

IMMANENZA E TRASCENDENZA NELL'ICONO-SOFIA DI PAVEL FLORENSKIJ

Diana Del Mastro*

Wydział Teologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego
Szczecin

Prima di addentrarmi nell'analisi del saggio sull'*Ikonostasi* dello studioso russo Pavel Florenskij vorrei soffermarmi su alcuni tratti della sua biografia intellettuale, riabilitata dall'*esangue* Occidente dopo un cinquantennio di oblio, come dichiarato da Elémire Zolla, che introduce la versione italiana dal titolo *Le porte regali. Saggio sull'icona*³.

Florenskij, a differenza di molti studiosi russi, convinti assertori dell'irriducibilità tra Fede e Ragione, tra Fede e Cultura, è stato pioniere di un nuovo orientamento epistemologico che ha saputo elaborare un ardito e vitale legame tra ragione logico-scientifica da una parte e rivelazione dall'altra, tra filosofia e teologia, traendo ispirazione sia dalla tradizione spirituale ortodossa, che dai profondi mutamenti del pensiero scientifico contemporaneo, in una visione sintetica di straordinaria intensità teoretica che si intreccia tragicamente con la sua vita.

I nuclei tematici che saranno approfonditi in questa sede, della complessa e vasta opera del teologo, filosofo, sacerdote e martire russo, saranno: il carattere antinomico e a-sistematico della conoscenza e la sua dimensione iconica.

Nato ad Evlach in Azerbajdzan nel 1882, Pavel Alexandrovich Florenskij studia fisica e matematica a Mosca con N. Bugaev, uno dei più eminenti mate-

* Diana Del Mastro è docente di Filosofia ed Estetica presso il Dipartimento di Italianistica della facoltà di Teologia dell'Università di Stettino.

¹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 2010.

matici russi². Fortemente influenzato dalle concezioni scientifiche del suo maestro, che criticava il metodo matematico dominante, basato sul concetto centrale di *continuità* (cioè sulla dipendenza dell'esistente e di ciò che accade da rigide leggi analitiche) Florenskij sostenitore dell'*aritologia* bugaeviana (basata su ricerche di matematica pura legate alle funzione discontinue ed alla simbolica dei numeri) propone una tesi di laurea proprio sul 'principio di discontinuità', che meglio si attaglia alla sua visione integrale del mondo.

Pur mantenendo un forte interesse per la matematica pura, entra nel 1904 nell'Accademia Teologica, dove approfondisce le sue conoscenze metafisiche e simboliche connesse con la spiritualità ortodossa, le lingue antiche, liturgiche, dogmatiche, patristiche e la cultura ebraica, che stimolano la sua febbrile creatività intellettuale e le sue ricerche accademiche. Continua a coltivare i suoi interessi matematici approfondendo il pensiero del matematico Georg Cantor, che lo conduce a riflettere sul rapporto tra finito ed Infinito, al cui legame costitutivo Florenskij dedica due opere fondamentali: *Sui simboli dell'infinito. Studio sulle idee di G. Cantor* e poi *Empiria ed empirismo*³.

Nel primo dei due saggi è contenuta la teoria del numero «trans-finito», simbolo della relazione logica e ontologica tra “due mondi”, il relativo e l'assoluto, ciò che per lo studioso russo è il *luogo* della nostra esistenza: «Noi portiamo dentro il transfinito, al di là del finito; noi – *kosmos* – non siamo qualcosa di finito, direttamente in contraddizione con il Divino, noi siamo trans-finiti, il centro tra il tutto e il niente»⁴.

Nel saggio *Empiria ed Empirismo* che si presenta nella forma di un dialogo platonico tra un filosofo positivista ed uno cattolico, lo studioso critico verso il positivismo ricorre al concetto di «empiria» che, per il suo radicamento al mondo reale, può prestarsi ad essere trasparente ad altri mondi, fino al punto di incarnare in sé l'*altro* mondo, trasformando il corpo stesso nella realtà del simbolo, in un'unità organicamente viva di quanto è rappresentato, sia di ciò che simbolizza, che di ciò che viene simbolizzato⁵.

² N. Bugaev era stato co-fondatore con V. Ja. Cinger e con P.L. Cebysev della 'Società matematica moscovita' con l'intento di promuovere una sintesi filosofico-scientifica, orientata alla comprensione della complessità dei fenomeni conoscitivi.

³ P. Florenskij, *Il Simbolo e la Forma. Scritti di Filosofia della Scienza*, Torino 2007; *idem*, *Il cuore cherubico. Scritti teologici, omiletici e mistici*, Milano 2014.

⁴ P. Florenskij, *L'infinito nella conoscenza*, Milano 2014.

⁵ Cfr. P. Florenskij, *Empiria ed empirismo*, in *Il cuore cherubico. Scritti teologici, omiletici e mistici*, Milano 2014.

Tale interesse a oltrepassare la superficie del mondo empirico verso il suo centro simbolico, lo porta a confrontarsi con il movimento simbolista, per il rapporto di amicizia che lo lega a Andrej Belyj, figlio di Bugaev, poeta e teorico del simbolismo. Lo studioso ben inserito nella vivace vita culturale e religiosa moscovita prima degli anni della rivoluzione, viene introdotto nelle riunioni della "Società filosofico-religiosa", inclusi i movimenti delle avanguardie artistiche, partecipando attivamente nei dibattiti sulle più importanti riviste teologiche, filosofiche e artistiche.

Il tratto fortemente anticlericale e antireligioso che sta montando e radicandosi nell'ambiente intellettuale russo, lo porta a maturare un profondo interesse per la cultura cristiana e poi sotto la guida spirituale del vescovo Antonij Florensov e del monaco Isidor Grudzinskij, sceglie di prendere l'abito ecclesiastico. E' nel nuovo cammino intrapreso che Florenskij concentra la sua attenzione, prima su questioni di carattere biblico e teologico, per poi aprirsi ad una concezione integrale della cultura, approfondendone le radici spirituali e le sue ispirazioni più originarie: la sua riconsiderazione del fenomeno della 'cultura', muovendo dall'etimologia che lo accomuna al termine *cultus* da lui inteso come 'germinazione del culto', come il punto centrale della vita, la sua radice, gli fa intuire un legame tra culto, cultura e cristianesimo, reciso purtroppo dalla modernità.

A questa intuizione dedica il progetto di un'opera rimasta incompiuta *Filosofia del Culto (Filosofija Kul'ta)* a cui lavora fino al periodo del suo arresto, che doveva costituire la sintesi di filosofia e teologia, intorno al ruolo centrale dell'*ethos* liturgico, da lui concepito come una soglia, un passaggio, una porta tra due mondi.

A seguito del precipitare degli avvenimenti del '17 in Russia, Florenskij sceglie di non fuggire in esilio insieme ad altri intellettuali, ma di restare per condividere il destino con i più sfortunati, convinto di poter operare dall'interno una forma di resistenza intellettuale e politica capace di smuovere le coscienze.

Molteplici sono gli originali interessi scientifici che lo coinvolgono a partire dai primi anni Venti, che spaziano dalla filosofia del linguaggio, alla teoria della spazialità in campo artistico, confluenti in importanti pubblicazioni (*Allo spartiacque del pensiero* e il saggio su *Lo spazio e il tempo nell'arte*) fino ad alcune scoperte a lui dovute nel campo della fisica, legate alle proprietà di alcuni materiali elettrici. Le sue vaste competenze vengono messe al servizio della Compagnia Elettrica russa Glavelektro e con l'Istituto Elettrotecnico di Stato, *Goelro*.

Sono numerosissime le pubblicazioni scientifiche in ogni campo senza che Florenskij, pur rischiando sempre la censura e l'arresto, rinunci alla sua visione cristiana del mondo. Il Bolscevismo dapprima sfrutta la sua enciclopedica cultura mettendola al servizio dello Stato, per poi perseguirlo, quando il potere politico si trasforma in totalitarismo, mostrando apertamente la sua opposizione contro ogni forma di cultura religiosa. Lo studioso viene considerato un soggetto 'pericoloso' e spedito prima per tre anni in confino in un monastero siberiano, poi definitivamente condannato nel 1933 per dieci anni, nel primo *gulag* del regime sovietico.

Florenskij dopo un processo farsa di cui accetta le imputazioni per salvare alcuni suoi compagni del lager siberiano, viene fucilato dalla polizia segreta, vicino a Leningrado nel 1937.

1. Per una visione integrale della conoscenza

Se la legge di continuità è il criterio epistemologico che caratterizza i diversi saperi del XIX secolo, dalla geometria alle scienze fisiche e matematiche, alle scienze biologiche, è con il matematico Georg Cantor che si ha una svolta decisiva, che porta il pensiero scientifico a riconsiderare il principio della continuità, solo come una delle possibili varianti della discontinuità.

Nel confronto con le geometrie non euclidee, in cui le forme spaziali sono discontinue e muovendo dal principio di discontinuità, come parametro per comprendere il reale, Pavel Florenskij approda ad un originale pensiero scientifico che, confrontandosi proficuamente con le teorie di B. Riemann, di N.I. Lobachevskij, di A. Einstein e di altri studiosi di fisica della materia, ma anche di matematici come il suo maestro N. Bugaev e R. Dedekind (sostenitori della 'discontinuità' come chiave di accesso al mondo dei fenomeni) perviene ad una concezione della spazialità e della prospettiva che coniuga tridimensionalità e quadridimensionalità, irriducibili ad un solo piano di realtà⁶.

Se da un lato Florenskij approda nella sua elaborazione teorica al principio di discontinuità per leggere la realtà, grazie al fecondo apporto della matematica e della fisica, dall'altro ne ricava un altro fondamentale postulato, che anticipa

⁶ La complessa problematica dello spazio è in questa sede solo accennata. Si rimanda a P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano 1995; *idem*, *La colonna e il fondamento della verità* tr. it. di P. Modesto, Milano 1998²; *idem*, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma 1984.

quella di alcune teorie matematiche contemporanee, come quella di Kurt Gödel, ovvero la struttura antinomica della verità⁷. E' proprio la percezione della forma antinomica della realtà che diventa, con la sua paradossalità, il cardine della gno-seologia e dell'ontologia del pensatore russo come si legge nel suo capolavoro *La colonna e il fondamento della verità*: »[...] per comprendere la quale è necessario ricordare che v è il segno della verità (*veritas*) e che \cap è l'operatore della moltiplicazione logistica, cioè il simbolo della comunità dei termini entro i quali è posto. Traducendo la formula nel linguaggio comune, diciamo: "L'antinomia è una proposizione che essendo vera comprende allo stesso tempo la tesi e l'antitesi e quindi è inaccessibile a qualsiasi obiezione". L'aggiunta del simbolo v eleva l'antinomia al di sopra del piano del raziocinio ed è ciò che distingue l'antinomia P dalla menzogna $\wedge(v$ rovesciato o anche $\neg v)$ che sta sul piano del raziocinio [...]«⁸.

Tuttavia la ricerca di Florenskij non tende a realizzare un sincretismo puramente formale tra i diversi campi del sapere, ma si configura come una tensione a realizzare una visione integrale della conoscenza, capace di oltrepassare le frontiere tra le culture, le epoche, le lingue, e che si propone in quanto metafisica concreta, a costituire una risposta al montante nichilismo della soggettività moderna ed alla frammentarietà dei saperi specialistici che impediscono alla cultura di avere un 'centro', un'unità sostanziale.

Per lo studioso la filosofia non funge mai da mero ornamento, ma costituisce una chiamata, un appello a risalire alla sorgente vitale della conoscenza, che nello stupore della contemplazione del mondo delle esperienze ne sappia rivelare il loro significato intellegibile, in una sfida continua tra esistenza e conoscenza, una tensione ineliminabile della natura umana a interrogare *l'universus*, il Tutto per cercare di comprendere il profondo segreto dell'esistenza. E' emblematico quanto scrive nel 1902 a riguardo della matematica, da lui considerata la più importante delle scienze, in quanto offre una visione filosofica della natura: «La formula [matematica] non può e non deve rimanere solo una formula. Essa è la formula di un qualcosa e perciò più ricche sono le associazioni che si creano in noi in relazione alla formula, più multilaterale è il suo reale contenuto, tanto più la

⁷ Il teorema che valse a K. Gödel il premio Nobel per la matematica afferma che in un qualsiasi sistema formale anche se ingegnosamente strutturato e perfetto è contenuta sempre una domanda a cui non è possibile rispondere con gli stessi presupposti del sistema producendo così drammatici paradossi. Cfr. K. Gödel, *La teoria della relatività e la filosofia idealistica*, in *AAVV, Albert Einstein scienziato e filosofo*, Torino 1958.

⁸ P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, p. 199.

possiamo comprendere e tanto più chiaramente si uniscono i fenomeni concreti di associazione in un organismo vitale di idee in una visione del mondo»⁹.

Si tratta per lo studioso di trovare una nuova prospettiva ermeneutica con cui collegare i diversi livelli del reale: un 'luogo' ontologico che funga da transito tra i piani dell'esistente e capace di compenetrarli dal punto di vista gnoseologico. Questo 'luogo' viene da lui individuato nel Simbolo, in quanto presente trasversalmente in ogni ambito epistemologico potendo intersecare il mistero profondo della vita, senza profanarne l'enigma. Florenskij è profondamente persuaso della necessità di addentrarsi in un'epistemologia del simbolo, che costituisce per lui un problema fondamentale per la teoria della conoscenza ed al quale dedica tutte le sue energie intellettuali degli ultimi anni della sua produzione scientifica.

Dischiudere la valenza sapienziale e veritativa del simbolo in ogni sua possibile variante e applicazione, come numero, parola, rappresentazione, icona, prospettiva in quanto rivelatore della 'sostanza' della verità, frontiera tra il visibile e l'invisibile, transito e unione misteriosa del fenomeno e del noumeno, questo diventa l'oggetto inesauribile della sua complessa ricerca filosofica. In questo sta la cifra della sua attualità di pensatore post-moderno, nomade e a-sistematico in contrasto con lo spirito di sistema egemone del suo tempo, astratto e intellettualistico.

2. Il simbolo e l'icona

Il carattere iconico della conoscenza che anticipa il paradigma perseguito successivamente dall'Occidente, risulta chiaro nell'attenzione che Florenskij riserva proprio all'icona in relazione al simbolo, interpretata come il luogo della 'metafisica concreta'¹⁰, come scrive nel suo saggio sull'icona: »La comune idea che ci si fa del simbolo, come qualcosa di autosufficiente, anche se in parte condizionato, di vero, è radicalmente falsa, perché il simbolo o è più o è meno di ciò è. 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

⁹ *Idem*, "Non dimenticatemi". *Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, Milano 2000, p. 364, n. 5.

¹⁰ Cfr. G. Canobbio, P. Costa (a cura di), *La teologia del XX secolo. Prospettive storiche*, Roma 2003.

in esso non è possibile ravvisare un'organizzazione conforme a uno scopo, una forma, e significa che, mancando questa, non è un simbolo, non è uno strumento dello spirito, bensì mero materiale sensibile. [...] Così anche le icone – “visibili rappresentazioni di spettacoli misteriosi e soprannaturali”. [...] l'icona è sempre o più grande di se stessa, quando è una visione celeste, o è meno di se stessa, se essa non apre a una coscienza il mondo soprannaturale, e non si può chiamare altro che una tavola dipinta¹¹.

L'icona è dunque una soglia che apre ad un'altra dimensione *sovramondana*, una visione spirituale, un annuncio attraverso i colori, di tale mondo. Tuttavia come fa notare Losskij, per comprendere il significato simbolico dell'icona non bisogna cercarlo nei cromatismi, poichè tale significato è andato perduto durante gli ultimi secoli e pertanto qualsiasi interpretazione sui colori rischia di apparire arbitraria, attribuendo a ciascuna sfumatura o dettaglio un preciso contenuto simbolico, che invece è racchiuso negli aspetti essenziali delle composizioni¹². Tale lettura superficiale trasformerebbe l'icona in un idolo.

Non si può prescindere dall'approfondire il significato originario della parola ‘idolo’ per tentare una fenomenologia comparata dell'idolo con il suo naturale antagonista, l'icona.

Idolo dal gr. “*εἶδωλον*” (*éidōlon*) “figura”, “simulacro” derivante a sua volta da “*εἶδος*” (*eidōs*) “forma”, “aspetto” è ciò che si vede e consiste nel fatto che lo si conosce proprio in quanto lo si può vedere ed in esso non vi è proprio nulla che non debba essere esposto per attirare e trattenere lo sguardo, deve essere guardabile dovendo soddisfare e colmare lo sguardo che altrimenti, non essendone completamente attirato e avvinto, lo destituirebbe della sua dignità. L'idolo abbaglia con la sua visibilità solo se riesce ad attirare uno sguardo che lo guarda con rispetto. E' lo sguardo che fa l'idolo, e non il contrario. Lo sguardo precede ciò a cui intende mirare, cioè l'idolo, che appaga con il proprio essere visibile l'intenzione propria dello sguardo, che è quella di *vedere*.

E' interessante come viene descritto questo momento dal filosofo francese J.L. Marion: »Lo sguardo si deposita solo in quanto si riposa, dalla fatica, di mantenere l'alzo di una mira senza tregua, riposo, né fine¹³ offrendo dunque un primo approdo ove ristorarsi, ma anche – osserva Marion – sotterrarsi. Sì, perché

¹¹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, pp. 60–61.

¹² Cfr. L. Uspenskij, V. Losskij, *Il senso delle icone russe*, Milano 2007.

¹³ J.L. Marion, *Dio senza essere*, Milano 2008, p. 27.

l'idolo colma e appaga lo sguardo impedendo l'invisibile, limitando la mira nello splendore della propria luce abbagliante celandone la sua funzione di specchio dell'invisibile, un invisibile che presupporrebbe secondo il filosofo »che una mira ancora oscura si estendesse sino ad esso per aprirlo«¹⁴.

Nell'icona al contrario, in quanto autentica rappresentazione del soprannaturale, convivono immanenza e trascendenza, così come sancito dal II concilio di Nicea del 787: »Procedendo sulla via regia, seguendo la dottrina divinamente ispirata dei nostri santi padri e la tradizione della chiesa cattolica – riconoscendo infatti che lo Spirito Santo abita in essa – noi definiamo con ogni rigore e cura che, a somiglianza della raffigurazione della croce preziosa e vivificante, così le venerande e sacre immagini sia dipinte che in mosaico o in qualsiasi altro materiale adatto, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sui sacri paramenti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie; siano esse l'immagine del Signore Dio e salvatore nostro Gesù Cristo, o quella dell'Immacolata signora nostra, la santa Madre di Dio, dei santi angeli, di tutti i santi e i giusti. Infatti quanto più frequentemente queste immagini vengono contemplate, tanto più quelli che le contemplanò sono portati al ricordo e al desiderio dei modelli originali e a tributare loro, baciandole rispetto e venerazione. Non si tratta certo di una vera adorazione, riservata dalla nostra fede solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende all'immagine della croce preziosa e vivificante, ai santi Vangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta dell'incenso e di lumi secondo il pio uso degli antichi. L'onore reso all'immagine, in realtà appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine, venera la realtà di chi in essa è riprodotto«¹⁵.

Lo comprendiamo meglio soffermandoci sul significato del termine 'icona': la sua origine proviene dal russo "икона", a sua volta derivante dal greco bizantino "εἰκόνα" (*èikóna*) e dal greco classico εἰκόνη-όνομα, derivanti dall'infinito perfetto *eikénai*, traducibile in "essere simile", "apparire" mentre il termine *èikóna* può essere tradotto con "immagine". A questo verbo va ad aggiungersi la desinenza 'n' che origina *eikòn*, nel significato di "replica".

¹⁴ Ivi, p. 28.

¹⁵ DH 600–601 in G. Lorizio (a cura di), *Teologia Fondamentale*, Roma 2005, vol. 2, p. 219.

Tuttavia questa *ontologia del visibile* che è l'icona »si costituisce tale soltanto quando la Chiesa ha riconosciuto la conformità dell'immagine raffigurata alla proto immagine di ciò che è raffigurato o in altre parole l'ha dichiarata icona«¹⁶. Il concetto è ben spiegato con il termine archi-somiglianza: »L'archi-somiglianza è la rassomiglianza originaria, la somiglianza che non offre la replica di una realtà ma testimonia immediatamente l'altrove da cui proviene. L'archi-somiglianza: eccola l'alterità che i nostri contemporanei rivendicano all'immagine e la cui scomparsa, insieme a quella dell'immagine stessa, essi deplorano«¹⁷. Nella composizione dell'icona la realtà non viene abolita, ma dipende da qualcos'altro che la completa, una sorta di altro mondo degli esseri e delle cose, che offre un'immagine enigmatica, misteriosa.

E' nell'icona che il mondo è concepito come unità di realtà fenomenica e trascendenza, trovandone così verità attraverso una prospettiva "rovesciata": scrive Losskij che, l'opinione diffusa secondo cui gli iconografi dell'antichità, non conoscendo la prospettiva lineare, ricorrevano a quella rovesciata, viene smentita dalla stessa icona laddove, come per esempio nella famosa *Trinità* di Rublev, sono visibili entrambe le prospettive, sia quella lineare, che quella rovesciata. In essa è revocata la prospettiva umana, rovesciandola e lasciando che le cose risultino vere in quanto illuminate dal mistero. La realtà rappresentata non costituisce più la natura così come appare, materia da osservare e dominare con la sguardo umano, ma si dona per essere interpretata.

Scrivendo Dell'Asta che »E' in questo senso che va letta la prospettiva rovesciata, che è tipica delle icone« dove le linee piuttosto che convergere in direzione della linea dell'orizzonte, divergono. »Non si tratta di una semplice e casuale scorrettezza, né di una sorta di ingenuità primitiva; gli eruditi di Bisanzio, culla dell'icona, e dopo di loro i grandi maestri iconografi, non erano affatto ignari delle scienze occidentali e lo studio delle icone, soprattutto non fa che confermare che i loro autori erano dotati di capacità geometriche estremamente raffinate; se ciò nonostante l'icona non si pone il problema della somiglianza con la natura il motivo deve essere ben più profondo di un banale primitivismo o di una qualche casualità«¹⁸. Esprimendo la metafisica, cioè una rivelazione della natura spirituale dell'uomo, non è pensabile secondo Florenskij la casualità o il capriccio:

¹⁶ P. Florenskij, *Le porte regali*, p. 95.

¹⁷ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Cosenza 2007, p. 36.

¹⁸ A. Dell'Asta, *L'icona e l'iconicità nell'arte*, in Aa.Vv., *Chi ha paura del rosso, del giallo e del blu: immagine icona visione*, Milano 1987, p. 60.

»Né le forme della pittura d'icona, né gli stessi pittori d'icona sono accidentali nell'organizzazione del Culto [...] casualmente inseriti nella Chiesa nel corso del suo cammino storico e in grado di sostituire in modo indolore, e per di più con successo, mezzi diversi e diversi materiali. Questo e altro nell'arte è sostanzialmente legato all'intenzione artistica e non può in nessun modo considerarsi relativo e arbitrario, immesso nella produzione dall'esterno rispetto alla ragione della sua essenza artistica«¹⁹.

E' solo così che la materia può perdere la sua opacità: l'icona è l'opposto di una pittura del Rinascimento, dove lo sguardo deve penetrare ciò che va rappresentando, ma diventa un luogo di com-possibilità di presenza, dove il tempo e lo spazio non vengono cancellati »ma neppure ci schiacciano con la loro rete di estraneità e astrattezze: vengono piuttosto trasfigurati e non sono più il segno delle nostre separazioni e delle nostre lotte per il primato, o l'ostacolo alle nostre nostalgie di fusione, ma la distanza che non separa ci è offerta per ritrovare la reciprocità (il valore di tutte le cose) nella diversità temporale, e la trasparenza (l'armonia dei significati che concorrono all'Unico) nella diversità spaziale«²⁰.

A partire dalle immagini prospettiche rinascimentali infatti, come spiega Hans Belting, il rapporto tra immagine e mondo viene ribaltato, cambia la prospettiva in quanto forma simbolica, il modo di guardare al mondo: l'ambizione dell'arte a partire da quel momento diventa raffigurare lo sguardo dell'osservatore e fornirgli un'esistenza visibile. Lo sguardo prospettico rinascimentale offre a colui che guarda ed alla sua visione del mondo uno specchio in cui mirarsi, il cui centro prospettico sarà costituito da colui che guarda; lo sguardo dell'osservatore costituisce il vertice della piramide visiva con il conseguente riconoscimento del primato e della centralità del soggetto di fronte all'immagine guardata inaugurando un pensiero antropocentrico, che celebra la soggettività individuale e l'individualità dello sguardo²¹.

¹⁹ P. Florenskij, *La porte regali*, p. 105.

²⁰ A. Dell'Asta, *op.cit.*, pp. 60–61.

²¹ Nel celebre saggio *Bild und Kult* pubblicato nel 1990 e diventato oramai un classico, lo studioso tedesco propone una divisione tra l'era delle immagini e l'età dell'arte: la prima l'età delle immagini, perdurerebbe nell'antichità fino ai secoli medievali quando, secondo Belting, si verificò nel passaggio tra il medioevo e l'età moderna uno spostamento di funzione e di destinazione delle immagini dal piano religioso a quello estetico, trasformando le immagini di culto in opere d'arte. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, 2001. Sul tema dello sguardo cfr. *idem, I canoni dello sguardo*, Torino 2010.

L'arte che si afferma nell'età moderna è caratterizzata, seguendo l'analisi di Belting, da un nuovo legame che si instaura tra l'osservatore e il visibile: l'artista detiene il controllo dell'immagine e questa a sua volta diventa un *medium* estetico attraverso cui l'artista e l'osservatore possono stabilire un'intesa. Ciò che lo studioso definisce come un gioco della percezione e dell'interpretazione dell'immagine, trasformata ora in senso artistico-estetico, (di cui è paradigmatica la dottrina calvinista, che impone all'osservatore una competenza conoscitiva che fa perdere l'intimità ed l'immediatezza con le immagini come nell'icona), ora conducendo ad un'incollabile frattura tra l'io che osserva e l'immagine guardata. E' in questo contesto che si concreta l'estetizzazione dell'arte, come una sorta di compensazione di ciò che è andato perduto nel momento in cui l'arte si è emancipata dal culto secondo J. Ritter²² o O. Marquard²³, una reazione al disincanto del mondo, un antidoto prodotto dalla modernità per quei tratti magici della realtà in campo estetico. E' quello che il filosofo Merleau-Ponty ha chiamato *diserzione* dello sguardo dalla carne del mondo: «ciò che chiamiamo carne, questa massa interiormente travagliata, non ha nome in nessuna filosofia. *Medium* formatore dell'oggetto e del soggetto, essa non è l'atomo d'essere, l'in- sé duro che risiede in un luogo e in un momento unici [...] Si deve pensare la carne non già a partire dalle sostanze, corpo e spirito, altrimenti essa sarebbe l'unione di contraddittori, ma [...] come elemento, emblema concreto di un modo d'essere generale [...] di una reversibilità sempre imminente e mai realizzata di fatto»²⁴.

L'estetizzazione dell'arte, la sua autonomia dal Sacro è un processo che nasce con la modernità come conseguenza, ma anche come cura, per la frattura metafisica che caratterizza il moderno tra soggetto e mondo, tra spirito e materia, per controbilanciare l'*intangibilità sacrale* del mondo, ridotto a pura *fatticità* e studiato sia in quanto oggetto di osservazione scientifica, che come mero serbatoio di risorse da sfruttare.

Per Florenskij gli artisti del Rinascimento »già concepiscono la condizionalità di ogni essere, la necessità di porre in evidenza che l'intelligibilità ontologica delle cose si è tramutata, per la visione del mondo dell'epoca, nella loro fenomenologia sensibile e che di conseguenza all'uomo che ha coscienza di essere

²² Cfr. J. Ritter, *Estetica e modernità*, Milano 2013.

²³ Cfr. O. Marquard, *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Roma 2007.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, Milano 1999, p. 163.

non ontologico, bensì condizionato e fenomenico, naturalmente spetti di disporre e di legiferare in questo mondo di illusioni metafisiche»²⁵.

Al contrario l'icona non è un'opera d'arte autosufficiente, essendoci a suo fondamento un'esperienza spirituale, dunque testimoniale, a cui secondo Florenskij »è necessaria anche l'arte, insieme a parecchio d'altro«²⁶. L'icona rifiuta di essere il doppio, cioè una realtà esterna al soggetto, mantenendo un legame con il mistero che la illumina, e pur ricorrendo a specifici mezzi tecnici, lo fa per esprimere la metafisicità del mondo: essa è dotata di una *dynamis* capace di trasformare la realtà, non solo di rappresentarla.

E il pittore d'icona non è un artista, ma portatore di una speciale missione ecclesiale: »I pittori d'icona non sono gente ordinaria: essi si pongono più in alto degli altri laici [...] devono osservare il digiuno e la preghiera [...] Il loro posto è a metà fra i servitori del santuario e i semplici laici. Si prescrive loro una vita particolare, una condotta semimonastica e sono sottoposti al controllo particolare del metropolita«²⁷. In questo senso, ricomprendendo il valore delle cose e della materia, quando si venera un'icona non è all'arte che si rivolge lo sguardo, sminuendo la creatività umana, ma l'ultima parola spetta sempre al trascendente.

Illuminante un passo sull'icona, tratto da *Dio senza Essere* di J.L. Marion: »L'icona si apre su un volto, nel quale la vista dell'uomo non guarda- in-volto nulla, ma risale all'infinito dal visibile all'invisibile, attraverso la grazia del visibile stesso: invece dello specchio invisibile, che rinviava lo sguardo umano solo a se stesso, e censurava il non- mirabile, l'icona si apre in un volto che guarda i nostri sguardi per chiamarli alla sua profondità. [...] Perché un volto appare solo nella misura in cui l'opacità perfetta e liscia di uno specchio non lo chiude«²⁸.

Conclusion

Ripercorrendo l'itinerario di Pavel Florenskij lungo un vasto percorso speculativo alla ricerca inattuale dell'unità e dell'interrezza, non può non apparire come un intellettuale il cui pensiero nomade ha sfidato coraggiosamente, con vigore

²⁵ P. Florenskij, *Le porte regali*, p. 114.

²⁶ Ivi, pp. 151–152.

²⁷ Ivi, p. 93.

²⁸ J.L. Marion, *Dio senza essere*, Milano 2008, p. 35.

teoretico e rigore etico, la cultura della sua epoca, rilanciando in un contesto di frammentazioni e atomizzazioni dei saperi una visione integrale della conoscenza.

Bibliografia

- Belting H., *I canoni dello sguardo*, Torino 2010.
- Belting H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma 2001.
- Canobbio G., Costa P. (a cura di), *La teologia del XX secolo. Prospettive storiche*, Roma 2003.
- Dell'Asta A., *L'icona e l'iconicità nell'arte*, in Aa.Vv., *Chi ha paura del rosso, del giallo e del blu: immagine icona visione*, Milano 1987.
- Florenskij P., *La colonna e il fondamento della verità*, Milano 1998.
- Florenskij P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma 1984.
- Florenskij P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano 1995.
- Florenskij P., *Empiria ed empirismo*, in *Il cuore cherubico. Scritti teologici, omiletici e mistici*, Milano 2014.
- Florenskij P., *Il cuore cherubico. Scritti teologici, omiletici e mistici*, Milano 2014.
- Florenskij P., *Il Simbolo e la Forma. Scritti di Filosofia della Scienza*, Torino 2007.
- Florenskij P., *L'infinito nella conoscenza*, Milano 2014.
- Florenskij P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 2010.
- Florenskij P., *"Non dimenticatemi". Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, Milano 2000.
- Gödel K., *La teoria della relatività e la filosofia idealistica*, in AAVV, *Albert Einstein scienziato e filosofo*, Torino 1958.
- Lorizio G. (a cura di), *Teologia Fondamentale*, Roma 2005, vol. 2.
- Marion J.L., *Dio senza essere*, Milano 2008
- Marquard O., *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Roma 2007.
- Merleau-Ponty M., *Il Visibile e l'Invisibile*, Milano 1999.
- Rancière J., *Il destino delle immagini*, Cosenza 2007.
- Ritter J., *Estetica e modernità*, Milano 2013.
- Uspenskij L., Losskij V., *Il senso delle icone russe*, Milano 2007.

IMMANENZA E TRASCENDENZA NELL'ICONO-SOFIA DI PAVEL FLORENSKIJ

Riassunto

Pavel Florenskij, a differenza di molti studiosi russi, convinti assertori dell'irriducibilità tra Fede e Ragione, tra Fede e Cultura, è stato pioniere di un nuovo orientamento epistemologico in grado di sviluppare un legame vitale tra ragione scientifica da un lato e Rivelazione dall'altro, tra Filosofia e Teologia, traendo ispirazione da entrambe, sia dalla tradizione spirituale ortodossa, che dai profondi mutamenti del pensiero scientifico contemporaneo, in una visione sintetica di straordinaria intensità teoretica che si intreccia tragicamente con la sua vita.

Gli argomenti principali che verranno presentati in questo lavoro, della complessa e vasta opera del teologo, filosofo, sacerdote e martire russo, saranno: la natura degli opposti e l'a-sistematicità della conoscenza e la sua dimensione iconica.

Parole chiave: Florenskij, icona, epistemologia, Rivelazione

IMMANENCJA I TRASCENDENCJA W IKONozOFII PAWŁA FLORENSKIEGO

Streszczenie

Pawła Florenskiego, w przeciwieństwie do wielu rosyjskich naukowców, zwolennicy nieredukowalności między Wiarą a Rozumem, między Wiarą a Kulturą, uznają za pioniera nowej orientacji epistemologicznej, który był w stanie stworzyć odważne i istotne powiązanie między logicznym i naukowym dowodem z jednej strony i objawieniem z drugiej strony, między filozofią a teologią. Czerpał on inspirację z duchowej tradycji prawosławnej, a głębokie zmiany we współczesnej myśli naukowej i w syntetycznej wizji niezwyklej intensywności teoretycznej pozostają splecione z jego tragicznym życiem.

W artykule poruszono zagadnienia związane ze skomplikowanym i rozległym dziełem rosyjskiego teologa, filozofa, kapłana i męczennika: charakter przeciwieństw i wiedza systematyczna w wymiarze jego ikony.

Słowa kluczowe: Florenski, icona, epistemologia, Objawienie

Thumaczenie Diana Del Mastro

**IMMANENCE AND TRANSCENDENCE IN
THE ICONOSOPHY OF PAVEL FLORENSKIJ**

Summary

Pavel Florenskij, unlike many Russian reaserchers, who were convinced of the irreducibility between Faith and Reason, between Faith and Culture, was certainly a pioneer of a new epistemological orientation that was been able to develop a bold and vital link between logical and scientific reason on one side and Revelation on the other, between philosophy and theology, drawing inspiration from both the Orthodox spiritual tradition and from the profound changes in the contemporary scientific thought, in a synthetic vision of extraordinary theoretical intensity that is intertwined with his life tragically.

The key topics that will be presented in this work, among the complexity and vast work of the theologian, philosopher, priest and martyr Russian, will be: the nature of opposites and in-systematic knowledge and its iconic dimension.

Keywords: Florenskij, icon, epistemology, Revelation

Translated by Diana Del Mastro

