa e della Chiesa russa, per cui la rinuncia al canone rappresenta un capitolo della rinuncia della teologia ortodossa alla propria identità.[10]

3. *Uno sguardo sulla situazione dell'immagine in Occidente*

Riscoprire l'icona significava fare i conti con la tradizione filosofica e teologica che intorno a queste immagini si era sedimentata e anche confrontarsi con il processo che nel secondo millennio aveva portato il mondo latino a "tradire" la teologia del Concilio di Nicea II e la Chiesa ortodossa ad assorbire poi questo tradimento. Quali erano però i cambiamenti intervenuti nello statuto dell'immagine cristiana in Occidente e perché essa poteva apparire così lontana dalla nuova sensibilità russa di inizio '900 e così falsa rispetto all'immagine bizantina? Il Rinascimento, che gli autori russi in questione considerano il momento emblematico di questo tradimento, era infatti soltanto il culmine di un processo cominciato ben prima. La separazione tra le due confessioni cristiane, sancita definitivamente nel 1054, era progressivamente diventata anche la separazione tra due concezioni antitetiche di immagine e, mentre in Oriente si era conservata, almeno fino alla fine del XVI secolo, una costante fedeltà al Concilio Niceno II, in Occidente l'immagine religiosa aveva preso strade diverse sviluppando una grande varietà concettuale. Peraltro segnali in questo senso si registrano fin dall'VIII secolo: è infatti la ricezione stessa del Concilio di Nicea nella corte franca di Carlo Magno che evidenzia una prima si-

gnificativa rottura del cristianesimo occidentale con l'immagine di culto orientale. Al di là della discussione se la posizione antinicena dei *Libri Carolini*[11] sia frutto di un errore di traduzione degli atti del Settimo Concilio Ecumenico che avrebbe reso con il verbo *adorare* entrambi i termini greci *proskynein* e *latrein*[12] ingenerando una inevitabile confusione, è evidente comunque in questo testo una posizione diversa da quella orientale. Il documento mostra lo sforzo della corte carolingia di giustificare una propria *via media* rispetto alle posizioni iconoclastiche del Concilio di Hiereia e a quelle iconofile del Concilio di Nicea. La tesi di fondo è che le immagini non debbano né essere adorate, né essere distrutte, perché la loro funzione non è quella di mediare il rapporto anagogico con il divino, ma di fare memoria della storia sacra.[13] Il riferimento è chiaramente alle celebri lettere di Gregorio Magno a Sereno di Marsiglia[14], in cui come abbiamo visto si sistematizza la concezione catechetico-narrativa delle immagini che non prevede raffigurazioni a carattere ritrattistico e tantomeno il loro culto. Le *picturae*, secondo i *Libri Carolini*, non possono avere alcuna pretesa rivelativa e tantomeno le si può considerare allo stesso livello della Scrittura così come fa Nicea II.

Contro la concezione realistico-simbolica tipica della tradizione orientale, per cui l'immagine è portatrice in sé del suo proprio significato grazie alla presentificazione del Prototipo raffigurato, i teorici franchi propongono una concezione narrativo-metaforica per cui la percezione visiva non è in grado senza la parola (nel caso specifico l'iscrizione[15] che nomina quanto viene rappresentato) di identificare a pieno il senso del raffigurato. In un passo celebre dei *Libri* si legge a proposito di due rappresentazioni di figure femminili simili nella forma e nel colore, abbandonate prive di iscrizione, nelle quali soltanto l'iscrizione del nome permette di distinguere tra l'immagine della Madre di Dio da adorare o l'immagine di Venere da disprezzare. La raffigurazione del modello presente nell'immagine artificiale non presuppone quindi nessuna forma di identità e di partecipazione tra il segno pittorico e la realtà rappresentata.[16]

Se le immagini in sé sono prive di valore rivelativo questo significa che il passaggio [*transitus*] dall'immagine al Prototipo, così centrale nella teoria bizantina, è ritenuto invece illusorio dai carolingi, in quanto le rappresentazioni non hanno in sé un valore sacro[17]. Solo le reliquie permettono questo passaggio: esse appartengono alle *res sacrae* e in quanto tali sono sostanzialmente legate all'esistenza precedente dei santi e alla loro risurrezione futura nel corpo glorioso. La forma iconica invece non ha in sé alcun carattere sacro; la sua attribu-

zione a una determinata persona soprannaturale è puramente arbitraria e dipende soltanto dalla volontà dell'artista.[18]

I *Libri Carolini* non ebbero una grande diffusione, ma produssero come effetto immediato l'aperta condanna da parte del Concilio di Francoforte nei confronti delle tesi nicene.

> Questa condanna – spiega Piergiuseppe Bernardi – sebbene non ratificata da papa Adriano I, aprì di fatto la strada a un atteggiamento complessivo della Chiesa latina nei confronti dell'immagine che in seguito avrebbe avuto pesanti ripercussioni. Tale posizione senza tradursi nell'iconoclastia che il mondo protestante avrebbe riportato in primo piano, ebbe tuttavia come suo esito una sottovalutazione del ruolo dell'arte sacra, che venne interpretata in termini puramente didascalici e perse in questo modo qualsiasi valenza autenticamente rivelativa.[19]

In teoria la teologia occidentale continuò a confessare il dogma della venerazione delle icone[20] (e a tale dogma ci si rifarà anche durante la XXV sessione del Concilio di Trento), non sconfessando il Concilio di Nicea II, ma in pratica secondo gli ortodossi la posizione dei teologi di Carlo Magno «resta la posizione ufficiale fino a nostri giorni».[21]

La perdita di portata dogmatico-rivelativa non significherà un abbandono del culto dell'immagine, ma declinerà la prassi cultuale in termini differenti rispetto al suo significato bizantino, anche perché sgancerà l'immagine da ogni canone teologico stretto. L'Occidente passerà nel giro di alcuni secoli dal rifiuto carolingio a forme estremizzate di culto delle immagini: un esempio in questo senso è l'*Andachtsbild*[22], l'immagine di pietà o di devozione tardomedioevale, che porta a una vera e propria sovradeterminazione del visivo nella prassi religiosa. In queste immagini la contemplazione crea un legame diretto e personale con il santo contemplato e all'immagine si attribuisce la capacità di produrre grazia e salvezza. Sarà precisamente su questa intensificazione degli effetti psicologici e superstiziosi che si scatenerà la critica dell'Umanesimo prima e della Riforma poi, fino giungere a un esplicito iconoclasmo con Carlostadio e con Calvino. Non è difficile vedere in forme estremizzate di tal fatta un obiettivo polemico per chi nel XX secolo ridarà forza teorica alla posizione bizantina: i teorici ortodossi vedranno in essa nient'altro che un'espressione psicologizzante di un sentimento religioso che è del tutto privo di interesse dogmatico. Uspenskij arriverà a giustificare l'iconoclasmo riformato in quanto esso distrugge non le vere immagine sacre, ma la loro degenerazione

occidentale.[23] In questo senso i riformati anticipano, a suo parere, la purificazione dell'immagine cristiana e il ritorno alla sua forma autentica per cui combatte anche il pensiero iconico russo.

Resta comunque il fatto che per gli autori russi che analizzeremo nei prossimi capitoli tutte queste diverse figure incarnano una deviazione dall'ortodossia nicena, che si esplicita su due livelli tra loro connessi. In primo luogo è una deviazione dalla prassi artistica e dalle forme stilistiche con cui si era codificata l'immagine sacra bizantina e in secondo luogo – cosa che è più importante dal nostro punto di vista – è una rinuncia al fondamentale ruolo giocato dall'immagine nel complesso della cultura cristiana e della sua teologia. Bulgakov sottolinea questa «*indifferenza della teologia occidentale* al dogma dell'icona»[24] e segnala come, pur sviluppandosi un'ampia arte religiosa, non esistano in Occidente momenti di vera riflessione teorica sull'immagine cristiana, o per lo meno non esistano esperienze speculative che si elevino al livello della teologia bizantina del periodo iconoclastico. Sulla stessa linea si esprimerà Uspenskij:

> Nelle confessioni occidentali – dirà Uspenskij – si introdusse una dottrina per nulla corrispondente ai principi di base sui quali il Settimo Concilio ecumenico fondò il suo dettato concernente l'immagine. È a causa di questi presupposti dottrinali che la questione dell'immagine di Dio diviene in Occidente, dopo il periodo iconoclasta, una questione "secondaria", "non inerente ad alcun articolo di fede","di puro carattere disciplinare".[25]

4. *Il Rinascimento e la perdita del carattere iconico dell'immagine*

Ma ciò che fa più problema ai teorici russi dell'icona è certamente l'inconciliabilità tra lo statuto dell'immagine naturalistica rinascimentale e i caratteri propri dell'immagine iconica. Lo esprime senza mezzi termini Florenskij: «Nel Rinascimento la Chiesa d'Occidente ha subito una grave malattia, dalla quale è uscita dopo aver parecchio perduto e benché abbia acquistato una certa immunità, tuttavia è rimasta deformata la struttura stessa della vita spirituale».[26] Su questa estraneità torneremo più diffusamente nel prossimo capitolo, ma può essere utile ricordare da subito come nel contesto della riscoperta di inizio '900 verranno sottolineati particolarmente due elementi critici: la perdita della portata simbolico-oggettiva dell'immagine e la corrispondente accentuazione del fare artistico come illimitata creatività individuale. A venir meno è innanzitutto il senso profondamente oggettivo del simbolismo antico, all'interno del quale la visibilità del mon-

do è, sempre secondo Florenskij, una "finestra" che permette alla realtà non visibile di manifestarsi e di irrompere nell'immagine visibile, conservando alla stesso tempo la propria alterità irriducibile. Il Rinascimento spinge invece il pittore a limitarsi alla rappresentazione del mondo visibile, racchiudendola nella cornice artificiale del quadro. L'immagine non ha più una radice ideale, né una Forma a cui riferirsi: divenendo sempre più soggettiva essa «abbandona la sua biosfera celeste».[27] Ora, poiché la dimensione iconica dell'immagine sta proprio nella sua capacità transitiva, l'imitazione della natura appare come «un morto calco o un idolo»[28] della realtà fisica che ci si illude di rappresentare. Se lo sguardo non riesce più ad attraversare la raffigurazione per cogliere il prototipo, l'immagine perde il proprio significato cristiano: l'arte occidentale si trasforma in un rigetto dell'icona, in una lotta mortale, anche se spesso inconsapevole, nei confronti del carattere iconico dell'immagine cristiana, in definitiva in un "iconoclasmo dichiarato".[29]

All'immagine rivelativa si sostituisce la rappresentazione illusoria del mondo visibile dove l'artista si compiace della propria arte.

> Nella misura in cui l'umano si installa nell'arte, Dio se ne allontana, tutto viene profanato, ciò che era strumento di adorazione diventa oggetto d'idolatria; ciò che era rivelazione si accontenta di essere illusione, il segno del sacro si cancella, l'opera non è altro che un mezzo di godimento e di *comfort*; l'uomo si è accartocciato su se stesso e si adora nella propria arte.[30]

Ecco perché questa rivoluzione nella concezione dell'immagine vista con gli occhi dei fautori della riscoperta contemporanea dell'icona appare come la nuova espressione dell'idolatria del visibile che gli iconoduli antichi avevano dovuto combattere prima nel paganesimo e poi nell'iconoclasmo e che gli iconoduli contemporanei dovranno combattere nell'immagine naturalistica.[31] Come nell'idolo pagano, il naturalismo pittorico consegna la propria visibilità alla misura dello sguardo umano, nulla vi è al di là dell'immagine e del soggetto che l'ha creata. I teorici russi dell'icona in quanto moderni colgono con forza ancora maggiore la dimensione soggettiva insita nell'*hybris* idolatrica, perché si trovano di fronte alla storia dell'arte post-rinascimentale che pensa la rappresentazione come puro artificio e rivendica al fare artistico un ruolo che nell'iconografia tradizionale era impensabile. Questo del ruolo dell'artista nell'immagine è una delle questioni centrali al fine di distinguere lo statuto teorico dell'immagine iconica dalla concezione dell'immagine artistica moderna: il pensiero cristiano bizantino aveva infatti fondato la legittimazione delle immagini

e il loro realismo oggettivo su una marcata sottoderteminazione dell'intervento umano nella generazione dell'icona. L'arte moderna rappresenta invece,c secondo i teorici russi, l'evidente sovradeterminazione della capacità espressiva dell'artista fino a connotarsi come un "culto dell'arbitrario"[32], in cui la rappresentazione è frutto dell'invenzione e ha perso ogni ancoraggio oggettivo.

L'antimodernismo che fa da sfondo alla riscoperta russa dell'icona sembra rispondere a un modello ermeneutico molto simile a quello di Hans Belting che concepisce una rottura nella storia dell'arte tra un'"Epoca dell'immagine" pre-moderna e un'"Epoca dell'arte" che coincide con la modernità. La prima non si interessa all'arte, perché concepisce l'origine dell'immagine prima e al di fuori dell'individualità soggettiva dell'artista, per cui la rappresentazione ha innanzitutto un valore teologico-cultuale. Nella seconda l'immagine diviene un'opera d'arte, perché, insieme al processo che identifica l'artista come il creatore della rappresentazione, quest'ultima diventa un oggetto con una precisa autonomia estetica. Il senso attribuito a questa rottura epocale all'interno del pensiero russo ha però una valenza che travalica il profilo storiografico: lo scontro tra icona e arte ha piuttosto una funzione critica in cui il recupero dell'immagine medioevale coincide con la condanna della "venerazione dell'arte" per recuperare l'originaria "venerazione dell'immagine", quale tratto tipico del cristianesimo[33]. E questa condanna coinvolge non solo l'arte naturalistica post-rinascimentale, ma anche l'arte contemporanea che ha abbandonato il riferimento figurativo, dissolvendo così l'ultimo ancoraggio a una qualche normatività.[34] Il ritorno all'immagine è quindi pensato dai teologi dell'icona come l'unica *chance* per permettere all'arte di parlare anche all'uomo contemporaneo.

> Solo questa via – afferma Bernardi commentando la posizione del pensiero ortodosso contemporaneo – contrastando l'esito nichilistico di una pittura occidentale dia-bolicamente indirizzata alla presentazione del mondo e dell'uomo in termini di dissoluzione radicale, consentirà alla pittura stessa di ri-orientarsi verso una rappresentazione del mondo come opera di Dio. [...] Tuttavia in quanto finalizzata ad adempiere questo compito, la rinascita contemporanea dell'icona non potrà caratterizzarsi né come anacronismo, né come attaccamento al passato e al folklore e neppure come il tentativo di fare rinascere l'immagine sacra nell'atelier di un pittore; essa è invece una presa di coscienza della Chiesa, dell'Ortodossia, un ritorno alla trasmissione autentica nell'arte dell'esperienza patristica, dell'autentica conoscenza della rivelazione cristiana.[35]

5. *L'Oriente cristiano "vittima" dell'Occidente*

Torneremo con maggiore diffusione su questo argomento nel prossimo capitolo. Per una sua contestualizzazione storica occorre però a questo punto cercare di comprendere brevemente come mai, pur essendo tra loro inconciliabili, l'iconografia greca prima e l'iconografia russa poi abbiano integrato progressivamente le novità del Rinascimento abbandonando così la purezza del canone bizantino. Per rispondere occorre ricordare che la contaminazione con la concezione occidentale non avvenne senza polemiche. Tale scontro e il suo significato anticipatorio rispetto all'assetto della ripresa del pensiero iconico nel '900 non è sfuggito a Uspenskij che ne ha tracciato un'analisi puntuale.[36] Il periodo in cui la cultura russa si trova a pensare il senso del proprio rapporto con l'immagine occidentale è il '700, secolo in cui la grande espansione artistica si accompagna a una profonda crisi spirituale del cristianesimo slavo.

> Da nessun'altra parte la rottura con la Tradizione diede origine a discussioni così violente, a una agitazione così appassionata, a una spaccatura così dolorosa come in Russia. In nessun altro luogo la questione dell'arte sacra si pose con pari radicalità. Questo "secolo dell'equilibrio perduto" conosce un'inquietudine particolare che si manifesta tra l'altro in una serie di misure delle autorità ecclesiastiche e civili, e in documenti scritti. La seconda metà del XVII secolo ci ha lasciato più di una dozzina di questi documenti, interamente o in parte dedicati all'arte sacra.[37]

Pittori come Simon Ušakov e Josip Vladimirov sentono la necessità di giustificare la loro scelta occidentalizzante, letterati come Simeon Polotskij al servizio della causa illuminista, ecclesiastici come i tre patriarchi di Alessandria, di Antiochia e di Mosca aggiungono la loro voce a quella degli artisti. Ma non mancano coloro che difendono il pensiero dei "teorici bizantini" entrando in aperto contrasto con le innovazioni occidentalizzanti.[38] Gli innovatori giustificano la necessità di ricorrere ai modelli e alle tecniche occidentali fondando la loro posizione sulla preoccupazione per il cattivo stato dell'arte iconografica, per la degenerazione delle icone rispetto al periodo aureo dei grandi maestri e per la moltiplicazione di opere di basso artigianato. Questo tipo di preoccupazione, che apparentemente potrebbe sembrare una difesa dell'icona, è invece, secondo Uspenskij, già un segnale evidente di un atteggiamento anti-iconico: fino a questo momento i di-

battiti sull'icona si erano sempre sviluppati su problemi schiettamente dogmatici, relativi alla legittimità della rappresentazione del divino e non si era mai discusso sulla maggiore o minore bellezza formale o sull'abilità del pittore come criterio di giudizio di un'opera: ciò che interessava era piuttosto la santità di vita dell'iconografo e la sua fedeltà ai prototipi iconografici tramandati. Ora, l'interesse da teologico diventa estetico e la questione della piacevolezza formale si separa dalla funzione prettamente dogmatica, acquistando un valore indipendente. Ciò che gli innovatori intendono difendere non è più l'immagine cristiana, ma l'arte, cioè la complessa rivoluzione nello statuto della rappresentazione visiva che da due secoli aveva modificato la concezione occidentale. Tuttavia essi non intendono assolutamente lo spirito innovativo come una rottura con la tradizione: le novità formali sono secondo gli innovatori un'evoluzione normale dell'arte religiosa che non intacca la natura stessa dell'icona. È proprio questo che i tradizionalisti non condividono: per essi non è possibile distinguere le modalità artistiche con cui si esprime l'immagine dalla teologia che la sostiene, per cui l'introduzione di forme occidentali significa la contaminazione dei presupposti teorici stessi dell'immagine iconica.

La *Lettera* di Iosif Vladimirov a Simon Fedorovič è da questo punto di vista un documento esemplare perché l'arte occidentale vi gioca un ruolo paradigmatico. Anche se dal punto di vista teologico gli europei sono "gente di poca fede", essi hanno, secondo Vladimirov, una "saggezza naturale" che li ha spinti a migliorare notevolmente la pittura, perché hanno compreso che, per fungere da memoria, l'immagine religiosa deve essere aderente alla realtà. Al realismo simbolico Vladimirov contrappone il realismo naturalistico dove il chiaroscuro e l'uso dei colori naturali permettono di riconoscere esattamente l'aspetto che viene rappresentato e di raffigurare i personaggi «così bene che potrebbero sembrare viventi».[39] Nel suo ragionamento acquista nuovo significato la nozione tradizionale di "somiglianza" che da legame simbolico tra immagine e modello diventa ora una rappresentazione speculare dell'aspetto esteriore, secondo le proporzioni e le "virtù corporee" del Gesù storico. È interessante notare tra l'altro l'uso che in questo ragionamento viene fatto dell'immagine acheropitica: nella leggenda di Abgar, Vladimirov vede un argomento antico a favore della necessità di rappresentare l'"aspetto carnale" di Cristo nei suoi tratti realistici: il lino che Cristo ha premuto sul proprio viso ha infatti riportato i contorni precisi della sembianza naturale. Se le icone di Cristo hanno come paradigma tradizionale gli acheropiti, esse devono venire dipinte «secondo la sua apparenza originale e con verità».

> Ma se l'icona non assomiglia al modello originale, o se essa è dipinta con empietà e imperizia da uno zoticone grossolano ed incapace bisogna rigettare assolutamente questo dipinto offensivo come un vizio, meschino e imperdonabile.[40]

L'adeguamento realistico conduce Vladimirov e insieme a lui gli altri innovatori a non operare più una netta distinzione tra immagine sacra e immagine profana, tra l'immagine cultuale di Cristo e dei Santi e i ritratti ordinari. L'immagine sacra non ha uno statuto particolare, ma risponde allo stesso principio mimetico di tutte le immagini pittoriche. Ušakov, per esempio, partendo dalla stessa interpretazione dell'acheropita di Edessa, individua nella metafora dello specchio il fondamento della rappresentazione. Il panno che Gesù invia ad Abgar riproduce l'immagine di Cristo come lo specchio riproduce ogni immagine:

> Tutte le cose poste di fronte a uno specchio vi si riflettono grazie alle meravigliose proprietà dello specchio volute dalla Saggezza di Dio. [...] Se l'uomo si muove, il suo riflesso si muove insieme con lui. Qualsiasi cosa l'uomo faccia il riflesso speculare ne riprodurrà esattamente ogni gesto, apparendo come un essere a se stante, senza avere né un'anima, né un corpo reali.[41]

L'immagine deve quindi rappresentare la vita come un riflesso in uno specchio, gli uomini e gli oggetti nella loro realtà quotidiana visibile, e ogni ulteriorità è un tradimento dell'occhio e quindi anche della ragione.[42] Come abbiamo già detto le innovazioni filoccidentali non mancarono di provocare una reazione perché i difensori dell'arte tradizionale percepivano il pericolo dogmatico della deformazione del linguaggio canonico. Significativo è in questo senso il *Quarto discorso d'Avvakum a proposito della pittura di icone* dove si legge quest'accusa nei confronti degli innovatori:

> Questi artisti dipingono l'immagine del Salvatore con il viso rotondo, la bocca rossa, i capelli ondulati, le mani e i muscoli imponenti, le dita gonfie: allo stesso modo le gambe e le anche sono grasse e nel suo complesso lo fanno panciuto e grasso come un Tedesco [...]. Tutto ciò è dipinto secondo un pensiero carnale perché gli eretici amano essi stessi lo spessore della carne e rigettano ciò che è sublime.[43]

Il testo di Avvakum è però espressione di una minoranza, quella dei Vecchi Credenti e la sua posizione, come quella del *Testamento*

del Patriarca Ioakim, resteranno minoritarie, mentre a predominare sarà il partito degli innovatori. Esse risultano tuttavia interessanti perché anticipano in qualche modo quello che sarà il senso di estraneità che l'immagine rinascimentale produrrà negli autori della riscoperta dell'icona nella Russia del primo Novecento.

VII
L'illusione del naturalismo e gli errori del Rinascimento

1. *L'"iconodicea" di Pavel A. Florenskij*

L'esponente della Rinascita filosofico-religiosa russa di inizio '900 che per primo ha colto la portata filosofica della riscoperta dell'icona è stato senza dubbio Pavel A. Florenskij. Questo personaggio, il cui contributo alla cultura russa contemporanea è di primaria importanza in molti campi del sapere e che ha pagato la sua fedeltà alla Chiesa ortodossa con il sacrificio della vita, si è confrontato con la questione dell'icona all'inizio degli anni Venti, avendo alle spalle un'articolata ricerca personale sul ruolo della tradizione slavo-ortodossa nella costruzione di un pensiero autenticamente russo.[1] L'icona rappresenta per lui uno dei tratti più propri dell'anima ortodossa nazionale, tuttavia egli abbandona la tonalità quasi romantica con cui Trubeckoj affronta il senso spirituale dell'antica pittura su tavola e si impegna in un fecondo lavoro di rielaborazione filosofica del pensiero iconico, di cui sono testimonianza non solo le opere *Iconostasi*[2] (tradotta in italiano con il titolo *Le porte regali*) e *La prospettiva rovesciata*[3], ma l'intera sua produzione teorica da *La colonna e il fondamento della verità* fino agli scritti della prigionia.[4]

Florenskij coglie chiaramente che la riscoperta dell'arte antico-russa pone chi oggi ne vuole comprendere il senso di fronte a un'alternativa: o si considera l'icona semplicemente un reperto archeologico del passato e allora può interessare unicamente come un capitolo di storia dell'arte o essa manifesta un valore permanente e allora la riscoperta impone di riconoscere la sua inattualità, la sua radicale diversità rispetto al concetto di immagine dominante. Per capire l'icona è quindi necessario qualcosa come una nuova "iconodicea", che riscoprendo il pensiero iconico tradizionale ne giustifichi allo stesso tempo la legittimità, questa volta non di fronte ai distruttori delle immagini come nell'VIII e IX secolo, ma di fronte alla cultura visiva contemporanea che non solo non conosce più la dimen-

sione iconica dell'immagine, ma è portata dalla propria visione del mondo a negarla alla radice.

Secondo Florenskij, l'attacco all'icona è arrivato dall'Occidente, ma la sua negazione è penetrata nella stessa iconografia russa quando questa, a partire dalla fine del XVI secolo, ha progressivamente ceduto al naturalismo fino ad abbandonare totalmente il canone bizantino e perdere di vista i suoi presupposti teorici. All'inizio del XX secolo come più di mille anni prima a Bisanzio a essere contestato nei fatti è il nucleo stesso del pensiero iconico, l'idea cioè che l'immagine non sia un riflesso, una mimesi del visibile, ma che essa debba condurre attraverso le forme e i colori a un ultramondo del senso. È quindi la forza transitiva dell'immagine che è necessario recuperare e difendere in un contesto in cui si subisce sì una generica attrazione per il tratto primitivo e potentemente spirituale delle icone, ma non si percepisce la loro vera sfida per l'uomo contemporaneo. Appare chiaro allora che riscoprire l'icona non significa solo cullarsi nel generico fascino per le antiche radici cristiane della Russia, come in fondo fa ancora Trubeckoj: bisogna cogliere invece la sua forza di contraddizione rispetto al concetto di immagine corrente, perché il naturalismo occidentale, anche se apparentemente non ha messo in dubbio la possibilità di un'arte religiosa, in realtà ha corroso dall'interno i presupposti stessi dell'immagine cristiana, estinguendo il tratto più vero del simbolismo antico-medioevale.

Questa situazione esige innanzitutto per Florenskij un confronto critico con la filosofia dell'immagine del Rinascimento, la cui cifra emblematica è a suo giudizio la concezione prospettica dello spazio pittorico, ma insieme a questo rende necessario anche un confronto serrato con l'intera cultura moderna occidentale e con la sua interpretazione dell'arte. Lo scoglio da superare è la vulgata che anche nella Russia di inizio secolo guarda all'arte pre-rinascimentale e quindi all'iconografia ortodossa come a una forma "inferiore" e "infantile" rispetto alla maturità rappresentata dalla conquista definitiva del naturalismo nel Quattrocento. Per il filosofo russo si tratta allora di recuperare il senso positivo del Medioevo cristiano e nello specifico della sua forma bizantino-slava e di mostrarne gli elementi di permanente validità, contro uno storicismo che è accecato dalle "magnifiche sorti e progressive" della cultura borghese del XIX secolo. Di contro è necessario mostrare che il Rinascimento ha in sé qualcosa di illusorio che nasconde la sua «radicale falsità artistica»[5], perché pretende di rappresentare le realtà spirituali a partire da una concezione dell'immagine che non ha più nulla in comune con l'arte sacra e, così facendo, ripropone l'errore dell'idolatria pagana.

Il contributo della filosofia florenskijana al problema che stiamo analizzando si sintetizza quindi nel modo in cui egli prende le distanze dall'immagine occidentale, quale ipostatizzazione artistica di una visione del mondo non-iconica, anzi più correttamente anti-iconica. Da questo punto di vista nelle sue opere emerge certo un comune sentire con altri pensatori che appartengono al gruppo della "Rinascita filosofico-religiosa" quali V. Ivanov, N. Berdjaev e V. Ern, che nel primo quarto del secolo danno nuova linfa alle idee dello slavofilismo russo del secolo precedente; tuttavia gli scritti florenskijani sono quelli che in modo più chiaro istituiscono lo scontro tra Russia e Occidente dal punto di vista della teoria dell'immagine e fanno dell'icona una delle figure centrali della differenza tra la concezione ontologico-simbolica propria alla cultura russo-ortodossa e la concezione soggettivistico-naturalistica che caratterizza invece la modernità occidentale. Sarà poi Bulgakov, alcuni anni dopo, a riprendere questa contrapposizione con altrettanta forza nella sua opera *L'icona e la sua venerazione* (1931), saggio molto denso dal punto di vista teorico, dove l'icona torna a essere figura della differenza tra le due concezioni citate sopra, anche se i presupposti generali del suo discorso, come vedremo nei prossimi capitoli, saranno già in molti punti diversi da quelli florenskijani, per la più marcata influenza dell'idealismo tedesco di cui è intrisa la sua sofiologia.

2. *La prospettiva rinascimentale come spartiacque del pensiero*

Per legittimare la validità dell'icona e della teoria dell'immagine su cui essa si fonda occorre secondo Florenskij non solo mostrare che le principali scelte formali che reggono la concezione naturalistica della rappresentazione pittorica non hanno nulla a che fare con i fondamenti della concezione cristiana dell'immagine, ma anche che esse non corrispondono, come generalmente si ritiene, a una trasposizione grafica dell'esperienza oggettiva e naturale, bensì sono scelte stilistiche dettate da una specifica e storicamente condizionata visione del mondo.

Ora, accostandosi alle icone più antiche della tradizione ortodossa, l'osservatore contemporaneo resta stupito per le insolite proporzioni prospettiche con cui vengono trattati gli oggetti dalle superfici piane e dai contorni regolari. Complessivamente la costruzione formale del disegno gli risulta notevolmente distante dai canoni pittorici a cui è abituato, perché non vi coglie un'unità spaziale, ma una policentricità della rappresentazione, come se l'occhio dell'iconografo guardasse le varie parti di un oggetto cambiando di posto ogni volta.

Se considera il chiaroscuro si accorge poi che nelle icone le ombre sono distribuite in contrasto con le esigenze più elementari della rappresentazione naturalistica: è del tutto assente per esempio uno specifico punto focale di luce e le masse che dovrebbero restare in ombra tendono a essere proiettate in avanti verso lo spettatore. Qual è allora il senso di queste trasgressioni così grossolane nel disegno? Se questa particolarità viene letta con le categorie proprie della "storia dell'arte" inaugurata dal Vasari[6] e della teoria della pittura invalsa nell'Occidente post-rinascimentale, evidentemente si tratta di "errori" da attribuirsi a un primitivismo stilistico dell'icona stessa, ovvero a un'incapacità del pittore di rendere con gli strumenti del disegno ciò che il suo occhio vede nella realtà. A questa interpretazione, che attribuisce l'assenza di prospettiva all'imperizia tecnica del pittore pre-rinascimentale, Florenskij contrappone la tesi secondo cui sono gli iconografi medioevali a compiere una scelta consapevole contro la prospettiva.[7] Molti sono, secondo lui, gli argomenti a favore di questa interpretazione alternativa e tra essi il più evidente è il senso stesso dell'esperienza dell'icona che ognuno può fare e l'impatto che essa produce sull'osservatore contemporaneo. Più grande è l'errore prospettico, più accentuate sono le trasgressioni al canone naturalistico nelle icone, maggiore è l'interesse che esse suscitano: se si confrontano due opere con soggetti simili – nota Florenskij all'inizio di *La prospettiva rovesciata* – l'osservatore coglie con ferma certezza la superiorità artistica dell'icona in cui più numerose sono queste trasgressioni. Certo, le ragioni di questo impatto e dell'interesse che suscita questa forma artistica potrebbero essere semplicemente attribuibili al gusto per l'esotico, alla passione per il primitivismo e per l'arte ingenua che tanta parte aveva nel contesto culturale di inizio Novecento. Sta di fatto però che proprio le icone maggiormente anti-prospettiche sono quelle che appartengono a insigni maestri, mentre quelle prospettiche sono solitamente attribuibili a pittori di minore importanza. Si può allora a ragione affermare che l'assenza di una prospettiva geometrica deriva da un "metodo cosciente". «Le scorrettezze e i dettagli del disegno reciprocamente contraddittori – conclude quindi Florenskij – rivelano un complesso *calcolo* artistico che volendo si può definire audace, ma per niente ingenuo».[8]

Una volta ipotizzato che la rinuncia al naturalismo non sia casuale occorre però capire quali sono le ragioni che hanno spinto gli iconografi medioevali a questa particolare scelta formale. A questo punto il ragionamento di Florenskij diventa storico e teorico allo stesso tempo. Storicamente si può infatti dimostrare che al pittore medioevale la possibilità della prospettiva lineare non era sconosciuta e quindi l'idea

storicistica secondo cui il metodo prospettico fondato sulla proiezione centrale sarebbe una scoperta frutto della maturità artistica rinascimentale, liberatasi dall'oscurantismo delle epoche precedenti, è falsa, come false sono tutte le deduzioni storiche che da essa si fanno derivare. I principi della prospettiva centrale, ricorda il nostro, erano già noti al pensiero greco antico e Vitruvio ne parla nel *De Architectura*[9] attribuendone la scoperta ad Anassagora nei suoi studi sulla scenografia teatrale. Allora il rifiuto da parte degli iconografi cristiani non è frutto di ignoranza, ma si fonda su motivazioni più profonde.

> E per di più – insiste Florenskij – sarebbe troppo inverosimile e non corrisponderebbe alla situazione delle scienze matematiche e delle grandi capacità di osservazione geometrica dell'occhio raffinato degli antichi, il supporre che essi non si fossero accorti, quasi che non avessero uno sguardo normale, dell'immagine prospettica del mondo, oppure che non avessero saputo trarre semplici deduzioni corrispondenti dagli elementari teoremi di geometria.[10]

La portata di questa ipotesi interpretativa per la filosofia dell'immagine florenskijana emerge con evidenza se ci si sofferma ulteriormente sui presupposti teorici che a suo parere motivano il rifiuto medioevale della prospettiva. I teorici quattrocenteschi, sottolinea Florenskij, ritengono che il loro metodo permetta l'esatta rappresentazione della realtà quale viene percepita dallo sguardo e «deve sempre e dovunque essere considerato come presupposto assoluto di veridicità artistica».[11] Essi quindi risolvono il problema della legittimità della prospettiva ancorandolo alla convinzione che tale tecnica si giustifichi da un punto di vista percettologico e fenomenologico, perché con essa si rappresenta la realtà così come si manifesta e come l'occhio umano la percepisce. Proprio qui sta l'errore: considerare come naturale e quindi come universale un metodo che invece non è altro che una "particolare ortografia"[12], una costruzione tra le tante possibili che non esclude affatto la possibilità di altre ortografie. La pretesa universalità della grammatica prospettica si fonda quindi su un'illusione: essa considera reale qualcosa che invece non lo è, perché in realtà è stato costruito a partire da un preciso sguardo sul mondo.

Ecco allora il primo risultato dell'analisi di Florenskij: anziché essere un riconoscimento dell'oggettività, la prospettiva incarna il massimo della soggettività, quella soggettività che è appunto uno dei presupposti culturali fondamentali del Rinascimento. Nello spazio prospettico il centro unificatore è il soggetto, il singolo punto di vista, da cui guardano il pittore e lo spettatore[13]; in tal modo si dimentica che

questo punto di vista è una realtà del tutto astratta perché il mondo è invece costituito da un'infinità di centri d'essere, aventi in sé ognuno il proprio punto di vista.

> Il punto-istante viene qui posto come qualcosa di esclusivo che nega la realtà della pienezza dell'essere e pone se stesso come assoluto. Ma tagliando fuori e separandosi da ogni verità, questa assolutezza rimane per natura solo una pretesa formale, che egualmente spetterebbe a qualsiasi punto-istante, a qualsiasi Io. Il "punto di vista" nella prospettiva è il tentativo della coscienza individuale di distaccarsi dalla realtà, addirittura dalla propria realtà. [...] Tutto il senso di questo punto di vista prospettico, di questo *locus standi*, sta nella esclusività, nella singolarità.[14]

Ciò significa che la prospettiva non ha alcun diritto di intendersi come l'unica visione del mondo semplice, naturale e direttamente caratteristica dell'occhio umano anzi, conclude Florenskij, l'elaborazione della prospettiva non fu una semplice sistemazione della preesistente psico-fisiologia umana, ma una sua "rieducazione forzata".[15]

3. *Le ragioni fenomenologiche del realismo iconico*

Non bisogna pensare che quando Florenskij definisce la prospettiva una delle tante ortografie possibili egli abbracci un relativismo culturologico. Egli afferma sì, che le visioni del mondo che reggono la filosofia dell'immagine pittorica sono fondamentalmente due: la prima, quella antico-medioevale "contemplativo-creativa" e la seconda, quella scientifica moderna "rapace-meccanica".[16] Abbracciare l'una o l'altra però non è indifferente, anzi la vera questione filosofica posta dall'icona è misurare la legittimità della concezione dell'immagine che deriva da ciascuno dei due modelli, per poter scegliere il più adeguato.

Da una parte c'è secondo Florenskij la spazialità dell'arte medioevale che concepisce l'immagine come un luogo di manifestazione simbolica di un'ulteriorità sovramondana e quindi consapevolmente rifiuta le leggi della rappresentazione naturalistica e, dall'altra, l'immagine rinascimentale che si regge sulla *Weltanschauung* scientifica, ossessionata dall'adeguamento mimetico e dalla riproduzione meccanica dell'esteriorità. Tra le due non è possibile alcun compromesso. Ecco perché secondo Florenskij le icone russe successive al XVI secolo non possono venir considerate come vere icone: esse si sono infatti lasciate "avvelenare" dallo spirito occidentale. Quando Ušakov e Vo-

losimov teorizzano la necessità di rappresentare la realtà così come essa è percepita dall'occhio non sono già più in grado di riconoscere che il mondo naturale e visibile rimanda a un "altro" mondo non visibile, che l'immagine è uno spazio di transito e compenetrazione tra i due mondi. Il vero pittore di icone non cerca di copiare la realtà perché sa di avere un compito più alto: egli deve far transitare lo spettatore dalla realtà al suo prototipo, così come hanno sostenuto i Padri greci e bizantini[17], lasciando che questi prototipi stessi si rendano presenti nella sua opera. Certo, gli iconografi bizantini potevano dare per scontato il fatto che ci fosse una corrispondenza immediata tra la loro visione del mondo e le tecniche pittoriche con cui si esprimevano perché il canone iconico era universalmente riconosciuto. Dopo la svolta rinascimentale tale corrispondenza non è più scontata e proprio per questo diventa necessaria un'"iconodicea" in grado di mostrare che il canone iconico risponde meglio della tecnica rinascimentale al compito dell'immagine cristiana e per esteso al compito dell'immagine artistica.

A questo punto, però, la questione diventa complessa perché la riproposizione dell'icona come unica forma artistica autentica potrebbe apparire a prima vista come il semplice tentativo conservatore di risuscitare il Medioevo e la sua cultura visiva cristiana. Nel pensiero di Florenskij questa nostalgia non è assente, come non è assente in molta parte dello slavofilismo russo in cui avviene la riscoperta filosofica dell'icona, ma il ritorno alla *Weltanschauung* antico-medioevale si giustifica innanzitutto per precisi motivi filosofici che hanno a che fare direttamente con lo statuto dell'immagine iconica. Secondo il nostro infatti l'icona incarna un atteggiamento che è più fenomenologicamente aderente alla realtà di quanto non lo siano le immagini naturalistiche rinascimentali. Questo perché il mondo non si manifesta all'occhio dell'uomo secondo la grammatica prospettica e la realtà non ha la sua unità nello sguardo del singolo, in un "punto monarchico" coincidente con il punto di vista del pittore[18], ma si manifesta in una forma molteplice, viva, secondo una pluralità di centri d'essere, ciascuno con una propria forza ed energia rivelative. Lo spazio in cui questa manifestazione si concreta non è un luogo omogeneo e privo di struttura che si lascia catturare da uno schema esterno, prodotto dal soggetto, ma una realtà qualitativamente organizzata, dotata di un proprio ordine interiore. Ora, l'icona riconosce più di quanto non faccia l'immagine naturalistica la forma stessa con cui si dà la concretezza della vita perché non riduce la realtà a un'immediatezza empirica esteriore, ma la coglie nella costitutiva compenetrazione che l'empirico ha con la propria radice ontologico-spirituale. Proprio questo non riesce a

cogliere la pittura prospettica: essa si ferma infatti alla "pelle" delle cose, alla loro morta esteriorità, creando dei simulacri che non possono pretendere di essere l'unica immagine veridica del mondo, quando ne sono invece la più radicale falsificazione.

Secondo Florenskij, solo l'iconografo medioevale è quindi autenticamente realista.[19] Egli non irretisce la realtà in uno schema astratto, perché è consapevole che nulla di quanto esiste può venire considerato semplicemente come materiale indifferente e passivo. Ecco perché, come avviene nelle icone «le forme devono essere comprese secondo la loro vita, devono essere rappresentate attraverso se stesse, conformemente a come sono concepite, e non negli scorci di una prospettiva costruita in anticipo».[20] Il realismo dell'icona ortodossa coincide così con il suo anti-naturalismo perché in essa il pittore intende raffigurare, come pensavano gli iconoduli bizantini, la compenetrazione tra visibile e invisibile. Sarà per questo che Leonid Uspenskij nella sua ripresa teologica del problema parlerà di un «doppio realismo dell'icona»[21] intendendo con questo la particolarità del segno iconico che rifiuta il naturalismo non per condurre a un'immagine priva di rapporto con la realtà, ma per ancorare la raffigurazione a una concezione ontologica in cui il mondo creato manifesta le energie increate, e quindi l'immagine raffigura allo stesso tempo con fedele realismo la forma visibile e la sua radice divina.

4. *Il soggettivismo moderno e l'idea di arte*

Una volta detto che il naturalismo soffre di un'insufficienza fenomenologica e che quindi è una concezione filosoficamente debole, non si è ancora però affrontato il nucleo dello scontro tra icona e immagine moderna. La prospettiva centrale non è un errore tecnico isolato, risolto il quale è possibile ristabilire un contatto tra le due concezioni artistiche, ma è l'emergenza – particolarmente evidente dal punto di vista del trattamento dello spazio pittorico – di una generale inconciliabilità tra i presupposti filosofici dell'immagine occidentale e il pensiero iconico. A fondamento di questa inconciliabilità c'è, secondo Florenskij, il soggettivismo ipertrofico della cultura europea moderna che condiziona l'intera concezione dell'arte dal Rinascimento alla seconda metà dell'Ottocento.

A causa del suo individualismo malato l'Occidente ha dimenticato l'ancoraggio che l'immagine deve avere al proprio modello e ha paradossalmente trasformato il naturalismo nella produzione di simulacri che invece di rappresentare la realtà sono frutto della fantasia.

> Il *pathos* dell'uomo nuovo è sfuggire a ogni realtà perché l'"io voglio" detti di nuovo legge attraverso la ricostruzione di una realtà fantasmagorica, anche se imprigionata in uno schema grafico.[22]

La stessa falsità che i Padri della Chiesa riscontravano nell'idolo si ripropone nell'arte rinascimentale, perché non c'è alcuna aderenza al modello, ma tutto si svolge nell'invezione priva di riferimento oggettivo in cui ogni artista dice qualcosa di suo, senza essere in grado di esprimere la verità della vita a cui deve invece riferirsi l'immagine cristiana. I pittori occidentali pretendono di rappresentare il mondo così com'è, ma il loro è soltanto un empirismo superficiale, privo di profondità fenomenologica che fa violenza al reale costringendolo in uno schema astratto. Come nell'idolo, anche in questa pittura si nascondono la falsità e l'illusione: contro di essa bisogna far valere il vero realismo dell'icona, che oppone all'immobilità astratta della prospettiva il rapporto vivo con la realtà e i suoi simboli. Sentiamo Florenskij in un testo significativamente intitolato *Bilanci*:

> Così brillano i simboli della realtà che continuamente nascono nella molteplicità di rapporti vivi e sono essenzialmente comunitari. Pur partendo *da me* questi simboli non appartengono a me, ma all'umanità, esistono oggettivamente. Se per l'illusionismo il desiderio interiore è in grado di dire, a proposito di un'attività culturale: "è mio", benché l'opera sia compilativa e arraffata, nella percezione realistica del mondo il creare viene ispirato proprio dalla possibilità di poter dire, di quanto è stato creato: "non è mio", esiste oggettivamente. L'aspirazione dell'illusionismo è inventare, quella del realismo, trovare, trovare ciò che è eterno dell'essere.[23]

Questo testo, oltre a mostrare la natura illusionistica del naturalismo, ci permette di seguire un passo ulteriore del ragionamento di Florenskij: l'assenza di realismo propria all'immagine occidentale non dipende soltanto dalla scorretta concezione del rapporto tra il soggetto e il mondo, bensì è conseguenza anche dell'errata concezione della poiesi artistica sviluppatasi a partire dal Rinascimento.[24] L'immagine pittorica che risponde al naturalismo rinascimentale è il risultato della chiusura dell'individuo su di sé, della pretesa satanica di autofondazione che concepisce l'uomo come una monade[25] incapace di riconoscere ciò che è «comunemente umano [*obščečelovečeskij*]».[26] Per questo si accompagna all'idea di autorialità, alla separazione del singolo artista dalla comunità, alla creazione individuale.

> Nei tempi andati – ricorda invece Florenskij – il lavoro culturale si svolgeva in genere collettivamente, in grandi adunanze e collegialmente, e ne davano l'esempio le scuole artigianali e le associazioni riunite intorno a un grande artista, ancora in tempo di raffinata individualità. Nella medioevale fusione delle coscienze e sotto la guida di maestri spirituali riconosciuti, l'organizzazione collettiva della pittura d'icone era perfetta.[27]

Anche su questo versante vi è quindi una radicale differenza tra l'iconografia tradizionale e l'arte occidentale. L'iconografo non intende creare qualche cosa di nuovo: il suo gesto artistico è tutto concentrato nel ritrovare i luoghi di un'eterna dimora comune. Ecco perché egli sente la sua opera come un lavoro comunitario e non ha bisogno di firmarla, cioè non ha bisogno di dire "quest'opera è mia, mi appartiene". Essa non appartiene a lui, ma appartiene agli eterni simboli "comunemente umani" che il pittore è chiamato a risvegliare nella materia pittorica. L'iconografo non crea, ma lascia essere e "coltiva" qualcosa che lo precede e non gli appartiene. Egli quindi si lascia possedere da questa "radice", in una ricettività che cancella ogni chiusura individualistica a favore di una consapevole condivisione comunitaria [*sobornost'*].[28]

5. *Il canone iconico contro l'arbitrio della creatività*

In tale prospettiva nella poiesi iconica non può esservi una libera invenzione che si afferma incondizionatamente, come illusoriamente pretende l'idea moderna dell'"artista", ma una precisa etica del gesto artistico che impedisce di fare violenza all'ordine eterno del mondo. L'invadenza dell'immagine occidentale e la sua dimensione intrinsecamente idolatrica è da questo punto di vista per Florenskij la dimostrazione che la cultura moderna non è stata in grado di comprendere che la presenza di un canone non nuoce al vero significato della creatività artistica. In queste norme, in cui gli storici profani e i positivisti ravvisano la solita consuetudine conservatrice della Chiesa, Florenskij vede invece tutta la ricchezza della prassi iconica. E questo non vale soltanto per l'arte sacra: a ogni forma artistica non ha mai fatto ostacolo il canone, come non fa difetto alla scrittura l'uso di una tecnica e di strumenti ben definiti.

> Intingere nel calamaio il dito anziché la penna non è né segno di indipendenza, né di ispirazione particolare, anche se in questo modo si possono persino scrivere dei versi. Quanto più difficile e distante dalla quotidianità è l'oggetto dell'arte, tanto più esso esige

> che ci si attenga al canone artistico correlativo, sia per la responsabilità di un'arte del genere, sia per la minore accessibilità dell'esperienza che è qui richiesta.[29]

Il canone iconico non permette soltanto di distinguere l'immagine iconica da quella non iconica a partire dalla fedeltà alle immagini prototipiche ereditate dalla tradizione[30], ma norma in modo preciso il modo in cui deve essere eseguita l'immagine e l'atteggiamento interiore che deve avere l'esecutore. Con esso la tradizione ortodossa vuole indicare che il rapporto con l'immagine non può essere ingenuo e che la creatività soggettiva non può pensarsi illimitatamente libera da vincoli. L'iconografo ha una precisa vocazione all'interno della comunità e la sua opera deve servire alla venerazione e alla preghiera, e non soddisfare il semplice desiderio degli occhi.[31]

Bisogna però intendersi sul significato particolare che Florenskij attribuisce alla nozione di canone. Esso infatti non è come nella concezione cattolica «una norma ecclesiastico-giuridica, una "legge" che deve essere osservata e la cui trasgressione deve essere compensata con la "soddisfazione"»[32], ma secondo quanto pensa la tradizione ortodossa è un insieme di "simboli regolatori". Ecco perché la fissità del canone non nuoce alla creatività: le regole pratiche e le forme prototipiche a cui deve attenersi la pittura sono infatti simboli eterni, ma non per questo pietrificati. Gli stessi gesti ripetuti o le medesime immagini che vengono continuamente copiate contengono in sé infinite possibilità di rivelazione grazie all'inesauribile contenuto in esse misteriosamente celato. Questa forza liberatrice del canone è formulata sinteticamente in un brano de *Le porte regali* che è utile riportare per intero:

> Innalzandosi all'altezza raggiunta dall'umanità, la forma canonica libera le energie creative dell'artista verso nuove mete, verso voli creativi, e affranca dalla necessità di ripetere il già fatto: l'esigenza della forma canonica, o più precisamente, il dono che l'umanità fa all'artista di una forma canonica, è una liberazione e non un limitazione. L'artista, il quale per ignoranza si immagina che senza una forma canonica creerebbe qualcosa di grande, somiglia al viandante cui sembri di ostacolo il terreno e immagini che appeso per aria andrebbe più lontano che per terra. Un artista che abbia ripudiato l'integra forma, inconsapevolmente si afferra ai residui e ai lembi di quella forma, casuali e incompleti e, per queste inconsapevoli reminescenze, pretende l'epiteto di "creazione". Viceversa l'autentico artista non vuole la cosa sua a ogni costo, ma vuole il bello, l'oggettivamente bello, cioè l'artistica configurazione della

> verità delle cose e in generale non si cura della questione meschina e vanitosa, se è il primo o il centesimo a parlare della verità. Basta che essa sia la verità e il valore dell'opera è garantito.[33]

Ora, questa concezione anti-individualistica e anti-soggettivistica dell'arte che Florenskij fa emergere come caratteristica propria della tradizione iconografica antico-russa, è un tratto comune all'"idea russa di estetica" che è stato ben evidenziato dalla critica.[34] In particolare esso ritorna nella concezione della prassi artistica come viene concepita dal simbolismo russo di inizio Novecento e segnatamente da Ivanov. Nella sua opera *Due forze elementari del simbolismo contemporaneo* si trova un passo sintetico che vale la pena di riportare perché può ulteriormente chiarire il senso della posizione florenskijana, anche se direttamente non si riferisce all'icona, ma alla parola poetica. Secondo Ivanov il principio teurgico per cui l'arte simbolista può, sulla scorta della concezione pre-rinascimentale, manifestare la vita spirituale nelle forme della carne è

> il principio della minima violenza e della massima ricettività. L'elevato precetto dell'artista è: non imporre la propria volontà sulla superficie delle cose, ma penetrare e annunciare l'arcana volontà delle essenze. Come la levatrice allevia il processo della nascita, così l'artista deve aiutare le cose a manifestare la loro bellezza; con dita sensibili è chiamato a togliere i veli che impediscono la nascita della parola. Egli affinerà l'udito e sentirà cosa dicono le cose; aguzzerà la vista, imparerà a comprendere il significato delle forme e a vedere la ragion d'essere dei fenomeni.[35]

6. *Il volto e la maschera: la questione del ritratto in S.N. Bulgakov*

Anche *L'icona e la sua venerazione* di Bulgakov è in qualche modo un tentativo di legittimare l'icona nei confronti di un'arte religiosa e profana non più in grado di riconoscere l'ulteriorità spirituale dell'immagine. Meno direttamente influenzato da tematiche simboliste e più attento invece agli aspetti propriamente teologici del problema, Bulgakov tematizza lo scontro tra icona e immagine naturalistica nella diversa concezione che le due tradizioni artistiche hanno del ritratto. Per fare questo egli mette in campo una coppia di concetti tra loro contrapposti che erano già stati usati anche da Florenskij: il "volto" e la "maschera". Il primo di essi indica la percezione particolare che nell'icona si ha della raffigurazione del viso e dello sguardo dei personaggi che vengono dipinti; il secondo invece esprime il rischio insito

in ogni ritratto naturalistico di rappresentare una maschera, un guscio idolatrico vuoto e falso, incapace cioè di esprimere il senso profondo del modello raffigurato.

Perché proprio nella corretta comprensione del ritratto si trova il fondamento della teoria dell'immagine iconica? L'icona di Cristo, risponde Bulgakov, raffigura la sua immagine umana: essa si presenta immediatamente come una raffigurazione di un corpo intero o di un viso, per cui ricade nella fattispecie del ritratto. Ogni ritratto, in quanto raffigurazione della corporeità umana, non può eludere la centralità che nella tradizione ebraico-cristiana ha la questione della creazione dell'uomo a "immagine e somiglianza". Da questo punto di vista la riproduzione visiva di un uomo può considerarsi autentica, secondo Bulgakov, solo in quanto ha a che fare anzitutto con la forma ideale del corpo umano, cioè se gli elementi che individuano e rendono riconoscibile la singola persona rappresentata riescono anche a significare il modo con cui essa incarna l'immagine universale dell'umanità. A seconda di come si rappresenta il corpo, e in particolare il viso, possiamo capire se il pittore sappia o no riconoscere il valore "trascendente" dell'immagine. Lo stretto naturalismo – che peraltro secondo Bulgakov non è possibile come forma artistica, ma solo come immagine tecnico-strumentale – è appunto un'immagine dell'uomo che rappresenta le singole parti del corpo nel loro insieme, senza coglierne il fondamento ideale.

> Sarebbe errato pensare che la somiglianza [*schodstvo*] (del ritratto) sia racchiusa nei capelli, nel naso, nelle verruche; essa si riferisce a qualcosa di molto più profondo. La principale differenza dell'uomo rispetto agli altri esseri inanimati e agli animali sta nel fatto egli è pneumatoforo [*duchonosen'*], il suo corpo è allo stesso tempo vaso, strumento e forma dello spirito vivente e questa unità di carne e spirito è inseparabile. [...] E perciò concepire un ritratto solo come una riproduzione delle membra del corpo e della loro disposizione [...] significa non solo distruggere l'arte, ma anche in sostanza negare l'icona.[36]

Perché nel viso si riconosca il volto e lo sguardo è necessario che i tratti che lo contraddistinguono non siano prigionieri dell'autoreferenzialità naturalistica, ma conducano la realtà alla profondità spirituale del suo modello.[37] Altrimenti il ritratto è una maschera [*ličina*], un'inutile contraffazione che si ferma agli aspetti esteriori e fallisce nel proprio intento di rappresentare l'umano.

La differenza tra volto e maschera diventa così una variazione del problema cardine del pensiero iconico: l'irriducibilità dell'immagine al

riflesso e alla mimesi dei tratti esteriori del modello. Bulgakov implementa ulteriormente l'analogia cristologica che istituisce il fondamento incarnazionale dell'immagine, accentuando gli effetti ontologici della dottrina ebraico-cristiana della creazione. Nel suo sistema quindi l'insufficienza del naturalismo non deriva dall'impossibilità tecnica di rappresentare la realtà così com'è, ma dalla necessità che l'ontologia pensata cristianamente impone di considerare la dimensione puramente mimetica dell'immagine come insufficiente, quando essa ha a che fare con una rappresentazione artistica. Quindi già in ogni ritratto, anche non a contenuto religioso, emerge il principio della visione realistico-spirituale, che l'icona conduce alla sua forma più autentica.

Va poi considerato il fatto che, secondo Bulgakov, nel ritratto sono contenute almeno due aporie che solo una concezione iconica dell'immagine è in grado di risolvere. Ogni ritratto è infatti allo stesso tempo raffigurazione di un determinato individuo e raffigurazione dell'umanità in generale, perché l'uomo è "sostanza generazionale" [*rodovoe suščestvo*] e in ogni individuo vive il genere. Il ritratto non-iconico non è in grado di cogliere e trasmettere esattamente questa correlazione tra individuo e genere: inevitabilmente esagera l'uno o l'altro elemento. In secondo luogo il ritratto è una riproduzione artificiale dell'immagine naturale, ma siccome il corpo è "vaso dello spirito", la vera difficoltà del ritrattista sta nel dover raffigurare lo spirito. Lo spirito, nella sua origine divina, ha una profondità inesauribile che non si racchiude in nessuna della particolari manifestazioni della vita. Lo spirito infatti si rivela nei diversi stadi della vita, infanzia, giovinezza, vecchiaia, ed è impossibile nel ritratto superare l'unicità del momento e quindi l'unilateralità di una forma puntuale della biografia dello spirito.[38] «Ne consegue – conclude Bulgakov – la necessaria *relatività* di ogni ritratto, e perciò la sua molteplicità di principio. L'uomo, svolgendo nella sua vita l'infinita pellicola cinematografica della sua fenomenologia, manifesta un'innumerevole quantità di icone del suo spirito».[39] Così ogni ritratto, per quanto perfetto sia, non è unico ed esauriente, e quindi da solo non permette di identificare una persona. Esso ha bisogno di una denominazione: un ritratto senza nome, anche in presenza di una grande somiglianza naturalistica, non ha ancora in sé l'ultimo punto di consolidamento. Ha bisogno che gli si dia un nome perché la denominazione correla in modo univoco l'immagine con l'originale.

Perché l'icona e in particolare l'icona di Cristo è in grado di sciogliere le aporie del ritratto? Resta vero che ogni icona di Cristo rappresenta singoli momenti della sua vita terrena o singole raffigurazioni ritrattistiche della sua immagine, ma la vera icona, secondo Bulgakov,

supera i limiti del ritratto. E questo innanzitutto perché l'immagine dell'ipostasi umano-divina del Salvatore non è una raffigurazione individuale, ma onni-individuale e quindi, rappresentando Cristo, rappresenta l'Umanità in generale, perché rappresenta la perfezione della compenetrazione teandrica tra umano e Divino. In essa l'aporia tra individuale e universale viene superata e insieme a essa anche l'aporia tra puntualità storica e totalità della vita individuale. L'immagine iconica di Cristo è quindi il modello di ogni immagine artistica tanto che Bulgakov può affermare: «L'immagine di Cristo sta sempre dinanzi agli occhi dell'arte. La dipingono sia i credenti sia i non credenti. [...] Cercando la vera immagine dell'uomo, l'artista trova inconsapevolmente in essa l'umanità del Cristo».[40]

Il valore onni-umano dell'icona di Cristo impedisce che la si concepisca come il vero ritratto naturalistico, cioè come la semplice trasposizione mimetica dei suoi tratti somatici. Anche gli acheropiti, secondo Bulgakov, non sono una raffigurazione fotograficamente passiva e meccanica del Santo Volto perché corrispondono a una precisa volontà di Cristo e quindi contengono il modo in cui il Salvatore ha deciso di rendersi visibile miracolosamente. La Sindone, qualora la si consideri autentica, non è un'icona, ma soltanto una reliquia, perché essa è una traccia del corpo che si è formata meccanicamente come un negativo fotografico.

In sintesi le ragioni della critica al naturalismo si trovano nella natura stessa dell'immagine fatta da mani d'uomo e l'icona non fa che esplicitare un tratto virtualmente presente in ogni immagine artistica. Da questo punto di vista le filosofie dell'icona di Bulgakov e di Florenskij conducono a un risultato comune pur percorrendo strade differenti. Per il primo possono esistere immagini naturalistiche, quali per esempio gli atlanti anatomici, i disegni tecnici, le proiezioni geometriche, ma essi non hanno a che vedere con la forza trasfigurativa dell'arte e perseguono soltanto fini pratici di visualizzazione della natura.

> Per ben che vada nel naturalismo abbiamo o una contraffazione, cioè un inganno, o un'autoillusione, cioè un'allucinazione che accompagna le perdite di senso della realtà, un oscuramento dell'intuizione fondamentale dell'*essere* in conseguenza del quale le immagini intelleggibili vengono equiparate alla realtà. Inoltre nel naturalismo viene sostituito e quindi abolito il compito fondamentale dell'arte come iconizzazione dell'essere: l'arte non cerca di completare la realtà o di creare accanto a essa un nuovo essere (ciò sarebbe un luciferismo infruttuoso); essa vuole rivelare la parola, idea, l'immagine intelleggibile di quell'essere.[41]

Florenskij è invece più radicale: non esiste naturalismo neanche nell'immagine tecnica perché non è possibile rappresentare lo spazio tridimensionale sul piano senza distruggere la sua forma[42], cioè senza ricorrere a una qualche forma di simbolizzazione. Pensare quindi di fondare la rappresentazione pittorica sulla mimesi naturalistica come fa la filosofia dell'immagine moderna significa non comprendere la natura stessa della rappresentazione visiva, perché non può esistere, dal punto di vista matematico e geometrico, un rapporto di completa corrispondenza tra la raffigurazione e il modello. Se pure si possono individuare dei procedimenti proiettivi per cui i singoli punti dello spazio percepito possono corrispondere ai punti di un altro spazio, nel caso specifico allo spazio della superficie piana del quadro, tuttavia questa proiezione implica inevitabilmente che si perdano alcune proprietà e quindi «*viene trasmesso il contenuto dello spazio, ma non la sua organizzazione*».[43] Da questo punto di vista ogni rappresentazione è sempre un simbolo e, come bene sintetizza Silvano Tagliagambe, per Florenskij

> ogni rappresentazione, qualunque essa sia, è tale per cui tutte le immagini delle arti figurative si distinguono l'una dall'altra non perché alcune siano simboliche e altre, per così dire, naturalistiche, ma perché, essendo tutte parimenti non naturalistiche, sono simboli delle diverse facce di un oggetto, di diverse percezioni del mondo, di diversi livelli di sintesi.[44]

7. *Naturalismo, iconoclastia, falsità artistica*

Se, nella sua pretesa di cancellare lo iato che esiste tra la realtà e il quadro che la rappresenta, il naturalismo nasconde quindi l'incapacità filosofica di comprendere la natura intrinsecamente simbolica dell'immagine, il realismo dell'icona mostra invece la sua naturale attitudine transitiva, cioè il suo riferirsi immediato a un'ulteriorità di senso oggettivamente presente nella raffigurazione, ma non esauribile in essa. Da questo punto di vista si può dire che per Florenskij e per Bulgakov il naturalismo diviene la traduzione contemporanea dell'iconoclasmo, in quanto cancella il tratto iconico dell'immagine. Questa risulta infatti chiusa su se stessa «ci trattiene su di sé, come su una sorta di pseudorealtà, come su una parvenza di realtà e rivendica a sé un significato autosufficiente».[45] Anzi secondo Florenskij l'iconoclastia antica era persino più equilibrata e teoreticamente sottile di quanto non sia la ripetizione contemporanea dei suoi temi nel pensiero occidentale.

> Invero gli iconoclasti non negavano affatto la possibilità e l'efficacia della pittura religiosa, alla quale ora si equiparano le icone; gli iconoclasti, parlando alla moderna, insistevano proprio sul significato soggettivo-associativo delle icone, ma negavano a esse un nesso ontologico con gli archetipi e allora ogni venerazione, ogni bacio alle icone, ogni preghiera a esse, a qualsiasi di esse, [...] ogni culto alle "rappresentazioni" contrapposte come cose esterne e aliene agli archetipi [...] non poteva che essere equiparata a una superstiziosa idolatria.[46]

Allo stesso modo la filosofia dell'immagine occidentale nega la relazione ontologica dell'immagine e ne sovradetermina l'aspetto soggettivo-psicologico per cui l'efficacia dell'immagine dipende dalla sensibilità spirituale di ciascuno. Per questo motivo la pittura religiosa occidentale è al più devozionale e non può avere alcuna portata dogmatica.[47]

Tuttavia, come abbiamo avuto modo di sottolineare, il pensiero iconico contemporaneo fa un passo ulteriore: non solo l'Occidente nega la possibilità dell'icona e quindi come tale è iconoclasta, ma con il naturalismo esso nega il compito fondamentale dell'arte che consiste nella trasfigurazione simbolica della realtà.

> L'arte – ricorda Bulgakov – penetra attraverso la pelle delle cose, per vedere le loro immagini intelliggibili [*mysleobrazy*], la forma ideale che traspare in tutto il loro essere. [...] Essa cerca di manifestare le cose nel loro vero essere, di dare a esse un'espressione maggiormente artistica di quella posseduta nella realtà e nella natura.[48]

In questo senso l'arte ha un carattere ontofanico che si perde quando l'immagine manifesta soltanto se stessa e riproducendo il mondo così com'è si appiattisce sull'esteriorità dello sguardo e senza produrre alcuna visione. Ora, soltanto l'immagine iconica è in grado di onorare la dimensione rivelativa dell'immagine e facendo questo essa manifesta le «forme sacre primordiali dell'umanità intera».[49]

In tale prospettiva l'icona diventa un dispositivo polemico con cui Bulgakov e in particolare Florenskij operano un cortocircuito storico di tutta l'arte post-rinascimentale sacra e profana, condannandola in blocco senza operare una serie di distinzioni che sarebbero necessarie. Questo tratto tipicamente russo di lavorare con grandi categorie culturologiche, così generali da apparire generiche, può certo lasciare perplessi. L'arte occidentale è senza dubbio più ricca di quanto appaia in questo schema così rigido, tuttavia va ricordato che il profilo con

cui operano gli esponenti della riscoperta teorica dell'icona è di carattere filosofico-teologico ed è da questo punto di vista che esso va giudicato. Il loro obiettivo è dimostrare che l'icona è superiore all'immagine occidentale e quindi come tale va difesa perché maggiormente adatta a esprimere il costitutivo tratto simbolico insito nello statuto stesso dell'immagine cristiana e dell'immagine artistica. In piena fedeltà con il pensiero iconico bizantino la questione è allora la difesa della transitività dell'immagine; in questo caso, però, l'avversario diventa un'intera tradizione di pensiero a cui si rimprovera di aver tradito il nucleo più autentico del problema cristiano dell'icona e con questo di aver reso impossibile un'autentica filosofia dell'immagine artistica.

VIII
Il simbolo, la presenza, il vuoto

1. *Il significato oggettivo del simbolo iconico*

Rilevando la critica alla concezione naturalistica dell'immagine di autori come Florenskij, Bulgakov e Ivanov abbiamo evidenziato una serie di aspetti che sostanziano la struttura polemica con cui il pensiero iconico riprende forma nella filosofia russa. Tuttavia non bisogna dimenticare che il carattere conflittuale dell'immagine iconica e la sua naturale tendenza a rilevare il rischio idolatrico delle immagini non iconiche non hanno solo l'obiettivo di evidenziare una differenza di sensibilità culturale tra Russia e Occidente. Il fatto stesso che ai filosofi russi in questione l'icona non interessi in termini "archeologici" ma che essi si sforzino di giustificarne un valore perenne, considerandola addirittura la cifra su cui misurare la teoria dell'immagine contemporanea, significa che nella polemica con l'immagine naturalistica entrano in gioco opzioni teoriche fondamentali sulla natura della rappresentazione su cui è necessario soffermarsi. Se si vuole cogliere quindi il contributo proprio del pensiero iconico russo, occorre riportare il conflitto tra icona e naturalismo occidentale ai suoi motivi di fondo, gli stessi motivi che secondo questi autori rendono l'immagine iconica più "vera" dell'immagine naturalistica.

Su questo punto Florenskij non ha dubbi: la maggiore verità dell'icona si fonda sulla sua struttura simbolica, cioè sulla sua capacità transitiva, che le deriva dal fatto che in essa si manifesta un legame tra la visibilità dell'immagine e l'invisibilità del prototipo.

> Ogni pittura – si legge in *Le porte regali* – ha lo scopo di spingere lo spettatore oltre i limiti del colore e della tela percepibili con i sensi, a una realtà, e allora l'opera pittorica condivide con tutti i simboli in genere la loro caratteristica ontologica fondamentale – di essere ciò che essi simboleggiano. Ma se il pittore non raggiunge lo scopo – in genere o rispetto a un dato spettatore – e *l'opera non porta attraverso se stessa da nessuna parte, non se ne parla nemmeno come di un'opera d'arte*: allora parliamo di scarabocchio, di fallimento.[1]

La centralità del nesso icona-simbolo è un'idea che Florenskij condivide con Bulgakov[2], con Ivanov[3] e con la cerchia di poeti facenti capo al simbolismo russo, e che sarà ripresa unanimemente dalla teologia ortodossa del secondo dopoguerra. Ma anche in questo caso il pensiero di Florenskij sembra avere una pregnanza particolare, non solo perché applica direttamente all'immagine la teoria del simbolo che Ivanov e i simbolisti elaborano rispetto alla parola, ma forse prima di tutto perché radicalizza la comune lettura ontologico-realistica del simbolo, accentuandone così sia i pregi sia gli aspetti problematici.

Istituendo il nesso icona-simbolo Florenskij innanzitutto segnala i rischi che in esso sono impliciti: quando si parla di simbolicità dell'icona si deve intendere la cosa in termini precisi, perché ogni immagine è a suo modo necessariamente simbolica.[4] La nozione di simbolo è infatti ambigua: la linguistica e la teoria dell'arte moderna la comprendono però in una prospettiva che è inconciliabile con il pensiero iconico. Quindi è dall'icona che occorre partire per comprendere cosa si deve intendere in questo caso per simbolo e non dalla categoria generica del simbolico per chiarire che cos'è l'icona. Il modo con cui la modernità occidentale interpreta il simbolo fa tutt'uno con la sua visione soggettivistica: essa lo legge in termini convenzionali e psicologici, individuandone la capacità denotativa nell'arbitrarietà dell'artista che crea libere associazioni[5] e le offre alla fruizione dello spettatore. L'icona impone invece di pensare la simbolicità dell'immagine in termini oggettivi cioè di ancorare la sua semiosi transitiva a una reale inabitazione del simbolizzato nel simbolizzante. Un'immagine è simbolica non in quanto segno arbitrario che si lascia irretire nell'invenzione allegorizzante, ma in quanto spazio di una reale "presentificazione" di ciò che viene raffigurato.

Anche in questo caso il diverso modo con cui si interpreta la tecnica prospettica nelle due tradizioni pittoriche può servire di chiarimento. La prospettiva lineare occidentale è anch'essa una forma simbolica di rappresentazione e non riproduce semplicemente una proprietà degli oggetti come pensa il naturalismo ingenuo, tuttavia essa evidenzia una simbolicità soggettiva incapace di riconoscere le dinamiche spaziali oggettive della natura. L'artista occidentale, secondo Florenskij, applica dall'esterno alla realtà uno schema astratto credendo che l'immagine così prodotta sia una corretta riproduzione del mondo. Diversamente avviene nell'icona e nella "prospettiva rovesciata"[6] che la caratterizza: qui l'iconografo non irretisce la realtà visibile, che pure rappresenta realisticamente, in uno schema esteriore deciso arbitrariamente, ma adegua la raffigurazione allo spessore simbolico del reale.[7]

Il tratto oggettivo e realistico del simbolo è quindi visibile nella sua capacità di "presentificare" realmente ciò che raffigura, non però nella forma dell'idolo anticotestamentario, cioè chiudendo l'immagine nella propria autosufficienza, ma facendo dell'icona un reale luogo di "evocazione".[8] Essa non si racchiude in se stessa, «è sempre più grande di se stessa»[9] perché ha come compito quello di sollevare la coscienza dal mondo visibile al mondo invisibile. E in questo non fa nient'altro che portare alla massima evidenza la caratteristica generale dell'immagine artistica, la quale deve riuscire, come abbiamo visto, a condurre lo spettatore fuori dall'opera, oltre l'opera, perché solo così realizza il proprio compito.[10]

È interessante notare questa compresenza che Florenskij instaura tra reale presenza dell'Archetipo e capacità transitiva dell'immagine. Nel simbolo figurativo c'è realmente il soggetto sacro raffigurato, ma allo stesso tempo, come diceva già Basilio, nell'immagine il credente non cerca l'immagine, ma l'archetipo spirituale che essa simboleggia. Per un verso la presenza è così forte che l'icona può avere un valore dimostrativo rispetto alla realtà spirituale. Florenskij arriva a dire: «Fra tutte le dimostrazioni filosofiche dell'esistenza di Dio suona come più persuasiva quella di cui non è fatta menzione nei manuali: si può formulare con il sillogismo: "Esiste la *Trinità* di Rublëv, perciò Dio c'è"».[11] Peraltro, qualora l'icona si pensasse come semplice presenza dispiegata, essa tradirebbe il proprio compito, che è appunto quello di evocare, e si trasformerebbe inevitabilmente in un idolo.

2. *Sofia e Incarnazione*

Ora, è evidente che una lettura anti-soggettivistica della simbolicità iconica implica una precisa ontologia dell'immagine alternativa a quella che Florenskij considera la tendenza psicologizzante del pensiero occidentale. Solo se l'immagine in sé ha una natura tale per cui la sua semiosi non è associativo-mimetica, ma partecipativo-rivelativa (come gia teorizzavano Dionigi Areopagita e Giovanni Damasceno), allora si può arrivare ad affermare, come egli fa in *Le porte regali*, che l'icona non è una "rappresentazione", «bensì un'onda propagatrice o una delle onde propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitata».[12] Proprio perché il simbolo non è una connessione arbitraria tra il significante e il suo significato, esso può avere la sua ragione d'essere nel modo stesso in cui la realtà si manifesta attraverso l'immagine.[13]

Nel nesso icona-simbolo entra quindi in gioco l'interpretazione complessiva della simbolicità del reale che Florenskij elabora in alcu-

ni scritti non direttamente dedicati all'immagine ma alla cosiddetta "filosofia del nome" come i saggi contenuti nella raccolta *Pensiero e linguaggio*.[14] L'icona, come il "nome", permette una manifestazione nel visibile di un'ulteriorità [*beskonečnost*], in quanto genera un'insieme di significati che sono intrinseci al segno proprio in quanto questo rimanda al di là di sé. Ma non basta. Il simbolo non solo segnala questa ulteriorità, bensì anche la incarna, diventa cioè ciò che simbolizza, per cui può a buon diritto riceverne il nome.

> La questione del simbolo – dice al riguardo Florenskij – è l'unione di due strati dell'essere (inferiore e superiore), una unione nella quale l'inferiore include anche quello superiore e può essere permeato e nutrito da quello superiore.[15]

Non è quindi la referenza del simbolo a interessare Florenskij, ma la sua capacità incarnazionale che si traduce nella ricomposizione ontologica tra il livello della realtà di cui si fa esperienza e gli altri strati ontologici la cui esperienza non è immediata. Non a caso *Le porte regali* iniziano con una lunga riflessione sul confine che esiste tra i diversi livelli di realtà e sul diaframma [*granica*] che insieme le unisce e le separa. L'icona, in quanto simbolo, abita questa soglia ontologica dove il mondo visibile comunica con il mondo invisibile; essa quindi unisce ciò che è distinto perché fa emergere nel visibile il suo al di là, così come avviene nell'antico significato di simbolo come *tessera hospitalis*.[16] Ed è in grado di fare ciò grazie alla sua capacità transitiva e alla sua appartenenza a una realtà intermedia, a una soglia con una precisa autonomia ontologica che Florenskij, sulla scia di Solov'ëv, nella sua opera fondamentale *La colonna e il fondamento della verità* chiama Sofia-Sapienza di Dio.[17]

Negli scritti dedicati più direttamente all'icona, la figura allo stesso tempo mitica e concettuale della Sofia non viene più messa in campo esplicitamente da Florenskij, ma lo sarà invece da Bulgakov e anzi diventerà il centro propulsore stesso della teoria iconica di quest'ultimo. C'è tuttavia una relazione precisa tra la sofiologia come dottrina sulla compenetrazione del visibile e dell'invisibile e il simbolo iconico come spazio intermedio, *metaxy*, che unisce la dimensione immaginale del divino con l'immagine concretamente visibile dell'icona. Come ha notato Roberto Salizzoni, la Sofia è per il pensiero russo «il luogo di contatto tra il divino e l'extradivino, la manifestazione del divino come eccedente, è l'eccedenza del divino che tende alla manifestazione: è il luogo mediano in cui come nubi si condensano i venti

del divino».[18] Il fatto che Bulgakov prediliga il riferimento sofiologico invece di quello direttamente cristologico si spiega perché la figura di Sofia, fin dai suoi riferimenti anticotestamentari, permette di dilatare a tutta la realtà cosmologica il significato di mediazione tra increato e creato che la teologia cristiana identifica in Cristo.[19] Quando si tratta di pensare la potenza incarnazionale delle immagini la sofiologia diventa quindi uno strumento teorico in grado di esprimere, con una figura potentemente allusiva, la radice ultramondana del senso e la sua distribuzione-effusione nel visibile in modo simile a quanto avveniva nel concetto patristico di *oikonomia*. Tuttavia i significati mitici che si condensano nell'idea di Sofia rendono difficile una sua precisa concettualizzazione. Queste ambiguità devono aver contribuito alla scelta florenskijana di rinunciare all'uso diretto della sofiologia nelle opere dedicate espressamente all'icona e di concentrasi invece su una concezione del simbolo iconico incentrata sull'idea di incarnazione, concetto questo meno soggetto al rischio di derive gnosticheggianti, che già erano ben evidenti in Solov'ëv. La teoria del simbolo florenskijano, e in parallelo il suo pensiero iconico, sono infatti imperniate sulla convinzione che non possa darsi una visibilità dell'invisibile al di fuori della mediazione corporea e che, quindi, per un verso debba essere negata ogni metafisica astratta che si illude di accedere direttamente all'invisibile, considerando la forma sensibile come qualcosa di inessenziale e, per l'altro, debba essere riferito ogni empirismo positivistico in cui l'aspetto corporeo, non essendo legato a un'anima, si riduce a qualcosa di meramente esteriore e manipolabile dal soggetto. Per la teoria dell'immagine questo significa che essa, se vuole dar corso a una visione spirituale, non deve abbandonare il suo riferimento realistico e figurativo, e nel contempo che la figura non può però essere pensata come semplice mimesi naturalistica, ma deve appunto avere un tratto incarnazionale che evoca l'ulteriorità.

3. *Sostanza e manifestazione energetica*

La questione del simbolo impone quindi di affrontare il rapporto che la manifestazione visibile [*javlenie*] dell'immagine ha con la sostanza profonda [*suščnost'*] della realtà che viene raffigurata. Florenskij ritiene che la gnoseologia moderna occidentale e specialmente la distinzione kantiana tra fenomeno e noumeno abbiano reso impossibile concepire la partecipazione tra livelli differenti di realtà che è implicita nella pretesa rivelativa e anagogica dell'icona.[20] Con la separazione dell'io conoscente dalla realtà conosciuta il soggetto non è più parte

integrante del mondo ma si concepisce come un occhio esterno: la realtà a questo punto "sembra", ma non "è", "appare", senza avere valore al di fuori del soggetto che ne istituisce l'apparire.[21] Il fenomeno, una volta recisa la sua radice noumenica (o perché ritenuta inconoscibile o perché ritenuta inesistente), non può più essere in grado di rimandare ad altro al di fuori della propria fenomenicità e si esaurisce quindi in essa. Se si vuole salvare la transitività dell'immagine iconica occorre quindi ridefinire il senso del manifestarsi del mondo in modo che esso non sembri soltanto ma sia realmente ciò che appare, senza pretendere che tale apparire esaurisca la sostanza della realtà.

Florenskij individua il riferimento di questa concezione realistico-ontologica dell'immagine nella dottrina sulle "energie divine" di Gregorio Palamas e nella tradizione esicasta bizantina. In estrema sintesi ciò che rende fecondo il palamitismo per la dottrina dell'icona è, secondo Florenskij, la convinzione che non si dia essenza senza manifestazione e, reciprocamente, che ogni manifestazione sia manifestazione di un'essenza.[22] Non è un caso che la dottrina delle energie divine, come rivelazione *ad extra* di Dio, dia origine, nel XIV secolo, a una controversia intorno al significato della luce che i discepoli di Cristo sperimentano sul Tabor al momento della Trasfigurazione. Nella questione delle energie è infatti in gioco il problema centrale del pensiero iconico, ovvero la possibilità o meno per l'uomo di "vedere Dio" con i propri occhi carnali. Barlaam il Calabro e gli avversari della "luce taborica" accusavano di eresia gli esicasti perché questi pretendevano di "vedere" una luce che, in quanto divina, non poteva essere che increata e quindi invisibile. Per evitare questa critica Palamas propone di distinguere la luce taborica dall'essenza di Dio, in modo che l'esperienza della "fotofania", cioè della luce emanata da Cristo risorto, non significhi che la conoscenza umana può penetrare l'*ousia* più profonda di Dio.

Secondo Florenskij la posizione palamita, dichiarata nel 1368 come posizione ufficiale della Chiesa ortodossa, permette così di tenere insieme una precisa presenza divina nel creato e di conseguenza anche nell'immagine, senza con questo esaurire l'alterità della sostanza inconoscibile di Dio. Se la luce che percepiscono i monaci è veramente nello stesso tempo increata e visibile agli occhi carnali, questo significa che la verità divina è presente nel mondo e conoscibile dall'uomo. Nello stesso tempo però Dio è totalmente inaccessibile nella sua essenza e la molteplicità delle energie con cui si manifesta *ad extra* non eliminano l'abisso oscuro che lo caratterizza *ad intra*.[23]

La simbolicità della realtà visibile e il simbolo iconico in partico-

lare sono quindi possibili proprio grazie alla dimensione energetica della realtà creata. Proprio queste energie fanno sì che il modo in cui l'icona si manifesta non sia statico ma dinamico perché esse costituiscono come dei vortici che la vivificano dall'interno.[24] L'icona esprime ciò nella particolare forza magnetica che l'immagine viene ad avere rispetto al resto della realtà visibile. Come il "magnete", essa agisce, è un operatore efficace e non può trasformarsi quindi in semplice oggetto di fascinazione passiva che ha il suo centro nella sensibilità soggettiva di chi la guarda[25].

Tale aspetto energetico emerge, secondo Florenskij, già a livello di tecnica iconografica nella particolare dialettica che si crea nell'icona grazie al contrasto tra oro e colore.[26] L'oro, che nell'icona rappresenta la luce di Dio, non è usato dagli iconografi soltanto per coprire il fondo dell'icona al fine di togliere profondità illusionistica alla raffigurazione, ma viene steso anche sulle figure attraverso quella che in russo viene chiamata *assitka*, una specie di reticolato di linee dorate entro cui prendono forma le singole cose nei loro colori. Ebbene, l'oro è di natura molto diversa dagli altri colori e il compito dell'iconografo è di tenerlo alla "giusta distanza" da questi perché esso è pura luce e non fa parte dei colori che si percepiscono invece come luce riflessa. Le strisce d'oro che si applicano sull'icona contrastano quindi dall'interno dell'immagine la tendenza mimetica del colore, e con questo contribuiscono a rendere gli stessi colori più diafani, puri, staccandoli dalla loro terrestrità. L'*assitka* quindi, secondo Florenskij, rappresenta visivamente sulla tavola il campo di forze che le energie divine inscrivono nella realtà compenetrandola. L'icona, come un magnete, diventa un condensatore di questa energia evidenziando «le invisibili [...] forze primordiali che formano con le loro azioni reciproche lo scheletro ontologico delle cose».[27] Attraverso l'uso dell'oro è come se il pittore volesse significare che l'intera realtà visibile è "assorbita" nell'invisibile e attratta nel vortice energetico la cui dinamica, insieme creata e increata, genera il senso dell'icona. Solo così l'invisibile si fa presente nella visibilità: non abbandonando l'immagine alla semplice visibilità del colore, né riducendo l'icona alla satura luce dell'oro, ma lasciando emergere nella sottile com-posizione tra oro e colori la vivente relazione antinomica che l'immagine artificiale ha con il suo modello divino.[28]

4. *Il vuoto diafanico dell'icona*

Malgrado questa antinomia tra visibilità e invisibilità del model-

lo, il radicale realismo con cui Florenskij pensa la capacità simbolica dell'icona è per certi versi sorprendente. Sentiamo cosa dice per esempio rispetto a un'icona di Maria:

> 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. [...] Il pittore d'icone me l'ha indicata, sì, però non l'ha creata; egli ha tirato la cortina, ma Colei che sta dietro la cortina è una realtà oggettiva non soltanto per me, ma così per me come per colui che ha tirato la cortina e l'ha rivelata, e non è stata composta da lui, sia pure nell'empito della sua alta ispirazione.[29]

Ciò che a prima vista stupisce è l'identificazione totale tra l'icona e il suo Prototipo tale per cui nel grafo iconico Florenskij dichiara di vedere la Madre di Dio e non la sua raffigurazione, come se tra immagine e modello non ci fosse più alcuna differenza. L'affermazione iniziale, isolata dall'articolazione immediatamente successiva, potrebbe essere considerata chiaramente idolatrica perché induce a pensare che la visibilità dell'immagine coincida con la presenza del prototipo. In realtà il modo in cui viene descritta la presenza simbolica in questo testo si chiarisce attraverso il rimando alla "finestra" e alla "cortina" che spiegano la modalità con cui Florenskij pensa l'identità tra raffigurazione e presenza. L'icona, in quanto immagine fisica, è come uno spazio trasparente, una finestra appunto, attraverso cui è possibile vedere ciò che altrimenti sarebbe velato. La consistenza del grafo pittorico non presentifica il modello nell'autosufficienza del disegno e dei colori, bensì nella relazione che rende possibile grazie alla sua natura diafanica. L'icona non mostra se stessa, ma lascia vedere al di là di sé e solo in questo senso essa svela.

Che cosa significa questa trasparenza dell'immagine e in quale rapporto sta con il significato ontologico del simbolismo iconico? La direzione in cui va il ragionamento di Florenskij ci è indicata ancora dalla metafora della finestra. Ecco cosa afferma al riguardo in un altro passo famoso:

> Una finestra è tale in quanto attraverso di essa si diffonde il dominio della luce, e allora la stessa finestra che ci dà luce è luce, non è somigliante alla luce, non è collegata per un'associazione soggettiva a una nozione di luce soggettivamente escogitata, ma è la luce

> stessa nella sua identità ontologica, quella stessa luce indivisibile in sé e non divisibile dal sole che splende nel nostro spazio. Ma in se stessa, fuori del rapporto con la luce, fuori della sua funzione, la finestra è come non esistente, morta, e non è una finestra: astratta dalla luce non è che legno e vetro.[30]

A parte la sottile assonanza tra la metafora della finestra come luce e la concezione tradizionale dell'icona come "pittura nella luce"[31], ciò a cui occorre prestare attenzione è l'idea che la finestra in sé non è nulla, ma diventa invece tutto in rapporto al fine per cui essa è stata costruita. Allo stesso modo l'icona, come grafo pittorico, non è mai semplicemente un'icona, ma è sempre qualcosa di più, se permette la visione dell'immagine invisibile, o di meno se non apre alla coscienza del mondo soprasensibile, e in questo caso essa è soltanto una tavola dipinta.

Ora la metafora transitiva della finestra acquista una particolare pregnanza teorica se la si confronta con la metafora dello specchio che invece esprime la dimensione mimetico-riflessiva dell'immagine naturalistica e che era stata usata da Ušakov proprio per giustificare l'introduzione della tecnica occidentale nell'iconografia russa.[32] L'immagine come specchio raddoppia la realtà e quindi è uno spazio pieno in cui la relazione è tutta nell'oggetto in cui si riflette il modello originario; la finestra invece ha la propria ragione di essere al di fuori di sé e funziona in quanto "vuoto" attraverso cui passa la luce. Ecco perché l'icona non si giustifica sul suo carattere speculare e anzi Florenskij, come abbiamo visto, esclude esplicitamente che sia possibile comprenderla con la categoria della "rappresentazione".[33] In essa non vi è nulla della duplicazione che è invece presente nella mimesi naturalistica, perché la distanza tra il simbolo e il simbolizzato tende allo zero. È il simbolizzato, ovvero l'Archetipo celeste che struttura l'immagine iconica:

> Se il simbolo, in quanto conforme allo scopo, raggiunge lo scopo, esso è realmente indivisibile dallo scopo – dalla realtà superiore che esso rivela; se esso invece non rivela una realtà, ciò significa che non ha raggiunto lo scopo e pertanto [...] non è un simbolo, non è uno strumento dello spirito, bensì mero materiale sensibile.[34]

Come deve essere allora compresa la natura di un'immagine che presentifica senza rappresentare? Perché l'asimmetria radicale che viene ad avere il rapporto tra simbolizzante e simbolizzato a favore di quest'ultimo non rischia di trasformare questa presenza in una totale incorporazione idolatrica, in una circoscrizione grafica del Modello celeste?

Non bisogna farsi indurre in errore dall'insistenza con cui Florenskij ripete che i simboli devono essere ciò che essi simboleggiano, perché non è il simbolo che assorbe il simbolizzato, ma quest'ultimo che si manifesta nel simbolo come in uno spazio diafanico. È il simbolizzato che determina il simbolo e non viceversa. L'asimmetria serve quindi a definire un ordine ontologico (come già avveniva in Dionigi Areopagita)[35] in cui la presenza non è frutto dell'attività simbolizzante ma di una più originaria struttura rivelativa comune alla realtà divina e alla concretezza sensibile. Ritorna quindi in tutta la sua pregnanza speculativa l'idea patristica secondo cui l'elemento costitutivo dell'immagine artificiale è la sua analogia con l'immagine naturale e quindi la ragione stessa dell'icona non sta nella visibilità del disegno ma nell'immagine celeste a cui essa si riferisce. Ma non solo: questo primato iconico della Trascendenza orienta in modo del tutto particolare la qualità del segno grafico, di quello che la tradizione era solita chiamare la somiglianza formale [*homoiosis*] del disegno. L'immagine è soltanto spazio di transizione, «linea che fa da contorno alla visione»[36]; quindi le forme e i colori non valgono in sé, quanto piuttosto per la loro capacità di evocare, lasciando essere ciò che è raffigurato. Al di fuori della visione, cioè al di fuori del rapporto con la qualità immaginale del Prototipo, l'icona non è altro che una tavola. Ecco perché Florenskij usa la formula antinomica: «l'icona è – e nello stesso tempo non è – la stessa cosa che una visione celeste».[37] In questo modo chiaramente la potenza presentificante non si trasforma in una circoscrizione idolatrica del divino, perché l'immagine in quanto grafo visibile si ritrae, quasi si annulla per lasciar spazio a ciò per cui essa è prodotta.[38]

Il vuoto dell'immagine nella sua dimensione di *homoiosis* del visibile trasforma quindi l'ambiguità del doppio mimetico-naturalistico, nella paradossale identità dinamica di raffigurazione e presenza propria alla natura incarnazionale dell'icona. Sempre di fronte a una polarità ci troviamo, perché la trasparenza dell'icona non coincide con il semplice annullamento del grafo pittorico, ma questa è una polarità che non si spiega con il rispecchiamento e con il riflesso: l'icona rimane un disegno sensibile fatto di linee e colori che rende possibile la visione e che fa da contorno alla presenza. Questa presenza, tuttavia, è in continua tensione con l'assenza perché si mostra proprio nel movimento del ritrarsi della figura. È questo movimento che interessa, dove l'immagine è la tensione stessa: la trasparenza dell'icona si lega quindi alla sua struttura energetica, al suo essere un campo magnetico che attira e respinge attraverso forze che non sono visibili in sé, ma negli effetti che producono. Per questo l'icona è il canale che conduce, il

contorno che orienta un flusso che proviene dall'al di là dell'immagine percepibile mediante i sensi. E ancora di più essa diviene il perno su cui poggia l'antinomia sempre instabile che il rimando tra visibilità e invisibilità inscrive nella natura stessa dell'immagine cristiana.

IX
Sull'antinomia dell'icona

1. *Visibilità e invisibilità dell'icona, visibilità e invisibilità di Dio*

La relazione partecipativa tra sostanza e manifestazione che costituisce l'asse ontologico della teoria florenskijana del simbolo come visibilità dell'invisibile non è soltanto funzionale allo scontro con l'immagine naturalistica, ma evidenzia che il pensiero iconico di Florenskij è scosso al proprio interno da un'irrisolvibile dinamica antinomica. Per un verso il grafo pittorico è "carne" dell'immagine e non solo riflesso illusorio dell'archetipo, per l'altro questa fisicità del disegno non conta in quanto forma, ma nella sua funzione diafanica di spazio attraverso cui passa il duplice movimento rivelativo e anagogico da e verso una realtà che è ulteriore. L'icona come simbolo è il ponte tra due mondi, ma la sua trasparenza non può annullare la differenza tra il visibile e l'invisibile e quindi la sua capacità transitiva è destinata a rimanere incompiuta.

Non è un caso che proprio il concetto di antinomia sia indicato da Cacciari quale centro propulsore della teoria dell'immagine florenskijana in continuità con il pensiero palamita e in evidente assonanza con la riflessione avanguardistica sull'immagine astratta.[1] Non è difficile poi rilevare come l'antinomia costituisca un orizzonte generale della ripresa novecentesca del pensiero iconico antico: in essa confluisce infatti non soltanto il modo particolare con cui si interpreta la natura dell'immagine simbolica, ma anche il complessivo sforzo che i teorici contemporanei dell'icona hanno compiuto per riformulare il problema antico della condanna dell'idolatria.

La teoria antinomica di Florenskij viene ad avere molti fuochi che si richiamano reciprocamente. Gli opposti che convivono in unità nell'icona sono relativi al grafo pittorico, alla natura ontologica dell'immagine e in ultimo anche all'archetipo dell'immagine, cioè alla forma insieme catafatica e apofatica del Divino. In Florenskij, però, il problema più strettamente teologico della raffigurabilità/irraffigurabilità del Volto di Dio è lasciato nell'ombra, come uno sfondo sottinteso entro cui si muove in rilievo un ricco intreccio di altri riferimenti. A venire in pri-

mo piano sono la natura stessa dell'immagine e le modalità tecnico-formali con cui l'icona riesce a farsi luogo della visione celeste, senza incorporarla idolatricamente. Quella che abbiamo definito come l'"iconodicea" florenskijana passa quindi, come già era avvenuto nel pensiero bizantino, attraverso la prova del fuoco rappresentata dall'idolo, cioè attraverso il giudizio cristianamente necessario sulla scommessa che un'immagine "fatta da mano d'uomo" possa realmente raffigurare Dio senza racchiuderlo in un feticcio o in una vuota illusione.

A questo punto però è necessario portare in evidenza ciò che finora era rimasto soltanto sullo sfondo del nostro discorso perché le discussioni che abbiamo analizzato sulla diversità tra simbolismo iconico e immagine naturalistica e sulla qualità della *poiesis* iconica trovano il loro fulcro gravitazionale proprio nell'antinomia radicale che sta a fondamento della possibilità dell'immagine sacra cristiana: l'antinomia tra visibilità e invisibilità di Dio. Dobbiamo ora interrogare il fondamento ultimo della pensabilità teologica dell'icona, la sua origine, che coincide necessariamente con la "forma" stessa del darsi di Dio.

Più di quanto non faccia Florenskij, sono Bulgakov e Uspenskij ad avvertire il peso del problema che costituisce fin dai primi secoli la vera questione della teoria dell'immagine nel cristianesimo. In che senso nell'immagine di Cristo, come fondamento di ogni icona, si rappresenta veramente Dio, se il Divino è in sé insondabile mistero? Questi autori si rendono conto che per legittimare l'icona di fronte al naturalismo "iconoclasta" non è sufficiente difendere la natura simbolica dell'immagine: occorre ancorare il discorso all'originaria intenzione rivelativa di Dio e alla modalità con cui il Divino si offre agli uomini. La teoria cristiana, come abbiamo già detto, deve onorare allo stesso tempo la necessità teologica dell'immagine come conseguenza dell'incarnazione visibile del Figlio e la sua ultima impossibilità che mette in scacco l'icona quando questa pretende di esprimere l'inesauribile e di raffigurare l'invisibile. Per fare questo è necessario pensare la presenza visibile dell'archetipo divino mantenendola in continua tensione con la sua trascendenza ineffabile e irraffigurabile. La nozione di antinomia dice appunto questo: l'impossibilità di sciogliere una volta per tutte in una perfetta conciliazione le esperienze contradditorie che l'icona come immagine cristiana impone, perché alla sua origine questa contraddizione è nella natura stessa di Dio che contemporaneamente si mostra nella carne del Figlio e si ritrae nel mistero.

Lo scritto in cui la questione dell'antinomia originaria dell'icona viene tematizzata più esplicitamente è *L'icona e la sua venerazione*[2], opera in cui Sergej Bulgakov affronta di petto il problema della raffi-

gurabilità di Dio. Tuttavia, va detto fin da subito che la sua iconologia sofiologica, più che offrire una risposta, lascia ai teologi successivi molte questioni aperte perché concepisce l'antinomia dell'icona in un orizzonte teorico che si discosta dalla tradizione ortodossa, a cui invece intendono rifarsi fedelmente gli autori russi del dopoguerra. Individuando il tratto più radicale della contestazione iconoclasta nella tesi della "non descrivibilità" di Dio, Bulgakov pensa di risolvere lo scacco ultimo a cui va incontro l'immagine cristiana dando una versione "debole" dell'apofatismo e svincolando la teoria dell'icona dalla cristologia. In questo modo però, come mostrerà la ripresa dello stesso problema da parte di Uspenskij e di Losskij, egli finisce con l'eludere la radicalità stessa della tensione tra immanenza e trascendenza di Dio nell'immagine e di risolverla dialetticamente.

È comunque importante in quest'ultimo capitolo analizzare l'argomentazione bulgakoviana perché il suo saggio, pur essendo stato a più riprese accusato di eterodossia, è tuttavia un documento di grande interesse per comprendere la dialettica interna alla riflessione orientale dell'icona e, nella libertà di pensiero che sempre ha caratterizzato la filosofia religiosa di Bulgakov, getta nuova luce sulle difficoltà e sulle potenzialità speculative proprie della teoria dell'immagine presente negli sviluppi novecenteschi del pensiero iconico. Attraverso il confronto tra Bulgakov e i teologi successivi ci sarà così possibile mostrare con quali percorsi il pensiero iconico russo colga il paradosso dell'immagine cristiana e come si sforzi di esplicitarne il senso attraverso una concezione antinomica che non si esime dal pensare la contraddizione a cui conduce la sua doppia fedeltà: fedeltà al Volto incarnato di Dio e fedeltà al comandamento di non adorare idoli vani.

2. *Icona e Sofia*

Non stupisce certo che *L'icona e la sua venerazione* sia stato oggetto di così pesanti critiche da parte della teologia ortodossa contemporanea. E non è secondario il fatto che questa ricezione fortemente negativa abbia contribuito a gettare un velo di silenzio su quest'opera in cui Bulgakov non solo ripercorre in modo originale la storia del pensiero iconico antico, ma delinea un'articolata teoria dell'immagine sacra e dell'arte. Il suo obiettivo, come già avveniva in Florenskij, è la legittimazione dell'icona, ma una serie di radicali mosse teoriche gli permettono di far affiorare alcune aporie che egli ritiene costituiscano la debolezza dell'iconologia tradizionale. La prospettiva complessiva con cui egli affronta la questione si fonda sull'idea che la teoria

dell'icona debba implicare non solo un problema teologico regionale, ma debba dilatarsi a teoria generale dell'immagine e dell'arte. Giustificare l'icona e il suo culto significa infatti giustificare la capacità dell'immagine artistica di implementare il visibile facendo emergere attraverso la realtà concreta la sua radice trascendente.[3]

Il presupposto di quest'operazione di universalizzazione del significato dell'icona si trova nell'idea cardine del pensiero bulgakoviano, vale a dire nella sua "sofiologia". Sulla scia di Vladimir Solov'ëv, Bulgakov costruisce infatti un complesso sistema filosofico-teologico al cui centro sta l'idea/simbolo della Sofia come principio ontologico di mediazione tra visibile e invisibile, tra cosmo e Dio.[4] La realtà creaturale, in questa prospettiva, non è separata dalla sua radice divina, anzi quest'ultima abita il mondo come un'energia rivelativa che si manifesta nei fenomeni. La Sofia è quindi il principio di mediazione generale all'interno del quale si comprende la realtà cristiana dell'incarnazione perché Cristo non avrebbe potuto assumere la natura umana se questa natura non fosse stata già da sempre "teantropica", cioè adeguata alla natura divina. Tra incarnazione e creazione Bulgakov sceglie quindi come fulcro teologico la creazione, in quanto essa esprime in termini generali il rapporto tra il mondo dei fenomeni e la loro radice divina. L'evento cristologico è sì importante, ma esso serve solo a ripristinare e a esplicare in modo definitivo una struttura ontologica che il mondo possiede fin dalla creazione divina dal nulla. Anche rispetto all'immagine Bulgakov ritiene necessario operare questo riorientamento e cercare "a monte" della cristologia la ragione dell'icona. Contrapponendo la sofiologia alla cristologia egli attribuisce non solo a Cristo, ma a tutta la realtà umana la struttura simbolica e transitiva che la tradizione vedeva fondata nel dogma della duplice natura di Cristo: l'intera creazione, allora, e non solo l'evento cristologico, è "icona" di Dio, cioè tutto il mondo, con l'uomo al suo centro, è un rimando simbolico al trascendente.

Da questo punto di vista proprio la particolarità dell'approccio bulgakoviano permette di gettare una luce trasversale sulla concezione simbolica dell'immagine ortodossa, evidenziando – e questo sarà l'aspetto su cui ci soffermeremo – la questione radicale posta dall'immagine cristiana.[5] La convergenza con Florenskij e con molti altri pensatori russi rispetto alla critica nei confronti del naturalismo non deve infatti far pensare che la teoria russa dell'icona sia un pensiero monolitico e unitario. Bulgakov dà alla presa di distanza dall'immagine mimetica un significato molto particolare che come vedremo si lega strettamente a quello che egli considera il paradosso dell'icona.

Come può un'immagine fatta da mano d'uomo su un supporto materiale pretendere di essere *imago Dei* se Dio è radicalmente invisibile e inconoscibile? Che rapporto esiste tra l'inevitabile tratto apofatico di ogni raffigurazione del Volto invisibile agli stessi cherubini e la folle pretesa dell'icona di renderlo visibile? Queste domande a cui Bulgakov cerca di rispondere nei primi capitoli della sua opera conducono l'iconologia di Bulgakov lungo un impervio percorso di rivisitazione complessiva dei presupposti teorici del pensiero iconico. Se l'icona non si fonda sull'incarnazione, allora il senso dell'arte religiosa pagana e del divieto anticotestamentario deve essere totalmente ridefinito. Ma non solo, la stessa teologia dell'icona bizantina risulta insufficiente e i canoni del Concilio di Nicea non possono pretendere di avere un valore normativo dal punto di vista dogmatico, perché si fondano su presupposti errati.

Non si può certo dire che il risultato del lavoro bulgakoviano sia sempre all'altezza di un programma così ambizioso, ma proprio la radicalità del suo pensiero permette di mettere a vivo una serie di questioni che appaiono particolarmente significative dal punto di vista filosofico.

3. *L'aporia dell'icona*

Il rifiuto della fondazione cristologica dell'icona si impone fin dalle prime pagine de *L'icona e la sua venerazione* come il tratto distintivo della teoria dell'icona di Bulgakov. La chiave di volta con cui è costruito l'intero edificio del pensiero iconico, lo abbiamo visto nei primi saggi di questo volume, è la convinzione che l'incarnazione di Cristo sia il fondamento di ogni rappresentazione sacra e del culto che a essa è stato attribuito nella storia del cristianesimo. Ora, secondo Bulgakov, quest'impostazione non riesce a pensare il passaggio dall'aniconismo ebraico alla produzione e alla venerazione delle icone nella nuova religione che pure dell'ebraismo è figlia.[6] Nel periodo in cui più cruenta era la guerra contro le immagini sacre, malgrado lo sforzo di giustificarsi teologicamente di fronte agli attacchi iconoclastici, i Padri bizantini non sono riusciti, secondo Bulgakov, a legittimare veramente il culto delle icone e la loro teologia è rimasta incompiuta. Non ci sono riusciti appunto perché sono rimasti sul terreno delle dispute cristologiche e hanno interpretato l'iconoclastia come una versione particolare delle eresie sulla natura divina di Cristo.

> Il principale argomento di questi apologeti, su cui ritornano ripetutamente, consiste nel fatto che se Cristo si è veramente fatto uomo,

> allora Egli può essere raffigurato e la sua raffigurazione è degna di venerazione; chi non accetta che Cristo possa essere raffigurato, e con ciò il culto della sua icona, rigetta allo stesso tempo l'incarnazione divina e finisce per cadere nel docetismo o in altre eresie cristologiche.[7]

Al contrario, secondo Bulgakov, l'iconoclastia non può essere ricondotta a un'eresia cristologica perché ciò che muoveva i distruttori delle icone era proprio un desiderio di radicale fedeltà alla tradizione ecclesiale e alla cristologia sviluppata nei primi Concili. Rifiutando le immagini essi ritenevano infatti di purificare il cristianesimo da influenze pagane e di preservare quindi il nucleo più puro del messaggio cristiano. Il pensiero iconoclasta ha invece il merito di porre all'attenzione la questione ultima della teoria dell'icona, ovvero l'inconciliabilità tra accettazione dell'icona e ammissione dell'irrapresentabilità ultima di Dio.

Questo nodo teorico apparentemente inestricabile può essere espresso secondo Bulgakov con un sillogismo che sintetizza appunto la tesi iconoclasta del Concilio di Hiereia.[8] Tale sillogismo si fonda su due premesse che conducono inevitabilmente alla conclusione della negazione e della distruzione delle immagini sacre. La prima premessa adottata al Concilio è di carattere teologico generale: Dio non è raffigurabile perché nessuno lo ha mai visto (*Gv* 1,18) e quindi Cristo, dal punto di vista della sua divinità, è privo di forma. La seconda è invece di carattere cristologico: per il dogma calcedonese dell'indivisibilità e non confusione delle due nature di Cristo, la raffigurazione della carne di Cristo nell'immagine non comporta la raffigurazione della sua divinità per cui l'immagine di Cristo non è icona di Cristo. Queste premesse conducono a una conclusione incontrovertibile: l'icona di Cristo contiene una triplice eresia (teologica, trinitaria, cristologica), cioè la raffigurabilità del Dio non raffigurabile, la quaternità della Trinità e la negazione del dogma di Calcedonia (divino-umanità di Cristo).

Perché Bulgakov ritiene sia così importante partire dal sillogismo iconoclastico? In questo sillogismo viene in piena evidenza che l'aporia tra irrappresentabilità di Dio e rappresentabilità della natura divina di Cristo non può essere sciolta a livello cristologico.[9] Di fronte alla conclusione incontrovertibile dell'iconoclastia sono infatti possibili soltanto due strategie teoriche: o mostrare che l'intero sillogismo è male impostato perché sono false entrambe le premesse o cercare di superarlo dall'interno, mantenendo la non raffigurabilità della divinità (premessa maggiore) e contestando invece la premessa minore, cioè l'idea che la teologia dell'icona sia in contrasto con il dogma delle due

nature nell'unica ipostasi enunciata dal Concilio di Calcedonia. Gli iconoduli scelgono la seconda strada: cercano cioè di mostrare che non esiste esclusione tra la raffigurabilità della persona visibile di Cristo e l'unità della sua natura umana con la sua natura divina, per cui contestano la premessa minore, ma lasciano intatta la premessa maggiore che definisce come irrappresentabile la natura divina. Essi ritengono così di aver formulato un'antinomia teologica, cioè di aver individuato due proposizioni che, pur essendo tra loro contrarie, invece di escludersi, si richiamano necessariamente. Questa non è però, secondo Bulgakov, un'antinomia teologica ma un'aporia logica perché i difensori dell'icona tengono insieme due affermazioni che non si situano sullo stesso piano, l'una riferendosi alla natura di Dio in sé, l'altra alla dimensione cosmologica della sua rivelazione in Cristo.

Cade in questo errore già Giovanni Damasceno, poi anche il Concilio di Nicea II[10] (la dimostrazione sta nella storia stessa, ovvero nel fatto che dopo il Concilio risorge a nuova vita l'iconoclastia), e infine anche i due Padri iconoduli post-conciliari, Teodoro Studita e Niceforo Patriarca.[11] L'intera teologia iconofila non è in grado di uscire dal presupposto generale dell'irrapresentabilità della divinità e sposta quindi il problema sul terreno scivoloso della definizione cristologia del rapporto tra natura umana e natura divina. Ma su questo terreno, secondo Bulgakov, non si va da nessuna parte: se il divino non è rappresentabile non si vede infatti perché il corpo di Cristo, pur essendo egli l'Uomo-Dio, possa fare eccezione. Se della natura divina non si dà rappresentazione, l'immagine di Cristo contenuta nell'icona può essere soltanto immagine della sua natura umana; quindi gli iconofili bizantini non possono affermare, come invece fanno, che l'icona sia raffigurazione del Dio-uomo: in realtà nel loro modello interpretativo l'immagine rappresenta solo l'umanità di Cristo in quanto la Divinità è priva di forma.[12]

Secondo Bulgakov, il sillogismo iconoclastico può essere falsificato soltanto se si mostra che è erroneo in tutto e non soltanto in parte, cioè se si contesta non solo la seconda, ma anche la prima premessa, giustificando teologicamente la raffigurabilità di Dio. Questa cosa non è possibile però sul terreno della teologia iconofila tradizionale e quindi il punto su cui Bulgakov ritiene sia necessario lavorare è innanzitutto l'aporia in cui cade questa teologia. Ora, tale aporia nasce da un errore di ragionamento: è infatti illogico contrapporre al sillogismo iconoclastico un nuovo sillogismo, come quello iconofilo, in cui le due premesse sono proposizioni che appartengono a due ordini di pensiero tra loro così differenti. L'irrappresentabilità della divinità e la rappresentabilità della carne di Cristo non hanno infatti secondo il teologo russo un lega-

me sostanziale tra loro e non costituiscono, come abbiamo detto, un'antinomia dogmatica[13], cioè non sono due pensieri che possono tra loro essere tenuti insieme nella forza centrifuga e centripeta dell'"antinomia" così come essa è concepita dalla tradizione teologica orientale, perché in realtà si riferiscono a due antinomie diverse. Infatti,

> La natura dell'antinomia sta nel fatto che essa non solo presuppone due tesi che viste astrattamente appaiono tra loro contrapposte, ma allo stesso tempo stabilisce la loro identità reale [...] L'antinomia dà prova della pluralità di significati e di dimensioni e allo stesso tempo dell'indisgiungibilità e dell'identità delle tesi contraddittorie. Da questo punto di vista la medesima antinomia è un salto logico nell'abisso e un ponte gettato su di esso. [14]

Vediamo dove sta secondo Bulgakov l'aporia. Il primo membro, l'irrapresentabilità di Dio si riferisce all'antinomia teologica (dove la tesi è : Dio è Assoluto, di conseguenza è puro NON, Nulla divino [teologia apofatica] e l'antitesi è: Dio è autorelazione assoluta in sé, Santa Trinità [teologia catafatica]). Il secondo membro appartiene invece all'antinomia cosmologica che vede da una parte (tesi) l'affermazione dell'autosufficienza di Dio in sé e dall'altra (antitesi) la decisione divina di creare il mondo e quindi il bisogno che Dio ha della propria creatura, cioè di vivere al di fuori di sé.[15] Ora, il culto dell'icona non trova giustificabilità nella sovrapposizione tra due elementi tra loro estranei e non correlati: se ci si ferma infatti alla prima affermazione (la non raffigurabilità di Dio), condivisa da entrambi i partiti della lotta iconoclastica occorre riconoscere che la natura umana in generale non ha alcuna relazione con la Divinità e di conseguenza con la sua raffigurazione per cui hanno ragione gli iconoclasti: «Dio e l'uomo non sono con-formi e l'icona della Divinità non è, e non può essere presente nella forma umana».[16] La tesi radicalmente apofatica della irrapresentabilità non può assumere un valore positivo, è vuoto "non", senza alcuna correlazione con il mondo e con la rivelazione del divino nel cosmo. Con essa si estinguono tutte le immagini e mantiene forza soltanto il divieto veterotestamentario che impedisce ogni giustificazione dell'icona.

4. *La "vera" antinomia dell'icona*

Mostrata in questo modo l'aporeticità della posizione iconofila, si arriva secondo Bulgakov al nucleo del problema dell'icona: finché

non si riuscirà a dimostrare teoreticamente la rappresentabilità della natura divina non si potrà uscire dall'aporia dell'icona e non si potranno superare definitivamente le tesi iconoclastiche. Come si può infatti dire che l'icona rende visibile l'invisibile, se quest'ultimo è privo di forma, è un puro nulla? Per raggiungere questo risultato bisogna però abbandonare il terreno della cristologia e fondare la dogmatica dell'icona su nuove basi che Bulgakov individua nella dottrina sofiologica:

> Fino a oggi il culto dell'icona è stato considerato esclusivamente sul terreno della cristologia, come una delle sue conseguenze. Tuttavia nei limiti della cristologia esso è risultato in sostanza irrisolvibile, poiché finisce in aporie senza via d'uscita. Esso dev'essere trasferito sul terreno della teologia generale *[obščej teologij]* e dell'antropologia nella loro correlazione reciproca, e la sofiologia (che racchiude in sé, in certa misura, anche la cristologia) fornisce tale correlazione. Perciò è innanzitutto necessario mostrare che nella sua sostanza il dogma della venerazione dell'icona è un problema sofiologico.[17]

Ma cosa intende Bulgakov per "sofiologia" e perché la sofiologia sarebbe in grado di meglio fondare una teoria dell'icona?

Dare una formulazione sintetica della sofiologia risulta complesso, sia per l'ampiezza che il sistema sofiologico ha nel pensiero bulgakoviano sia per la costellazione di problemi e di soluzioni teoriche che si possono racchiudere nella nozione di Sofia, così come essa si è sviluppata dal pensiero antico fino all'idealismo tedesco.[18] Limitandosi alla problematica in oggetto si può però rilevare che in Bulgakov la dottrina tradizionale della Sofia-Sapienza di Dio ha uno sfondo teorico ben preciso, in quanto a partire dall'idea ebraico-cristiana della creazione intende portare a parola il legame ontologico tra la divinità e il mondo (e nello specifico tra Dio e l'uomo come sintesi della realtà visibile). Essa è quindi uno sviluppo particolare della nozione di "teantropia"[19] che fin dalla Patristica ha segnato profondamente la visione del mondo cristiano-orientale: Dio è legato all'uomo non soltanto da una storia comune (la storia della salvezza), ma da una più originaria struttura ontologica che fin dall'origine del cosmo implica una conformità reciproca tra divino e umano. Poiché tale legame è originario, l'incarnazione è soltanto un caso particolare della struttura generale, dove con maggiore evidenza emerge ciò che da sempre è inscritto in tutta la realtà. L'umano e il divino hanno una "forma" comune, una parentela indissolubile, che neanche il peccato originale è stato in gra-

do di eliminare.

Da questo punto di vista, il fondamento teologico cristiano dell'icona andrà cercato nella creazione dell'uomo "a immagine e somiglianza di Dio" (*Gen* 1,26-27). Se non ci fosse questa conformità originaria di divino e umano non solo non sarebbe possibile l'icona, ma anche non sarebbe possibile l'incarnazione. Per Bulgakov, quindi, scegliere la cristologia come fondamento della giustificabilità dell'immagine cristiana significa scegliere un dogma derivato, una conseguenza e non il punto di partenza del problema. Infatti l'unicità dell'incarnazione cristologica pone il problema dei presupposti ontologici che l'hanno resa possibile e rimanda quindi alla generale divino-umanità, come *conditio sine qua non* della carne del *Logos*. Se si fa della teologia dell'icona un sottocapitolo della cristologia resta inevaso il problema principale: su che cosa si fonda una rappresentabilità in immagine del divino se solo Cristo nella sua forma umana è vera "icona" del Padre? Ecco perché, a partire da questi presupposti, la teologia iconofila, secondo Bulgakov, altro non può se non adeguarsi alla premessa iconoclastica dell'irrapresentabilità e così facendo cadere nelle aporie insolubili di cui si è detto.

La dottrina della creazione e in particolare il testo di *Gen* 1,26-27 permettono invece di falsificare la premessa maggiore che accomuna il sillogismo iconoclastico e il sillogismo iconofilo e aprono quindi a una complessiva ridefinizione della dogmatica iconologica. Secondo Bulgakov, il pensiero che l'uomo rechi in sé l'immagine di Dio implica anche il suo reciproco, e cioè che l'umanità sia propria all'immagine di Dio.[20] Dio quindi non è privo di forma come pensa la teologia apofatica, ma ha al proprio interno una forma, quella umana. «Perciò Dio, in rapporto alla creazione, non è un Dio senza forma, invisibile, inconoscibile e quindi irrafigurabile, ma è un Dio che si rivela e *che possiede una propria immagine*».[21] L'immagine è una delle proprietà della realtà divina e questa immagine di Dio a cui l'umanità è propria si situa in Dio stesso appunto come eterna Umanità celeste, cioè come Sofia divina.[22] La Sofia divina a sua volta è la radice ideale della sofia creaturale. Ebbene, la comune radice ontologica tra le due forme (Eterna e creata) del principio sofiologico permette di pensare la relazione iconica come legame ideale; quindi, per fondare la pretesa dell'icona di essere autentica *imago Dei* la forma storica della mediazione cristologica non è più essenziale.

La vera antinomia dell'icona è quindi l'antinomia sofiologica che consiste in due proposizioni contrarie ma legate reciprocamente: per un verso, Dio in sé è invisibile; per l'altro, Dio si rivela nel cosmo

e come tale ha una forma e un'immagine.[23] Le due affermazioni stanno insieme come una *coincidentia oppositorum* perché Dio non può essere pensato se non come inconoscibile mistero ma allo stesso tempo, nel momento stesso in cui si pone il concetto di Dio, si supera già la dottrina apofatica sull'inconoscibilità perché si presuppone un qualche significato al termine di cui si fa uso e quindi lo si mette in relazione con qualcos'altro.

> Se il mistero non viene conosciuto, non si manifesta, non si rivela, esso semplicemente non esiste per l'uomo; nella rivelazione sono compresenti inconoscibilità e conoscibilità del mistero. Il trascendente diventa immanente senza perdere la propria trascendenza, come di converso l'immanente accede al trascendente senza esaurirlo; questa loro compenetrabilità reciproca, questa loro correlazione trascendente-immanente è la formula antinomica della sofianicità del mondo.[24]

Pensare l'icona a partire dal volto antinomico della Sofia significa quindi, secondo Bulgakov, abbandonare la tesi apofatica sull'inconoscibilità di Dio, perché essa può condurre soltanto all'iconoclastia. Se la Divinità è in generale al di sopra di ogni immagine e assolutamente irraffigurabile non si può pensare che la raffigurazione di un corpo umano e, nello specifico, della carne del *Logos*, sia icona di Cristo.[25] Solo il presupposto ontologico della conformità tra Dio e immagine permette di pensare che l'icona sia veramente la visibilità dell'invisibile.

Qual è allora la differenza tra la falsa e la vera antinomia dell'icona? Secondo Bulgakov questa differenza sta nel fatto che la prima in verità è un'aporia logica e solo la seconda è una vera antinomia dogmatica. In realtà, come si vede dall'esposizione che ne abbiamo fatto, l'antinomia sofiologica tende ad allentare la tensione originaria dell'antinomismo palamitico perché invece di contrapporre l'essenza di Dio alle sue energie, contrappone la nozione del Divino in sé, che come tale è già relativa, altrimenti sarebbe un puro nulla, all'energia rivelativa che è la sua dimensione *ad extra*. Dal punto di vista filosofico questo significa che la mediazione tra visibile e invisibile su cui si struttura il senso stesso dell'icona non è la drammatica compossibilità di presenza e assenza, come in Florenskij, ma la dinamica dialettica che si risolve nell'unità delle due Sofie, quella divina e quella creaturale.[26]

5. *L'interpretazione sofiologica dell'icona e dell'arte (*excursus*)*

Prima di vedere le reazioni che inevitabilmente ha provocato una posizione così distante dal pensiero iconico tradizionale e di analizzare criticamente se essa riesca a esprimere la polarità ultima del pensiero cristiano sull'immagine, vale la pena di soffermarsi ancora su alcune conseguenze che il modello sofiologico ha sulla teoria dell'icona di Bulgakov. La prima di queste è la tesi bulgakoviana secondo cui a possedere il genio delle icone non è soltanto il cristianesimo, ma già a livello umano-generale esistono i presupposti per comprendere il significato iconico dell'immagine sacra. Bulgakov ritiene che perché ci sia "icona" nel senso cristiano non occorre, quindi, aspettare Gesù Cristo, come pensa la teologia iconofila antica: già il mondo pagano è pieno di icone e conosce il culto di Dio attraverso il culto delle immagini. Ora, una simile affermazione comporta almeno due ordini di questioni: perché le raffigurazioni di Dio nel paganesimo sono state sempre considerate dal cristianesimo degli idoli e come deve intendersi quindi la distinzione tra idolo e icona? In secondo luogo che significato viene ad avere in questa prospettiva il divieto anticotestamentario?

Per rispondere soffermiamoci innanzitutto sull'interpretazione che Bulgakov dà dell'arte pagana e in particolare della rappresentazione del divino nell'arte greca. Su questo aspetto egli è infatti particolarmente netto nell'affermare che «l'iconografia pagana costituisce per così dire il naturale antico testamento dell'arte cristiana, allo stesso modo in cui la filosofia pagana costituisce l'antico testamento per la teologia cristiana».[27] Dal punto di vista artistico, quindi, la rivelazione non passa attraverso i testi sacri dell'ebraismo ma attraverso la prassi pagana della rappresentazione in forma visibile della divinità. Nel paganesimo è infatti stato posto per la prima volta il problema dell'immagine del divino e il problema è stato risolto in una maniera che potrà essere accettata anche dal cristianesimo.[28] Esso infatti raggiunge due dei principi fondamentali della teologia dell'icona, ovvero [1] la convinzione che la divinità è raffigurabile, cioè di Dio possono esserci delle immagini che seppure in modo non adeguato sono in grado di esprimere il proprio oggetto in un determinato linguaggio simbolico e [2] la convinzione che l'immagine propria di Dio sia l'immagine umana. È pur vero che il paganesimo è pieno di immagini teriomorfe e biomorfe del divino, ma la rappresentazione di animali e di oggetti della natura passa progressivamente nel paganesimo attraverso il prisma della coscienza umana. L'arte sacra greco-romana, che nel suo antropomorfismo rappresenta il culmine di questa sensibilità,

costituisce da questo punto di vista l'apice della teologia dell'arte antica e dell'antropologia del paganesimo.

La forza particolare raggiunta dall'armonia e dalla proporzione della forma perfetta della corporeità rappresentata dall'arte greco-romana costituisce quindi una dimostrazione definitiva della possibilità dell'icona e giustifica già prima del cristianesimo che l'arte è una modalità particolare di manifestazione del divino e una possibilità per l'uomo di conoscere Dio. L'accettazione dell'immagine e del suo culto non deve però essere considerata una forma di "ellenizzazione" in linea con von Harnack, cioè come un compromesso al ribasso, un cedimento del nucleo più propriamente cristiano a idee eterogenee, ma come il riconoscimento da parte della comunità di qualcosa che le è proprio e connaturato.

> Il cristianesimo – dice Bulgakov – , come un magnete attira a sé la limatura di ferro, riceve ed assimila della cultura greco-romana *ciò che è suo*, ciò che ad esso appartiene, quasi fosse "un cristianesimo prima di Cristo" nel mondo pagano. Non si deve allora parlare di un influsso [del paganesimo] *sul* cristianesimo, ma di un influsso *nel* cristianesimo di ciò che era naturale passasse in esso per la forza di un'interiore affinità. Così anche l'icona acquistò irresistibilmente un proprio ruolo nella vita ecclesiale e divenne un fatto della tradizione religiosa già prima che nascesse intorno ad essa una riflessione dogmatica relativa al dubbio sulla possibilità di raffigurare Dio e alla legittimità del culto. Il divieto anticotestamentario fu quindi revocato innanzitutto dalla forza dei fatti e solo in un secondo tempo tali fatti vennero ad avere un significato dogmatico e cominciarono a suscitare perplessità.[29]

Impostato così il rapporto tra immagine cristiana e immagine pagana, diventa problematico capire non soltanto il significato teologico dell'iconofobia ebraica, ma anche il senso del passaggio avvenuto nel cristianesimo delle origini dall'iniziale aniconismo all'esplicito uso dell'icone.[30] Bulgakov è convinto che l'iniziale rifiuto delle immagini sia dettato unicamente dall'esigenza apologetica propria di una piccola comunità di fronte alla potenza del paganesimo e della sua arte idolatrica. L'atteggiamento dei primi cristiani nei confronti delle immagini non sarebbe stato di ostilità, come sostiene la storia dell'arte del primo Novecento[31], ma precauzionale e pedagogico, al fine di contrastare l'idolatria imperante. Diversamente non sarebbe possibile comprendere come l'ingresso delle immagini sia un fenomeno naturale, che avviene quasi da sé senza una riflessione teologica, e come soltan-

to in seconda battuta la prassi ecclesiale induce a un'assunzione teorica del problema.

La reinterpretazione dell'atteggiamento dei primi cristiani nei confronti dell'immagine non solleva però Bulgakov dalla necessità di dare un significato teologico coerente al divieto anticotestamentario. Questa è possibile soltanto se si riesce a dimostrare che, anche rispetto all'ebraismo, il rifiuto delle immagini ha soltanto un carattere pedagogico e quindi non sostanziale rispetto alla dottrina generale su Dio e sulla rivelazione. Egli, pur non conoscendo la produzione artistica dell'ebraismo pre-cristiano che ci è nota oggi grazie all'archeologia, fonda questa dimostrazione in termini teologici a partire dall'eccezione al divieto rappresentata dai due angeli che sovrastavano l'Arca dell'Alleanza. Se Dio non solo ha permesso, ma anche ha voluto la raffigurazione degli angeli, deve esserci un motivo teologico e tale motivo va cercato nel fatto che gli angeli racchiudono in sé stessi immagini umane, grazie alla loro co-umanità.[32] Questa eccezione per l'importanza del luogo in cui gli angeli erano collocati è in grado da sola di mettere in crisi l'intero impianto dell'interpretazione iconoclastica del divieto anticotestamentario.

A questo punto può trovare risposta la prima questione richiamata: il motivo per cui all'ebraismo antico fu vietata l'immagine è, secondo Bulgakov, una conseguenza del peccato originale. La creazione a immagine e somiglianza di Dio viene infatti offuscata dal peccato:

> La causa [del divieto] è racchiusa nel peccato originale che ha deformato nell'uomo la sua immagine, e lo ha rivestito, anziché della gloria che gli era stata data, di vesti di pelle. Il corpo umano, essendo ferito dal peccato e deformato dalle passioni, è diventato [...] indegno di manifestare l'immagine divina. Tali erano anche le raffigurazioni degli idoli: l'immagine di Dio, traspare in essi solo attraverso la maschera del peccato.[33]

Per comprendere il divieto ebraico occorre quindi inserirlo nel significato complessivo della storia della salvezza. Dopo il peccato il corpo dell'uomo non è più capace di rendere visibile il divino e ogni sua rappresentazione diventa rischiosamente idolatrica per cui al popolo ebraico è vietata da Dio la rappresentazione, perché non sarebbe in grado di coglierne il vero significato. Nel corpo non si vede più un "vaso spirituale", ma la semplice esteriorità carnale e quindi venerando l'immagine di un corpo non si riesce a venerare veramente Dio. Ecco perché, invece, non c'è divieto di raffigurare gli angeli sull'arca. La ragione è secondo Bulgakov evidente: nelle raffigurazioni degli

angeli infatti l'immagine umana non è offuscata dal peccato. Tale immagine è più pura dell'immagine dell'uomo e perciò in qualche senso anche più umana che nell'uomo concreto.[34]

L'argomento di Bulgakov sull'immagine pre-cristiana, pur nel suo carattere a tratti capzioso, non è certo priva di forza logica. Lo schema è chiaro: se si parte dal rifiuto della fondazione cristologica dell'immagine cristiana occorre fondarla su una presunta "iconicità" generale iscritta nella natura delle cose e dell'uomo già prima di Cristo; questo tuttavia richiede di comprendere il significato teologico dell'iconofobia anticotestamentaria, in quanto sarebbe difficile accontentarsi di concepire Israele, il popolo eletto, come un'eccezione negativa, cioè come l'unico popolo antico che non comprende la radice sofianica delle immagini perché non le usa per rappresentare la divinità. Bulgakov risolve allora il problema proponendo una lettura debole del divieto anticotestamentario: Yhwh comanda di non fare immagini soltanto per un motivo pedagogico, conoscendo le debolezze del suo popolo e non per un motivo sostanziale. Dopo la venuta di Cristo questa precauzione pedagogica non è più necessaria perché la natura umana e il cosmo intero sono riportati alla loro iniziale conformità a Dio, per cui il cristianesimo porta alla luce la vera intenzione del divieto anticotestamentario.

Si può meglio comprendere a questo punto su quale linea corre la distinzione tra icona e idolo e in che senso "vera icona" sia possibile, anche secondo Bulgakov, soltanto con il cristianesimo e non con l'ebraismo e con l'arte pagana. Il cristianesimo apre infatti a una possibilità non idolatrica di rapporto nei confronti delle immagini perché dischiude una fenomenologia e un'ontologia del visibile fondata su una corretta concezione della dimensione simbolica della realtà umana derivante dalla creazione a "immagine e somiglianza" di Dio. Questa simbolicità non poteva essere compresa dall'ebraismo antico perché esso era ancora "sotto la legge" a causa del peccato; il cristianesimo, grazie al sacrificio della redenzione, restituisce la corretta comprensione della simbolicità, perché Cristo, il Nuovo Adamo, ripristina l'immagine originaria. Nei confronti del paganesimo, poi, il cristianesimo supera l'idolatria perché permette di superare il demonismo che caratterizzava il naturalismo greco-romano, compiendo un esercosimo purificatore delle immagini sacre.[35]

Da questo punto di vista sono in qualche modo idolatriche tutte le immagini pre-cristiane perché solo con Cristo l'immagine dell'umanità viene ripristinata al suo modello originario. Cristo, l'unico vero Adamo senza peccato, manifesta il vero uomo e quindi esplicita, in

modo esemplare, l'umanità come Sofia creaturale, cioè come immagine creaturale della Divinità. L'umanità che non conosce Cristo è in mano alle forze demoniache che possiedono le immagini e le riducono a prodotti della passione. Il cristianesimo, quindi, opera una purificazione dell'intenzione stessa dell'immagine, non soltanto perché rifiuta la rappresentazione di falsi dèi ma anche perché ripristina la struttura stessa della visione e l'ontologia dell'immagine che la sostiene, superando una volta per sempre l'illusione del naturalismo. Il riconoscimento del ruolo fondamentale della rivelazione cristologica per l'icona dal punto di vista della storia della salvezza non implica però che l'incarnazione apporti qualcosa di veramente nuovo, anzi il suo ruolo è piuttosto quello di riportare alla luce ciò che è da sempre e che il peccato aveva coperto. Cristo permette quindi un'"anamnesi" dell'eterna struttura iconica dell'umano che è data una volta per tutte nella creazione.[36]

In conclusione, soffermiamoci ancora sulla distinzione tra idolo e icona. È pur vero che Bulgakov accetta il dato tradizionale secondo cui tale distinzione si fonda sul diverso atteggiamento che il fruitore ha nei confronti dell'immagine. Anche nella sua teologia resta valida la distinzione etica operata dal Concilio di Nicea II tra *latreia*, "adorazione", e *timetike proskynesis*, "venerazione", ma l'interesse che lo guida è quello di mostrare come la distinzione di atteggiamento nasca da una più complessiva differenza di concezione dell'immagine, concezione che guida le modalità con cui l'uomo si rapporta al visivo. Il Settimo Concilio, sulla scia di Basilio, aveva sottolineato come il superamento dell'idolatria poteva esserci solo quando nella venerazione si passava dall'immagine al suo prototipo, ovvero solo se l'onore attribuito all'icona era riferito in realtà al suo modello spirituale. Questo dato tradizionale viene tuttavia interpretato da Bulgakov *lato sensu*: non sta infatti alla scelta dell'uomo operare questo passaggio, ma il *transitus* al modello è inscritto nell'immagine stessa. Al fruitore spetta soltanto di riconoscere che l'immagine "non è in sé", ma è in funzione del suo prototipo a cui simbolicamente rimanda. L'idolatra è quindi, in piena sintonia con il pensiero iconico tradizionale, colui che non riconosce questa struttura di ulteriorità dell'immagine: confonde l'apparenza esteriore con la presenza, per cui adora il dio nella sua immagine credendo che essa sia Dio, cioè sia consustanziale a ciò che rappresenta. L'iconodulo è invece colui che riconosce questa ulteriorità, cioè colui che sa che "dietro" all'immagine c'è un sistema di senso che la semplice esteriorità naturale dell'immagine esibisce ma non risolve.

L'atteggiamento idolatrico nei confronti delle immagini non è soltanto problematico dal punto di vista teologico in quanto costitui-

sce un peccato, ma potremmo dire che secondo Bulgakov è un vero e proprio errore filosofico perché contraddice a una fenomenologia generale dell'esperienza artistica, tanto da essere una negazione della stessa. È l'arte stessa a insegnare che la rappresentazione non è semplicemente una riproduzione passiva, ma è un'intuizione attiva dell'idea che traspare nella cosa e stabilisce il suo contenuto o fondamento ideale».[37]

6. *Rappresentabilità e irrappresentabilità di Dio*

Il lungo percorso di reinterpretazione dell'icona in cui ci siamo lasciati guidare da Bulgakov ha al suo centro la tesi della rappresentabilità di Dio che egli enuncia nel secondo capitolo del suo libro per mettere in scacco l'impostazione cristologica del pensiero iconico tradizionale. La dottrina sofiologica dal suo punto di vista consente di superare l'aporia fondamentale di chi vuole tenere insieme nell'esperienza religiosa ciò che insieme non può essere tenuto dal punto di vista logico, cioè l'irrappresentabilità di Dio e la rappresentabilità dell'ipostasi divino-umana del Figlio. Questa impostazione colpisce la dottrina dell'immagine in uno dei suoi punti nevralgici perché ripropone l'antico problema dell'idolatria sotto forma del limite e del confine tra icona e idolo. Fin dove può arrivare l'immagine quando essa ha a che fare con Dio? Essa rappresenta soltanto l'ipostasi incarnata del Figlio o raffigura direttamente la sua natura divina? La questione non è di poco conto perché traspone sul versante iconografico il problema teologico della dicibilità/indicibilità del Divino. Bulgakov è convinto che il discorso sulla raffigurabilità debba misurarsi innanzitutto sul versante filosofico-sofiologico e solo se si risolve su questo versante possa poi essere ripreso in un discorso più esplicitamente teologico. Certo, egli intende la sua sofiologia come una rilettura complessiva del cristianesimo (e su questa convinzione si generano molte delle ambiguità che attraversano il suo lavoro), ma non è necessario riferirsi alla condanna per eresia del Patriarcato di Mosca[38] per accorgersi che la proporzione tra gli elementi schiettamente filosofici e il nucleo più propriamente teologico risulta fortemente sbilanciata a favore dei primi. Nel saggio sull'icona, poi, come ha mostrato Nicolas Ozoline[39], la distanza dalla tradizione ortodossa sembra più accentuata che in altre opere, e nella foga di far rientrare anche la teoria dell'immagine cristiana nel suo sistema sofiologico, Bulgakov fa saltare molte acquisizioni importanti che si erano sedimentate nella teologia dell'icona orientale fin dai secoli della Patristica greca.

L'elemento che risulta più estraneo alla tradizione, e che i rappresentanti della teologia neo-bizantina della Diaspora russa come Vladimir Losskij e Leonid Uspenskij non hanno mancato di rilevare, è la cancellazione del tratto apofatico dell'icona. Mettere in ombra l'apofatismo significa infatti tradire la percezione radicale di indescrivibilità e irrappresentabilità di Dio che dai Padri greci si era trasmessa a Bisanzio e alla spiritualità russa. In particolare esso appare poi in contrasto con la dottrina palamita ed esicasta delle energie divine, considerata dai teologi neo-bizantini del Secondo dopoguerra un riferimento ineludibile per la rinascita del pensiero ortodosso. Applicata all'icona, questa dottrina implica l'idea che il tratto catafatico dell'icona corrisponda alla dimensione energetica della rivelazione, mentre il tratto apofatico alla necessaria riserva di inconoscibile mistero dell'*ousia* divina. Come abbiamo già detto le due dimensioni dell'*ousia* e dell'*energeia* nella teologia di Gregorio Palamas convivono in una dimensione paradossale: l'*ousia* garantisce l'assoluta trascendenza di Dio, le energie assicurano all'uomo una reale partecipazione all'esistenza divina. Tuttavia è evidente che mai le energie possono esaurire l'abisso inconoscibile dell'essenza di Dio.[40] Ora, anche Bulgakov ritiene che il suo sistema sofiologico sia una riattualizzazione della dottrina palamita[41], però, come Losskij avrà modo di evidenziare nella sua confutazione della teologia bulgakoviana contenuta in *La controversia sulla Sofia*, la dottrina sofianica finisce con il sovrapporre i due elementi sostenendo che la Sofia appartenga all'*ousia* di Dio e non all'azione delle Persone trinitarie[42], per cui nell'energia divina si conosce anche la sua *ousia*. Nell'interpretazione di Losskij la dottrina palamitica va invece riportata al suo originario tratto antinomico.[43] La distinzione tra *ousia* ed energie deriva infatti dalla tesi areopagitica della doppia via (positiva e negativa) nella conoscenza di Dio; Palamas, però, non opera alcun tentativo di conciliazione tra apofasi e catafasi, come farà invece Tommaso d'Aquino, limitandosi semplicemente a sostenere la loro inconciliabilità.[44]

Questa inconciliabilità non significa però che la teologia e l'iconografia di conseguenza debbano rinunciare nel loro lavoro di chiarimento dogmatico. L'apofatismo a cui si riferiscono i teologi neo-bizantini non esclude la ricerca intellettuale e non implica che l'icona sia priva di una propria ragionevolezza. «Guardando un'icona – afferma Losskij – vi si scopre una struttura "logica", un contenuto dogmatico che ha determinato la sua composizione».[45] La logica dell'icona non può però pretendere, come avviene in Bulgakov, di tradursi in semplice visibilità del divino. Essa è innanzitutto un'esperienza di "scacco del pensiero" davanti all'aldilà del concepibile e solo mantenendo

questo scacco come continuo correttivo metodologico alle pretese catafatiche è possibile pensare l'icona come "visibilità dell'invisibile".

A segnare il limite della teologia e dell'iconografia deve quindi essere il riferimento alla cristologia, perché solo il Figlio è «immagine del Dio invisibile» (*Col* 1,15). Questo implica però relativizzare l'importanza della «creazione a immagine e somiglianza» (*Gen* 1,27) su cui invece insisteva a senso unico Bulgakov.

> È nel contesto dell'incarnazione (diciamo piuttosto: è per il fatto, per l'evento dell'incarnazione) che la creazione dell'uomo a immagine di Dio riceve tutto il suo valore teologico che restava non visibile (o abbastanza povero) sotto la lettera del racconto sacerdotale della creazione.[46]

7. *Leonid Uspenskij: la luce e le tenebre dell'icona*

Leonid Uspenskij è l'autore che ha con maggior evidenza pensato l'icona a partire dalla teologia antinomica di Palamas. Anch'egli ritiene che il nucleo speculativo posto dall'immagine cristiana sia sinteticamente raccolto nella convinzione tradizionale che essa esprima in ultimo «l'invisibile divenuto visibile».[47] Pensiero impossibile se si procede secondo la semplice ragione, ma pensiero necessario se ci si confronta con l'esperienza spirituale ortodossa. È proprio l'impatto concreto dell'icona e il suo contenuto dogmatico che chiedono sia tenuto insieme ciò che insieme sembra non stare. Nella visibilità del grafo iconico è contenuta un'ulteriorità che va pensata, ma secondo Uspenskij non bisogna cadere nell'impostazione filosofica di Bulgakov per non stemperare lo "scandalo e la follia" dell'icona. Ebbene, soltanto restando a un livello teologico si onora la pretesa contenuta nelle icone, questo perché soltanto nel Verbo incarnato e non in una ontologia sofiologica come quella bulgakoviana è possibile scorgere le ragioni della compresenza tra visibile e invisibile. Ciò che Bulgakov non comprende quando sostituisce la sofiologia alla cristologia tradizionale è che soltanto nella rappresentazione dell'ipostasi del Verbo incarnato è possibile radicare l'antinomia dell'icona.

A partire dall'articolarsi delle due nature nell'unica ipostasi si può infatti cogliere, secondo Uspenskij, il senso ultimo della compresenza nell'immagine iconica di una forma visibile e di un rimando a un Archetipo invisibile. L'ipostasi del Verbo incarnato però non è una generica o generale ipostasi pan-individuale, come pensava Bulgakov, ma è l'unica ipostasi compiutamente umano-divina. Per questo

l'immagine che la raffigura non rappresenta l'umanità in generale, ma la particolarità della carne del Figlio. Ora, l'immagine non raffigura, come crede Bulgakov, né la natura umana, né la natura divina, ma la persona di Cristo, Dio-uomo, che unisce in essa queste due nature senza confusione né divisione.[48] Quindi l'icona non ha bisogno per legittimarsi di presupporre la rappresentabilità della natura divina perché il suo riferimento non è metafisico, ma storico alla persona realmente esistita del Figlio incarnato. Rifiutando il riferimento alla cristologia, Bulgakov ha perso il vero "luogo" in cui si misura la possibilità dell'icona, perché l'immagine di Cristo è la forma visibile compiuta della compenetrazione tra divino e umano. L'icona quindi non rappresenta la divinità ma la sua partecipazione energetica alla vita dell'uomo, né rappresenta soltanto il mondo della carne corruttibile ma quello illuminato e trasformato dalla grazia.

L'antinomia di cui parla *L'icona e la sua venerazione* è da questo punto di vista ancora un prodotto della "logica di questo mondo", mentre l'icona rovescia ogni razionalità ponendo il pensiero di fronte allo scandalo e alla follia di un Dio che diventa uomo in Gesù di Nazareth. È vero che Uspenskij non usa mai direttamente il concetto di antinomia e, come ha sottolineato Piergiuseppe Bernardi, questa assenza si deve probabilmente proprio alla polemica che egli conduce costantemente nei confronti dell'iconologia di Bulgakov[49]; tuttavia è evidente come la sua teoria dell'icona riesca più di quella bulgakoviana a esprimere l'originaria tensione antinomica tra apofasi e catafasi. Lo si vede chiaramente nell'uso che Uspenskij fa della coppia simbolica luce/tenebre per descrive il doppio movimento presente nell'immagine sacra. L'icona è dipinta a partire dalla luce che nel linguaggio iconografico è il fondo in oro "simbolo del Divino"[50] e della sua energia rivelativa. Questo fondo rende luminosa tutta l'immagine, ma è una luce senza una precisa sorgente per cui non produce ombre come la luce naturale, ma solo una luminosità diffusa.

> Proprio questa adeguatezza dell'espressione simbolica dell'oro – commenta Bernardi – in ordine alla gloria divina viene a costituire forse il tratto antinomico più evidente della stessa ermeneutica uspenskijana dell'icona. L'oro, se per un verso rappresenta la massima luminosità possibile, per l'altro costituisce anche, per quel che riguarda la luminosità, la massima opacità possibile.[51]

Nell'oro si evidenzia quindi lo stesso movimento di rivelazione e nascondimento dell'evento cristologico, per cui il fatto che l'icona sia

autentica *imago Dei* non significa che essa riesca a infrangere il muro dell'apofasi. La visibilità di Dio non è nella trasparenza della luce naturale, ma nell'opacità metallica della luminosità dell'oro di fronte al quale lo sguardo è come frenato. Quanto già evidenziato da Florenskij sull'assenza di profondità spaziale dell'icona viene qui ripreso da Uspenskij in una prospettiva strettamente teologica: l'immagine iconica non produce nello spettatore un movimento dall'occhio alla tavola, alla ricerca della trasparenza dello sfondo, ma un movimento inverso dalla tavola all'occhio, perché «siccome la rivelazione è indirizzata all'uomo, anche l'immagine si indirizza lui».[52]

L'oro risulta quindi il simbolo pittorico che sintetizza la fenomenologia paradossale della manifestazione iconica. L'immagine manifesta essa stessa la luce, ma questa luce, qui sta l'antinomia, è una luce in ultimo inaccessibile, è, usando l'espressione cara a Losskij, "tenebra divina".[53] Mentre la luce e la sua azione sono conoscibili e accessibili e di conseguenza rappresentabili [...] ciò che permane indicibile e inaccessibile è la sorgente medesima, nascosta dall'impenetrabile luce-tenebra.[54]Quindi la luce come forma stessa della manifestazione iconica è per un verso rivelazione del suo contenuto, per l'altro «il limite al di là del quale la creatura non può penetrare nella conoscenza di Dio».[55]

Il tratto antinomico che troviamo in queste espressioni dell'iconologia di Uspenskij è lo stesso che abbiamo già rilevato nel pensiero di Losskij: esso deriva dalla fedeltà che questi autori dimostrano nei confronti del pensiero bizantino e in particolare della tradizione palamita. Apparentemente questa formulazione dell'antinomia dell'icona non sembra molto diversa da quella presente nella sofiologia di Bulgakov: entrambe infatti contrappongono l'invisibilità di Dio a una forma di sua visibilità nell'immagine. Ma letti nel contesto complessivo delle due iconologie c'è in realtà una chiara differenza perché ognuno dei due modelli accentua un polo dell'antinomia a discapito dell'altro. Ci troviamo cioè di fronte a due antinomie asimmetriche di segno opposto: nel caso di Bulgakov l'accento è posto sulla raffigurabilità di Dio fino a mettere esplicitamente da parte la dimensione apofatica, in Uspenskij l'accento cade invece sull'irraffigurabilità e sulla riserva apofatica che l'immagine cristiana deve costantemente mantenere fino a parlare di un vero e proprio "scacco" dell'icona. La sofiologia bulgakoviana pecca certamente di razionalismo e la convinzione che la natura divina sia raffigurabile in quanto natura divina e non solo nell'ipostasi del *Logos* incarnato fa risorgere il problema antico dell'idolatria. Uspenskij è invece più attento al rischio che ogni *imago Dei* ha di trasformarsi in idolo e per evitare questa deriva sottolinea

l'irriducibilità del divino all'immagine.

> L'iconografia e la teologia – dice Uspenskij – sono coscienti del fatto di trovarsi davanti a un problema insolubile: esprimere attraverso dei mezzi provenienti dal mondo creato ciò che sorpassa infinitamente la creazione. Non si può avere successo in questo tentativo perché il Rappresentato stesso è indicibile. Per quanto sia elevata nel suo contenuto e per quanto essa sia bella l'icona non può mai essere perfetta, come non può esserlo alcuna immagine verbale. In questo senso l'arte dell'icona, come anche la teologia, è costretta costantemente allo scacco, ma è precisamente in questo scacco che risiede il valore dell'una e dell'altra.[56]

L'immagine cristiana, come la teologia, è quindi in ultimo destinata al fallimento del proprio obiettivo. In essa è inscritto in modo insuperabile l'impossibilità ultima di raffigurare l'irraffigurabile perché, pur spingendosi ai limiti delle possibilità umane, si rivelerà comunque sempre insufficiente.[57] Essa tuttavia è necessaria perché non può sottrarsi al compito di testimoniare che l'immagine di Dio è stata inscritta una volta per sempre nella carne del *Logos*. La situazione di scacco dell'icona diventa allora anche la vera forza dell'immagine cristiana se essa, «sulla falsariga del fallimento della croce nel quale Dio manifestò in pienezza la sua gloria, manifesterà in pienezza l'antinomia della rivelazione: l'assunzione da parte di Dio, che permane nella sua assoluta trascendenza, di una visibilità concreta e rappresentabile».[58]

Note

Introduzione

[1] E. KITZINGER, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, La Nuova Italia, Milano 2000, p. 3.

[2] Prendo a prestito questa categoria da Serge Gruzinski che la applica allo scontro sulla simbolizzazione del potere durante la conquista del Messico nel XVI secolo, cfr. ID., *La guerre des images de Christophe Colombe à "Blade Runner"*, Fayard, Paris 1990 secondo l'interpretazione che ne dà M-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards*, Seuil, Paris 2003, pp. 141 ss.

[3] A. VASILIU, *La traversé de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves au XVe siècle,* Desclée de Brouwer, Paris 1994.

[4] Con pensiero iconico intendo, sulla scorta di M.-J. Mondzain, l'insieme di teorie sull'immagine non narrativa che si sviluppano nel cristianesimo orientale. Parlo di un complessivo pensiero iconico perché la teoria dell'icona non ha soltanto una valenza teologica, ma contiene al proprio interno un'ampia costellazione di problemi teorici che hanno condizionato la cultura visiva europea. Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris 1996 (di questo testo è stata da poco pubblicata una traduzione italiana: *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, tr.it. di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006 a cui mi riferirò per alcuni documenti contenuti nell'Appendice; per le citazioni relative al testo mi riferirò comunque all'originale francese); ID., *Le commerce des regards*, cit.. A questi testi di Mondzain sono debitore di molte osservazioni contenute nel presente lavoro.

[5] Negli ultimi anni è notevolmente cresciuto l'interesse per la dimensione filosofica del dibattito sull'icona. Oltre ai lavori di M.-J. Mondzain, si possono ricordare le opere di D. Freedberg, K. Parry, J.-J. Wunenburger, R. Debray i quali non soltanto hanno cercato di inserire la teologia dell'icona nel complessivo sviluppo della teoria dell'immagine, ma hanno messo in evidenza il contributo che il pensiero iconico può offrire alla filosofia dell'immagine contemporanea. Cfr. D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993; K. PARRY, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, E. J. Brill, Leiden 1996; J-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, tr.it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 1999. Meno preciso, da un punto di vista filologico, ma comunque interessante per i numerosi spunti che offre è R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr.it di A. Pinotti, Il Castoro, Milano 1999.

[6] G.B. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in DOP, 7 (1953), pp. 3-34.

[7] Si pensi quanto dice al riguardo J.-L. NANCY, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003.

[8] Cfr. M. CACCIARI, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 173-196.

[9] Devo questa idea al saggio di M. DONÀ, *Impossibile imago, necessaria imago. Enig-*

ma trinitario e arte nel Novecento, in G. LINGUA (a cura di), *Il segreto dell'immagine. Potenza e ambiguità della rappresentazione*, Medusa, Milano 2004, pp. 83-140.

[10] È degno di nota il fatto che gli iconografi di cui è menzionato il nome, quale per esempio A. Rublëv, vengono ricordati innanzitutto per la loro santità e la stessa capacità artistica è sempre connessa dalla tradizione all'esemplarità spirituale della loro vita.

[11] GREGORIO DI NISSA, *De vita Moysis*, II, 232 (SCh 1 bis, p. 256; tr.it a cura di C. Moreschini, Utet, Torino 1992, pp. 317-318). Per un'analisi di questo passo si veda M.-J. MONDZAIN, *L'image peut-elle tuer?*, Bayard, Paris 2002, pp. 39-41.

Parte prima

Capitolo I

[1] Cfr. cap. II, paragrafo 2.

[2] J. WYCLIFF, *Sermones*, a cura di J. Loserth e F.D. Matthew, London 1887, p. 91.

[3] G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana*, Utet, Torino 1971, Vol. I, pp. 201-202.

[4] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône dans l'Eglise ortodoxe*, Cerf, Paris 1982, p. 17 (tr.it. di A. Lanfranchi, La Casa di Matriona, Milano 1995. Nelle prossime ricorrenze citerò direttamente dall'originale francese). Sul ruolo del comandamento nel pensiero iconoclastico e iconofilo bizantino si possono trovare osservazioni interessanti in C. BARBER, *Figure and Likeness. On the Limits of Represenetation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, Princeton 2002, pp. 39-59.

[5] Cfr. J. OUELLETTE, *Le deuxième commandement et le rôle de l'image dans la symbolique religieuse de l'Ancient Testament. Essai d'interpretation*, in "Revue Biblique", 74 (1967), pp. 510-513.

[6] Per un'introduzione alla problematica del rapporto tra giudaismo e arte si può vedere P. PRIGENT, *Le judaisme et l'image*, Mohr, Tübingen 1990; J. GUTMANN, *No Graves Images: Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York 1971; dello stesso è interessante anche la più recente raccolta di saggi: *Sacred Images. Studies in Jewish Art from Antiquity to the Middle Ages*, Northampton 1989. Per la situazione nell'ebraismo biblico: S. SCHROER, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament* (Orbis Biblicus et Orientalis), Göttingen 1987. Un quadro sintetico dei principali problemi si può trovare in G. SED- RAJNA, *L'argument de l'iconophobie juive*, in F. BOESFLUG-N. LOSSKIJ (a cura di), *Nicée II*, Cerf, Paris 1987, pp. 81-88.

[7] D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., p. 11.

[8] Già nel 1934 J.-B. Frey aveva suggerito la possibilità che anche nell'Israele antico esistesse una interpretazione non rigorista del divieto. Cfr. ID., *La question des images chez les Juifs à la lumière des récentes découvertes*, in "Biblica", 15 (1934), pp. 255-300. Da allora molti sono stati gli studi in questo senso. Per un'introduzione generale alla questione, oltre al già citato articolo di J. Ouellette, cfr. C. KONIKOFF, *The Second Commandment and its Interpretation in the Art of Ancient Israel*, Genève 1973; F. CALABI, *Simbolo dell'assenza: le immagini nel giudaismo*, in "Quaderni di storia", 41 (1995), pp. 5-32; S. BIGHAM, *Les Chrétiens et les images. Les attitudes envers l'art dans l'église ancienne*, Ed. Paulines, Montréal 1992, pp. 23-56. Particolarmente utili sono le osservazioni di A. LUZZATO, *L'aniconismo ebraico fra immagine e simbolo*, in T. VERDON (a cura di), *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica*, Settimello (FI) 1992, pp. 87-101.

[9] Dal punto di vista teologico il fatto che esistano immagini nei luoghi sacri dipende certo dal grado di rigorismo con cui viene interpretato il divieto mosaico, ma si accompagna sempre a giustificazioni che mirano a escluderne il culto e che quindi restano fedeli alla condanna radicale dell'idolatria. Pensiamo al caso delle immagini nel tempio di Salomone che vengono giustificate come conseguenza di un ordine diretto di Yhwh, cfr. *1Re* 6,12-13. Anche Tertulliano, peraltro ostile alle immagini, ritiene che la presenza dei cherubini nel tempio non costituisce uno scivolamento nell'idolatria (*Adversus Marcionem*, II, 22). Gli interpreti contemporanei non sono però concordi se si debba attribuire a queste immagini un valore meramente decorativo (Frey) o un qualche significato simbolico (cfr. E.R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Vol. IV, New York 1954, p. 8).

[10] Cfr. S. SCHROER, *op.cit.* pp. 301-355.

[11] G. VON RAD, *Teologia dell'Antico Testamento*, Vol. I, ed.it. a cura di M. Bellincioni, Paideia, Brescia 1972, p. 253. Per un ulteriore inquadramento esegetico e teologico si possono vedere: P. BEAUCHAMP, *La legge di Dio*, tr.it di M. Gambarino, Piemme, Casale Monferrato 2000; G. AUZOU, *Dalla servitù al servizio. Il libro dell'Esodo*, tr.it di G. Mantegazza, Edb, Bologna 1975.

[12] Nel suo studio sull'iconofobia ebraica G. Sed-Rajna ha mostrato come anche all'interno della storia di Israele si trovino letture maggiomente latitudinarie del comandamento, quali quelle sviluppatesi durante il periodo della redazione dei due *Libri dei Re* e nell'esegesi rabbinica della Diaspora, e letture più rigoriste, come le interpretazioni che si ritrovano nella letteratura profetica, o addirittura apertamente iconoclaste durante la resistenza maccabea alla politica ellenizzante dei Seleucidi. Cfr. G. SED-RAJNA, *L'argument de l'iconophobie juive*, cit., pp. 83-86. Su questo aspetto si veda anche C. RUDOLPH, *La resistenza all'arte dell'Occidente*, in E. CASTELNUOVO-G. SERGI, *Arte e storia nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2004, pp. 50-53.

[13] «La tradizione interpretativa non è unitaria nel suddividere e nell'enumerare i comandamenti. Nella tradizione giudaica, si è imposta l'opinione che la frase iniziale (*Es* 20,2; *Dt* 5,6) valga da sola come primo comandamento, mentre i divieti riguardanti gli dei stranieri e le immagini vengono computati insieme come secondo comandamento (*Es* 20,3-6; *Dt* 5,7-10). La tradizione cattolico-romana e quella luterana, che si rifanno ad Agostino, considerano la frase iniziale insieme ai divieti riguardanti divinità straniere e immagini come primo comandamento; invece le due proposizioni conclusive, entrambe le quali iniziano con "non desidererai..." *Es* 20,17; *Dt* 5,21) vengono contate rispettivamente come nono e decimo comandamento. Un terzo modo di enumerare, che fra gli altri domina nella tradizione riformata, considera a sé stante il divieto di immagini come secondo comandamento, e però conta le due ultime proposizioni "non desidererai..." come un unico comandamento, il decimo», cfr. R. RENDTORFF, *Teologia dell'Antico Testamento*, tr.it. di M. Di Pasquale, Vol. II, Claudiana, Torino 2003, p. 4.

[14] Cfr. ORIGENE, *Homiliae in Exodum*, VIII, 3 (Sch 321, pp. 250-254). Sulla posizione di Origene si veda C. GINSBURG, *Idoli e immagini. Un passo di Origene e la sua fortuna*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 118-135.

[15] G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana*, cit. II, VIII, 17-21. Fino al 1534 Calvino usava ancora la numerazione tradizionale, sulla linea dei Catechismi di Lutero, ma già nella prima edizione dell'*Istituzione* del 1536 ne fa un comandamento a sé stante. Sull'immagine in Calvino si veda il classico L. WENCELIUS, *L'esthétique de Calvin*, Les belles Letteres, Paris 1937.

[16] J. COTTIN, *Le regarde et la parole. Une théologie protestante de l'image*, Labor et

Fides, Genève 1994, p. 98.

[17] Cfr. tra gli altri A. GRÖZINGER, *Praktische Theologie und Aesthetik*, Kaiser Verlag, München 1987, che prende le distanze dall'interpretazione rigorista nella chiesa riformata e sostiene che il testo del decalogo debba dar corso a un'estetica teologica dove il divieto dell'immagini [*Bilderverbot*] può essere compreso come un comandamento d'immagini [*Bildergebot*].

[18] Cfr. J. COTTIN, *op.cit.*, pp. 114 ss.

[19] A rilevare questo aspetto è M.-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards*, cit., pp 44-45.

[20] H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Antico Patto*, tr.it di M. Fiorillo, U. e C. Derungs, Jaca Book, Milano 1971, pp. 39-48.

[21] Per la terminologia biblica si veda la voce "Idolatria", in *Enciclopedia delle religioni*, Jaca Book, Milano 1994, Vol II, pp. 259-261, nonché la voce "eidolon" in G. KITTEL-G. FRIEDRICH, *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Vol. III, Paideia, Brescia 1967, coll. 129-130.

[22] Questo aspetto è stato ben evidenziato da K.H. BERNHARD, *Gott und Bild. Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bilderverbotes im Alten Testament*, Evangelische Verlangsanftalt, Berlin 1956, pp. 24-33.

[23] Bisogna però notare che Israele arriva a questa posizione teologica solo in un secondo tempo. Nello strato più antico della sua cultura c'è senza dubbio «una accezione non critica dell'oggetto, considerato come portatore di un potere magico e di una realtà trascendente» (J. COTTIN, *op.cit.*, p. 104). La prima tappa verso la desacralizzazione si registrerebbe secondo Dohmen nella lotta di Elia contro gli dèi stranieri durante il IX secolo. Essa segna il passaggio da un «monoteismo integrante a un monoteismo intollerante» (CH. DOHMEN, *Das Bilderverbot. Seine Entsthehung und seine Entwicklung im Alten Testament,* P. Haustein, Bonn 1985, p. 252, citato da Cottin). Contro il permanere di culti cananei ai Baal occorre instaurare un monoteismo radicale. Ma anche a questo livello non esiste ancora una critica esplicita degli oggetti cultuali e quindi un divieto delle immagini; l'intero ciclo di Elia (*1Re* 17-*2Re* 2) non cita mai il decalogo. È piuttosto il profeta Osea che a metà dell'VIII secolo istitutisce un legame diretto tra culto dei Baal e divieto di oggetti cultuali In particolare la sua critica si scaglia contro il vitello d'oro dei culti samaritani del Nord e punta a indicarne l'inautenticità: «Ripudio il tuo vitello o Samaria/[...] Esso è opera di un artigiano, esso non è un dio; sarà ridotto in frantumi il vitello di Samaria». Il culto degli idoli fatti dagli artigiani è inviso a Yhwh perché tributato a falsi dèi che non hanno un reale potere e verranno fatti in mille pezzi dal vero Dio. Malgrado la radicalità di questa critica agli oggetti cultuali, Osea non collega la critica antidolatrica al divieto del Decalogo. Sarà il redattore deuteronomista a collegare direttamente la purezza del culto tributato a Yhwh con l'iconoclasmo della Legge e questo avverà dopo le riforme di Ezechia volte appunto alla purificazione del culto. Ci troviamo però a questo punto in un nuovo contesto dove si è radicalizzato il rischio di sincretismo perché forte è la pressione ideologica delle popolazioni vicine e Israele ha appena vissuto l'esperienza dell'esilio ed è entrato in contatto diretto con le diverse immagini delle divinità pagane. La formulazione del divieto delle immagini, afferma Dohmen, «deve essere compreso come la conseguenza di una lunga esperienza che comprendere sia le immagini all'interno del culto, sia la sola adorazione di Yhwh» (*ivi*, p. 260 ss.).

[24] M.-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards*, cit., p. 44.

[25] Questo testo è molto significativo perché mette in evidenza non solo che Dio non si mostra direttamente, ma anche che la visione dell'uomo deve comunque essere protetta e velata.

[26] Da questo punto di vista il divieto anticotestamentario viene interpretato da Catherine Chalier come rifiuto dell'immagine scolpita di un "volto completo", cfr. ID., *L'interdit de la représentation*, in "Autrement", 148 (1994).

[27] J.-L. NANCY, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, p. 66.

[28] J.-L. MARION, *Dio senza essere*, tr.it di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1987, p. 24 (traduzione modificata). Marion istituisce in termini fenomenologici la coppia di opposti idolo/icona. Su questa coppia Marion ritorna in più occasioni: ID., *L'idolo e la distanza*, Jaca Book, Milano 1979, ID., *Dato che*, Sei, Torino 2001 in particolare § 23; *I*D., *Du surcroît*, PUF, Paris 2001, pp. 65-98.

[29] M. DONÀ, *Impossibile imago, necessaria imago*, cit., p. 86.

[30] BASILIO, *De spiritu sancto*, XVIII, 45 (SCh 17 bis, p. 406).

[31] Il rifiuto ebraico dell'immagine religiosa e la sua condanna sono una radice culturale da non sottovalutare quando si deve comprendere lo statuto dell'immagine nell'iconoclasmo cristiano, sia nella versione bizantina, sia nella versione riformata. Si arriva a distruggere le immagini quando si ritiene che esse si identifichino in qualche misura con l'oggetto che rappresentano, cioè si ritiene non che l'immagine è insufficiente a raffigurare Dio, ma che lo raffigura troppo e quindi lo circoscrive. Nel pensiero iconoclasta bizantino questo è ben visibile nell'idea sostenuta da Costantino V che l'immagine debba essere della stessa sostanza di Dio. Lo stesso meccanismo di "idolatria invertita" si ritrova nell'iconoclasmo riformato e Lutero stesso ne segnala il paradosso prendendo le distanze da Carlostadio: «L'iconoclasmo è per il riformatore di Wittemberg una idolatria inconsapevole nella misura in cui continua ad attribuire all'immagine un potere magico; esso raggiunge così un risultato inverso a quello a cui mira e si congiunge paradossalmente all'iconofilia più idolatrica», cfr. J. COTTIN, *op.cit.*, pp. 256-257.

[32] H.U. VON BALTHASAR, *op.cit*, p. 88.

[33] Su questo aspetto si veda O. GRABAR, *Penser l'art islamique.Une esthétique de l'ornement,* Albin Michel, Paris 1996, pp. 45-55.

[34] M.-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards,* cit., p. 43.

[35] *Ivi*, pp. 43-44.

[36] *Ivi*, p. 46.

[37] Il legame tra l'impurità del sangue e il divieto di fare immagini è analizzato con osservazioni interessanti in E. KURYLUK, *Veronica. Storie e simboli della "vera immagine" di Cristo*, Donzelli, Roma 1993, pp. 7 ss.: «La pelle o le vesti macchiate di sangue, di seme o di altri umori corporali possono essere percepite come pitture. Questo forse serve a svelare il legame nascosto fra il rifiuto delle immagini e la paura delle secrezioni di umori, in particolare del flusso mestruale femminile. Ma la rappresentazione e le mestruazioni sono collegate anche per un altro fondamentale motivo. Il sanguinamento è segno della capacità riproduttiva della donna e la rappresentazione equivale alla riproduzione. Il collegamento è evidente nella storia di Rachele. Rachele ruba gli idoli di suo padre Labano (in ebraico "bianco") e li nasconde sotto la sella del cammello. Quando Labano entra nella tenda di Rachele per cercarli, la donna rimane seduta sulla sella che ricopre gli idoli e spiega che non può andare incontro al padre e salutarlo perché ha le mestruazioni (*Gen* 31,19-35)».

[38] M.-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards,* cit., p. 50.

Capitolo II

[1] E. KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit., p. 3. Le immagini con una funzione pura-

mente decorativa non hanno in generale creato grossi problemi di legittimazione. Cfr. al riguardo J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Cerf, Paris 1999, pp. 29-31.

[2] H. KOCH in *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1917, stabilisce la seguente lista di autori ostili alle immagini: Aristide d'Atene, Giustino, Taziano, Atenagora, Ireneo di Lione, Minucio Felice, Clemente d'Alessandria, Tertulliano, Origene, Cipriano di Cartagine, Metodio di Olimpo, Lattanzio, Arnobio di Sicca, Eusebio di Cesarea. Un'analisi dei testi di questi autori può essere trovata in S. BIGHAM, *Les chrétiens et les images*, cit., pp. 76-112; ulteriore materiale si trova in A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Flammarion, Paris 1984, pp. 23-25.

[3] Per un'introduzione generale alle prime manifestazioni artistiche del cristianesimo si può vedere A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 1967, e F. VAN DER MEER, *Die Ursprünge der christlichen Kunst*, Basel-Wien 1982. Cfr. Anche P. PRIGENT, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, tr.it. di C. Marinese, Arkeios, Roma 1997.

[4] S. Bigham individua l'origine di questa teoria nel protestantesimo liberale dell'800 (A. Ritschl e A. von Harnack) secondo cui la storia della Chiesa è costituita da una serie di compromessi con la cultura greco-romana che hanno portato alla perdita della purezza originaria del messaggio evangelico. Ad applicare il modello dell'ellenizzazione direttamente alla questione delle immagini di culto è stato E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, 2 Voll., Leipzig 1899 (*Immagini di Cristo*, tr.it di G. Giuliano, Medusa, Milano 2006: l'edizione italiana si basa sul primo volume della seconda edizione, alleggerito dai documenti e dagli allegati, stampato a Lipsia nel 1909. Per le citazioni delle parti non tradotte mi riferirò all'originale tedesco), seguito in questo poi da H. KOCH, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, cit., e W. ELLIGER, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig 1930. S. BIGHAM, *Les chrétiens et les images*, pp. 9-10.

[5] Un esempio di questa interpretazione si trova in Brehier: «L'arte cristiana è nata al di fuori della Chiesa e, perlomeno in origine, si è sviluppata quasi contro la sua volontà. Il cristianesimo, nato dal giudaismo, era per natura ostile all'idolatria, come la religione da cui proveniva. [...] Non è la Chiesa ad aver creato l'arte. Verosimilmente essa non dovette conservare a lungo un atteggiamento di indifferenza e disinteresse nei suoi confronti; accettandola, senza dubbio la regolamentò in certa misura, ma è all'iniziativa dei fedeli che essa deve la sua nascita», cfr. L. BREHIER, *L'art chrétien*, Paris 1928, pp. 13, 16 (citato da L. Uspenskij). Vanno in questa direzione, sottolineando l'originario spirito aniconico del cristianesimo, TH. KLAUSER, *Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst*, in *Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte*, Aschendorf, Münster 1974, pp. 329-337; P. FINNEY, *Antecedents of Byzantine Iconoclasm: Christian Evidence before Costantine*, in J. GUTMANN (a cura di), *The Image and the Word: Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*, cit., pp. 27-47.

[6] C. MURRAY, *Art and the Early Church*, in "Journal of Theological Studies", 28 (1977), pp. 305-345; ID., *Le problème de l'iconophobie et les premiers siècles chrétiens*, in F. BOESPFLUG-N. LOSSKIJ, *Nicée II*, cit., pp. 39-50; ID., *Preaching, Scripture and Visual Imagery in Antiquity*, in "Cristianesimo nella storia", XIV (1983) 3, pp. 481-503.

[7] S. BIGHAM, *Les chrétiens et les images*, cit., pp. 57-112.

[8] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 13 ss.

[9] *Ivi*, pp. 13-14.

[10] Ampia è la letteratura su questo canone 36 del Concilio di Elvira. Si veda H. KOCH, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, cit., pp. 9 ss. Conrad Ru-

dolph fa notare come le parole *colitur* e *adoratur* derivino direttamente da *Es* 20,4 (*non adorabis ea neque coles*) e come nel riferimento ai dipinti sulle pareti si possa leggere un rimando a *Ez* 8,10-11, dove si accusa Israele di pratiche idolatriche nei confronti di immagini dipinte sulle pareti del Tempio di Gerusalemme. Cfr. C. RUDOLPH, *La resistenza all'arte nell'Occidente*, cit., p. 60.

[11] Cfr. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin,* cit., pp. 20-21.

[12] Secondo Bigham la storia della relazione tra cristianesimo e immagini è priva di rotture fin dall'epoca apostolica: «Se si suppone che i cristiani dei primi tre secoli erano altrettanto capaci quanto tutti i cristiani della storia di distinguere teoricamente e praticamente tra una immagine idolatrica e una immagine non idolatrica, il problema (la teoria dell'ostilità nei confronti delle immagini) viene meno. Si elimina così una grave accusa portata contro il cristianesimo: quella di un cambiamento radicale, di un abbandono, di uno scivolamento, di una paganizzazione nell'attitudine dei primi cristiani verso l'arte figurativa. Scartando l'immagine di un cristianesimo primitivo radicalmente aniconico e iconofobo, ci si offre la possibilità di vedere in continuità, senza rottura, la storia del cristianesimo di fronte a questa questione», cfr. S. BIGHAM, *Les chrétiens et les images*, cit., p. 15-16.

[13] Cfr. cap. IV, 1.

[14] Cfr. i già citati lavori di M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie,* cit. e di CH. BARBER, *Figure and Likeness*, cit.

[15] I primi cristiani condannavano il culto delle immagini e si rifiutavano di fare sacrifici davanti alle effigi dell'imperatore, tuttavia questo non significa che rifiutassero le immagini per fini non cultuali. Per esempio Clemente di Alessandria nel *Pedagogo* elenca una serie di figure che i cristiani possono rappresentare nei loro sigilli, escludendo soltanto immagini che abbiano un significato idolatrico o bellico (ID., *Paedagogus* III, 59.1 (SCh 158, p. 124; tr.it. di M.G. Bianco, Utet, Torino 1971, p. 431). Su questo si veda A. MENOZZI, *La chiesa e le immagini*. *I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995, pp. 12; 69-70.

[16] MINUCIO FELICE, *Octavius*, 32,1-3 (ed. C. Halm, Vienna 1867, pp. 45-46, tr.it. in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., pp. 70-71). Dell'*Octavius* e disponibile l'edizione critica con traduzione a cura di M. Pellegrino, P. Siniscalco e M. Rizzi, Sei, Torino 2000.

[17] Questa tesi, sostenuta tra gli altri da Dobschütz (op.cit.), è complementare alla teoria dell'ellenizzazione, all'idea che l'ebraismo sia una religione totalmente aniconica e che la religione pagana sia a senso unico idolatrica. Dopo le scoperte archeologiche dell'ultimo secolo e i progressi compiuti dalla filologia classica oggi non è più possibile essere così netti. Cfr. al riguardo V. FAZZO, *La giustificazione delle immagini religiose*, I: *La tarda antichità*, Esi, Napoli 1977, pp. 7-15.

[18] Cfr. V. FAZZO, *La giustificazione delle immagini religiose*, cit., pp. 314-316.

[19] Plutarco afferma per esempio che il vero tempio è l'anima santa e i cinici sono generalmente ostili alle rappresentazioni della divinità in immagine. Zenone, in un testo riportato da Clemente di Alessandria (*Stromata*, V, 11,76), sostiene che l'opera degli artisti non deve essere tenuta in grande conto. Una ricostruzione complessiva del pensiero tardo-antico sulle immagini sacre si trova in V. FAZZO, *La giustificazione delle immagini religiose*, cit.; particolarmente interessante è la *Conclusione*, pp. 313-342.

[20] Nell'opera di Platone il concetto di immagine è utilizzato per descrivere il rapporto tra la realtà ideale e il mondo visibile dell'apparenza e come tale è carico delle molteplici valenze positive e negative con cui si qualifica questo rapporto. L'immagine è quindi figura dello scarto, dell'imperfezione e della privazione esistente nella realtà materiale rispetto alla realtà ideale, ma può significare anche una certa partecipazione tra raffigurazione e mo-

dello, dove la somiglianza in qualche modo esorcizza la perdità di identità delle forme. Cfr. J.-J- WUNENBURGER, *op.cit.*, p. 202; G. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, cit., pp. 5-7. Sulla concezione dell'immagine platonica si veda J.-P. VERNANT, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Il Saggiatore, Milano 1982, pp. 119-152; R. JAVELET, *Image et réssemblance au douzième siècle de Saint Anselme à Alain de Lille*, Letouzey&Ané, Strasbourg 1967, pp. 5 ss.; A. BESANÇON, *L'image interdite*, cit., pp. 52-73.

[21] Le immagini prodotte dalla mano dell'uomo (demiurgiche) non sono altro che riproduzioni più o meno somiglianti alla realtà concreta e risultano quindi più distanti dalla verità perché, imitando la natura, moltiplicano ulteriormente lo scarto che già divideva quest'ultima dal mondo vero ideale. Un riferimento tra gli altri può essere il famoso brano del Libro X della *Repubblica* dove Platone distingue tra il modello del letto e la sua esecuzione artigianale «che assomiglia al letto reale senza veramente esserlo» (*Repubblica*, 597a). Nel *Sofista* la riproduzione mimetica viene ulteriormente articolata: «Dell'arte dell'imitare, una parte che io vedo è l'arte del rappresentare. Questa si trova specialmente quando uno realizza una imitazione rappresentando il suo modello in modo da mantenere le interne proporzioni in lunghezza, larghezza e profondità e oltre a ciò fornisce all'imitazione anche i colori che convengono a ciascun particolare» (*Sofista*, 235d-e). Accanto a essa esiste però anche un'imitazione in cui gli artefici «realizzano nelle immagini che essi fanno, non le proporzioni che sono reali, ma invece quelle che possono apparire volta per volta» (*ivi*, 236a). L'imitazione può quindi dare origine non soltanto a immagini quali copie omologhe ai loro modelli [*eikones*], ma anche immagini apparenti, in cui si deformano le proporzioni delle forme per dare l'illusione della verità. «Il fine della pittura o della scultura non è quello di "rappresentare ciò che è come è", ma "ciò che appare come appare"» (*Repubblica* 598b). Per cui le opere d'arte diventano simulacri non per il fatto di rappresentare forme inesistenti o deformate ma perché ingannano, «facendoci credere a una somiglianza morfologica da illusionismo ottico», cfr. J.-J. WUNENBURGER, *op.cit.*, pp. 148-149. Su questa questione si possono trovare osservazioni utili anche in J.-F. MATTEI, *Platon et le miroir du mythe*, PUF, Paris 1996, pp. 119-122.

[22] Su questo problema si veda M. RIZZI, *Teologia politica: la rappresentazione del potere*, in P. BETTIOLO-G. FILORAMO, *Il Dio mortale. Teologie politiche tra antico e contemporaneo*, Morcelliana, Brescia 2002, pp. 275 ss.; ID., *Il sacrificio pagano nella polemica dell'apologetica cristiana del II secolo*, in "Annali di storia dell'esegesi", 18 (2001), pp. 197-209.

[23] Sul ruolo di Origene all'interno della Patristica greca si veda E. VON IVÁNKA, *Platonismo cristiano. Ricezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*, tr.it. di E. Peroli, presentazione di G. Reale, Vita e Pensiero, Milano 1992, pp. 103-109. Va ricordato che il pensiero di Origene non ha avuto soltanto un'influenza aniconica. «Ciò che ha ispirato una abitudine iconoclasta è soprattutto l'origenismo intellettualista nella sua forma evagriana. Ma il senso profondo del simbolismo in Origene costituisce certamente una fonte incessante di ispirazione per l'arte cristiana», cfr. CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ. Fondaments théologiques*, Cerf, Paris 1986 (la prima ed. risale al 1976), pp. 84-85. Di questo libro, fondamentale per gli studi sulla teologia dell'icona, esiste una edizione tedesca del 1984 più sintetica e fortemente rielaborata da cui è tratta la traduzione italiana a cura di M.C. Bartolomei, Paoline, Cinisello Balsamo 1988. Nelle prossime ricorrenze ci riferiremo sempre all'edizione francese perché più completa.

[24] G. FLOROVSKY, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, in CH, 19 (1950), p. 87. Sul problema dell'immagine in Origene si veda H. CROUZEL, *Théologie de l'image chez Origène*, Ed. Montaigne, Paris 1956, che cerca invece di mostrare come il

pensiero di Origene sia meno univoco di quanto potrebbe far credere una interpretazione come quella di Florovsky. Al di là delle necessarie attenuazioni filologiche relative al maggiore o minore accentuazione dello spiritualismo e del subordinazionismo di Origene è comunque evidente che l'"origenismo", come mentalità teologica, avrà un ruolo importante nello sviluppo della corrente ostile alle immagini nel cristianesimo orientale. Cfr. P. GRILLMEIER, *Der Logos am Kreuz*, Munich 1956, pp. 49-55; CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., pp. 77-85.

[25] ORIGENE, *Commentarii in Johannem*, II, 6, 495 (SCh 120, p. 239; tr.it. a cura di E. Corsini, UTET, Torino 1968, p. 215).

[26] ORIGENE, *Contra Celsum*, VIII, 18 (Sch 150, p. 312, 314; tr.it. a cura di A. Colonna, Utet, Torino 1971, p. 673).

[27] Il testo della lettera è raccolto in HENNEPHOF, pp. 42-45. Schönborn ne offre un'analisi teologica in *L'icône du Christ*, cit., pp. 55-77, contestualizzandolo all'interno della cristologia e dell'antropologia teologica di Eusebio. Sulla lettera si vedano: G. FLOROVSKY, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, cit., pp. 77-96; S. GERO, *The True Image of Christ: Eusebius' Letter to Constantia Reconsidered*, in "The Journal of Theological Studies", 32 (1981), pp. 460-470; H.G. THÜMMEL, *Eusebios' Brief an Keiserin Constantia*, in "Klio" 66 (1984), pp. 210-222.

[28] La pericope citata si trova in HENNEPHOF, p. 43. La traduzione italiana in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., p. 75.

[29] D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., p. 76.

[30] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., p. 74.

[31] Su come i primi cristiani abbiano assimilato l'iconografia pagana si veda lo studio di A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétiennne,* Flammarion, Paris 1979. La gamma di reazioni di assorbimento, ma anche di metamorfosi e di vero e proprio rifiuto, che si registrano nel momento in cui l'immagine cristiana incontra l'immagine pagana rimane ancora largamente inesplorata. Si vedano al riguardo le interessanti osservazioni di C. GINSBURG, *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, cit., pp. 89-95. Alcuni materiali significativi al riguardo sono disponibili in H. BELTING, *Il culto delle immagini*, *Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr.it di B. Maj, Carocci, Milano 2001, in particolare in relazione al rapporto tra immagine cristiana e ritratto funerario romano (cfr. pp. 104-132) e in P. PRIGENT, *L'arte dei primi cristiani*, cit. pp. 65-1577. Per uno sguardo sintetico cfr. E. SENDLER, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, Paoline, Roma 1984, pp. 13-22.

[32] Cfr. D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., pp. 16-17. A proposito della storia di questa linea apologetica delle immagini si veda G. LANGE, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie*, Würzburg 1968, in particolare pp. 13-38.

[33] GREGORIO DI NISSA, *Oratio laudatoria sanctii ac magni martyris Theodori*, PG 46, 737-739; trad. parziale in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., p. 78.

[34] *Ivi*, PG 46, 739A.

[35] Sulla posizione di Gregorio Magno si possono vedere: L.W. DUGGAN, *Was Art really the "Book of the illetterate"?*, in "Word and Image", 5 (1989), pp. 227-251 e P.A. MARIAUX, *L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionarie*, in "Cristianesimo nella storia", 14 (1993), pp. 1-12.

[36] GREGORIO MAGNO, *Epistola*, in MGH, *Epistulae*, II, X, Berlin 1957, pp. 269-272, tr.it. parziale in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., pp. 79-80.

[37] *Ivi*, p. 80.

[38] E. KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 10-11.

[39] C.I. NEUMANN, *Iuliani Imperatoris librorum contra Christianos quae supersunt*, Leipzig 1880, pp. 225-226, citato da Kitzinger.

[40] A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétienne antique*, College de France, Paris 1946, Vol. II, pp. 343 ss.

[41] E. KITZINGER, *Il culto delle immagini,* cit., p. 27.

[42] Ne è un esempio la *Vita di S. Simeone il Giovane*, attribuita ad Arcadio, vescovo di Cipro, dove l'autore narra di un cittadino di Antiochia il quale, dopo essere stato guarito da una malattia per opera del Santo, appende un'immagine del benefattore all'ingresso della propria bottega situata in un luogo pubblico e importante della città, adornandola con tendine e lumi in segno di maggiore venerazione. Per l'episodio si veda H. DELEHAYE, *Les Saints Stylites. Subsidia Hagiographica*, 14, Bruxelles-Paris 1923, pp. LIX ss., citato da Kitzinger.

[43] EVAGRIO, *Historia Ecclesiastica* V, 27 (tr.it. a cura di F. Carcione, Città Nuova, Roma 1998, pp. 231-234).

[44] Una versione incompleta del testo viene scoperta nel 1848 da Cureton che la pubblica nella raccolta da lui curata *Ancient Syriac Documents* (London 1864) con il titolo *The Doctrine of Addeus, the Apostle.* Nel 1876 G. Phillips pubblica una versione completa del testo siriaco, ritrovata nella Biblioteca pubblica imperiale di San Pietroburgo. La leggenda sull'acheropita di Edessa ha numerose formulazioni. Secondo Dobschütz essa si collega a quanto afferma EUSEBIO DI CESAREA, *Historia Ecclesiastica*, I,13 (tr.it. a cura di S. Borzi, Città Nuova, Roma 2001, pp. 87-89): lo storico racconta che nell'anno 31 il re di Edessa Abgar cadde ammalato e, sentendo parlare di Gesù come grande taumaturgo, gli scrisse una lettera invitandolo a venire a Edessa per guarirlo e per rimanervi tranquillo lontano dalle polemiche dei giudei. Nella sua risposta Gesù promise di inviare al re, dopo l'ascensione in cielo, uno dei suoi discepoli per guarirlo. Il testo di questa lettera sarebbe poi stato scolpito sulle porte della città. Con il diffondersi della *Dottrina di Addai* la leggenda si modifica: Abgar non invia a Gesù soltanto una lettera, ma anche il suo fedele archivista e pittore Hannan allo scopo di fare un ritratto di Gesù. A questo punto si parla per la prima volta dell'icona di Edessa che sarebbe un quadro a colori dipinto su tavole di legno, quindi non un acheropita. La leggenda è ripresa con un'ulteriore modifica da Giovanni Damasceno, secondo il quale Hannan non riuscì a eseguire il ritratto di Cristo a causa dell'eccezionale splendore del suo volto e allora Gesù prese un panno e se lo premette sul volto sudato lasciandovi raffigurata la propria immagine. Si cominciò allora a parlare di questa icona come di un acheropita. Sull'argomento si può vedere E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo,* cit., pp. 91-150. Interessante è anche il materiale analizzato in E. KURYLUK, *Veronica*, cit., pp. 25-32.

[45] Evagrio è il primo ad attribuire all'immagine origine divina e parla di «un'immagine modellata da Dio [*theoteukton eikóna*], che non fu fatta da mano umana, ma che Cristo, nostro Dio, mandò ad Abgar che desiderava vederlo», cfr. EVAGRIO, *Historia Ecclesiastica*, 4, 27. Cfr. H. BELTING, *op.cit.*, p. 261.

[46] *De obsedione Costantinopolitana sub Heraclio Imp.*, in A. MAI, *Patrum Nova Bibliotheca*, VI, Roma 1853, t. 2, pp. 423 ss.

[47] *Ivi*, p. 427.

[48] KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit., p. 44.

[49] T. TOBLER, *Itinera et descriptiones terrae sanctae*, I, Ginevra 1877, p. 116. Il testo è riportato anche se in una differente versione da E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, cit., Vol. II, p. 135.

[50] La leggenda dell'immagine di Camuliana racconta che Ipazia, che affermava di non

poter credere se non a ciò che vedeva, trovò in fondo al lago del suo giardino una tela con dipinto il volto di Cristo. Tiratala fuori dall'acqua si rese conto che era asciutta e, avvoltala nel suo mantello, l'immagine si impresse sulla veste e produsse una replica fedele del ritratto. Dopo questa serie di miracoli Ipazia diventò cristiana. Una sintesi della leggenda e del gruppo di immagini acheropitiche a essa connessa è riportata da E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, cit., pp. 51-64. Sul ruolo di questo acheropita e sulla sua capacità miracolosa di autoriprodursi si veda KURYLUK, *op.cit*., pp. 18-21. In questo caso l'immagine si automoltiplica in altre copie miracolose, cosa che avverrà anche secondo una delle tante versioni della leggenda dell'icona di Edessa.

[51] G. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, cit., CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., in particolare la "Prima Parte", pp. 11-125.

[52] Su questa dimensione paradigmatica degli acheropiti si trovano osservazioni interessanti in G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Ed. de Minuit, Paris 1990, pp. 224-231. Sulla funzione istitutiva del ritratto acheropitico di Cristo rispetto alla teoria dell'immagine occidentale si veda inoltre l'analisi filosofica condotta da P. LEGENDRE, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Fayard, Paris 1994, pp. 57-68.

[53] Il termine *acheiropoíetos* non deriva dal greco classico, ma è proprio della lingua della comunità cristiana delle origini. Nel *corpus* paolino (*2Cor* 5,1; *Col* 2,11) e nel Vangelo di Marco (*Mc* 14,58) esso indica le realtà opera di Dio e non dell'uomo. Nella letteratura cristiana dei primi secoli acquisisce un senso più vasto e designa qualsiasi cosa derivi direttamente dalla creazione divina. Nel contesto neoplatonico cristiano serve a definire i prototipi divini come si vede nella controversia tra realisti (Metodio di Olimpo) e spiritualisti della scuola di Origene rispetto all'interpretazione di *2Cor* 5,1. «*Acheiropoietos* – spiega Kuryluk – passò da oscuro termine oggetto di discussione teologica a parola relativamente più comune solo nel periodo bizantino, quando cominciò a essere usato per definire le immagini "non fatte da mani d'uomo". La creazione dei miracolosi *acheiropoietoi* fu pensata sul modello dei fenomeni fisici della proiezione, del riflesso, fu associata con la percezione, con il sogno, con l'immaginazione e la produzione artistica. [...] La produzione [...] comportava escrezione e/o emanazione. L'acqua ed altri fluidi avevano il ruolo di agenti e venivano applicati a varie materie (tessuti, legno, pietra ecc.) che venivano segnate da quegli agenti», cfr. KURYLUK, *op.cit*, p. 18.

[54] «Un intento difensivo di tale genere – osserva Kitzinger – può, in effetti, risultare implicito nello stesso termine *acheiropoietos* [...]. L'immagine fu dichiarata essere l'esatto opposto di *cheiropoietos*, un termine che, a parte il suo significato letterale e generale di "creato dall'uomo" aveva anche la specifica connotazione di idolatrico», ID. *Il culto delle immagini*, cit., pp. 93-94.

[55] E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, cit., (che dal punto di vista documentario rappresenta ancora oggi uno dei lavori più completi sulle leggende relative agli acheropiti), ritiene invece che il materiale agiografico sulle immagini non fatte da mano d'uomo derivi direttamente dai racconti relativi alle immagini cadute dal cielo della cultura pagana [*diipetes*] e quindi sia estraneo allo spirito del cristianesimo e che l'uso dogmatico che ne venne fatto sia qualcosa di secondario. Nella sua analisi le leggende sull'immagine di Camuliana, ritrovata miracolosamente nel laghetto del proprio giardino dalla pagana Ipazia, o le molteplici versioni del racconto sull'icona di Edessa, non sono che una trasposizione in ambito cristiano del modello mitico dell'immagine di origine divina che ritroviamo nelle narrazioni sul *Palladion* di Atena conservato a Troia. La tesi di Dobschütz evidenzia il debito da lui contratto con la teoria dell'ellenizzazione del cristianesimo propo-

sta da von Harnack, autore di di cui peraltro fu allievo: come la teologia patristica è un cedimento della nuova religione alla cultura greco-romana dominante, così il materiale agiografico sugli acheropiti e il culto delle immagini relative sarebbe una "paganizzazione" del cristianesimo (cfr. *ivi*, p. 45). Ora, se si guarda alla questione dal punto di vista del ruolo che queste leggende hanno avuto nella teologia dell'icona dei secoli successivi, è evidente che la sua tesi è perlomeno parziale. Su questo aspetto si veda G. LINGUA, *Introduzione*, in E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, cit., p. 5-12.

[56] Il valore di "testimonianza storica" dei veri ritratti acheropiti di Cristo può essere avvicinato al significato fondativo attribuito dalla teologia ortodossa dell'icona alla leggenda secondo cui l'evangelista Luca avrebbe eseguito un ritratto di Maria. Su questo problema si veda L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 35-40.

[57] Cfr. A. VASILIU, *La traversée de l'image*, cit., p. 32.

[58] Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, cit. p. 237-238.

[59] GIORGIO DI PISIDIA, *De espeditione persica*, I, 145 ss. (ed. Bonn, 9), citato da KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit.

[60] A rilevare in modo incisivo questo aspetto è stato G.B. LADNER, *The Concept of the Image*, cit., pp. 10 ss.

[61] DAMASCENO, *Orationes adversus eos qui sacras imagines abjciunt*, I, 18,23. Cfr. G.B. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy,* cit., pp. 17-18.

[62] G. B. LADNER, *op.cit.*, p. 4.

[63] ORIGENE, *De Principiis*, I, 2-6 (SCh 252, pp. 120, 122; tr.it. di M. Simonetti, Utet, Torino 2002, pp. 148-149).

[64] Sul rapporto tra economia e visibilità faccio qui riferimento ai lavori di M.-J. Mondzain più volte citati. Questa studiosa mette bene in evidenza come, nello scontro sulle immagini, sia in gioco la difesa della possibilità di una redenzione della carne e di una trasfigurazione della materia, dove si vuole fare in modo che le visibilità del mondo siano aperte alle operazioni della grazia, senza con questo esaurirle.

[65] Cfr. J.-J. WUNENBURGER, *op.cit.*, p. 152. Cfr. anche R. DEBRAY, *op.cit.*, pp. 67-73.

[66] M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit., p. 100.

[67] I dibattiti cristologici e trinitari che avranno una ricaduta sulla teoria dell'icona sono analizzati da CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, pp. 21-127.

[68] La lettera è sicuramente autentica, anche se ci è stata conservata solamente all'interno del testo di Niceforo di Costantinopoli *Adversus Eusebium*, in PG 20, 1545-1549. Se ne trova un'edizione in *Textus byzantinos ad iconomachiam pertinenetes*, a cura di H. Hennephof, Leiden 1969, pp. 42-45. Per la traduzione italiana di alcuni estratti si veda: D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., pp. 74-76.

[69] G. FLOROVSKY, *Origen, Eusebius and the iconoclastic controversy*, cit., p. 84.

[70] CIRILLO DI ALESSANDRIA, *Quod unus sit Cristus* (SCh 97, p. 322).

Capitolo III

[1] Per una prima introduzione alla centralità della teologia dell'immagine nel pensiero dei Padri si veda V. LOSSKIJ, *La teologia dell'immagine*, in ID. *A immagine e somiglianza di Dio*, tr.it. di N.T. Vespasiani, Edb, Bologna 1999, pp. 163-177. Il teologo russo argomenta con dovizia di riferimenti come la tendenza protestante a escludere la teologia dell'immagine dall'"essenza del cristianesimo" e a interpretare l'uso del concetto nei Padri come una deviazione ellenizzante dal dettato biblico, non renda ragione dello sforzo cristia-

no di esprimere l'autentico messaggio evangelico attraverso le categorie ellenistiche.

[2] Vedi cap. II. n. 56.

[3] Nel *Timeo* Platone, contrariamente a quanto si legge nella maggioranza dei suoi *Dialoghi*, valorizza la realtà empirica come manifestazione adeguata del mondo ideale. Cfr. *Timeo* 28a-29b; questa ambivalenza del concetto di immagine esprime in fondo la stessa polarità che costituisce la teoria platonica della *mimesis*: ogni realtà in quanto supera la singolarità intelligibile della Forma per duplicarla nella materia è ripetizione-imitazione, quindi insieme dispersione della forma, ma anche manifestazione somigliante che rende visibile ciò che diversamente sarebbe invisibile, innescando il processo di conoscenza anamnestica. Sul doppio aspetto della *mimesis* platonica si rimanda all'analisi approfondita contenuta in A. VASILIU, *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Vrin, Paris 1997, pp. 208 ss.

[4] E. VON IVANKA, *Platonismo cristiano,* cit., p. 50.

[5] *Ivi*, p. 53.

[6] *Ivi*, p. 52.

[7] Cfr. PLOTINO, *Enneadi* V, 8,1, 36ss. (tr.it. di G. Faggin, Bompiani, Milano 1990, p. 905). H. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., p. 193.

[8] PLOTINO, *Enneadi* IV, 3, 11, 1ss (tr.it. p. 577).

[9] Cfr. PLOTINO, *Enneadi* VI, 2, 7,11 ss (tr.it. p. 1027). Sul concetto di immagine in Plotino è fondamentale il lavoro di W. BEIERWALTES, *Pensare l'Uno. Studio sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, Vita e Pensiero, Milano 1991, pp. 75-107. Si vedano inoltre le osservazioni di U. CRISCUOLO, *Iconoclasmo bizantino e filosofia delle immagini divine nel neoplatonismo*, cit., pp. 85-88. Rilievi interessanti si trovano anche in C. CLERC, *Les théories relatives au culte des images*, Paris 1915, pp. 250 ss. e in M. CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., p. 175.

[10] Si veda quanto dice al riguardo W. BEIERWALTES, *Platonismo nel cristianesimo*, tr.it. di M. Falcioni, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 3-23.

[11] Cfr. W. BEIERWALTES, *Pensare l'uno*, cit., p. 104; e E. VON IVANKA, *Platonismo cristiano,* cit., pp. 62-64.

[12] Va notato come prima della formulazione di Giovanni Damasceno la linea apologetica delle immagini artificiali fondata sulla dottrina delle gerarchie sia solamente accennata e non trovi una sua reale sistematizzazione. Resta comunque interessante rilevare questi elementi originari senza i quali non è possibile comprendere la posizione dei Padri iconofili del periodo iconoclasta.

[13] Cfr. KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit., p. 84

[14] Filone Alessandrino gioca un ruolo importante nell'incontro tra cristianesimo e medioplatonismo. Cfr. E. VON IVANKA, *Platonismo cristiano*, cit., p. 69.

[15] Nel significato ebraico del testo le due proposizioni non hanno il senso positivo e diretto della Bibbia dei LXX. V. Losskij chiarisce in modo sintetico il contesto della redazione sacerdotale del racconto della creazione dell'uomo: «Nel contesto del racconto sacerdotale della Genesi, la creazione dell'uomo "a immagine" di Dio conferisce agli esseri umani un dominio sugli animali analogo a quello che Dio esercita sull'insieme delle creature. Se questo testo è diretto, come spesso di suppone, contro il culto egizio degli dèi teriomorfi, allora l'espressione "a immagine" avrebbe soprattutto un senso negativo: gli animali non hanno alcunché di divino perché soltanto l'uomo è creato "a immagine" di Dio. Ma si è pure notato che l'espressione "come nostra somiglianza" doveva limitare ulteriormente la portata positiva di "a nostra immagine", forse per evitare il mito iraniano dell'uomo celeste: l'uomo non è che a immagine, non ha che una certa lontana analogia con il Signore per il posto che occupa tra le creature terrestri», cfr. V. LOSSKIJ, *op.cit.*, p. 168.

[16] FILONE, *De opificio mundi*, par. 25 (ed. R. Arnaldez, Cerf, Paris 1961, p. 157). Su Filone si veda H. WILLMS, *Eikon: eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus*, Munster 1935, e V.V. BYCHKOV, *L'estetica bizantina*, cit., pp. 79-86.

[17] *Ibid*.

[18] FILONE, *De opificio mundi,* par. 69 (ed. Arnaldez, p. 187).

[19] W. VÖLKER, *Der wahre Gnostiker nach Clemens Alexandrinus*, Berlin-Leipzig 1952, p. 114, cit. da Bychkov.

[20] CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrepticus* X, 98, 4 (SCh 2bis, p. 166; tr.it. di M.G. Bianco, Utet, Torino 1971, p. 168); altrove l'uomo è considerato da Clemente come un'immagine di terzo grado che deve assimilarsi a Cristo immagine di Dio. Cfr. ID, *Stromata* VII, 3,16 (SCh 428, p. 78; tr.it. di G. Pini, Paoline, Milano 1985, p. 791). Per un'analisi del significato dell'opera di Clemente nello sviluppo della concezione del platonismo cristiano dell'*eikon* si veda V.V. BYCHKOV, *L'estetica bizantina*, cit., pp. 138-142.

[21] CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrepticus* X,98,4 (SCh 2bis, p. 167; tr.it. p. 168).

[22] CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromata* VII, 16,6 (SCh 428, p. 78; tr.it. p. 791).

[23] «Le statue di forma umana, lontane dalla verità, immagini dell'uomo che è nato dalla terra, si rivelano materia che ha ricevuto una temporanea impronta», cfr. ID, *Protrecticus* X, 98,4 (SCh 2bis, p. 167; tr.it. p. 168).

[24] CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrepticus*, IV,51,4-6 (SCh 2bis, p. 113; tr.it. pp. 122-123).

[25] J. DANIELOU, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 477.

[26] CLEMENTE ALESSANDRINO, *Paedagogus* I, 12,98,2 (SCh 70, p. 284; tr.it di M.G. Bianco, p. 284). Il tema platonico dell'*homoiosis* è interpretato da Clemente come perfezionamento, quindi implica una dimensione operativa da parte dell'uomo sulla propria vita.

[27] CLEMENTE ALESSANDRINO, *Paedagogus* I, 3,9,1 (SCh 70, p. 124; tr.it. p. 202).

[28] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., p. 33.

[29] Cfr. *ivi*, p. 41.

[30] GREGORIO DI NISSA, *De anima et resurrectione*, 15 (PG 46, 41C, tr.it; di G. Moreschini, Utet, Torino 1992, pp. 407-408).

[31] *Ibid*.

[32] GREGORIO DI NISSA, *In Canticum Catic. Hom.* I (Ed. Langerbeck, Leiden 1960, p. 28; tr.it. a cura di C. Moreschini, Città Nuova, Roma 1988, p. 50).

[33] Cfr. C. BARBER, *Figure and Likeness*, cit., pp. 73-75.

[34] BASILIO, *De spiritu sancto*, 18,45 (S. Ch. 17bis, p. 406). Sul ruolo di questo brano si veda LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy,* cit., pp. 1-8.

[35] BASILIO, *Hom. Contra Sabellianos et Arium et Anomeos* (PG 31, 608AB).

[36] ATANASIO, *Oratio III contra Arianos* 5 (PG 26, 329c-332b; tr.it. a cura di P. Podolak, Città Nuova, Roma 2003, pp. 250-251).

[37] Cfr. quanto dice al riguardo KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit., p. 96 n.: «Benché tali passi non si riferissero deliberatamente alle concrete immagini di Cristo [...] essi si prestarono in maniera più adeguata agli scopi degli apologeti, perché non soltanto si riferivano, in connessione con Cristo, alle immagini e alla loro venerazione, ma applicavano il concetto di immagine specificamente al rapporto tra Padre e Figlio, e dunque collegavano in maniera più netta il culto delle immagini create dall'uomo con la dottrina dell'Incarnazione».

[38] L'importanza degli scritti areopagitici per la teologia dell'icona è stata segnalata già

alla fine dell'800 da K. SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griech. Kirke um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha 1894, pp. 174 ss. ed è stata ripresa nel secolo scorso da A. GRABAR, *Martyrium*, cit., Vol. II, 343-362. Per una introduzione sintetica si veda E. SENDLER, *Icona*, cit., pp. 158-162.

[39] DIONIGI AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, I, 3, (in *Corpus dionysiacum*, edd. G. Heil, A. M. Ritter, Patristische Texte und Studien, PTS 36 De Gruyter, Berlin 1991, p. 8, tr.it. in ID, *Tutte le opere*, a cura di Pietro Scazzoso, Rusconi, Milano 1981, p. 79). Per il testo greco useremo la sigla PTS seguita dal numero del volume e della pagina dell'edizione critica.

[40] ID, *Epistola IX*, 1,(PTS 36, p. 208; tr.it., p. 452).

[41] V. BICHKOV, *Estetica bizantina*, cit., p. 153.

[42] DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus* IX, 7 (PTS 33, p. 212; tr. it., p. 369).

[43] DIONIGI AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia* II (PTS 36, p. 15; tr.it., p. 86). Dionigi preferisce i simboli dissimili che si inscrivono nelle realtà più umili perché essi dimostrano una capacità anagogica più forte rispetto al simbolismo somigliante, cfr., ID., *De coelestis hierarchia* 2,3, (PTS 36, p. 12; tr.it., p. 84).

[44] E. VON IVANKA, *Platonismo cristiano*, cit., p. 203.

[45] Da questo punto di vista è importante notare come i gradi intermedi non hanno una propria capacità generativa, come avviene in Proclo e in Giamblico e «tutti gli attributi positivi che il neoplatonismo accordava propriamente a questo o quel termine della gerarchia sono riferiti a Dio, come alla loro causa trascendente, in cui essi si realizzano nella loro più alta perfezione», cfr. R. ROQUES, *L'universo dionisiano*, tr.it. a cura di C. Moreschini, Vita e Pensiero, Milano 1996, p. 37.

[46] *D*IONIGI AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia,* I, 3, (PTS 36,8; tr.it., p. 79).

[47] *Ibid*.

[48] L'opera ha per titolo *Orationes apologeticae adversus eos qui sacras imagines abjciunti* ed è raccolta nella *Patrologia Greca* al vol. 94, coll. 1227-1420. L'edizione critica è in B. KOTTER, *Die Schriften des Johannes von Damaskos, Vol. III: Contra imaginum calumniatores orationes tres*, De Gruyter, Berlin-New York 1975. Per la traduzione italiana ci siamo riferiti all'edizione a cura di V. Fazzo, G. DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre*, Città Nuova, Roma 1983. Per le citazioni nel testo useremo l'abbreviazione DIS seguita dal numero del Discorso e del paragrafo e dalla sigla Kot per l'ed. critica con il numero di pagina corrispondente al volume III. Sulla teologia dell'icona del Damasceno oltre al testo di CH. SCHÖNBORN, *op.cit.*, pp. 191-200 si veda lo studio classico H. MENGES, *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*, Münster 1938, nonché J.R. PAYTON, *John of Damascus on Human Cognition: An Element in His Apologetic for Icons*, in CH, 65 (1996) 2, pp. 173-183; B. FLUSIN, *I Discorsi contro i detrattori delle immagini e l'esordio del primo iconoclasmo*, in AA.VV., *Giovanni di Damasco, un padre al sorgere dell'Islam*, Qiqaion, Magnano 2006, pp. 53-86.

[49] Cinque sono i generi identificati in DIS I,9-13 (Kot pp. 83-86; tr.it. pp. 38-42) e sei in DIS III, 18-23 (Kot pp. 126-31; tr.it. pp. 126-129). Oltre alla prima e all'ultima, il Damasceno mette al secondo posto le immagini esemplari di tutte le cose in Dio, al terzo le cose visibili come immagini delle cose invisibili, al quarto le cose presenti che possono essere immagini delle cose future. Nel terzo discorso si aggiungono, tra la seconda e la terza categoria, le immagini che Dio ha fatto di se stesso nell'uomo secondo quanto detto da *Gen* 1,26.

[50] DAMASCENO, DIS I, 32-33 (Kot p. 145; tr.it. p.64). In questo testo Giovanni Damasceno attribuisce a Dionigi Areopagita (*De ecclesiastica hierarchia*, I, 2) la dimostrazione della necessità di immagini corporee e di figure materiali per condurre la ra-

gione umana all'intelligibile perché essa sarebbe incapace di raggiungere direttamente il mondo soprasensibile se non ne vedesse una figura nel mondo concreto.

[51] Secondo Payton, Damasceno incarna un "materialismo cristiano" che, pur riferendosi alla stessa matrice platonica, si contrappone all'idealismo cristiano dei Padri alessandrini, cfr. ID. *John of Damascus on Human Cognition*, cit., p. 178

[52] DAMASCENO, DIS II, 12 (Kot p. 90; tr.it. p. 105)

[53] DAMASCENO, DIS I, 16 (Kot p. 89; tr.it. pp. 46-47)

[54] Cfr. E. SENDLER, *Icona*, cit., pp. 77-79.

[55] Il Damasceno riconosce che esiste una differenza tra immagini secondo natura e immagini artificiali, ma tende a pensarle secondo un profilo ontologico comune a partire dall'idea di partecipazione. Cfr. H. MENGES, *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*, cit. p. 42.

[56] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., p. 173.

[57] «Io onoro e tratto con venerazione anche tutta l'altra materia attraverso la quale è avvenuta la mia salvezza, poiché essa è piena di potenza e di grazia divina. [...] Non accusare la materia! Fra le cose che provengono da Dio nulla è spregevole: questo è invece un pensiero dei Manichei. È disonorevole solo ciò che non ha avuto causa da Dio, ma anzi è nostra invenzione, per libero spostamento da ciò che è secondo natura e per deviazione della volontà, e cioè il peccato», cfr. DAMASCENO, DIS I, 16 (Kot pp. 89, 90; tr.it. pp. 46, 48).

[58] DIS I, 36 (Kot p. 148; tr.it. p. 68).

[59] Schönborn ha messo bene in evidenza questo aspetto: «Nella sua iconologia si può individuare una tendenza che favorì l'aspetto del culto delle icone più difficilmente abbordabile dal cristiano occidentale, ovvero l'insistenza sull'aspetto ierurgico, teoforico, portatore di grazia a detrimento della venerazione della persona rappresentata; si finisce così per non interessarsi più a ciò che costituisce l'icona come icona (essere immagine di qualcuno) per cercare nient'altro che un contatto con la grazia dell'icona», cfr. ID. *L'icône du Christ*, cit., p. 196. Alcuni interpreti, tra cui Fazzo nel suo commento alla traduzione italiana, tendono a sottovalutare questa dimensione.

[60] «Come il ferro quando è unito al fuoco diventa fuoco non per natura, ma [...] per partecipazione così parimenti ciò che viene divinizzato diventa Dio non secondo la natura, ma per la partecipazione [*methexei*]», DIS I, 19 (Kot p. 95; tr.it. p. 52).

[61] «Le varie materie per se stesse non sono degne di venerazione, ma per l'analogia della fede esse diventano partecipi di grazia, se è pieno di grazia colui che è raffigurato», DIS I, 36 (Kot p. 148; tr.it. p. 68).

[62] L'unica ricorrenza è DIS I, 35 (Kot p. 148; tr.it. p. 67).

[63] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, pp. 200 ss.

[64] Cfr. B. FLUSIN, *I Discorsi contro di detrattori delle immagini*..., cit., pp. 69-73.

[65] Sul potere magico attribuito alle icone prima della crisi iconoclastica si vedano i molti esempi riportati da E. KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 16-17; 26-39. Sugli abusi del culto sono importanti le osservazioni di USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 85-86.

[66] Silvia Ronchey ricorda come dal punto di vista della storia della filosofia la sconfitta dell'iconoclasmo «rappresenta la sconfitta, anche se non certo la scomparsa, del platonismo nelle sue implicazioni e applicazioni orientali, giudaiche prima ancora che islamiche, e l'affermarsi dell'aristotelismo come filosofia ufficiale del cristianesimo medioevale», cfr. ID., *Lo stato bizantino*, Einaudi, Torino 2002, pp. 13-14.

Capitolo IV

[1] Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit.

[2] Si veda quanto dice al riguardo il puntuale saggio di S. RONCHEY, *Lo stato bizantino*, cit., pp. 12-16.

[3] Prendo a prestito questa categoria da Serge Gruzinski che la applica allo scontro sulla simbolizzazione del potere durante la conquista del Messico nel XVI secolo, cfr. ID., *La guerre des images de Christophe Colombe à "Blade Runner"*, Fayard, Paris 1990. Per una riflessione più generale si possono vedere le pagine straordinariamente penetranti di M.-J. MONDZAIN, *Le commerce des regards*, cit., pp. 141-155, autrice alla quale devo molte delle osservazione di questo e del prossimo capitolo.

[4] Su una possibile interpretazione dell'accettazione iconoclastica dell'arte decorativa si vedano le osservazioni di E. FRANZINI, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001, pp. 78-85. Il ruolo delle immagini imperiali è esaurientemente analizzato in GRABAR, *L'iconoclasme,* cit., pp. 119-125; 210. Sulla funzione dell'immagine imperiale si veda anche L.W. BARNARD, *The Emperor Cult and the Origins of the Iconoclastic Controversy*, in "Byzantion", 43 (1973), pp. 13-29; H. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 133-138.

[5] La bibliografia sull'iconoclasmo è sterminata. Per un primo orientamento agli aspetti storico-culturali del periodo si vedano oltre agli studi già citati: G. LADNER, *Origin and Significance of the Bizantine Iconoclastic Controversy*, in "Medieval Studies", 2 (1940), 127-149; AA.VV., *Iconoclasm* (Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies), University of Birmingham, Bimingham 1977; P. BROWN, *La società e il sacro nella tarda antichità*, tr.it. di L. Zella, Einaudi, Torino 1988; D. SAHAS, *Icon and Logos: sources in eighth Century Iconoclasm*, Universty of Toronto Press, Toronto 1986, pp. 3-44. Utile per un primo orientamento sugli studi precedenti agli anni '70 è anche la sintesi storiografica proposta da V. FAZZO, *La storiografia moderna e la lotta per le immagini nella cristianità bizantina*, "Appendice" a ID., *La giustificazione delle immagini religiose*, cit., pp. 343-364. Per gli aspetti teologici ed estetici dell'iconoclasmo è incisiva la lettura offerta da C. BARBER, *Figure and Likness*, cit. Una breve ma puntuale discussione la offre P. HENRY, *What Was the Iconoclastic Controversy About?*, in CH 46 (1977), pp. 16-31.

[6] NICEFORO, *Antirrheticus* III, 40 (PG 100, 445D-448A); per le citazioni dei tre *Antirrhetici* di Niceforo d'ora in avanti useremo la signa AR seguita dal numero del paragrafo. Tra parentesi segnaleremo il riferimento al tomo 100 della PG. È interessante notare come iconoclasti e iconoduli si scambino le stesse accuse di eresia e come da entrambe le parti non si riesca con precisione a determinare la *lignée* eretica dei propri avversarsi. Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Autour de quelques concepts philosophiques de l'iconoclasme et de l'iconodulie*, in F. BOESFLUG-N. LOSSKIJ (a cura di) *Nicée II* cit., Cerf, Paris, 1987, p. 136. Confrontiamo per esempio questi due testi, il primo di Niceforo e il secondo contenuto negli atti del Concilio iconoclastico di Hiereia citati da Mondzain. Dice Niceforo rispetto agli avversari: «La guerra che incombe oggi è una guerra dove noi intrecciamo *l'ateismo del Madianita con l'incredulità del Giudeo,* vale a dire il furore del Manicheo con il delirio dell'Ariano [...]. È forse necessario parlare dell'idra policefala degli Acefali o della confusione eutichiana? O ancora dei principi che vanno d'accordo con i doceti?», cfr. AR I, 1,2, (PG 100, 208A-209D). Le stesse accuse vengono lanciate dagli iconoclasti: «Sono caduti nell'errore di Ario, di Dioscuro, di Eutiche e nell'eresia degli Acefali [...]. Lontano da noi la divisione nestoriana e la confusione ariana, quella di Dioscuro e di Severo diametralmente opposte, ma uguali nell'empietà», cfr. MANSI, XIII, 252B.

[7] L. RUSSO, *Presentazione*, in ID. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Aesthetica, Palermo 1999, p. 10. Russo si riferisce al Concilio di Nicea, ma la cosa può essere affermata per tutta la teologia bizantina dell'icona.

[8] H. AHRWEILER, *L'Idéologie politique de l'Empire byzantin*, PUF, Paris, 1975, p. 25.

[9] G. OSTROGORSKY, *Über die vermeintliche Reformtätigkeit der Isaurer*, in "Bizantinische Zeitschrift", 30 (1939), pp. 394-395.

[10] Lo scontro con i monasteri, che secondo interpreti recenti viene individuato come la causa reale dell'iconoclasmo, secondo altri non deve però essere sovradeterminato, in quanto i documenti non ricordano che qualche attacco sporadico diretto contro i monaci iconofili, ed è possibile documentare l'esistenza di monasteri iconoclastici (cfr. F. DVORNIK, *Le Schisme de Photius,* Paris 1950, p. 113).

[11] La derivazione dell'iconoclastia dalle influenze islamiche o ebraiche viene sostenuta fin dall'inizio dagli storici iconoduli che «si affrettarono a presentare il movimento iconoclasta come un intermezzo assolutamente non bizantino. Si disse che Leone III e Costantino V e i loro consiglieri avevano agito sotto l'influenza di persone e di idee estranee allo spirito della civiltà bizantina», cfr. P. BROWN, *La società e il sacro nella tarda antichità*, cit. p. 208. Lo stesso Brown ricorda però come grazie ai nuovi studi sulle relazioni bizantino-arabe e sulla valutazione della posizione degli ebrei nell'Impero d'Oriente sia più ragionevole considerare la crisi iconoclastica un problema endogeno al cristianesimo stesso.

[12] Cfr. P. BROWN, *La società e il sacro nella tarda antichità*, cit. Sulla stessa posizione è Barber, *Figure and Likness*, cit.

[13] M.- J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit., p. 14.

[14] Su questo cfr. N. BOSCO, *L'Europa e il suo oriente. La spiritualità del cristianesimo orientale*, Esi, Napoli 1993, pp. 74-76.

[15] Cfr. P. BROWN, *La società e il sacro nella tarda antichità*, cit., p. 216: «Un dibattito sul sacro non deve avere necessariamente a che fare con l'arte. Difatti i soli due uomini che a nostra conoscenza nutrivano nell'alto Medioevo un profondo interesse per l'arte – l'imperatore Teofilo e il vescovo Teodulfo di Orléans (se Teodulfo è l'autore dei *Libri Carolini*, come appare assai probabile) – erano iconoclasti o almeno anti-iconoduli».

[16] Da questo punto di vista ci discostiamo dalla posizione di Peter Brown che sottovaluta l'elemento cristologico della controversia a favore di un'interpretazione dell'iconoclastia all'interno di una più complessiva concezione del sacro nella cultura bizantina di quel periodo. L'applicazione della categoria storico-religiosa del sacro lascia in second'ordine la specifica problematica teologico-cristiana che è dal nostro punto di vista uno dei motivi centrali dello scontro tra i due partiti. Cfr. P. BROWN, *La società e il sacro nella tarda antichità*, cit., pp. 208-255.

[17] Sull'importanza della santità della materia nella tradizione orientale si veda: G. LINGUA, *Kenosis di Dio e santità della materia. La sofiologia di S.N. Bulgakov*, ESI, Napoli, 2000.

[18] MANSI XI, 977, tr. it. in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., p. 84. Altri due canoni di questo Concilio trattano di questioni iconografiche: il canone 73 richiama l'importanza della croce e della sua venerazione e il canone 100 proibisce l'uso ingannevole delle pitture che produce piaceri vergognosi. Per una panoramica teologica sul significato di questo Concilio per l'icona sono utili le osservazioni di C. BARBER, *Figure and Likeness*, cit., pp. 53-58 e di L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icone*, cit., pp. 71-81.

[19] Sul Concilio di Hiereia si veda S. GERO, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Costantine V. With particular Attention to the oriental Sources*, Louvain 1977, pp. 53-93. In questo testo è possibile trovare una traduzione inglese dell'intero *horos* del Concilio.

Una traduzione italiana di alcuni estratti si trova in M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie,* cit., pp. 275-280.

[20] Cfr. J. MEYENDORFF, *La teologia bizantina. Sviluppi storici e temi dottrinali*, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 57-58. Per il testo del Concilio si veda MANSI XIII, 252AB; 256AB; per gli aspetti teologici dell'iconoclastia cfr. L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 103-110.

[21] Su questo evento si veda A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, p. 150-160. Il valore politico di questo gesto non era certo sconosciuto a Leone III. Sull'argomento cfr. C. MANGO, *The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Costantinople*, Copenaghen 1959, pp. 108-148.

[22] Sull'inizio della crisi iconoclasta oltre a quanto riportato da GERO, *Bizantyne Iconoclasm during the Reign of Costantine V* , cit., pp. 94 ss, si può vedere D. STEIN, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die vierzigers Jahre des 8 Jahrhunderts*, Miscellanea Byzantina Monacensia, 25, München 1980.

[23] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, p. 169.

[24] Il testo dell'iscrizione ci è stato tramandato da Teodoro Studita (PG 99, 437C). Cfr. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, cit., pp. 152, 161.

[25] MANSI, XI, 977 (tr.it. in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, cit., p. 84).

[26] A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, cit. p. 159.

[27] Non intendo il rinvio alla magia in termini tecnici, come consacrazione occulta dell'immagine, quanto in termini più generali per esprimere la particolare forza di totale presentificazione e totale identificazione tra l'immagine e il divino, che porta a pensare che l'immagine debba essere vivente. Condivido quindi la posizione sostenuta su questo problema da P. Brown, il quale critica un ricorso generico alla nozione di magia per descrivere l'atteggiamento degli iconoclasti, *La società e il sacro nella tarda antichità*, cit., p. 214.

[28] H. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., p. 198.

[29] AR III, 35 (PG 100, 428D).

[30] Il testo è conservato in MANSI XIV, 420 AB.

[31] MANSI XIII, 309E-312A. Bisogna però prestare attenzione a non interpretare questa spiritualizzazione nel senso di una tendenza razionalista, «aperta all'esegesi biblica e a un ritorno alle sorgenti scritturistiche» (Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit., pp. 17-18). Questa distorsione di ottica storica nata nell'ambito degli studi relativi all'iconoclastia bizantina durante il periodo della Riforma, che era parte impegnata nella lotta contro l'iconocrazia della Chiesa romana, non coglie nel segno, perché applica all'Alto Medioevo una concezione che è tipica del'epoca moderna. Gli iconoclasti sono sì favorevoli a una concezione de-materializzata del cristianesimo e a una separazione tra potere spirituale e potere temporale, ma allo stesso tempo non mettono in crisi l'unità politica e dottrinale dell'Impero cristiano.

[32] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, p. 137.

[33] I frammenti delle *Peuseis* di Costantino V sono stati raccolti ed editi in HENNEPHOF, pp. 52-57. Tali frammenti ci sono pervenuti attraverso le citazioni che ne fa Niceforo negli *Antirrhetici*, testo da cui li citeremo. Per un' introduzione generale al pensiero di Costantino V si veda G. OSTROGORSKY, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, A. Hakkert, Amsterdam 1964, pp. 7-45.

[34] PG 100, 216C, 225A e 228D.

[35] Gero riconosce come il contesto ideologico di questo frammento non sia del tutto chiaro e ritiene che esso sia semplicemente una estrapolazione della speculazione sull'*eikon* della cristologia neotestamentaria, come venne assimilata nella dottrina post-nicena.

Cfr. GERO, *op. cit.*, p. 40.

[36] Cfr. AR I, 14 (PG 100, 225A-229B).

[37] L'idea che l'eucarestia fosse un'immagine era estranea alla tradizione ortodossa e a essa risponderà il Concilio di Nicea affermando nella sesta sessione: «Né il Signore, né gli Apostoli, né i Padri hanno mai chiamato "immagine" il sacrificio senza sangue presentato dal sacerdote, ma l'hanno sempre definito il Corpo stesso e il Sangue stesso», cfr. MANSI XIII, 264.

[38] Questa richiesta di totale identità appare inusuale in un contesto come quello greco, abituato a concepire la relazione mimetica come un riflesso, un'ombra e quindi a leggerlo sul modello della non identità. Tra le molte spiegazioni di carattere storico che si sono tentate ci sembra interessante quella proposta da A. Grabar: la dinastia degli Isaurici a cui Costantino appartiene, era originaria della Mesopotamia del Nord, una zona non solo molto debitrice della cultura semitica, ma anche sotto una chiara influenza musulmana. Ora l'arte islamica di questo periodo dimostra un forte gusto per figurazioni consustanziali, vale a dire per oggetti d'arte animati come poteva essere il platano d'oro popolato di uccelli meccanici che cantavano e sbattevano le ali che l'imperatore Teofilo aveva fatto installare vicino al suo trono, a imitazione di quanto aveva fatto il Califfo di Bagdad. Grabar sembrerebbe così giustificare il nostro accostamento tra la posizione di Costantino e il divieto ebraico delle immagini, ripreso in modo radicale dall'Islam. Cfr. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, cit., pp. 169 ss. L'argomento è ripreso anche da CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., p. 162.

[39] Niceforo Costantinopolitano, riferendosi al VI libro delle *Categorie* di Aristotele affermerà che l'icona è un relativo: «Occorre pertanto che l'icona abbia posto tra i relativi e sia dichiarata come tale. Questi stessi relativi dipendono da altro che da loro stessi, e mutano reciprocamente le loro relazioni», cfr. AR I, 30 (PG 100, 277 C).

[40] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., p. 161. Anche la Mondzain sottolinea questo aspetto: «Non vi fu nessuno a sostenere che si può governare facendone a meno (dell'icona). Gli iconoclasti stessi non hanno in alcun modo rinunciato ai suoi servizi per regnare; proprio all'opposto, vollero piuttosto garantirsene il monopolio e, grazie a un'argomentazione teologica, sottrarlo al potere ecclesiastico[...]. D'altronde, l'iconografia imperiale è abbondante, anzi in pieno sviluppo durante la crisi, al momento in cui l'imperatore, ordinando la distruzione delle raffigurazioni religiose diffonde tanto il suo proprio ritratto quanto i segni della sua pompa, dei suoi piaceri e della sua gloria attraverso l'Impero», cfr. M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie,* cit,. p. 29.

[41] PG 100, 293A.

[42] CH. SCHÖNBORN, *op.cit.*, p. 173. La citazione di Constantino V è presa da PG 100, 228D.

[43] PG 100, 329A.

[44] PG 100, 236C.

[45] «Ve lo domandiamo: come è possibile disegnare nostro Signore Gesù Cristo, vale a dire rappresentarlo, lui che è un solo *prosopon* a partire da due nature, immateriale e materiale, grazie all'unione senza confusione? [...] In effetti è proprio delle cose immateriali di non poter essere disegnate come di non avere aspetto e forma», cfr. PG 100, 232C.

[46] PG 100, 284D.

[47] MANSI XIII, 260A (tr.it. in M.-J. MONDZAIN, *Immagine, icona, economia*, cit., p. 276).

[48] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., pp. 174-175.

[49] J. MEYENDORFF, *La teologia bizantina*, cit., p. 58.

[50] Giovanni Damasceno riprenderà l'episodio del *reddere Caesari* per argomentare

come non sia possibile per l'imperatore iconoclasta Leone III intervenire negli affari ecclesiastici: «Ora noi siamo sottoposti a te negli affari della vita materiale, nei tributi, nelle imposte, nei commerci, per i quali a te è stato affidato il potere su di noi; ma nell'ordinamento ecclesiastico noi abbiamo i pastori che ci hanno annunziato la parola e hanno posto il loro sigillo alla legge ecclesiastica», cfr. DIS II, 12, 1297AB (tr.it. pp. 103-104).

[51] Vedi n. 34-35 del Cap. III.

[52] Elemento questo sottolineato particolarmente da A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Ed. Les belles Lettres, Paris 1936, pp. 266 ss.

[53] Sull'immagine dell'imperatore e il diritto riguardante il suo ritratto restano fondamentali gli studi di T. KRUSE, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes in römischen Reiche*, Padeborn 1934 e di T. PEKARY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlin 1985, pp. 143 ss. Per il periodo bizantino cfr. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, cit.

[54] Cfr. H. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., p. 137.

[55] Vi è addirittura un esempio di vero e proprio miracolo attribuito alla statua imperiale: secondo quanto racconta Giosuè lo Stilita, nella città di Edessa, nel 496, dopo che la popolazione aveva celebrato la fine di una siccità in modo indecoroso per il costume cristiano la disapprovazione divina si manifestò attraverso una statua dell'imperatore Costantino, che per tre giorni lasciò cadere la croce che teneva nelle mani. Cfr. P. MARTIN, *Chronique de Josué le Stylite écrite vers l'an 515*, Leipzig 1876, p. XXVI, citato da Kitzinger.

[56] E. KITZINGER, *Il culto delle immagini*, cit., p. 62.

[57] Una delle più interessanti attestazioni è di un predicatore copto che afferma: «Giacché l'immagine dell'imperatore di questo mondo, una volta dipinta e collocata nel mezzo della piazza principale, assume la protezione della città intera e se una violenza viene commessa nei confronti di chicchessia, e costui vi si rechi e afferri l'immagine dell'imperatore, in questo caso nessuno avrà la possibilità di essergli ostile, anche se l'Imperatore non è nulla più che un essere umano [...] di conseguenza carissimi, onoriamo l'icona di Nostra Signora, la vera Regina, Santa Madre di Dio», W. H. WORREL, *The Coptic Manuscripts in the Freer Collection*, New York 1923, p. 375 (citato in Kitzinger).

[58] Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, éeconomie*, cit. p. 195.

[59] Niceforo considera questa sostituzione come l'emblema dell'idolatria iconoclasta. L'imperatore, sostituendo la propria immagine a quella di Cristo, non solo è idolatra egli stesso, ma induce anche gli altri all'idolatria. Cfr. AR I, 27 (PG 100, 276C-D).

[60] M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit., p. 196. Grabar, rispetto a Mondzain dà un'interpretazione meno univoca degli effetti dell'iconoclastia sulla numismatica imperiale di Leone III e Costantino V, mentre riconosce l'importanza della reintroduzione dell'immagine di Cristo sulle monete emesse da Michele II immediatamente dopo il trionfo dell'ortodossia: «Mentre a Santa Sofia, la reintegrazione delle immagini iconografiche, dopo la fine dell'iconoclasmo, avanzava lentamente e faceva i conti con una probabile resistenza dei molti iconoclasti tra il clero e i fedeli, nonostante la proclamazione ufficiale dell'iconodulia nell'843, gli imperatori, non persero un istante per approfittare della restaurazione delle immagini e metterle al servizio del loro immaginario governativo», cfr. ID., *L'iconoclasme byzantin*, cit., pp. 143-144.

Capitolo V

[1] È questa la tesi sostenuta in J. NASRALLAH, *Saint Jean de Damas, son epoque, sa*

vie, son oeuvre, Harissa 1950.

[2] La teologia iconofila si può dividere in due periodi a partire dalla svolta decisiva rappresentata dalla teologia di Costantino V e dal Concilio iconoclasta del 754, periodizzazione che corrisponde alla divisione in "prima" e "seconda iconoclastia", usata dalla gran parte degli interpreti. Esponenti importanti della prima iconofilia sono, oltre al Damasceno, Germano di Costantinopoli e Giorgio di Cipro.

[3] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., p. 200.

[4] L'assenza di una vera e propria definizione dogmatica all'interno del Concilio è stata sottolineata anche da S. BULGAKOV, in *Ikona i ikonopočitanie*, Ymca Press, Paris 1931, cit., pp. 6-7; Nicea II è secondo quest'ultimo un concilio attento soltanto al canone del culto dell'icona e non al dogma della stessa. Non è della stessa opinione N. OZOLINE, *La doctrine boulgakovienne de la descriptibilité de Dieu à la lumière de la théologie orthodoxe de l'icône*, in "Le Messager Otthodoxe", 98 (1985), pp. 111-113.

[5] I tre *Antirrhetici* di Niceforo sono raccolti nella Patrologia Greca al vol. 100, coll. 205-533. Significativa è la traduzione francese con ampio materiale critico NICÉPHORE, *Discours contre les iconoclastes*, (tr.fr. a cura di M.-J. Mondzain-Baudinet), Klincksieck, Paris 1989.

[6] Per un'introduzione generale al pensiero filosofico iconofilo, oltre ai lavori già citati di M.-J. Mondzain di Ch. Barber, si veda la sintesi incisiva di K. PARRY, *Depicting the Word. Byzantine iconophile Thought of the eighth and ninth Centuries*, E. J. Brill, Leiden 1996, nonché il testo più divulgativo di J. PELIKAN, *Imago Dei: the byzantine Apologie for Icons*, Princeton N.J. 1990.

[7] Il Concilio si articolò in otto sessioni, le prime sette nella chiesa di S. Sofia di Nicea e l'ultima nel palazzo imperiale della Mangaura a Costantinopoli. A esso parteciparono 365 vescovi. Oltre all'aspetto dottrinale furono affrontati anche problemi di natura disciplinare, in particolare la reintegrazione dei vescovi iconoclasti che avessero fatto pubblica abiura. Per una dettagliata informazione sui lavori del Concilio di veda DUMEIGE, *Nicée II*, Paris 1978, pp. 99-150. Elementi interessanti sono contenuti in L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., in particolare la sezione "Appendici", pp. 171-206, opera che contiene anche una traduzione parziale dei documenti del Concilio a cui ci riferiremo per i brani che vi sono presenti.

[8] MANSI XII, 376C, 377B. La traduzione italiana si trova in L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 146-147.

[9] Cfr. K. PARRY, *Depicting the Word*, cit., pp. 156-165; L.A.USPENSKIJ, *La theologie de l'icône*, pp. 118-123.

[10] Sull'importanza del concetto di tradizione per comprendere il significato normativo del Concilio ha insistito Uspenskij in V. LOSSKIJ-L.A. USPENSKIJ, *Le sens des l'icônes*, Cerf, Paris 2003, pp. 9-21. Questo testo è apparso prima in tedesco (*Der Sinn der Ikonen*, Urs Graf-Verlag, Bern und Olten 1952), l'edizione francese è stata tradotta direttamente dal russo dalla moglie di L.A. Uspenskij.

[11] Cfr. MANSI XIII, 69DE (in L. RUSSO, a cura di, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 147).

[12] «Come abbiamo detto molte volte, infatti, ciò che l'icona condivide con il prototipo è soltanto il nome, non ciò che definisce il prototipo, poiché è priva anche di un'anima, che sarebbe impossibile iscrivere entro un contorno in quanto è invisibile», *Sesta sessione*, MANSI XIII, 340E (tr.it. in L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., p. 131).

[13] MANSI XIII, 340D, (tr. it. *ibid*.)

[14] Cfr. MANSI, XIII, 377E.

[15] Giovanni Damasceno nel *Terzo Discorso* distingue nettamente tra venerazione a Dio e venerazione nei confronti delle creature (esseri animati e cose inanimate), sottoli-

neando come l'unico a essere venerato per se stesso è Dio. Cfr. DAMASCENO, DIS III, 27-41 (Kot, pp. 135-143; tr.it. pp. 135-142). L'influsso della teologia damascena sul Concilio è però una questione controversa.

[16] Si è spesso parlato di una traduzione latina errata degli Atti di Nicea II, in cui i due verbi, *proskynein* e *latrein*, sarebbero stati resi entrambi con "adorare", generando la confusione da cui nascerebbe la condanna del culto contenuta nei *Libri Carolini*. Anche se l'idea non è da tutti accettata (si veda in particolare lo studio di G. HAENDLER, *Epochen karolingischer Teologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958, pp. 67 ss.), resta evidente che la chiesa carolingia si dimostra contraria al culto delle icone, così come viene formulato da Nicea II; cfr. A. BOUREAU, *Les théologiens carolingiens devant les images religieuses*, in F. BOESPFLUG-N. LOSSKIJ, *Nicée II 787-1987*, cit., pp. 247-262. Per gli aspetti storici: G. ALBERIGO-A. MELLONI, *La questione politico-religiosa dei Libri Carolini. Oriente e Occidente a confronto sulle icone*, in G. DISTANTE, *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, Levante editori, Bari 1988, pp. 243-264.

[17] Mansi XIII, 116B.

[18] «In certe riproduzioni di immagini sacre il Precursore è raffigurato mentre indica col dito l'agnello. Questa rappresentazione fu assunta come simbolo della grazia. Essa era una figura nascosta di quel vero agnello che è Cristo nostro Dio, rivelato a noi secondo la legge. Avendo dunque accolto queste antiche figure e ombre come simboli della verità trasmessa alla Chiesa, preferiamo oggi la grazia e la verità stesse, come compimento di questa legge. Perciò, per esporre alla vista di tutti, almeno con l'aiuto della pittura, ciò che è perfetto, decretiamo che di qui in avanti Cristo nostro Dio sia rappresentato nella sua forma umana e non nella forma dell'antico agnello», cfr. MANSI XI, 977-980; la traduzione riportata è in J. MEYENDORFF, *La teologia bizantina*, cit., pp. 58-59..

[19] GERMANO I, *De haeresibus et synodis*, PG 98, 80A.

[20] DAMASCENO, DIS I, 16 (Kot p. 89; tr.it. p. 45).

[21] Cfr. R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 63.

[22] Per una introduzione sintetica al ruolo della dottrina dell'incarnazione come fondamento della dottrina iconofila si veda K. PARRY, *Depicting the Word*, cit., pp. 70-80. Il problema è esposto con grande lucidità anche da M. CACCIARI, *Icone della legge*, cit., pp. 173 ss.

[23] M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit. p. 16.

[24] NICEFORO, AR I, 1-2 (PG 100, 208A-209).

[25] E. FRANZINI, *Fenomenologia dell'invisibile*, cit., p. 81.

[26] La distinzione si trova chiaramente formulata sia in Niceforo (AR III, 21, PG 100, 408A) e in Teodoro Studita (PG 99, 417AC; 500B-501B).

[27] AR I, 28 (PG 94, 277A).

[28] "L'immagine è una copia che riproduce il modello originario avendo contemporaneamente anche una qualche differenza rispetto a esso. Infatti l'immagine non è uguale in tutto all'archetipo", cfr. DIS I, 9 (Kot pp. 83-84; tr.it., p. 38).

[29] Faccio mia la traduzione di *homoiosis* proposta da MONDZAIN, *Préface*, cit., 26-27. Sulla questione cfr. anche ID., *Autour de quelques concepts philosophiques de l'iconoclasme et de l'iconodoulie*, in F. BOESPFLUG-N. LOSSKIJ, *Nicée II*, cit., pp. 137-138.

[30] Cfr. K. PARRY, *Depicting the Word*, cit., pp. 78-80.

[31] AR I, 26 (PG 100, 272BC).

[32] M.-J. MONDZAIN, *Préface*, cit., p. 25.

[33] Cfr. ARISTOTELE, *Categorie*, 6b-8b. Sull'influenza dell'aristotelismo nella teolo-

gia iconofila cfr. K. PARRY, *Depicting the Word*, cit., pp. 52-63; Su Niceforo in particolare si veda M.-J. BAUDINET-MONDZAIN, *La relation iconique à Bysance au IXe siècle d'après les Antirrhétiques de Nicéphore le Patriarche: un destin de l'aristotélisme*, in "Etudes philosophiques" 1 (1978), pp. 85-106.

[34] AR I, 29 (PG 100, 277C).

[35] TEODORO STUDITA, *Antirrheticus* I,12 (PG 99, 344BC).

[36] AR II, 14 (PG 100, 364AB).

[37] AR, I, 23 (PG 100, 257D).

[38] ORIGENE, *Homiliae in Exodum*, VIII, 3. Su questo testo si veda C. GINZBURG, *Idoli e immagini. Un passo di Origene e la sua fortuna*, in ID., *Occhiacci di legno*, cit., pp. 118-135.

[39] «Ma l'idolo è la messa in forma di cose che non hanno la minima esistenza reale né il minimo fondamento essenziale, quali le forme sensibili che la stupidità atea dei Greci ha forgiato, Tritoni, Centauri e tutti questi fantasmi senza essere», cfr. NICEFORO, AR I, 29 (PG 100, 277B). «In verità, si dice che vi è idolo, quando la fabbricazione di cose che non sono mai esistite anteriormente non è una replicazione [...], ma si tratta al contrario di un prodotto fantasmatico, foggiato senza rima né ragione grazie alla fantasia del pittore», NICEFORO, AR I, 38 (PG 100, 293D).

[40] AR I, 30 (PG 100, 280A).

[41] ARISTOTELE, *Categorie* 8 b, 20: «Nessuna sostanza va annoverata tra le relazioni». Su questo cfr. M.-J- MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit., p. 111-112.

[42] AR I, 30 (PG 100, 277C – 280D).

[43] MONDZAIN, *Image, icône, économie*, cit., p. 117 (sottolineatura nostra).

[44] *Ivi*, p. 113.

[45] AR I, 30 (PG 100, 277D).

[46] Cfr. G. LINGUA (a cura di), *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, Zamorani, Torino 1999.

[47] Cfr., cap. III, paragrafo 4.

[48] Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Préface*, cit., pp. 24-26; ID., *Image, icône, économie*, pp. 132-133. Mondzain si riferisce al testo di AR 1, 30 (PG 100, 280B): «In sovrappiù la somiglianza formale conferisce l'omonimia. È il medesimo nome che designa l'icona e il modello. L'icona del re è chiamata re. Essa potrebbe dire: "Il re e io siamo la stessa cosa", con la riserva che evidentemente c'è tra loro una differenza di essenza». Il riferimento di Niceforo è al testo già citato di ATANASIO (cfr. cap. III, n. 36).

[49] Questa concezione ontologica del nome verrà ripresa dalla *filosofija imeni* [filosofia del nome] nel pensiero russo contemporaneo. Al riguardo si veda G. LINGUA, *Le parole e le cose*. *La filosofia del nome di P.A. Florenskij*. in R. FERRI-P. MANGANARO, *Gesto e parola. Ricerche sulla Rivelazione*, Città Nuova, Roma, pp. 267-280. Per il rapporto tra immagine e parola nel pensiero iconofilo si veda C. BARBER, *Figure and Likeness*, cit., pp. 125-137.

[50] AR I, 36 (PG 100, 292A).

[51] Sulla coppia *graphe/perigraphe* si veda M.-J. MONDZAIN, *Image, icone, économie*, cit., pp. 121-130; K. PARRY, *Depicting the Word*, cit., pp. 99-113; CH. SCHÖNBORN, *L'icône de Christ*, cit., pp. 204-206.

[52] Cfr. *supra*, cap. II.

[53] AR II, 12 (PG 100, 356B).

[54] AR II, 12 (PG 100, 356C-357A). Teodoro Studita individua ulteriori specie di circoscrizione (comprensione, qualità, quantità, posizione, luogo, tempo, forme, corpi), cfr. PG 99, 396AB.

[55] J. MEYENDORFF, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Cerf, Paris 1969, pp. 256 ss. Cfr. anche CH. SCHÖNBORN, *L'icône de Christ*, cit., pp. 214-215.

[56] TEODORO STUDITA, *Antirrheticus* III, 1, 34 (PG 99, 405A). Per l'importanza che questo aspetto verrà ad avere nella teologia dell'icona successiva si vedano le osservazioni sintetiche contenute in P. BERNARDI, *L'icona. Estetica e teologia*, Città Nuova Roma 1998, pp. 117-121.

[57] TEODORO STUDITA, *Antirrheticus* III, 1,18 (PG 99, 397C).

[58] *Ivi*, 1,15 (PG 99, 396C)

[59] CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, cit., p. 222.

[60] TEODORO STUDITA, *Antirrheticus* I, 7 (PG 99, 336C).

[61] Epistola 42 contenuta in *Nova patrum biblioteca*, Vol VIII, p. 35, citata da CH. SCHÖNBORN, *L'icône du Crist*, cit., p. 234.

[62] AR III, 42 (PG 100, 461AB).

[63] AR I, 24 (PG 100, 260B).

Parte seconda

Premessa

[1] Sui rapporti tra l'iconografia bizantina e quella russa si veda M. ALPATOV, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, tr.it. di V. Dridso, Einaudi, Torino 1976; D. S. LICHAČËV, *Le radici dell'arte russa. Dal Medioevo alle avanguardie*, Bompiani, Milano 1995. Sull'iconografia bizantina dopo Nicea II si possono trovare osservazioni interessanti nel saggio di J. GOUILLARD, *Art et littérature théologique à Byzance au lendemain de la querelle des images*, in "Cahiers de civilisations médioévales", XII (1969), pp. 1-13.

[2] Cfr. M. ALPATOV, *op.cit*., pp. 52 ss.

[3] Sul ruolo dell'esicasmo e di Gregorio Palamas rispetto alla teoria dell'icona russa si veda L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 225-257 e K. ONASCH, *Das Problem des Lichetens in der Ikonenmalerei A. Rublevs*, Akademie Verlag, Berlin 1962; I.I. ICÃ, *Il cristianesimo orientale e l'icona*, in P. CODA-L. GAVAZZI, *L'immagine del divino*, cit., pp. 84-110; N. LABRECQUE-PREVOCHINE, *L'iconostase, une evolution historique en Russie*, Montréal 1982, pp. 26 ss.

[4] Il testo del *Messaggio* e dei *Trattati* si trova in "VizantinskijVremennik" XXVI (1965), pp. 219-238; la traduzione francese dello stesso in S. BIGHAM, *L'art, l'icone et la Russie. Documents russes sur l'art e l'icone du XVIe s. au XVIIIe s.*, G.G.C, Montréal 2000, pp. 43-143. Per una introduzione sul valore teologico del testo si veda, L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 235 ss.

[5] Per questo si veda l'ampio materiale antologizzato in S. BIGHAM, *L'art, l'icône et la Russie*, cit., pp. 145 ss., nonché i testi riportati in E. GAVRJUŠČIN, *Filosofija russkogo religioznogo iskusstva XVI-XX vv*., Progress, Moskva 1993, pp. 34-60.

[6] Per una introduzione generale alla cultura filosofica di questo periodo, oltre al classico V. ZENKOVSKIJ, *Histoire de la philosophie russe*, tr.fr. di C. ANDRONIKOV, Gallimard, Paris 1992; sono utili anche G. PIOVESANA, *Storia del pensiero filosofico russo (988-1988)*, Ed. Paoline, Cinisello Balsamo 1992, pp. 304-394; C. EVTUHOV, *The Cross and the Sickle. S. Bulgakov and the Tafe of Russian Religious Philosophy, 1890-1920*, Cornell University Press, New York 1997, che nell'introduzione traccia un quadro com-

plessivo della cultura filosofico-religiosa russa. Il contesto artistico e i suoi presupposti culturali sono analizzati da J. BOWLT, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art Group*", Newtonville, Mass. 1979, e nell'ormai classico C. GRAY, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, tr.it di A.de Caprarus, Il Saggiatore, Milano 1964..

[7] Tutti questi autori tra l'altro fanno parte della "Società filosofico-religiosa in memoria di Vladimir Solov'ëv" fondata a Mosca nel 1906 da Sergej Bulgakov con l'obiettivo di far rivivere alcuni temi propri dello slavofilismo ottocentesco.

[8] Il primo saggio importante in epoca contemporanea sulle icone è quello di E. TRUBECKOJ, *Umozrenie v kraskachach. Vopros o smysle žizni v drevnerusskoj religiosnoj živopisi,* Moskva 1916 (tr.it. *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, La Casa di Matriona, Milano 1977). Nell'ottobre 1919 Florenskij scrive *Obratnaja perspektiva* [*La prospettiva rovesciata*] come documento a uso della "Commissione per la salvaguardia dei monumenti di arte antica della laura della Trinità di San Sergio. Al 1922 risale il manoscritto florenskiano di *Ikonostas* [*Iconostasi*]. Bulgakov pubblica il suo lavoro sull'icona nel 1931 con il titolo *Ikona i ikonopočitanie*, Ymca Press, Paris. Dopo la guerra appaiono invece L.A. USPENSKIJ, *L'icône, Quelques mots sur son sens dogmatique*, Paris 1948, ID., *Essai sur la théologie de l'icône*, Paris 1960, ID., *La théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1982 (tr.it. *La teologia dell'icona nella Chiesa Ortodossa*, La Casa di Matriona, Segrate 1995), nonché il saggio più famoso in Italia di P. EVDOKIMOV, *L'Art de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris 1972 (tr.it. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Ed. Paoline, Roma 1982) che pur essendo una sintesi complessiva della teologia dell'icona che ha contribuito all'interesse per il problema nel nostro paese è il lavoro teoreticamente meno significativo.

[9] Cfr. H. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 13-32.

[10] Sullo slavofilismo si veda A. WALICKI, *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, tr.it. di M. Colucci, Einaudi, Torino 1973; P.K. CHRISTOFF, *An Introduction to nineteenth-century Russian Slavophilism*, 4 voll., Mouton 1961-1991.

[11] S.N. BULGAKOV, *Avtobiografičeskija zametki* [*Appunti autobiografici*], Ymca Press, Paris 1964, p. 106. Bulgakov aveva provato un certo entusiasmo di fronte a quest'opera di Raffaello nel suo primo viaggio in Occidente nel 1898, tanto da annoverarla come una delle esperienze che provocarono la sua conversione al cristianesimo (Cfr. S.N. BULGAKOV, *Svet nevečernij* [*La luce senza tramonto*], Put', Moskva 1917, pp. 8 ss.). Quando ritorna a Dresda nel 1924, però, il suo atteggiamento nei confronti dell'arte occidentale è radicalmente mutato e la vista del quadro gli causa una profonda delusione: «Corro attraverso le sale, senza prestare attenzione a nulla, direttamente alla stanza sospirata... Con fatica per l'emozione sollevo gli occhi. La prima impressione è che *io non sia nel posto giusto* e che dinanzi a me non ci sia Lei [...]. Forse che il cuore si è raffreddato in tutti questi anni? No, non è questo: l'incontro non è avvenuto, non ho incontrato qui quello che mi aspettavo. A che scopo nasconderselo e giocare d'astuzia: non ho visto la Madre di Dio. Qui c'è la bellezza, solo una meravigliosa bellezza umana, con la sua ambivalenza religiosa, ma... senza la grazia. [...] Una cosa è per me purtroppo indubbia sin dal primo sguardo: questa non è l'immagine della Madre di Dio, di Maria purissima eternamente vergine, non è la Sua icona. È un quadro di sovrumana genialità, ma dotato di tutt'altro senso e contenuto rispetto a un'icona», cfr. S.N. BULGAKOV, *Avtobiografičeskija zametki*, pp. 105-106. Sull'episodio si veda P.C. BORI, *La Madonna di San Sisto di Raffaello: Studi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 14-15.

[12] V. IVANOV, *O sekte i dogmate*, in *Sobranie Sočinenii*, a cura di D.V. Ivanov e O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles 1971-1987, Vol. II, p. 614.

Capitolo VI

[1] G. KLOKOVA, *Il restauro delle icone in Russia*, in AA.VV., *L'immagine dello spirito. Icone dalle terre russe*, Electa, Milano 1996, p. 47.

[2] Sulla riscoperta dell'icona in Russia cfr. M. ALPATOV, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, tr.it. di Vera Dridso, Einaudi, Torino 1976, pp. 3-19.

[3] Cfr. G. LINGUA (a cura di), *Icona e avanguardie*, cit., pp. 13-22; M. CACCIARI, *Icone della legge*, cit., pp. 191-211.

[4] E. TRUBECKOJ, *Contemplazione nel colore*, cit, p. 41.

[5] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, tr.it. di E. Zolla, Adelphi, Milano 1974, p. 88.

[6] Cfr. G. FLOROVSKY, *Vie della teologia russa,* tr.it. di F. Galanti, Marietti, Genova 1987, pp. 53 ss.

[7] Su questa questione si veda M. ALPATOV, *Le icone russe*, cit., pp. 42-43.

[8] Cfr. J. LINDSAY OPIE, *Icona*, in AA.VV., *L'immagine dello spirito. Icone dalle terre russe*, Electa, Milano 1996, p. 21.

[9] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., pp. 63-64. A Florenskij fa eco mezzo secolo dopo L.A. Uspenskij: «L'arte religiosa dell'Occidente ha tradito la sua vocazione di esprimere e realizzare il progetto del Creatore concernente l'uomo e il mondo, soprattutto nell'epoca del Rinascimento e più tardi in quella del Barocco, epoche nelle quali essa ha adottato forme completamente estranee al cristianesimo, divenendo per così dire un'anti-icona e manifestando una visione del mondo tutta pagana», cfr. ID., *Postface*, in F. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, Cerf, Paris 1984, p. 337. Su questo si veda quanto dice BOESPFLUG alla voce "Immagini", del *Dizionario critico di Teologia* (sotto la direzione di Jean-Yves Lacoste), Borla-Città Nuova, Roma 2005, pp. 681-682.

[10] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 299 ss.

[11] *Opus Caroli regis contra synodum* (*Libri Carolini*), Monumenta Germaniae Historica , Concilia, II, suppl. I, a cura di A. Freeman, Hannover 1998, pp. VIII-231 (d'ora in avanti citati con la sigla LC seguita dal numero della parte e del paragrafo). Per un primo orientamento sul ruolo giocato dai *Libri Carolini* si veda S. GERO, *The Libri Carolini and the Image Controversy*, in "Greek Orthodox Theological Review", 18 (1973), pp. 7-34. E. LANNE, *Rome et Nicée II*, in BOESPFLUG-LOSSKIJ, *Nicée II 787-1987*, cit. pp. 219-228; G. ALBERIGO-A. MELLONI, *La questione politico-religiosa dei* Libri Carolini, cit., pp. 243-264.

[12] È un *topos* della storiografia sui *Libri Carolini* la tesi che la condanna del culto delle immagini derivi dalla non distinzione tra *proskynesis* e *latreia* perché entrambi questi termini sarebbero stati resi in latino con *adoratio* da una traduzione oggi perduta. Chi come Haendler e Wirth ritiene che non ci sia stato un errore di traduzione ma che "adorare" traduca correttamente *proskynein*, la differenza tra le due tradizione viene a essere molto accentuata fin da subito, perché è proprio la prosternazione davanti alle immagini a dover essere condannata (Cfr. HAENDLER, *Epochen karolingischer Theologie*, cit., p. 67).

[13] Va notato che nel lessico latino-cristiano il termine *imago* si riferisce di solito a un oggetto o a un ritratto scolpito o dipinto, mentre per l'immagine narrativa si usa il termine *historia*. Il problema dell'adorazione si pone quindi soltanto rispetto al primo tipo di immagini, anche se all'interno di scene narrative possono trovarsi *imagines* in primo piano che inducono all'adorazione. «Una icona della Crocifissione, per esempio, racconta una storia, ma la posizione centrale e frontale di Cristo ne fa un'opera appropriata alla adorazione», cfr. J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Cerf, Paris 1999, p. 29.

[14] LC II, 23. Cfr. D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, p. 106.

[15] Occorre cogliere bene la distinzione tra iscrizione ed *epigraphe*, perché nel pensiero

carolingio la titolazione è legata alla libera scelta del pittore e quindi ha un valore di attribuzione esterna alla raffigurazione; nel contesto orientale, grazie alla concezione ontologica del nome, l'*epigraphe* inscrive sull'immagine qualcosa di oggettivamente presente nella raffigurazione per cui non può crearsi la confusione descritta dai *Libri Carolini*.

[16] LC IV, 16. Su questo aspetto cfr. J. WIRTH, *op.cit.*, p. 33.

[17] La liceità dell'uso decorativo delle immagini non è messa in dubbio. A suo favore aveva già parlato Gregorio Magno e sarà ripresa in Occidente da Beda il Venerabile (673-735) nel *De Templo Salomonis liber*, c. 19, col. 790 ss., a partire dal fatto che Yhwh stesso ordina di ornare il Tempio di Salomone. È interessante quindi notare che i bizantini usavano lo stesso testo dell'*Esodo* per giustificare l'adorazione delle immagini, mentre i *Libri Carolini* contesteranno alla posizione orientale il fatto che il decoro del tempio non era destinato all'adorazione, cfr. LC I,15, 16, 18-20.

[18] Alla lista delle *res sacrae* appartengono soltanto l'eucarestia, con la presenza reale in essa del corpo di Cristo, poi la croce, ma non in quanto oggetto visibile, ma in quanto mistero (*mysterium crucis*) che agisce contro il maligno e come *vexillum Christi*, quindi le scritture che illuminano gli occhi interiori (contrariamente alle immagini che non sono percepite che dagli occhi del corpo), poi i sacri vasi che servono al servizio eucaristico e infine le reliquie dei santi. Cfr. J. WIRTH, *op.cit.*, pp. 44 ss.

[19] P.G. BERNARDI, *L'icona negata*, cit. p. 66.

[20] Ne è un esempio quanto afferma Tommaso d'Aquino rispetto alla venerazione dovuta alle immagini di Cristo, cfr. *Summa Theologiae*, III, q. 25, a. 3.

[21] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 465.

[22] Cfr. J. COTTIN, *Le régard et la parole*, cit., pp. 230-233.

[23] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 466.

[24] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., p. 39.

[25] L.A. USPENSKIJ, *Postface*, cit., p 336. In questa postfazione Uspenskij distingue l'arte orientale da quella occidentale contrapponendo la "venerazione dell'immagine" come fondamento della prima e la "venerazione dell'arte" come fondamento della seconda. La stessa contrapposizione tra immagine e arte fa da struttura portante dell'ermeneutica di Belting relativamente a quella che lo studioso definisce l'"Epoca dell'arte".

[26] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., pp. 108-109.

[27] P. EVDOKIMOV, *L'art de l'icône. Théologie de la Beauté*, Desclée de Brouwer, Paris 1972, p. 68.

[28] V. IVANOV, *Sobranie Sočinenii*, cit., vol. II, p. 614.

[29] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 466.

[30] J. ONIMUS, *Réflexions sur l'art actuel*, Paris 1964, p. 80, citato da Uspenskij.

[31] Cfr. N. OZOLINE, *Immagine e spiritualità. Sul discernimento degli spiriti in arte*, in G. LINGUA, *Icona e avanguardie*, cit., pp. 35-39.

[32] L.A. USPENSKIJ, *L'icône. Quelques mots sur son sens dogmatique*, Paris 1948, p. 14.

[33] L.A. USPENSKIJ, *Postface*, cit., p 336.

[34] Cfr. P. EVDOKIMOV, *L'art de l'icône*, cit., p. 71: «È la terribile libertà di ogni artista di rappresentare il mondo a immagine della propria anima devastata fino alla visione di un'immensa latrina in cui brulicano mostri inarticolati. Si trova dappertutto la discontinuità dei ritmi irregolari, sincopati, la dissoluzione delle forme e la scomparsa del contenuto preciso, del soggetto, del volto, del senso delle parole in poesia e della melodia in musica».

[35] P. BERNARDI, *L'icona negata*, cit., p. 73. Cfr. anche L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 487.

[36] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., pp. 203-257.

[37] *Ivi*, p. 304.

[38] Tra questi si possono ricordare testi quali il *Testamento del Patriarca Joachim* e la famosa *Vita dell'arciprete Avvakum*. I testi più importanti della *querelle* tra tradizionalisti e innovatori si trovano antologizzati in S. BIGHAM, *L'art, l'icône et la Russie*, cit., pp. 145-281.

[39] In S. BIGHAM, *L'art, l'icône et la Russie*, cit., p. 202

[40] *Ivi*, p. 206.

[41] S. UŠAKOV, *Slove k ljubotščatel'nomy* [*Discorso a chi ama le icone*] in *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*, vol. I, Mosca 1962, p. 460 (tr.fr. in BIGHAM, *L'art, l'icône et la Russie*, cit., p. 232).

[42] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 320.

[43] AVVAKUM, *Quarto discorso a proposito della pittura di icone*, tr.fr. in S. BIGHAM, cit, p. 270. Il testo è citato anche da L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit. p. 326.

Capitolo VII

[1] Ho mostrato nel mio lavoro G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Zamorani, Torino 1999 come il pensiero di Florenskij vada interpretato quale tentativo radicale di superamento della filosofia moderna occidentale. Sullo stesso autore si possono leggere: HAGEMEISTER-N. KAUCHTSCHISCHWILI, *P.A. Florenskij i kul'tura ego vremeni* [*P.A. Florenskij e la cultura della sua epoca*], Blaue Hörner Verlag, Marburg 1995; N. VALENTINI, *P.A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, con introduzione di N. KAUCHTSCHISCHWILI, EDB, Bologna 1997; L. ŽAK, *La verità come ethos. La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Città Nuova, Roma 1998, nonché il recente S. TAGLIAGAMBE, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano 2006, lavoro quest'ultimo che si segnala per la profondità filosofica dell'approccio all'autore in questione.

[2] Il testo di *Ikonostas* venne dettato da Florenskij a S. I. Kireevskaja nel 1922, ma rimase inedito. Nel 1969 apparve in russo a Parigi un estratto intitolato *Ikona* in "Messager de l'Exarchat du Patriarche Russe en Europe Occidentale", 65 (1969), pp. 39-64. Nel 1972 il IX volume della rivista "Bogosloskie Trudy" pubblicò un testo presentandolo come il testo completo, ma in realtà era lacunoso. Per avere il testo integrale è stato necessario attendere l'edizione a cura di A. G. Dunaev, P.A. FLORENSKIJ, *Ikonostas*, Iskusstvo, Moskva 1990. La traduzione italiana a cura di E. Zolla (P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, Adelphi Milano 1974) è condotta sul testo pubblicato nel 1972 e quindi risulta lacunosa, oltre a presentare alcune evidenti imperfezioni. Per semplicità citeremo dall'edizione italiana, segnalando eventuali modifiche apportate a partire dall'edizione russa del 1990.

[3] Il manoscritto di *Obratnaja perspektiva* è datato ottobre 1919 e ne esiste copia in bozze corrette dall'autore presso la Biblioteca Statale Russa di Mosca (ex Biblioteca Lenin), f. 218, 1304, 12. La prima edizione venne pubblicata sulla rivista "Trudy po snakovym sistemam" 198 (1967), III, pp. 381-416 con alcuni tagli. L'edizione italiana curata da N. Misler (in P. A FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi, Roma 1990) si riferisce a questa prima edizione. L'edizione integrale del testo russo è apparsa soltanto nel 1990 in P.A. FlORENSKIJ, *U vodorazdelov mysli*, Pravda, Moskva 1990. Le citazioni saranno riferite all'edizione italiana.

[4] Osservazioni sul tema dell'immagine si trovano anche in P.A. FLORENSKIJ, *Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoi feodicei v dvenadcati pis'mach*, Put', Moskva 1914 (*La colonna e il fondamento della verità*, tr.it. di P. Modesto, Rusconi, Milano 1974); ID., *Smysl idealizma*, Sergiev Posad 1914 (*Il significato dell'idealismo*, tr.it. di R. Zugan e N.

Valentini, Rusconi, Milano 1999); ID., *Nolennye ikony Preodobnogo Sergija* [*Icone di fronte a cui pregava San Sergio*], in ID., *Stat'i po iskusstvu*, Ymca Press, Paris 1985, pp. 85-116. ID., *Mysl' i jazyk* [*Pensiero e linguaggio*], in *U vodorazdelov mysli*, Pravda, Moskva 1990 (*Il valore magico della parola*, tr. parziale di G. Lingua, Medusa, Milano 2003[2]); ID., *Analiz prostranstvennosti v chudožestvenno-izobrazitl'nych proizvedenijach*, Progress, Moskva 1993 (*Lo spazio e il tempo nell'arte* tr.it. di N. Misler, Adelphi, Milano 1995).

[5] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 63

[6] Sul ruolo del concetto vasariano di storia dell'arte si veda G. DIDI-HUBERMANN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Ed. de Minuit, Paris 1990.

[7] Questa seconda ipotesi può oggi apparire meno innovativa di quanto non avvenisse nei primi anni Venti perché nel frattempo sull'argomento sono apparsi diversi studi, a partire dal più classico di E. PANOFSKY (tra l'altro pubblicato la prima volta nel 1927, appena alcuni anni dopo la stesura delle ricerche in oggetto) *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Teubner, Leipzig-Berlin 1927 (ed. it. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961). Sul rapporto tra icona e prospettiva è ricco di indicazioni E. SENDLER, *L'icona*, cit., pp. 113-140. Per il significato della prospettiva centrale e di quella inversa si veda il saggio sintetico di J.-C. LARCHET, *La signification de la perspective et de la représentation spatiale dans l'art de la Reanissance et dans l'iconographie orthodoxe*, in "Le Messager orthodoxe", 119/120 (1992), pp. 29-75. Interessanti sono poi le osservazioni contenute in B.A. USPENSKIJ, *Per una analisi semiotica delle antiche icone russe*, in J.M. LOTMANN-B.A.USPENSKIJ, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Einaudi, Torino 1973. Per quanto riguarda la specifica posizione di Florenskij è utile il saggio di R. SALIZZONI, *La prospettiva rovesciata, simbolismo e realismo in P. Florenskij*, in "Rivista di Estetica", 12 (1984), pp. 32-44.

[8] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit, p. 78.

[9] VITRUVIO, *De Architectura libri decem*, VII, 11 (citato da Florenskij).

[10] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 83. Florenskij ricorda inoltre come le conoscenze geometriche rispetto alle proiezioni sul piano fossero molto avanzate fin dall'antichità.

[11] *Ivi*, p. 79.

[12] *Ivi*, p. 80.

[13] P.A. FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, cit., p. 94.

[14] *Ibid*.

[15] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 98. Il testo citato da Florenskij nel brano è di N.A. RYNIN, *Načertatel'naja geometria. Metody izobraženija* [*Geometria descrittiva. I metodi della rappresentazione*], Pietrogrado 1916. Florenskij analizza con maggiore diffusione la discordanza tra la concezione spaziale euclidea e la concezione psico-fisiologica che caratterizza invece la visione naturale nel trattato *Analiz prostranstvennosti i vremeni ve chudožestvenno-izobrazitl'nych proizvedenijach* [*L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa*]. «I tentativi di sostituire allo spazio psicofisiologico quello geometrico e persino quello euclideo, questo fatto viene tuttavia in qualche modo sottovalutato per attribuire allo spazio un'omogeneità, contro l'immediata evidenza contraria. In rapporto allo spazio visivo questa soppressione si attua, come è noto, attraverso la teoria della prospettiva che si fonda sul modello privo di significato fisico del raggio luminoso rettilineo [...]. In rapporto agli spazi psicofisiologici non visivi non si ha nulla che assomigli alla teoria della prospettiva, e ciò è comprensibile perché al-

lora il modello del raggio rettilineo non sarebbe più applicabile in alcun modo. [...] Questi ragionamenti contengono tutti una *petitio principii* perché pongono apriori lo spazio geometrico al posto dello spazio psicofisiologico e dimostrano, quindi, l'identità dello spazio dell'esperienza diretta con lo spazio astratto della geometria euclidea, grazie a considerazioni condotte solo su quest'ultimo. In effetti, la teoria della prospettiva e simili metodi di analisi riguardano quello spazio geomentico che si trova nel pensiero dello studioso di geometria che esamina, ma non esiste nella coscienza di chi percepisce le immagini, visive o di altro tipo, alla cui coscienza tocca l'osservazione», cfr. P.A. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 234.

[16] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 92.

[17] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 62.

[18] «Ma l'unica cosa che determina questo punto è il fatto di essere il posto che occupa il pittore stesso o più precisamente il suo occhio destro, il centro ottico del suo occhio destro. Tutti i luoghi dello spazio, in una concezione del genere, sono luoghi privi di qualità e altrettanto incolori, tranne quest'ultimo punto privilegiato.[...] Questo luogo viene dichiarato il centro del mondo [...] in verità egli guarda la vita "da un punto di vista" che non è ulteriormente definito, giacchè questo punto elevato ad assoluto non si distingue assolutamente da tutti gli altri punti dello spazio e perciò non solo è immotivata la sua superiorità sugli altri punti, ma in sostanza è immotivata anche tutta la visione del mondo qui esaminata», P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 124.

[19] L'arte occidentale come espressione della visione moderna del mondo subisce l'influenza del nominalismo per cui le idee, gli universali sono soltanto dei nomi e sono reali soltanto le cose singolari nel loro apparire fenomenico. La realtà viene completamente isolata ed «è priva di ciò che si potrebbe definire un cordone ombelicale e che sarebbe in grado di legarla al fertile grembo dell'esistenza intera. (Essa) non ha radici con le quali penetrare negli altri mondi», cfr. P.A. FlORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., pp. 65-75. Questo legame tra arte moderna e nominalismo è sottolineato anche da alcuni studiosi contemporanei. Si confronti a titolo di esempio J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (V-XV siècle)*, Klincksiek, Paris 1989, pp. 265-299.

[20] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 91.

[21] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 146.

[22] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 90.

[23] P.A. FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, cit., p. 95.

[24] Ivanov nell'opera *Due forze elementari del simbolismo contemporaneo* esprime un giudizio altrettanto negativo sul Rinascimento e sulla sua degenerazione individualistica che mutila alla radice la concezione platonica antica trasformando l'idea a cui deve giungere l'immagine in un vuoto concetto logico-formale della ragione. Ne riportiamo per esteso un brano significativo: «L'arte denotativa doveva cedere il potere all'arte idealista solo con il sorgere del'individualismo e della scepsi, che costituirono il principio della storia moderna. Il Rinascimento comprese idealisticamente l'antichità, nella quale cercò la liberazione dalla barbarie medioevale: la bella Elena, evocata dall'eremo delle Madri dalla chiave magica di Faust, fu un fantasma (*eidolon*), l'ombra dell'antica Elena, e tutto il mondo da lei illuminato divenne per l'uomo un magico miraggio. Ma al centro di questo mondo incantato si erge, come un mago, l'io, la persona umana cosciente del proprio io, dei propri diritti, della propria disperazione, intendendo con ciò l'impotenza a uscire dai limiti dell'intelletto autodeterminantesi. La ricezione idealistica della filosofia di Platone, il popolamento del mondo non di reali dèi ma di fantomatiche proiezioni delle forze umane nell'infinito [...] doveva rendere idealista anche la creazione. [...] Alla luce della libertà idealista della ragione autodeterminantesi, i resti del vecchio realismo del pensiero

religioso, dell'esperienza mistica e dell'arte simbolista dovevano diventare, in forma maggiore o minore, presto o tardi, superstizione o leggenda, una pura forma priva di senso vitale», Cfr. V. IVANOV, *Dve stichii v sovremennom simvolizme*, in *Sobranie Sočinenii*, cit., vol. II, pp. 543-544, citato nella traduzione di C. Cantelli, *Simbolo e icona. Estetica e filosofia pratica nel pensiero di V. Ivanov*, Pendragon, Bologna 2000, pp. 179-180.

[25] Cfr. P.A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., pp. 62-63.

[26] Florenskij dimostra qui una consapevole adesione a uno dei tratti più caratteristici dell'estetica russa: l'idea che non si dia creazione artistica come singolo gesto di istituzione del nuovo, ma che l'arte sia per eccellenza un'"opera comune" (Cfr. N. FEDOROV, *Filosofija obscego dela*, Moskva 1913). Su questo aspetto di veda R. SALIZZONI, *L'idea russa di estetica. Sofia e Cosmo nell'arte e nella filosofia*, Rosenberg&Sellier, Torino 1992, pp. 53-54. Rispetto al ruolo della nozione di *obščečelovečeskij* nella filosofia di Florenskij si veda G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente*, cit., pp. 167 ss.

[27] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 91.

[28] P.A. FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, cit., p. 95. Si noti come l'uso del termine *sobornost'* richiama la tradizione slavofila russa che all'individualismo occidentale ha contrapposto il senso comunitario della Russia contadina. In una lettera al poeta simbolista Belyi, Florenskij è al riguardo molto chiaro: «Il simbolo – si legge – non è qualcosa di convenzionale, dettato dal nostro capriccio o dalla nostra fantasia. I simboli si costituiscono spiritualmente secondo leggi determinate e con una interiore necessità, e questo avviene tutte le volte che iniziano a funzionare con una certa vivacità certe componenti dello spirito. Fra simbolizzante e simbolizzato il legame non è casuale; si può mostrare storicamente un parallelismo nelle simboliche dei diversi popoli e dei diversi tempi», cfr. P.A. FLORENSKIJ, *Pis'ma P.A. Florenskogo k B.N. Bugaevu*, in "Vestnik", 114 (1974), pp. 149-168.

[29] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali,* cit., p. 81.

[30] Su questo aspetto insiste particolarmente L.A. Uspenskij, *La théologie de l'icône*, cit, pp. 74-75.

[31] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., pp. 102-104.

[32] PA. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 490.

[33] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., pp. 79-80. Su questo aspetto si veda N. VALENTINI, *P.A. Florenskij. La sapienza dell'amore*, cit., pp. 239-244.

[34] Cfr. R. SALIZZONI, *L'idea russa di estetica*, cit.

[35] V. IVANOV, *Sobranie Sočinenii*, cit. pp. 538-539 (citato nella traduzione di C. CANTELLI, *Simbolo e icona*, cit., p. 100).

[36] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., p. 98. Osservazioni simili si trovano in P.A. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit. pp. 185-195.

[37] Si noti la comunanza dell'uso del termine volto [*lico*] e della sua importanza nel ritratto con quanto afferma P.A. FLORENSKIJ, *Il significato dell'idealismo*, cit., pp. 134-145. Sorprendenti sono le consonanze che si registrano anche con un autore occidentale come G. SIMMEL di cui si può vedere *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, tr.it. a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna 1985.

[38] Florenskij ritiene invece che il fine del ritratto pittorico sia proprio quello di presentare "l'unità sovratemporale della personalità", cfr. P.A. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 189.

[39] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., p. 100. Sul tema del ritratto in Bulgakov si veda L. RAZZANO, *L'estasi del bello*, cit., pp. 265-266.

[40] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., p. 105.

[41] *Ivi*, p. 67

[42] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 120-121: «Per rappresentare un certo spazio con tutti i suoi possibili contenuti è indispensabile, metaforicamente parlando, o ridurlo a una polvere infinitamente sottile e, dopo averla minuziosamente rimescolata, spargerla sul piano di rappresentazione, sicché della sua primitiva struttura non resti nemmeno il ricordo, oppure sezionarlo in una quantità di strati tale che non rimanga nulla della forma, e d'altro canto, siano incastrati reciprocamente questi elementi l'uno dentro l'altro [...]. Insomma: *rappresentare lo spazio sul piano è possibile, ma non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato*».

[43] P. A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 120.

[44] S. TAGLIAGAMBE, *Come leggere Florenskij*, cit., p. 115.

[45] P.A. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, cit, p. 122.

[46] *Ivi*, p. 68.

[47] P. BERNARDI, *L'icona*, cit., pp. 187 ss.

[48] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, *cit., p. 69-70.*

[49] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 89.

Capitolo VIII

[1] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 61 (sottolineatura nostra).

[2] Vedi il prossimo Capitolo.

[3] Sul ruolo giocato dall'icona e dal pensiero iconico in Ivanov e nel simbolismo russo il lavoro più documentato è il libro di C. CANTELLI, *Icona e simbolo*, cit. L'importanza della teoria dell'icona per la nozione di simbolismo in Ivanov era già stata posta da V. LEPACHIN, *Ikona v poezii i statjach V. Ivanova* [L'icona nella poesia e nei saggi di V. Ivanov], in F. MALCOVATI (a cura di), *Cultura e memoria, Atti del terzo Simposio internazionale dedicato a V. Ivanov*, La Nuova Italia, Firenze 1988, Vol. II, pp. 106-115**.** Relativamente al significato teorico del simbolismo ivanoviano si veda anche M. C. GHIDINI, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di V. Ivanov*, Vita e pensiero, Milano 1997.

[4] Parallelo a Florenskij si sviluppa il lavoro di V. Ivanov sulla differenza tra simbolismo russo e simbolismo francese. Su questo aspetto si veda C. CANTELLI, *Simbolo e icona*, cit., pp. 81-102.

[5] Florenskij interpreta la concezione soggetivo-psicologica della nozione moderna di simbolo come una conseguenza del nominalismo tardomedioevale. La cultura moderna ha perduto il senso profondo del rapporto che esisteva invece nel pensiero antico e nel cristianesimo pre-moderno tra linguaggio e realtà, per cui il linguaggio e in particolare il nome, che ne è la struttura protocollare originaria, non ha più alcuna relazione ontologica con la cosa. Lo stesso discorso può essere trasposto sul simbolo visivo dove l'assenza di significazione diretta non serve a esprimere la radice invisibile dell'immagine, ma a istituire libere associazioni che accoumulano significati arbitrari sulla rappresentazione. Su questo aspetto si veda G. LINGUA, *Le parole e le cose. La filosofia del nome di P.A. Florenskij*. in R. FERRI-P. MANGANARO, *Gesto e parola. Ricerche sulla Rivelazione*, Città Nuova, Roma 2003, pp. 267-280. Sul rapporto tra nome e icona in Florenskij si veda il saggio di D. FERRERI-BRAVO, *La parola e l'icona. Dalla verità della conoscenza alla verità della visione e ritorni in Pavel Florenskij*, in "Humanitas", 4 (2003), pp**.** 620-641. Il rapporto tra nome e icona è centrale anche in Bulgakov. Cfr. ID., *Filosofija imeni* [Filosofia del nome], Ymca Press, Paris 1953 (*La philosophie du verbe e du nom*, tr.fr. di C. Andronikov, L'age d'Homme, Lausanne 1991).

[6] Sulla prospettiva "rovesciata" o "inversa" che caratterizza la tecnica spaziale iconografica si veda E. SENDLER, op.cit., pp. 113-140, nonché N. VALENTINI, *P. A. Florenskij: la sapienza dell'amore*, cit., pp. 244-248.

[7] Si veda quanto dice al riguardo L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit. pp. 469-472.

[8] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 67.

[9] *Ivi*, p. 61.

[10] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit. p. 61, traduzione modificata, sottolineatura nostra.

[11] *Ivi*, p. 64, traduzione modificata.

[12] *Ivi*, p. 66.

[13] Sull'ontologismo iconico di Florenskij cfr. V. LEPAKHINE, *L'ontologisme de l'icône dans l'interprétation de Paul Florenskij*, in AA.VV., *Mille ans de christianisme russe (988-1988)*, Ymca Press, Paris 1989, pp. 277-284.

[14] P.A. FLORENSKIJ, *Mysl' i jazyk*, in *U vodorazdelov mysli* [Agli spartiacque del pensiero], a cura di A. Trubačëv, S. M. Polovinkin, P.V. Florenskij, Moskva 1990, pp. 107-341 (*Il valore magico della parola*, tr.it. parziale di G. Lingua, Medusa, Milano 2003[2]).

[15] P.A. FLORENSKIJ, *Sul nome di Dio*, in ID., *Il valore magico della parola*, cit., p. 79. Su questo aspetto incarnazionale del simbolo è significativo il passo contenuto in *Ai miei figli*: «Il fenomeno duplice-unitario, spirituale-materiale, il simbolo mi è sempre stato chiaro nella sua immediatezza, nella sua concretezza, con la sua carne e con la sua anima [...] e tanto è stata solida la mia conivinzione che la carne non è solo carne, solo materia inerte, solo esteriorità, altrettanto ferma è stata la certezza dell'impossibiità, dell'inutilità e della presunzione di vedere questa anima senza carne, denudata dal suo velo simbolico. Sì semplicemente [...] volevo vedere l'anima, ma vederla incarnata», cfr. ID., *Detjam moim*, Moskovskij rabočij, Moskva 1992, p. 154.

[16] L'immagine cristiana è la *parte* visibile della tessera «nella quale si specchia un'intera vita spirituale, che sebbene invisibile, costituisce elemento integrante di quella visibile», cfr. S. TAGLIAGAMBE, *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 250.

[17] Tagliagambe ha rilevato correttamente come la dottrina del simbolo quale *spazio intermedio* sia direttamente legata in Florenskij alla dimensione ontologica della Sofia-Sapienza «i cui ambiti sono delimitati dalla mappa delle aderenze e dei passaggi fra Dio e il mondo», cfr. S. TAGLIAGAMBE, *Come leggere Florenskij*, cit., p. 157. Su questo aspetto della sofiologia florenskijana rimando a G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'Occidente*, cit., pp. 189-195.

[18] R. SALIZZONI, *L'idea russa di estetica*, cit., p. 37.

[19] Vedremo nel prossimo capitolo come questa dilatazione sia tutt'altro che priva di problemi sia sul versante teologico, sia sul versante della filosofia dell'immagine. L'interpretazione sofiologica dell'icona rischia di connotare l'immagine in termini metafisico-astratti, mentre la raffigurazione iconica non è, secondo la tradizione ortodossa, la rappresentazione di un'idea, ma l'incarnazione immaginale di una persona.

[20] P.A. FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, cit., p. 47.

[21] *Ivi*, p. 22.

[22] Le "energie divine" sono il modo di esistenza di Dio *ad extra* nella relazione con il mondo e vengono contrapposte da Palamas all'*ousia* che è invece il suo modo di essere *ad intra* nella relazione intratrinitaria. Quanto all'uso plurale del termine esso si giustifica in riferimento all'impostazione ipostatica e non essenzialista della riflessione trinitaria

palamita per cui l'opera di Dio al di fuori di sé salvaguarda l'identità di ciascuna persona trinitaria. Cfr. P. BERNARDI, *L'icona*, cit., pp. 119-121. L'influenza del palamitismo sulla teologia ortodossa russa è particolarmente evidenziata da J. MEYENDORFF, *Introduction a l'ètude de G. Palamas*, Paris 1959. Y. SPITERIS nel suo studio *Palamas: la grazia e l'esperienza*, Lipa, Roma 1996, pp. 103 ss. fa emergere invece come nella teologia ortodossa post-medievale esistano anche posizioni esplicitamente antipalamitiche.

[23] A questo proposito V. Losskij afferma: «Essenza ed energie non sono per Palamas due parti di Dio, come pensano ancora certi critici moderni, ma sono due modi diversi di 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. Il dogma delle energie, come quello della Trinità non deroga in alcun modo dalla semplicità di Dio, almeno finché la semplicità non diviene una nozione filosofica con la quale si pretende di determinare l'indeterminabile». Cfr. *La visione di Dio*, in *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente*, cit., p. 389. Secondo Florenskij la dottrina di Palamas è un'espressione della "ragione cosmica universalmente umana": «I principi pronunciati dai palamiti si riferiscono a un ambito molto più esteso di quanto possa sembrare da un punto di vista puramente esteriore, anzi è difficile dire dove non siano applicabili. Non occorre essere un teologo e neppure essere un credente per capire il valore di tali principi per l'economia generale del pensiero. [...] Il credente e il non credente, tutti hanno bisogno di chiarezza sulla dottrina delle essenze e delle energie perché solo così si può rispondere alla domanda di base della conoscenza in concordia con il pensare universalmente umano», cfr. P.A. FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, cit., p. 45.

[24] Cfr. G. LINGUA, *Oltre l'illusione dell'occidente*, cit., pp. 160-172.

[25] Sul magnetismo dell'icona si veda M. CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., p. 193.

[26] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, pp. 134 ss.

[27] *Ivi*, p. 141.

[28] Cacciari esprime con particolare chiarezza questo aspetto: «Un'icona solo-Oro non toglierebbe l'antinomia, ma l'icona stessa, poiché negherebbe la possibilità del mostrarsi figurale della Luce; altrettanto è negazione della realtà dell'icona un'immagine solo-colore, poiché in essa la figura non potrebbe manifestarsi come incarnazione di quella Luce, poiché vi si annullerebbe la provenienza della figura da quella fonte inesprimibile», cfr. ID., *Icone della Legge*, cit, p. 190.

[29] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., pp. 65-66.

[30] *Ivi*, p. 60.

[31] Cfr. P. BERNARDI, *L'icona*, cit., p. 147.

[32] S. UŠAKOV, *op.cit.*, (tr.fr. in S. BIGHAM, *L'art, l'icône et la Russie*, p. 232).

[33] P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 66.

[34] *Ivi*, p. 60.

[35] Non è un caso che Florenskij citi direttamente la formula dionisiana del simbolo come visibilità dell'invisibile applicandola esplicitamente all'icona (cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia* II, 2).

[36] P. A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, p. 59, traduzione modificata.

[37] *Ivi*, p. 59.

[38] «La visione non è un'icona: essa è reale in sé. Ma l'icona in quanto i suoi contorni coincidono con l'immagine spirituale è nella nostra coscienza questa stessa immagine, ma slegata dall'immagine, in se stessa e astratta dall'immagine, essa non è né un'immagine, né un'icona, ma nient'altro che una tavola», cfr. P.A. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., p. 59, traduzione modificata.

Capitolo IX

[1] M. CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., pp. 186-191.Sull'antinomia nell'arte delle avanguardie, cfr. M. DONÀ, *Impossibile imago, necessaria imago*, cit., pp. 83-85.

[2] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, Ymca Press, Paris 1937. L'autore dedica inoltre al tema dell'icona il capitolo XI di *Pravoslavie*, Ymca Press, Paris 1940, tr.fr. di C. Andronikov, *L'Orthodoxie*, L'Age d'Homme, Lausanne 1980. Osservazioni interessanti sulla sua teoria dell'immagine si trovano anche nel saggio ID., *Il Cadavere della bellezza. A proposito dei dipinti di Picasso*, tr.it. di G. Lingua, in "Paradosso", 7 (1994), pp. 161-187.

[3] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopaočitanie*, cit., pp. 62-64.

[4] Sulla sofiologia di Bulgakov si possono vedere oltre al classico L. ZANDER, *Bog i mir* [*Dio e il mondo*], Ymca Press, Paris 1948; P. CODA, *L'altro di Dio, rivelazione e kenosi in Sergej Bulgakov*, Città Nuova, Roma 1988, pp. 105-125; C. EVTUHOV, *The Cross and the Sickle*, cit.; M. CAMPATELLI, *Saggio introduttivo*, in S. BULGAKOV, *Presso le mura del Chersoneso*, Roma 1998, pp. 9-200; L. RAZZANO, *L'estasi del bello nella sofiologia di S. Bulgakov*, Città Nuova, Roma 2006. Per il nesso tra sofiologia e realtà creaturale che serve da fondamento all'iconologia bulgakoviana, rimando al mio lavoro *Kénosis di Dio e santità della materia. La sofiologia di S.N. Bulgakov*, Esi, Napoli 2000. Sulla sofiologia di Solov'ëv si veda: N. Bosco, V. Solov'ëv. Ripensare il cristianesimo, Roserberg&Sellier, Torino 1999, pp. 16 ss.

[5] Il giudizio sull'eterodossia dell'iconologia di Bulgakov è stato formulato da L.A. Uspenskij nel trattato *La théologie de l'icône*, cit., che è considerato un classico di riferimento per la teologia dell'icona ortodossa contemporanea. Altrettanto critico è N. OZOLINE, *La doctrine boulgakovienne de la "descriptibilité" de Dieu à la lumière de la théologie orthodoxe de l'icône*, cit. Riprende queste critiche sostanziandole con ulteriori argomenti anche P. BERNARDI, *L'icona*, cit., pp. 129-132.

[6] Una prima significativa presa di distanza dalla tradizione è la distinzione operata da Bulgakov tra "canone del culto dell'icona" e "dogma del culto dell'icona". Secondo il Nostro, il Concilio di Nicea II ha soltanto espresso una regola ecclesiastica sull'ammissibilità del culto delle immagini e non una dogmatica sul significato teologico di questo culto, che resta ancora da determinare. La libertà con cui Bulgakov tratta il materiale tradizionale sull'icona si giustificherebbe quindi con il fatto che il dogma, a suo dire, resta su questo versante molto incerto. Cfr. ID., *Ikona i ikonopočitanie*, cit., pp. 6-7.

[7] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., p. 18

[8] *Ivi*, pp. 24-25

[9] Sull'aporia dell'icona si vedano le osservazioni penetranti di L. RAZZANO, *op.cit.*, pp. 237-240.

[10] Secondo Bulgakov il Concilio elude la contestazione iconoclasta perché non la confuta se non trasversalmente, difendendo l'icona dall'accusa di cadere nelle opposte eresie del monofisismo e del difisismo, senza affrontare la questione più importante, ovvero l'affermazione sulla irrappresentabilità di Dio. Cfr. *Ikona i ikonopočitanie*, cit., pp. 26-29.

[11] La critica di Bulgakov a Teodoro e a Niceforo è direttamente conseguente alla sua sostituzione dell'antinomia tradizionale, con l'antinomia sofiologica. Bulgakov poi mostra di non cogliere l'importanza che in Teodoro ha la distinzione tra la possibilità di fare un'immagine dell'ipostasi, cioè della forma concreta e visibile con cui Cristo si rende visibile e l'impossibilità di fare un'immagine della natura divina. Niceforo, che Bulgakov dimostra di conoscere molto meno degli altri Padri, secondo il Nostro non apporta nulla di nuovo al pensiero di Teodoro. Cfr. *Ikona i ikonopočitanie*, cit., pp. 29-38.

[12] Ciò non toglie comunque che la comunità dei credenti, grazie a un proprio *sensus fidei* che supera i difetti della riflessione teorica, abbia giustamente accettato l'icona e che la scelta per la rappresentazione costituisca una fedeltà radicale al messaggio cristiano. In varie occasioni Bulgakov sostiene che il *sensus fidei* può risultare superiore al magistero ecclesiastico e alla riflessione teologica. Questo vale in particolare nei confronti del tema sofiologico rispetto a cui la chiesa ufficiale ha registrato sempre un'arretratezza rispetto alle intuizione della comunità dei credenti. Cfr. S.N. BULGAKOV, *La Sagesse de Dieu*, L'Age d'Homme, Lausanne 1983, p.20.

[13] Bulgakov così definisce il termine in *La Sagesse de Dieu*: «Ricordiamo che l'antinomia differisce dalla contraddizione logica o dialettica. Un'antinomia ammette simultaneamente la verità di due asserzioni logicamente incompatibili, ma ontoloicamente entrambe necessarie. Essa attesta l'esistenza di un mistero al di là del quale la ragione umana non puo penetrare, ma che è attualizzato e vissuto dall'esperienza religiosa. Tutte le definizioni dogmatiche di base sono di questa natura. Sarebbe inutile cercare di risolvere o di sopprimere un'antinomia. Mentre è esattamente il contrario nel caso della contraddizione logica. Essa segnala sempre un errore di ragionamento che bisogna individuare e correggere. La contraddizione "dialettica" di Hegel per esempio non è assolutamente un'antinomia», cfr., ID., *La Sagesse de Dieu*, cit., p. 50. Della nozione di antinomia nella teologia ortodossa P. Bernardi scrive: «Il termine antinomia può rimandare soltanto con una certa approssimazione al significato che assume questo termine in ambito filosofico. Se infatti per un verso l'utilizzo del termine "antinomia" nell'ambito della Tradizione dell'Ortodossia, obbliga a riferirsi al contesto filosofico, nel quale già fin dall'antichità si definiva come "antinomia" o "paradosso", la contraddizione irriducibile che veniva a crearsi tra due proposizioni ambedue ugualmente dimostrabili in modo razionale, per l'altro occorre sottolineare con forza la differenza che introduce in questo termine l'utilizzo specificamente teologico che di esso fa l'Ortodossia. Il parlare di "antinomia" per quest'ultima ha infatti lo scopo di esprimere non tanto la contraddizione tra due proposizioni, ma piuttosto il carattere contraddittorio e "folle" che caratterizza la fede cristiana», Cfr. ID., *Icona. Estetica e teologia*, Città Nuova, Roma 1997, pp. 140-141. Il carattere folle dell'antinomia cristiana non esclude però che debba esserci una correlazione, cioè un legame di genere tra i due aspetti che costituiscono i due corni dell'antinomia. Questo secondo Bulgakov non avviene invece nel sillogismo iconofilo e quindi in questo caso non si può parlare di un'antinomia, ma di un'aporia.

[14] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit. p. 50.

[15] *Ivi*, p. 54.

[16] *Ivi*, p. 57.

[17] *Ivi*, p. 40.

[18] Per una introduzione generale al sistema sofiologico bulgakoviano si veda A. LITVA, *La Sophie dans la création selon la doctrine di S. Bulgakov*, in OCP, 16 (1950), pp. 39-74; C. LIALINE, *Le débat sophiologique*, in "Irenikon", XIII (1936), pp. 168-205; C. ANDRONIKOV, *Préface*, in *Bibliographie des oeuvres de S. Boulgakov établie par Kliment Nuaumov*, Paris 1984, pp. 7-41; W.F. CRUM, *The Doctrine of Sophia according to S.N. Bulgakov*, Cambridge, Mass. 1965; L. RAZZANO, *op.cit.*, pp. 69 ss. Gli aspetti più propriamente teologici del suo pensiero sono analizzati in modo penetrante da P. CODA, *L'altro di Dio*, cit., pp. 105-129. Sulla storia della sofiologia si veda la sintesi di B. SCHULTZE, *Sophiologie*, in DS 14 (1990), coll. 122-126; T. SCHIPFLIGER, *Sophia-Maria, eine ganzheitliche Vision der Schöepfung*, München-Zürich 1988; L. ŽAK, *Epistemologia generale*, in G. LORIZIO, *Teologia fondamentale*, Roma 2004, pp. 159 ss.

[19] La teologia scolastica occidentale ha notevolmente accentuato la distinzione tra

l'umano e il divino, tra naturale e il soprannaturale. Non così la teologia orientale che invece fin dai Padri greci ha racchiuso nella nozione di divinizzazione una concezione fortemente unitaria del legame ontologico tra Dio e uomo. Solo la misura comune tra i due rende possibile la rivelazione e solo l'unità strutturale originaria permette la "sinergia", cioè la collaborazione tra umano e divino nel suo aspetto dinamico. Bulgakov eredita direttamente questa concezione da V. Solov'ëv, il cui intero sistema filosofico-religioso sviluppa la nozione patristica di teantropia. Cfr. per il suo valore sintetico V. SOLOV'ËV, *Čtenia o Bogočelovečestvo*, tr.it. di P. Modesto in *Sulla Divinoumanità e altri scritti*, Jaca Book, Milano 1971, pp. 59-200. Per il significato specifico della teantropia in S.N. BULGAKOV si veda ID., *La sposa dell'Agnello*, tr.it. di C. Rizzi, Dehoniane, Bologna 1991. Su questo aspetto si veda anche A. JOOS, *L'homme et son mystère. Eléments d'anthropologie dans l'oeuvre de S. Boulgakov*, in "Irénikon", 3 (1972), pp. 332-361. Per una introduzione generale al teantropismo ortodosso è molto utile T. ŠPIDLIK, *L'idea russa, un'altra visione dell'uomo*, tr.it. di S. Morra, Lipa, Roma 1995.

[20] Da questo punto di vista Bulgakov estremizza il significato ontologico della teantropia ortodossa e finisce con il trasformare la somiglianza tra umano e divino in una uguaglianza d'essere. Se la partecipazione dell'umano al divino è totalmente reversibile nella partecipazione del divino all'umano, la differenza ontologica, pur richiamata in altri punti da Bulgakov, viene inevitabilmente a cadere o per lo meno a essere irrilevante per la *ratio* del discorso. La differenza di una tale posizione rispetto alla teologia occidentale è ben visibile se si ricorda quanto dice Tommaso d'Aquino al riguardo: «È meglio dire che la creatura assomiglia a Dio piuttosto che il contrario. È somigliante a qualcuno l'essere che ne possiede le qualità e la forma. Dato che ciò che esiste in Dio allo stato di perfezione si ritrova riprodotto nelle altre cose con una certa manchevolezza, il criterio di somiglianza può appartenere puramente e semplicemente a Dio e non alla creatura [...] E dunque non è opportuno dire che Dio è simile alla creatura, così come diciamo di un uomo che assomiglia al suo ritratto, mentre è esatto dire che il suo ritratto assomiglia a lui», cfr. *Summa contra gentiles,* I, XXX.

[21] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit. p. 82.

[22] *Ivi*, p. 83.

[23] *Ivi*, p. 55.

[24] *Ivi*, p. 60.

[25] *Ivi*, p. 61.

[26] Ho affrontato altrove le questioni che la sofiologia lascia aperte per la teologia, cfr. G. LINGUA, *Kénosis di Dio e santità della materia*, cit.; un esame sintetico della prospettiva teologica da un punto di vista occidentale è offerto da P. CODA, *Sergej Bulgakov*, Morcelliana, Brescia 1993, pp. 59-66.

[27] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., pp. 10-11.

[28] Cfr. S.N. BULGAKOV, *L'Orthodoxie*, cit., p. 158.

[29] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., pp. 14-15.

[30] *Ivi*, p. 15.

[31] Vedi cap. II, paragrafo 1.

[32] Poter raffigurare gli angeli significa riconoscere il dogma della raffigurabilità umana del divino, perché gli angeli sono l'immagine dell'umanità prima del peccato. Sulla co-umanità degli angeli si veda S.N. BULGAKOV, *Lestvica Iakovlja, Ob angelach*, Ymca Press, Paris 1929 (tr.fr. *L'échelle de Jacob*, L'Age d'Homme, Lausanne 1987), in cui l'autore mostra come il mondo angelico sia il fondamento ideale del mondo umano e quindi la loro sia l'immagine umana perfetta e purificata. Su questo aspetto si veda L. RAZZANO, *L'estasi del bello*, cit., pp.

[33] S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., p. 89.

[34] *Ivi*, p. 90.

[35] *Ivi*, pp. 10-11.

[36] *Ivi*, p. 92.

[37] *Ivi*, p. 92. Bulgakov condivide con altri filosofi russi (V. Solov'ëv, P.A. Florenskij, V. Ivanov) l'idea che l'arte abbia una potenza trasfigurativa della realtà e sia capace di passare *a realia ad realiora*, per usare un'espressione di Vjačeslav Ivanov spesso usata dai teorici russi dell'icona (Cfr. ID., *Po zvezdam* [*Seguendo le stelle*], Sankt-Peterburg 1909, p. 277). La realtà simbolizzata nell'immagine è più reale della realtà creaturale perché permette di risalire dall'apparenza esteriore alla sua radice ideale. «L'arte penetra attraverso la pelle delle cose per vedere dietro di essa le immagini intelleggibili di quelle, la forma ideale che traspare in tutto il loro essere. Cfr. S.N. BULGAKOV, *Ikona i ikonopočitanie*, cit., pp. 69-70. Egli ritorna anche su questo aspetto nel saggio *Il Cadavere della Bellezza*, cit. Anche Florenskij ritorna più volte su questa dimensione "realioristica" del simbolo, cioè sulla capacità che ha il simbolo di restituire la dimensione più vera della realtà, trasfigurandola, cfr. su questo C. CANTELLI, *op.cit.*, pp. 123 ss.

[38] METROPOLITA SERGIO, Decreto del 7 settembre 1935, in AA.VV., *O Sofii premudrosti Božej* [*Sulla Sofia, saggezza di Dio*], Ymca Press, Paris 1935. La condanna fu particolarmente caldeggiata da V. Losskij che scrisse anche una confutazione della sofiologia, *Spor o Sofii* [*La controversia sulla Sofia*], Confrérie de Saint Photius, Paris 1936. Sulla storia della polemica si veda P. BERNARDI-N. BOSCO-G. LINGUA, *Storia e storiografia bulgakoviane*, in "Filosofia e teologia", 2, (1992), pp. 236-252.

[39] Cfr. N. OZOLINE, *La doctrine boulgakovienne de la "descriptibilité" de Dieu a la lumière de la théologie orthodoxe de l'icône*, in "Le Messager Otthodoxe", 98 (1985), pp. 111-122.

[40] «La natura divina deve essere detta allo stesso tempo impartecipabile, e in un certo senso, partecipabile; noi giungiamo alla partecipazione della natura di Dio e, tuttavia, essa rimane per noi totalmente inaccessibile. Bisogna affermare tutte e due le cose al tempo stesso e conservare la loro antinomia come criterio della pietà», cfr. GREGORIO PALAMAS, *Capita*, PG 150, 932D.

[41] È interessante notare come per Bulgakov il fatto stesso che si dia pensiero dell'Assoluto significa già che esso è relativo per cui l'antinomia tra l'Assoluto in sé [*ousia*] e l'Assoluto relativo al mondo [*energeia*] è sbilanciata verso il secondo termine. «Questa antinomia della Divinità è espressa da San Gregorio Palamas nel suo linguaggio teologico, quando parla della differenza, in Dio, tra l'essere proprio di Dio, la sua *ousia* nascosta e inaccessibile alla creatura e la sua essenza l'*energeia* che si rivela e a cui la creatura può accedere. Lasciando da parte l'opportunità di codesti termini, vediamo che qui si tratta proprio del rapporto di Dio col mondo. Dio in pratica esiste solo come energia, e solamente in sé, *Deus absconditus*, semplicemente "non esiste". Egli è la tenebra dell'Assoluto, cui non si può attribuire neppure l'essere. Ma nell'energia divina si conosce anche la sua *ousia*, questa comincia a esistere soltanto nella relazione. Perciò lo schema fondamentale di Palamas è l'idea di Dio come Assoluto-relativo, includente la relazione (benché, chiaramente, non la relatività)nella stessa definizione di Dio», cfr. S.N. BULGAKOV, *L'agnello di Dio*, tr.it. di O. Nobile Ventura, Città Nuova, Roma 1990, p. 177.

[42] V. LOSSKIJ, *Spor o Sofii*, cit. Sul rapporto tra Losskij e Bulgakov si veda P. BERNARDI, *Trinità e rivelazione. Le due economie in V. Losskij*, Città Nuova, Roma 2004, p. 78 n. 44.

[43] "Il punto di partenza dell'opera teologica di san Gregorio Palamas è un'antinomia che concerne il conoscibile e l'inconoscibile in Dio. È l'antinomia delle due vie teologiche, quella positiva e quella negativa posta da Dionigi Areopagita, Si può conoscere Dio

in modo positivo attribuendogli le perfezioni che troviamo nel mondo creato: bontà, sapienza, vita, amore, essere, Si può conoscerlo anche in modo negativo tramite l'ignoranza, negando al suo riguardo tutto quel che appartiene all'ambito dell'essere, poiché Dio è al di sopra dell'essere", Cfr. V. LOSSKIJ, *A immagine e somiglianza di Dio*, cit., p. 92. Per una sintesi dell'antinomismo palamita si veda, P. BERNARDI, *L'icona*, cit., pp. 112-117.

[44] Cfr. V. LOSSKIJ, *La teologia mistica della chiesa d'Oriente*, tr.it. a cura di M. Girardet, EDB, Bologna 1985, pp. 19-38.

[45] V. LOSSKIJ-L.A.USPENSKIJ, *Le sens des icône*, cit., p. 21. Rispetto al ruolo della teologia dell'immagine in Losskij si veda P. BERNARDI, *Trinità e rivelazione*, cit., pp. 223-227. Sulla teologia losskijana dell'icona è utile N. OZOLINE, *Le théologien de l'icône*, in "La vie spirituelle", 730 (1999), pp. 35-42.

[46] V. LOSSKIJ, *La teologia dell'immagine*, in ID., *A immagine e somiglianza di Dio*, cit., p. 174.

[47] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 22.

[48] *Ivi*, p. 134: «Colui che è assolutamente inaccessibile alla creatura e totalmente indescrivibile e irrappresentabile, diviene descrivibile e rappresentabile assumendo la carne dell'uomo. L'icona di Gesù Cristo, del Dio-uomo è un'espressione del dogma di Calcedonia attraverso l'immagine: essa rappresenta infatti la persona del Figlio di Dio, fatto uomo che per la sua natura divina è consustanziale al Padre e per la sua natura umana è consustanziale a noi».

[49] Cfr. P. BERNARDI, *L'icona*, cit., pp. 138-143.

[50] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 473.

[51] P. BERNARDI, *L'icona*, cit., p. 147.

[52] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 472.

[53] Cfr. V. LOSSKIJ, *La teologia mistica della chiesa d'Oriente*, EDB, Bologna 1985, in particolare il capitolo intitolato appunto "Le tenebre divine", pp. 19-38.

[54] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 170.

[55] *Ivi*, p. 474.

[56] V. LOSSKIJ-L.A. USPENSKIJ, *Le sens des icône*, cit., p. 49.

[57] L.A. USPENSKIJ, *La théologie de l'icône*, cit., p. 463.

[58] P. BERNARDI, *L'icona*, cit., p. 154.

Bibliografia essenziale

1. *Fonti primarie principali*

a. Periodo antico e medioevale

BASILIO, *De Spiritu Sancto* (ed. B. Pruche, SCh 17 bis, 1968), tr. it. di G. Azzali Bernardinelli, *Sullo Spirito Santo*, Città Nuova, Roma 1993.

CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromata* (ed. Stählin- Früchtel, GCS 52, 72), tr.it. a cura di G. Pini, *Gli Stromati. Note di vera filosofia*, Paoline, Milano 1985.

ID., *Protrepticus* (ed. C. Mondésert, SCh 1 bis, Paris 1949), tr.it. a cura di M. G. Bianco, in ID., *Opere*, Utet, Torino 1971.

ID., *Paedagogus*, (ed. Staehlin-Früchtel disponibile in SCh 70, 108,158) tr.it. a cura di M.G. Bianco, in ID., *Opere*, Utet, Torino 1971, pp. 193-462.

DIONIGI AREOPAGITA, *Corpus dionysiacum. I. De divinis nominibus* (ed. B. R. Suchla); II. *De coelesti hierarchia - De ecclesiastica hierarchia - De mystica theologia - Epistulae*, (edd. G. Heil, A. M. Ritter), De Gruyter, Berlin, PTS 33, 36, 1990-1991, tr.it. di P. Scazzoso, *Tutte le opere*, Rusconi, Milano 1981.

FILONE DI ALESSANDRIA, *De opificio mundi* (ed. Arnaldez, Cerf, Paris 1962).

GIOVANNI DAMASCENO, *Contra imaginum calumniators orationes tres*, (ed. B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, Vol. III, Berlin-New York 1975), tr.it a cura di V. FAZZO, *Difesa delle immagini sacre*, Città Nuova, Roma 1983.

GREGORIO MAGNO, *Epistola*, in MGH, *Epistulae*, II, X, Berlin 1957, tr. it. parziale in D. MENOZZI, *La chiesa e le immagini*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995, pp. 79-81.

GREGORIO DI NISSA, *De vita Moysis* (ed. Daniélou, SCh 1 bis, Paris 1968), tr.it. di C. Moreschini, Città Nuova, Roma 1988.

ID., *De anima et resurrectione* (MIGNE, *Patrologia Graeca* 46), tr.it. di C. Moreschini, in ID. *Opere*, UTET, Torino 1992, pp. 389-486.

ID., *In Canticum Canticorum Homiliae* (ed. Langerbeck, GNO VI, Leiden 1960), tr. it. di C. Moreschini, *Omelie sul Cantico dei Cantici*, Città Nuova, Roma 1988.

HENNEPHOF H., *Textus byzantinos ad icomachiam penrtinentes in usum accademicum*, Brill, Leiden 1969.

MANSI J.D., *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, vol. 13 Nicaea II (Firenze 1767, rist. Graz 1960), tr. it. parziale in L. RUSSO (a cura), *Vedere l'invisibile*, Aesthetica, Palermo 1999.

Opus Caroli regis contra synodum (*Libri Carolini*), ed. A. Freeman MGH, Concilia, II, suppl. I, Hannover 1998.

NICEFORO COSTANTINOPOLITANO, *Anthirrhetici tres adversus Constantinum*, MIGNE, *Patrologia Graeca*, vol. 100, tr.fr. a cura di M.-J. Baudinet Mondzain, ID., *Discours contre les iconoclastes*, Klincksieck, Paris 1989.

PLOTINO, *Enneadi* (ed. Henry-Schwyzer, Paris-Bruxelles 1951, 1959), tr.it. di G. Faggin, Bompiani, Milano 2004.

TEODORO STUDITA, *Antirrhetici tres adversus iconomachus*, MIGNE, *Patrologia Graeca*, vol. 99, 327-436, tr.ingl. a cura di C.P. Roth, *St. Theodore the Studite. On the Holy Icons*, New York 1981.

b. Autori russi contemporanei

BULGAKOV S. N., *Svet Nevečernij. Sozercanija i umozrenija*, Put', Moskva 1917 (tr. it. a cura di M. Campatelli, *La luce senza tramonto*, Lipa, Roma 2002).

ID., *Trup krasoty. Popovodu kartin Pikasso*, in ID., *Tichie dun*, Lemana-Sacarova, Moskva 1918 (tr. it. di G. Lingua, *Il cadavere della bellezza*, in "Paradosso", 7 (1994), pp. 161-187).

ID., *Ikona i ikonopočitanie. Dogmatičeskij očerk*, Ymca Press, Paris 1931.

ID., *Glavy o troičnosti*, in "Pravoslavnaja mysl", 1 (1928), pp. 31-88; 2(1932), pp. 25-85, (tr.it. di G. Lingua, *Capitoli sulla trinitarietà*, in P. CODA, *S. Bulgakov*, Morcelliana, Brescia 2003, pp. 68-171).

ID. *The Wisdom of God. A Brief Summary of Sophiology*, The Paisley Press, New York 1937 (tr. fr. di C. Andronikov, *La Sagesse de Dieu*, L'Age d'Homme, Lausanne 1983.

ID., *Agnec Božij. O bogočelovečestve*, II, Ymca Press, Paris 1945 (tr. it. di O. Nobile Ventura, *L'Agnello di Dio. Il mistero del Verbo incarnato*, Città Nuova, Roma 1991).

ID., *Avtobiografičeskie zametki*, Ymca Press, Paris 1946.

ID. *Nevesta Agnca. O Bogočelovečestve*, III, Ymca Press, Paris 1945 (tr. it. di C. Rizzi, *La Sposa dell'Agnello*, EDB, Bologna 1991).

ID. *Pravoslavie, Očerki učenija pravoslavnoj cerkvi*, Ymca Press, Paris 1965 (tr. fr. di C. Andronikov, *L'Orthodoxie*, L'Age d'Homme, Lausanne 1980).

FLORENSKIJ P.A., *Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoi feodicei v dvenadcati pis'mach,* Put', Moskva 1914 (tr. it. di P. Modesto, *La colonna e il fondamento della verità*, Rusconi, Milano 1974).

ID., *Smysl idealizma*, Sergiev Posad 1914 (tr. it. di R. Zugan-N. Valentini, *Il significato dell'idealismo*, Rusconi, Milano 1998).

ID., *Obratnaja perspektiva* in ID. *Sobranie sočinenij. Stat'i po iskusstvu* [*Raccolta di opere. Saggi sull'arte*], Vol. I a cura di N.A. Struve, Ymca Press, Paris 1985, pp. 117-192 (tr. it. a cura di N. Misler in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi, Roma 1990, pp. 73-135).

ID., *U vodorazdelov mysli* [*Agli spartiacque del pensiero*], a cura dell'igumeno Andronik (Trubacëv), M.S. Trubacëva, P.V. Florenskij, Pravda, Moskva 1990 (tr. di alcuni saggi in *Il valore magico della parola*, a cura di G. Lingua, Medusa, Milano 2003[2]).

ID., *Detjam moim.Vospominan'ja prošlych dnej. Genealogičeskie issledovania. Iz soloveckich pisem. Zaveščcanie* [*Ai miei figli. Memorie di giorni passati. Ricerche genealogiche. Lettere dalle Solovki. Testamento*], a cura di A. Trubacëv, M.S. Trubacëva, T.V. Florenskaja, P.V. Florenskij, Moskovskij rabočij, Moskva 1992 (tr. it. a cura di V. Natalini e L. Žak, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, A. Mondatori, Milano 2003).

ID., *Ikonostas*, Mifril, Sankt Peterburg 1992 (tr.it. a cura di E. Zolla su edizione lacunosa precedente, *Le porte regali*, Adelphi, Milano 1977).

ID. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chudožestvenno-izobrazitl'nych proizvedenijach.* [*Analisi dello spazio e del tempo nelle opere artistico-figurative*] a cura di A. Trubacëv, M.S. Trubacëva,, O.I Genisaretskij, Progress, Moskva 1993 (tr.it. di N. Misler, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano 1995).

ID., *Sočinenija v četyrech tomach* [*Opere in quattro volumi*], a cura di A. Trubacëv, M.S. Trubacëva, P.V. Florenskij, Mysl', Moskva 1994 ss.

IVANOV V., *Sobranie Sočinenij* [*Raccolta di opere*], a cura di D.V. Ivanoe e O. Dešart, Bruxelles 1971-1987.

LOSSKIJ V., *La vision de Dieu dans la théologie byzantine*, in "Contacts" 27 (1959),

pp. 143-157 e 28 (1958), pp. 215-233.

ID., *La théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier, Paris 1960 (tr. it. *La teologia mistica della chiesa d'Oriente*, EDB, Bologna 1985).

ID., *À l'image et à la rassemblance de Dieu*, Aubier, Paris 1970 (tr. it. di N.T. Vespasiani, *A immagine e somiglianza di Dio*, EDB, Bologna 1999).

TRUBECKOJ E., *Umozrenie v kraskach. Vopros o smysle žizni v drevnerusskoj religiosnoj živopisi*, Moskva 1916 (tr. it. *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, La Casa di Matriona, Milano 1977).

USPENSKIJ L. A., *L'icône. Quelques mots sur son sens dogmatique*, Ed. Setor, Paris 1948.

ID., *La théologie de l' icône dans l'Eglise orthodoxe*, Cerf, Paris 1982 (tr. it. di G. Lanfranchi, *La teologia dell'icona nella chiesa ortodossa*, La Casa di Matriona, Segrate 1995).

ID. - LOSSKIJ, *Der Sinn der Ikonen*, Urs Graf Verlag, Bern und Olten 1952 (tr. fr. A cura di L. Uspenokij, *Le sens des icônes*, Cerf, Paris 2003).

ID., *Postface*, in F. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, Cerf, Paris 1984.

ID., *Vers l'unité?*, Ymca Press, Paris 1987.

Letteratura critica

a. Studi di carattere generale sull'immagine cristiana e sull'icona

AA.VV., *Il Volto di Cristo*, Thélème, Torino 1999.

AA.VV., *In un'altra forma. Percorsi di iniziazione all'icona*, Servitium, Schio 1996.

AA.VV., *La legittimità del culto delle icone*, Levante, Bari 1989.

BABOLIN S., *Icona e conoscenza. Preliminari di una teologia iconica*, Gregoriana, Roma 1990.

BARASCH M., *Icon. Studies in the History of an Idea*, University Press, New York-London 1992.

BIGHAM S., *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Mediaspaul, Montréal 1995.

BERNARDI P., *L'icona negata*, in G. LINGUA (a cura di), *Icona e avanguardie*, Zamorani, Torino 1999, pp. 55-74.

ID., *L'icona di Cristo e i Virtual Idols. Tra rappresentazione e invenzione* in "Filosofia e teologia", 1 (2001), pp. 32-46.

BELTING H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. it. di B. Maj, Carocci, Milano 2001.

BESANÇON A., *L'image interdite*, Gallimard, Paris 1994.

BOESPFLUG F.- LOSSKIJ N., *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Cerf, Paris 1987.

ID.- MENOZZI D. (a cura di), *Predicazione della Parola e immagini*, fascicolo monografico di "Cristianesimo nella storia", 14 (1993) 3.

BORI P.C., *La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, il Mulino, Bologna 1990.

BOSCO N., *L'Europa e il suo oriente. La spiritualità del cristianesimo orientale*, Esi, Napoli 1993.

ID., *Dall'icona alla realtà virtuale*, in "Filosofia e teologia", 1 (2001), pp. 3-8.

CACCIARI M., *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985.

CODA P.-GAVAZZI L., *L'immagine del divino nelle tradizioni cristiane e nelle grandi religioni*, Mondatori, Milano 2005.

DAGOGNET F., *Philosophie de l'image*, Vrin, Paris 1984.

DEBRAY R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano 1999.

DOMODEO M., *Le icone, Immagini dell'invisibile*, Morcelliana, Brescia 1980.

DOUZINAS C., *The Legality of the Image*, in "The Modern Law Review", 63 (2000) 6, pp. 813-830.

DIDI-HUBERMAN G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. De Minuit, Paris 1992.

ID., *Devant l'image*, Ed. de Minuit, Paris 1990.

ELLUL J., *La parole humilié*, Seuil, Paris 1981.

EVDOKIMOV P., *L'Art de l'icône. Théologie de la beuaté*, Paris 1972 (tr. it. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Roma 1982).

FISCHER H., *Die Ikone: Ursprung, Sinn, Gestalt*, Herder, Freiburg 1989.

FORTE B., *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999.

FRANZINI E., *Fenomenologia dell'invisibile*, Cortina, Milano 2001.

FREEDBERG D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Reponse*, Chicago 1989 (tr. it. *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 1993).

GOODY J., *L'ambivalenza della rappresentazione. Cultura, ideologia, religione*, Feltrinelli, Milano 2000.

GRASSO G., *Chiesa e arte. Documenti della Chiesa, testi canonici e commenti*, Paoline, Cinisello Balsamo 2000.

GRUZINSKI S., *La guerre des images de Christophe Colombe à "Blade Runner"*, Fayard, Paris 1990.

KOCH E., *Zur Theologie der Christusikone*, in "Benediktinische Monatschrift 19 (1937), pp. 357-387; 20 (1938), pp. 32-47, 168-175, 281-288, 437-452.

LEGENDRE P., *Dieu au miroir. Etude sur l'institution des images*, Fayard, Paris 1994.

LINGUA G., *Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia*, Zamorani, Torino 1999.

MAFFESOLI M., *Nel vuoto delle apparenze. Per un'etica dell'estetica*, Milano 1993.

MARION J.-L., *L'idolo e la distanza*, tr. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1979.

ID., *Dio senza essere*, tr.it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano, 1980.

ID., *De surcroît*, Puf, Paris 2001.

MENOZZI D., *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995.

MONDZAIN M.-J., *L'image naturelle*, Le Nouveau commerce, Paris 1995.

ID., *L'image peut-elle tuer?*, Bayard, Paris 2002.

ID., *Le commerce des regards*, Seuil, Paris 2002.

NANCY J.-L., *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003.

NICHOLIS A., *Le Christ et l'art divin: théologie de l'image dans la tradition chrétienne*, Paris 1988.

PFEIFFER H., *Gottes Wort im Bild. Christus Darstellung in der Kunst*, Neue Stadt, München 1986.

ROUSSEAU D., *L'icona, splendore del tuo volto*, Paoline, Milano 1990.

SCHÖNBORN CH., *L'icône du Christ. Fondaments théologiques*, Cerf, Paris 1986.

SCRABUCHA H., *La théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1960.

SEQUERI P.A., *Estetica e teologia*, Glossa, Milano 1993.

SENDLER E., *L'icona, immagine dell'invisibile. Elementi di teologia,estetica e tecnica*, Paoline, Roma 1974.

SPIDLIK T.-RUPNIK M., *Parola e immagine*, Lipa, Roma 1995.

STOCK A., *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*,

Eos Verlag, St. Ottilien 1990.

VALENTINI N. (a cura), *Cristianesimo e bellezza. Tra Oriente e Occidente*, Ed. Paoline, Milano 2002.

VASILIU A., *La traversée de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves au XVIe siècle*, Desclée de Brouwer, Paris 1994.

ID., *Du Diaphane*, Vrin, Paris 1997.

WEITZMANN K., *Le icone*, Mondadori, Milano 1981.

WOOD D., *The Church and the Arts*, Blackwell, Oxford 1992.

WUNENBURGER J.-J., *Filosofia delle immagini*, tr. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 1999.

ZIBAWI M., *Icone. Senso e storia*, Jaca Book, Milano 1993.

Parte Prima

a. Ebraismo antico

BALTHASAR, H.U. VON, *Gloria. Antico Patto*, vol. VI, tr. it. di M. Fiorillo, U. e C. Derungs, Jaca Book, Milano 1971.

BERNHARDT K.H., *Gott und Bild. Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bilderverbotes im Alten Testament*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1956.

BRUGGEMANN W., *Teologia dell'Antico Testamento. Testimonianza, dibattimento, perorazione*, Queriniana, Brescia 2002.

CALABI F., *Simbolo dell''assenza: le immagini nel giudaismo*, in "Quaderni di storia", 41 (1995), pp. 5-32.

COTTIN J., *Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image*, Labor et Fides, Genève 1994.

DE VAUX, *Le istituzioni dell'Antico Testamento*, Marietti, Genova 2002.

DOHMEN CH., *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, P. Haustein, Bonn 1985.

FREY J.-B., *La question des images chez les Juifs à la lumière des récentes découvertes*, in "Biblica" 15 (1934) pp. 255-300.

GUTMANN J., *No Graves Images: Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York 1971.

ID., *Sacred Images. Studies in Jewish Art from Antiquity to the Middle Ages*, Variorum Reprint, Northampton 1989.

KEEL O., *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament: am Beispiel der Psalmen*, Benzingverlag, Zürich-Neukirchen 1972.

KONIKOFF C., *The Second Commandment and its Interpretation in the Art of Ancient Israel*, Journal de Genève, Genève 1973.

LUZZATO A., *L'aniconismo ebraico fra immagine e simbolo*, in T. VERDON (a cura di), *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica*, Biblia, Settimello (FI), 1992, pp. 87-101.

OUELLETTE J., *Le deuxième commandement et le rôle de l'image dans la symbolique religieuse de l'Ancient Testament. Essai d'interpretation*, in "Revue Biblique", 74 (1967), pp. 510-513.

PRIGENT P., *Le judaisme e l'image*, Mohr, Tübingen 1990.

RAD G. VON, *Teologia dell'Antico Testamento*. Vol. I, (ed. it. a cura di Maria Bellincioni), Paideia, Brescia 1972.

RENDTORFF R., *Teologia dell'Antico Testamento*, Vol. I-II, tr. it. di M. Di Pasquale, Claudiana, Torino 2003.

SCHROER S., *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten*

Testament (Orbis Biblicus et Orientalis), Göttingen 1987.

b. Cristianesimo pre-iconoclastico e cultura tardo-antica

ALTANER B., *Patrologia*, Marietti, Casale Monferrato 1968.

BALTHASSAR, H.U. VON, *Presence e pensée. Essai sur la philosophie religieuse de Grégoire de Nysse*, Beauchesne, Paris 1988.

BEIERWALTES W., *Platonismo nel cristianesimo*, Vita e Pensiero, Milano 2000.

ID., *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, Vita e pensiero, Milano 1991.

BIGHAM S., *Les chrétiens et les images. Les attitudes envers l'art dans l'église ancienne*, Ed. Paulines, Montréal 1992.

CASEL O., *Le mystère du culte dans le christianisme*, Cerf, Paris 1983.

CLERC CH., *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIme siècle*, Fontemoing & C., Paris 1915.

CROUZEL H., *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Ed. Montaigne, Paris 1956.

DANIELOU J., *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, tr. it. di C. Prandi, Il Mulino, Bologna 1975.

DE VOGEL C., *Platonismo e Cristianesimo. Antagonismo o comuni fondamenti?*, Vita e Pensiero, Milano 1993.

DOBSCHÜTZ E. VON, *Christusbilder*, vol. I *Darstellung und Belege*, vol. II *Beilagen*, Hinrichs, Leipzig 1899 (tr.it. parziale di G. Giuliano, *Le immagini di Cristo*, Medusa, Milano 2006).

ELLIGER W., *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig 1930.

FAZZO V., *La giustificazione delle immagini religiose*, I: *La tarda antichità*, Esi, Napoli 1977.

FLOROVSKY G., *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, in CH, 19 (1950), pp. 77-96.

GRABAR A., *La Sainte Face de Laon, Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Praga 1931.

ID., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chétien antique*, 2 voll., College de France, Paris 1943-46.

ID., *L'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 1967.

ID., *Les voies de la création en iconographie chrétiennne*, Flammarion, Paris 1979.

GRILLMEIER P., *Der Logos am Kreuz*, M. Hueber, Munich 1956.

ID., *Gesù il Cristo nella fede della Chiesa*, 4 voll., Paideia Brescia 1982.

IVÁNKA E. VON, *Platonismo cristiano. Ricezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*, presentazione di G. Reale, tr. it. di E. Peroli, Vita e Pensiero, Milano 1992.

KITZINGER E., *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, tr. it. di R. Garroni, La Nuova Italia, Milano 2000.

ID., *Alle origini dell'arte bizantina*, Jaca Book, Milano 2005.

KOCH H., *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1917.

KURYLUK E., *Veronica. Storie e simboli della "vera immagine" di Cristo*, Donzelli, Roma 1993.

LADNER G.B., *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in DOP, 7 (1953), pp. 3-34.

LANGE G., *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechi-*

schen Theologie, Echter, Würzburg 1968.

LEYS R., *L'image de Dieu chez Saint Grégoire de Nysse*, L'edition universelle, Bruxelles-Paris 1951.

MARIAUX P.A., *L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionarie*, in "Cristianesimo nella storia", 14 (1993), pp. 1-12.

MURRAY C., *Art and the Early Church*, in "Journal of Theological Studies", 28 (1977), pp. 305-345.

ID., *Preaching, Scripture and Visual Imagery in Antiquity*, in "Cristinesimo nella storia", XIV (1983) 3, pp. 481-503.

PEROLI E., *Il Platonismo e l'antropologia filosofica di Gregorio di Nissa. Con particolare riferimento agli influssi di Platone, Plotino e Porfirio*, Vita e Pensiero, Milano 1993.

PRIGENT P., *Du bon usage de l'image dans l'église ancienne*, in "Revue d'histoire et de philosophie religieuse", 71 (1991), 61-72.

ID., *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, tr. it. di L. Marinese, Arkeios, Roma 1997.

ROQUES R., *L'universo dionisiano*, tr. it. di C. Ghielmetti e G. Girgenti, Vita e Pensiero, Milano 1996.

SCHWARZLOSE K., *Der Bilderstreit, ein Kampf der griech. Kirke um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha 1894.

THÜMMEL H.G., *Eusebios' Brief an Keiserin Constantia*, in "Klio" 66 (1984), pp. 210-222.

VÖLKER W., *Der wahre Gnostiker nach Clemens Alexandrinus*, Akademie Verlag, Berlin-Leipzig 1952.

ID., *Gregorio di Nissa, filosofo e mistico*, tr. it. a cura di C. Moreschini, Vita e Pensiero, Milano 1993.

c. Cristianesimo Bizantino

AA.VV., *Iconoclasm* (Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies), University of Birmingham, Bimingham 1977.

ALEXANDER P.J., *The Patriarch Nicephorus of Costantinople: ecclesial Policy and Image Worship in the Byzantine empire*, The Clarendon Press, Oxford 1958.

ANASTOS M.V., *The Ethical Theory of Images Formulated by Iconoclasts of 754 and 815*, DOP 8 (1954), pp. 151-160.

AVERINCEV N., *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, tr. it. a cura di G. Ghini, Il Mulino, Bologna 1988.

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

BARNARD L.W., *The Emperor Cult and the Origins of the Iconoclastic Controversy*, in "Byzantion", 43 (1973), pp. 13-29.

ID., *The Greco-Roman and Orientale Background of the Iconoclastic Controversy*, E.J. Brill, Leiden 1974.

BREHIER, L., *La civilisation byzantine*, Albin Michel, Paris 1950.

BROWN P., *La società e il sacro nella tarda antichità*, tr. it. di L. Zella, Einaudi, Torino 1988.

BYCHKOV V.V., *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, Congedo Editore, Bitonto 1983.

DRAGON G., *Holy Images and Likeness*, in DOP, 45 (1991), pp. 23-33.

FLOROVSKY G.V., *Vizantijskie Otcy V-VIII vv* [*I Padri della Chiesa bizantini del*

V-VIII secolo], Ymca Press, Paris 1956.

FLUSIN B., *I Discorsi contro i detrattori delle immagini e l'esordio del primo iconoclasmo*, in AA.VV., *Giovanni di Damasco, un padre al sorgere dell'Islam*, Qiqaion, Magnano 2006, pp. 53-86.

GERO S., *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III with particular Attention to the oriental Sources*, CSCO Vol. 346, Louvain 1973.

ID., *Bizantyne Iconoclasm during the Reign of Costantine V with particular Attention to the oriental Sources*, CSCO Vol. 384, Louvain 1977.

GRABAR A., *L'iconoclasme byzantin*, Flammarion, Paris 1984.

HENRY P., *What Was the Iconoclastic Controversy About?*, in CH 46 (1977), pp. 16-31.

KAZHDAN A., *Bisanzio e la sua civiltà*, tr. it. Laterza, Bari 2004.

KRUSE T., *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes in römischen Reiche*, Padeborn 1934.

LADNER G., *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in "Medieval Studies", 2 (1940), 127-149.

LEMERLE P., *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au Xe siècle*, PUF, Paris 1971.

LOSEV A. F., *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii* [*Saggi sul simbolismo antico e la mitologia*], Mysl', Moskva 1993.

MANGO C., *The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Costantinople*, Copenhagen 1959.

ID., *La civiltà bizantina*, a cura di P. Cesaretti, Laterza, Bari 1991.

MATHEW G., *Byzantine Aesthetics*, J. Murray, London 1963.

MENGES H.., *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*, Münster 1938.

MEYENDORFF, J., *Teologia Bizantina. Sviluppi storici e temi dottrinali*, tr. it. di C. Impera, Marietti, Casale Monferrato 1984.

ID., *Le Christ dans la théologie Byzantine*, Cerf, Paris 1968.

MICHELIS P.A., *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Paris 1959.

MONDZAIN M.-J., *Image, icône, économie. Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris 1996 (tr. it. di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006).

OSTROGORSKY G., *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, A. Hakkert, Amsterdam 1964.

PARRY K., *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, E.J. Brill, Leiden 1996.

PAYTON J.R., J*ohn of Damascus on Human Cognition: An Element in His Apologetic for Icons*, in CH, 65 (1996) 2, pp. 173-183.

PELIKAN J., *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*, Yale University Press, New Haven 1990.

PEKARY T., *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlin 1985

RONCHEY S., *Lo stato bizantino*, Einaudi, Torino 2002.

SAHAS D., *Icon and Logos: sources in eighth Century Iconoclasm*, Universty of Toronto Press, Toronto 1986.

STEIN D., *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die vierzigers Jahre des 8 Jahrhunderts*, Miscellanea Byzantina Monacensia, 25, München 1980.

TALBOT-RICE, D., *The Art of the Byzantine Era*, Thames & Hudson, London 1963.

WIRTH J., *L'image médiévale. Naissance et développements (Ve - XVe Siècle)*, Klincksieck, Paris 1989.

Parte seconda

a. Su Florenskij e la sua teoria dell'icona

CANTELLI C., *Arte e creazione nella metafisica simbolica di P. Florenskij*, in "Paradosso", 1 (1997), pp. 87-105.

ID., *Gli spazi dell'immaginario in P.A. Florenskij*, in DI CHIARA A.-DE CESARE V. (a cura), *La filosofia russa 1800-190*0, La città del sole, Napoli 1998, pp. 125-140.

ID. *Le parole e le cose. La filosofia del nome di P. A. Florenskij* in FERRI R.- MANGANARO P., *Gesto e parola. Ricerche sulla Rivelazione*, Città Nuova, Roma 2003.

HAGEMEISTER M.-KAUCHTSCHISCHWILI N. (a cura), *P.A. Florenskij i cul'tura ego vremeni* [*P.A. Florenskij e la cultura della sua epoca*], Atti del Convegno Internazionale, Università degli studi di Bergamo (10-14 gennaio 1988), Blaue Hörner, Marburg 1995.

KAUCHTSCHISCHWILI N., *Pavel Florenskij teologo e culture di cose artistiche*, in "Strumenti Critici", 1 (1987), pp. 113-150.

ID., *P.A. Florenskij tra antichità e mondo moderno*, in "Europa Orientalis", 7 (1988), pp. 431-449.

KIJAS Z., *Jesus Christ l'image et l'idée de l'être humain selon P. Florensky*, in "Miscellanea Francescana", 1-2 (1991), pp. 2-22.

LINGUA G., *Oltre l'illusione dell'Occidente. P.A. Florenskij e i fondamenti della filosofia russa*, Zamorani, Torino 1999.

POLOVINKIN S.M., *P.A. Florenskij. Logos protif chaosa* [*P.A. Florenskij. Il Logos contro il caos*], Mysl', Moskva 1989.

SALIZZONI R., *La prospettiva rovesciata, simbolismo e realismo in P. Florenskij*, in "Rivista di estetica" 16 (1984), pp. 32-44.

SLESINSKI R., *P. Florensky. A Metaphysics of Love*, Crestwood, New York 1984.

TAGLIAGAMBE S., *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano 2006.

VALENTINI N., *P.A. Florenskij: la sapienza dell'amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*, con introduzione di N. Kauchtschischwili, EDB, Bologna 1997.

ID., *P.A. Florenskij*, Morcelliana, Brescia 2004.

ŽAK L., *La verità come ethos. La teodicea trinitaria di P.A. Florenskij*, Città Nuova, Roma 1998.

b. Su Bulgakov e la sua teoria dell'icona

ANDRONIKOV C., *Préface* a *Sergej Bulgakov*, Bibliographie établie par K. Naumov, Inst. d'Et. Slaves, Paris 1984.

BEHR-SIGEL E., *La sophiologie de Pére Boulgakov*, in "Revue d'Histoire et de philosophie religieuse,", 19 (1939), pp. 130-158.

BERNARDI P.-BOSCO N.-LINGUA G., *Storia e storiografia bulgakoviane*, in "Filosofia e teologia", 2 (1992), pp. 236-252.

BOSCO N., *V. Solov'ëv e S. Bulgakov. Due sofiologie*, in "Filosofia e teologia", 2 (1992), pp. 199-215.

CODA P., *Per una rivalutazione teologica della sofiologia di S. Bulgakov*, in "Filosofia e teologia", 2 (1992), pp. 216-235.

ID., *L'altro di Dio. Rivelazione e kenosi in S. Bulgakov*, Città Nuova, Roma 1998

ID., *Sergej Bulgakov*, Morcelliana, Brescia 2003.

EVTUHOV C., *The Cross and the Sickle. S. Bulgakov and the Tafe of Russian Religious Philosophy, 1890-1920*, Cornell University Press, New York 1997.

LIALINE C., *Le débat sophiologique*, in "Irenikon" 2 (1936), pp. 168-205.

LINGUA G., *Kénosis di Dio e santità della materia*, Esi, Napoli 2000.

OZOLINE N., *La doctrine boulgakovienne de la descrptibilité de Dieu à la lumière de la théologie orthodoxe de l'icône*, in "Le Messager orthodoxe", 98 (1985), pp. 66-71.

RAMONAS A., *L'attesa del Regno. Eschaton e apocalisse in S. Bulgakov*, Città Nuova, Roma 2001.

SCHULTZE B., *Sophiologie*, in "Dictionnaire de Spiritualité" 14, coll. 122-126.

ID., *Der Gegenwartige Streit um die Sophia*, in "Stimmer der Zeit", 137 (1940), pp. 318-324.

ŽAK L., *Visione di Dio e visione del mondo in Bulgakov*, in "Nuova umanità", 6 (2000), 904-914.

c. Su L.A. Uspenskij e V. Losskij

BERNARDI P., *L'icona. Estetica e teologia*, Città Nuova Roma 1998.

ID., *Trinità e rivelazione. Le due economie in V. Losskij*, Città Nuova, Roma 2004.

CLEMENT O., *Orient-Occident. Deux passeurs: V. Lossky e P. Evdokimov*, Labor et Fides, Genève 1985, pp. 17-103.

OZOLINE N., *Le théologien de l'icône*, in "La vie spiritelle", 730 (1999), pp. 35-42.

ID., *Le renouveau contemporain de l'iconographie orthodoxe et les débuts de l'école dite de Paris*, in AA.VV., *Colloque sur l'Orthodoxie en France*, Paris 1983.

d. Sulla cultura russa e i suoi rapporti con l'Occidente

BOSCO N., *V. Solov'ëv. Ripensare il cristianesimo*, Rosemberg&Sellier, Torino 1999

BOWLT J., *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art Group"*, Newtonville, Mass. 1979.

CANTELLI C., *Simbolo e icona. Estetica e filosofia pratica nel pensiero di V. Ivanov*, Pendragon, Bologna 2000.

CHRISTOFF P.K., *An Introduction to nineteenth-century Russian Slavophilism*, 4 voll., Mouton 1961-1991.

GAVRJOŠČIN N.K., *Filosofija russkogo religioznogo isskustva*, XVI-XX. Antologija, Progres-Kul'tura, Moskva 1993.

GHIDINI M.C., *Il cerchio incantato del linguaggio*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

GOERDT W., *Russiche Philosophie. Zugänge und Durchblik*, Karl Alber, München 1984.

GROYS B., *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia dalle avanguardie al realismo socialista al postmoderno*, Garzanti, Milano 1992.

GUARIGLIA G., *Il messianismo russo*, Studium, Roma 1956.

LOSSKIJ N.O., *Histoire de la philosophie russe des origines à 195*0, Payot, Paris 1954.

PIOVESANA G., *Storia del pensiero filosofico russo (988-1988)*, Paoline, Cinisello Balsamo 1992.

SALIZZONI R., *L'idea russa di estetica*, Rosemberg&Sellier, Torino 1992.

WALICKI A., *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, tr. it. di M. Colucci, Einaudi, Torino 1973.

ZEN'KOVSKIJ V.V., *Histoire de la philosophie russe*, 2 voll., tr. fr. di C. Andronikov, Gallimard, Paris 1953.

Indice

Introduzione 9

Parte prima

I. Il divieto anticotestamentario e i limiti dell'immagine 27
II. Il cristianesimo e le immagini 43
III. La gerarchia delle immagini 63
IV. La guerra delle immagini 81
V. La visibilità dell'invisibile 101

Parte seconda

Premessa 123
VI. L'oblio e la rinascita dell'icona. Brevi note storiche 129
VII. L'illusione del naturalismo e gli errori del Rinascimento 143
VIII. Il simbolo, la presenza, il vuoto 161
IX. Sull'antinomia dell'icona 173

Note 195
Bibliografia essenziale 235

Finito di stampare nel novembre 2006
Ingraf srl - Milano