

STUDI E MATERIALI DI STORIA DELLE RELIGIONI

pubblicati dal Dipartimento di Studi storico-religiosi
dell'Università di Roma «La Sapienza»

Anno 2007

n.s. XXXI,1

Vol. 73^o

dalla fondazione



JAPADRE EDITORE
L'AQUILA - ROMA

IL "RINNOVAMENTO ESICASTA".
ASCESI ED ICONOGRAFIA
TRA ORIENTE ED OCCIDENTE (XIII-XV SECOLO)*

Marco Toti

Abstract

The article deals with the "hesychastic renewal", a deep spiritual awakening of Eastern Christianity which occurred between the 13th and the 15th century, having Mount Athos as his major point of irradiation, and which influenced *in primis* both asceticism and art. The close relationships between contemplative practice and iconography are shown by way of identifying some of their common themes and "techniques". In this respect, two of the most significant topics are the discussion of the *mundus imaginalis*, the border-line which divides the material world from the spiritual world, being at the same time the spot of communication between them, and the differences between Western postmedieval art, which tends to imitate nature, and Eastern Christian iconography, which aims to transform it: irreducible dissimilarities connected to the general process of "deviation" from the traditional Western asceticism to a mysticism aimed at the *imitatio Christi*.

Il periodo che va orientativamente dal XIII al XV secolo costituisce, per vari motivi cui in questo breve saggio tenteremo di accennare, una sorta di punto di svolta, sia in ambito cristiano-occidentale che orientale, concernente i vari ambiti dell'ascesi, dell'ico-

* Tale contributo è costituito dalla rielaborazione e dal considerevole ampliamento di una comunicazione presentata al V Convegno nazionale dell'Associazione Culturale "Insieme per l'Athos" (*Dal visibile all'invisibile. Lo splendore delle icone athonite*; titolo originale dell'intervento: *L'iconografia athonita e il rinnovamento esicasta (XIII-XV secolo)*). Le immagini riportate sono tratte da O. Popova, *Ascesi e trasfigurazione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo* (in russo ed in italiano), tr. it. Milano 1996, 32 n. 12 (Davide di Tessalonica stilita, particolare, fig. 1), 37 n. 24 (miniatura di S. Giovanni Teologo, particolare, fig. 2), 66 n. 48 (icona del Cristo pantocratore, fig. 3); dall'insero fotografico centrale in P. Evpoki-mov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté* (1972), tr. it. Milano 1996⁵ (icona della Trasfigurazione, fig. 4); da O. Popova, *op. cit.* tr. it. 12 n. 1 (raffigurazione miniata di Isacco il Siro, fig. 5).

nografia e della teologia — sempre comunicanti in quanto espressioni di una medesima realtà spirituale¹.

Risulterà quasi paradossale, all'osservazione di occhi profani, che alle sventure politiche, militari ed economiche del XIV secolo corrispose, in contesto bizantino, una fioritura eccezionale nel campo ascetico, artistico e teologico; si direbbe che un così duro sacrificio esteriore quasi indusse una radicale penetrazione interiore, un possente sommovimento di forze spirituali che apparivano ormai da lungo tempo sopite. Alla passione di una esistenza travagliata, culminante nel 1453 con la croce della conquista turca di Costantinopoli, fece da contraltare una autentica "resurrezione", persuasivamente definibile come "rinnovamento esicasta"², che elesse a suo centro "irradiatore" la penisola athonita. Un rinnovamento, beninteso, che non fu costruzione *ex novo* di astratti sistemi filosofici in senso moderno ed occidentale, ma semplicemente *esperienza*, penetrante esito di una rivivificazione della vita ecclesiale, operata attraverso un meditato e vissuto recupero delle fonti della tradizione cristiana. Il "secolo dell'esicismo" — che ebbe i suoi prodromi nel primo XIV secolo³ ed abbracciò l'arco temporale compreso tra la seconda metà del XIV secolo e la prima metà del XV, quando l'esicismo comincia a dominare non solo nell'ambiente monastico, ma in tutta la vita ecclesiale di Bisanzio⁴ — si manifestò compiutamente dapprima con la vittoria di Gregorio Palamas contro i "tomisti orientali" al Concilio del 1351, successivamente con la sua canonizzazione nel 1368 (egli era morto 9 anni prima).

Uno dei *topoi* principali dell'esicismo palamita che ebbe particolare influsso sull'arte consisteva nell'affermazione della possibilità della partecipazione umana alle operazioni divine increate (greco *enérgeiai*)⁵, liberamente comunicate dalla divinità: assimilazione, questa, determinante la trasfigurazione dell'intero composto umano e quindi il conseguimento della "somiglianza" biblica. Una tale trasmutazione ontologica si attua al livello del corpo mediante il conseguimento della "divinizzazione" (greco *théosis*), finalità dell'ascesi esicasta, ovvero al livello della materia grezza mediante la cor-

¹ Si rammenti che l'iconografo in certo senso è un asceta e, tendenzialmente, un "teologo" (secondo il significato del termine che si mantiene nella tradizione cristiano-orientale): al riguardo v. *infra*, n. 86.

² In merito all'arte O. Popova afferma: "Sembra quasi trattarsi di una chiarezza spirituale nella vecchiaia, di rivelazioni spirituali donate alla fine della vita, intense e vivide così come erano state donate al suo inizio" (*Ascesi e trasfigurazione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo* (in russo e in italiano), tr. it. Milano 1996, 40).

³ *Ibidem*, 29-34.

⁴ *Ibidem*, 38. Sulla "tensione antinomica fra Impero e Deserto" (espressione di G. V. Florovskij), caratterizzante il XIV secolo bizantino, v. *ibidem*, 53.

⁵ Dottrina mutuata da Massimo il Confessore, che Palamas si curò di sistematizzare (cfr. E. MONTANARI, *La fatica del cuore. Saggio sull'ascesi esicasta*, Milano 2003, 173 n. 399).

retta esecuzione delle icone: la realtà è così assunta, spogliata dei suoi "accidenti" — sorta di "incrostazioni passionali" indotte dalla caduta e dall'assenza di una disposizione interiore che ad essa si opponga — e penetrata fin nella propria "essenza". Dal punto di vista antropologico, si "uccide" la "carne del peccato" per resuscitare il corpo "tempio dello spirito"⁶; nella prospettiva artistica, alla materia greve si conferisce una qualità "formale". In ascesi è detto che l'uomo divinizzato "supera la misura della natura", evidentemente per Grazia, mediante l'assimilazione della Luce taborica (*Mt* 17,1-9), manifestata "fisicamente" nel "corpo di luce" dell'esicasta⁷ (in particolare nel volto e negli occhi), artisticamente nel fondo dorato dell'icona⁸: in questo senso, non sarà fuori luogo asserire il carattere *tautegorico*⁹ dell'esicasta divinizzato e dell'icona eseguita a regola d'arte. Qualche rapido cenno ad alcune icone bizantine del XIV secolo chiarirà compendiosamente i temi affrontati, in specie per ciò che concerne la relazione tra ascesi ed iconografia e, quindi, gli influssi che le formulazioni dogmatiche palamite ebbero sull'arte cristiano-orientale.

In questo periodo, gli esempi più significativi di immagini raffiguranti il tipo del contemplativo sono quelli rappresentanti Davide di Tessalonica stilita (conservata nel *parekklesion* di Kariye Camii), risalente all'inizio del XIV secolo, e la miniatura di San Giovanni il Teologo (posta all'inizio dell'Apocalisse in un Nuovo Testamento greco con Salterio), databile intorno al 1330, epoca di aspri conflitti ecclesiali, di dissesti statali e di guerre civili in contesto bizantino; in particolare, sono da notare gli "occhi infossati, sottili come fenditure, quasi celati sotto i fitti cespugli delle sopracciglia; [lo] sguardo acuto, penetrante; [l']incarnato esangue color sabbia"¹⁰ della seconda immagine¹¹.

⁶ Sui profondi significati antropologici delle tecniche di orazione esicasta e sulla complementarità tra "mortificazione della carne" ed "ascesi unitiva" ci permettiamo di rimandare al nostro *Aspetti storico-religiosi del metodo di orazione esicasta*, Roma-L'Aquila 2007, cap. II, par. 6.

⁷ Innumerevoli gli esempi tradizionali di "trasfigurazione del corpo", dal "corpo di resurrezione" (*sōma pneumatikōn*) paolino al "corpo di luce" nel sufismo, dal tantrico "corpo di folgore" (*vajra-rūpa*) all'alchemica "spiritualizzazione del corpo" (cui corrisponde la "corpificazione dello spirito"). Da notare che "per i santi la parola "voi siete la luce del mondo" è ontologicamente normativa. Le aureole che circondano le teste dei santi sulle icone non sono i segni distintivi della loro santità, ma l'irradiazione della luminosità dei loro corpi" (P. ЕВДОКИМОВ, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté* (1972), tr. it. Cinisello Balsamo (Mi) 2002², 189).

⁸ T. BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacré* (1974), tr. it. Milano 1990², 68.

⁹ Per "tautegoria" (neologismo coniato da F. W. J. Schelling) si intende la proprietà di accogliere e in qualche modo di "essere" la divinità. In ultima analisi, l'icona e il "corpo di luce" dell'esicasta non rimandano semplicemente all'alterità divina, ma "contengono" e "sono", in forme diverse e a vari livelli, la divinità *in atto* (cioè che evidentemente non implica una radicalmente inattuabile identificazione *in essentia* con la trascendenza): non a caso, il fondo dorato dell'icona è tecnicamente chiamato "luce" (ЕВДОКИМОВ, *op. cit.* tr. it. 188).

¹⁰ POPOVA, *op. cit.* tr. it. 36.

¹¹ Sull'assenza di "caratterizzazione ascetica" (espressa dalla luce divina) nelle immagini raffiguranti Davide di Tessalonica, Giovanni il Teologo e Isacco il Siro (*in-*

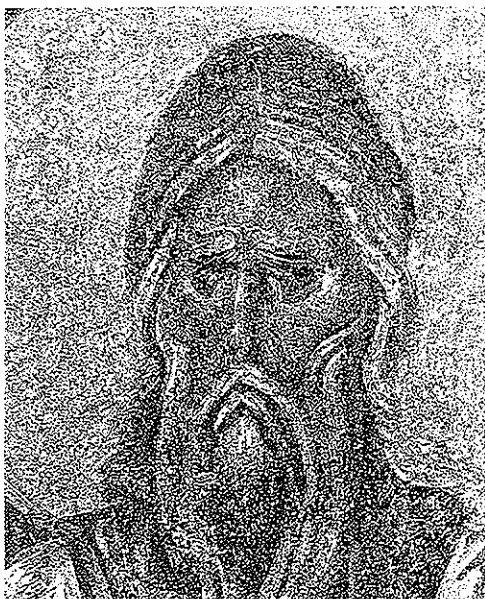


Fig. 1.



Fig. 2.

Un celebre esempio della ricezione in ambito iconografico della dottrina delle *enérgeiai* è rappresentato dall'icona del Cristo Pantocratore (1363 ca.), conservata all'Ermitage di S. Pietroburgo. Essa, realizzata nel periodo di maggior fulgore spirituale di Bisanzio (Gregorio Palamas era morto nel 1358, solo 5 anni prima), proviene dal monastero athonita del Pantocratore, e fu eseguita a Costantinopoli da uno dei maggiori artisti di quel periodo. È stato scritto che "il contenuto spirituale di questa icona può essere definito caratteristico, persino programmatico dell'epoca"¹², dato che "il volto, lo sguardo, tutta la materia sembrano letteralmente irradiare luce"¹³; in particolare, i fasci di raggi bianchi che cadono sul volto, sul collo, sulle mani "appaiono come un'incarnazione visibile delle energie divine. Essi si posano sulla materia, non offuscano minimamente la sua bellezza naturale ed umana, ma la fanno risplendere"¹⁴. Tale icona, con il suo carattere di "pienezza spirituale" e la sua forma classica¹⁵, "è straordinariamente bella"¹⁶, e parte del suo splendore sta nel fatto che in essa "viene esaltata l'armonia ideale...attraverso una figura umana vicina e comprensibile"¹⁷: l'essenza, potremmo dire, del Cristianesimo stesso e del suo carattere radicalmente antinomico, poeticamente descritto, nelle parole di C. Campo, come "santa/gnosi della distanza"¹⁸.

Altra icona particolarmente significativa da questo punto di vista è quella della Trasfigurazione (fine del XIV secolo), opera di Teofane il Greco conservata alla galleria *Tret'jakov* di Mosca. Il tema della luce divina, evidentemente connesso alla Trasfigurazione di Cristo, è assolutamente centrale nell'ambito della iconografia cristiano-orientale, che in virtù di ciò può essere a giusto titolo considerata come una "grandiosa 'mistica solare'"¹⁹. Nell'icona in oggetto, che mostra Pietro, Giovanni e Giacomo atterriti dalla luminosità folgorante del Cristo, "il contrasto voluto...contrappone il Cristo come immobile nella Pace trascendente che emana da lui, avvolge le figure di Mosè e di Elia e forma il cerchio perfetto dell'al di là, e, in basso, il dinamismo movimentato degli apostoli ancora del tutto

fra, 178) si veda *ibidem*, 20 e 36-37; in merito alla rarità del "tipo ascetico" nell'arte bizantina del XIV secolo e sui motivi che la determinarono (essenzialmente connessi al carattere sommamente impervio dell'ascesi esicasta) si rimanda *ibidem*, 48; sulle poche, fulgide eccezioni si veda *ibidem*, 53 n. 21, 58 ss. e *infra*, 169-170.

¹² Popova, *op. cit.* tr. it. 67-68.

¹³ *Ibidem*, 68.

¹⁴ *Ibidem*. Significativa è inoltre "la scomparsa totale di ogni appiattimento, artificio della forma, di ogni elemento accessorio, naturalistico" (*ibidem*).

¹⁵ In opposizione all'altra tendenza, che mirava "alla creazione di immagini distaccate e purificate da ogni impressione terrena, materiale, mondana" (*ibidem*, 77); un orientamento intermedio aveva invece l'obiettivo di creare "un'immagine profondamente religiosa e nel contempo umanissima, umanizzata" (*ibidem*).

¹⁶ *Ibidem*, 70.

¹⁷ *Ibidem*, 72.

¹⁸ *Nobilissimi ierei*, ne *La Tigre Assenza*, Milano 1991, 51.

¹⁹ Evdokimov, *op. cit.* tr. it. 278.

umani davanti alla Rivelazione che li sconvolge e li atterra"²⁰: ciò che ricorda tra l'altro certe figurazioni estremo-orientali ove il Buddha domina, in posizione sovraordinata ed olímpicamente imperturbabile, sul turbolento mondo della molteplicità fenomenica. In questo senso, il rapimento di Pietro, che lo porta ad esclamare "È bene per noi restare qui", è determinato dalla consapevolezza di "ritrovarsi allo stato iniziale del mondo, quando Dio contemplandolo vide che era buono"²¹.



Fig. 3.

²⁰ *Ibidem*, 282.

²¹ *Ibidem*, 284.

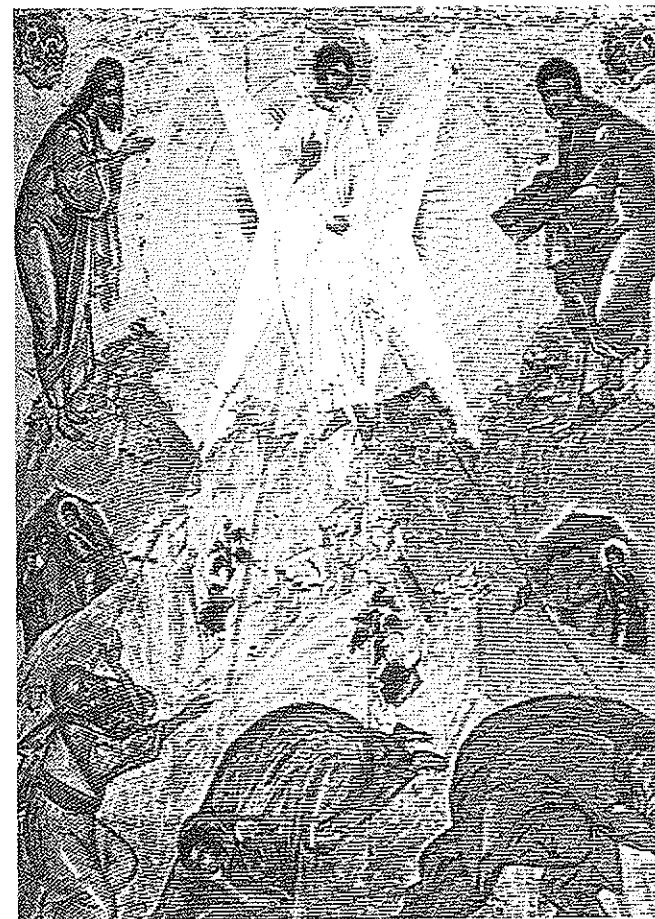


Fig. 4.

Iconografia ed "esperienza dell'*hesychia*" – quest'ultima significativamente definita in più luoghi "arte delle arti"²² – costituiscono dunque strumenti *dossologici* di espressione e di testimonianza della Bellezza divina: "la vera bellezza non ha bisogno di prove. L'icona non dimostra niente, essa mostra; evidenza folgorante, essa si pone come argomento "kalokagatico" dell'esistenza di Dio"²³. Il conseguimento delle finalità che ineriscono all'attività artistica ed

²² GREGORIO PALAMAS, *Atto e luce divina. Scritti filosofici e teologici*, tr. it. Milano 2003, 559; P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (in russo, 1922), tr. it. Milano 2004⁹, 49.

²³ EVDOKIMOV, *op. cit.* tr. it. 185.

a quella contemplativa – poste le loro reciproche “interferenze” – rende l'icona (e, di rimando, il suo esecutore) e l'asceta “belli”, laddove la Bellezza è da intendersi come “potere di attrazione esercitato dalla perfezione assoluta”²⁴, ovvero quale sommo ordine interno tra le parti: l'uomo è “bello” (più che “buono”²⁵) quando vi è armonia gerarchica tra le sue facoltà, ciò che ne induce la luminosa e radicale “semplificazione”²⁶.

La durissima ascesi (nel senso etimologico del greco *áskesis*, “esercizio”, accostabile alla “grande guerra santa” islamica (arabo *jihād al-akbar*)) cui si sottopone in particolar modo l'esicasta è fondata sulla recisa negazione dell'identità tra “reale” e “materiale”²⁷. La concezione del mondo quale ci è restituito dalla mera percezione sensoriale – come proiezione immaginifica della coscienza “passionale” – è ben espressa nelle parole di Isacco il Siro, laddove egli afferma che questo mondo non è il mondo di Dio, ma l'illusione degli uomini; è un'espressione che riunisce tutto ciò che si chiama passioni²⁸ e che “laddove le passioni interrompono il loro flusso, ivi il mondo perisce”²⁹; quest'ultima asserzione è in specie accostabile alla dottrina buddhista della *mâyâ* (sanscrito per “illusione” cosmica)³⁰. Trasfigurato concretamente mediante l'ascesi e simbolica-

²⁴ A. K. COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art* (1994), tr. it. Milano 2003, 117.

²⁵ V. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere* (in russo, 1914), tr. it. Milano 1998², 141 ed. In., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 50.

²⁶ In ultima analisi, la liturgia, l'arte e l'ascesi costituiscono, in forme diverse e a vari livelli, degli strumenti che, fornendo una “caparra” (greco *arrhabôn*) del Regno dei Cieli, anticipano la trasfigurazione del mondo. La Scrittura, la liturgia, l'arte, i procedimenti contemplativi – parola, gesto ed immagine ritualizzati – vanno intesi quali sostegni presupponenti l'adeguamento del mezzo al fine (“tecniche” in senso proprio), come la zattera della classica parabola buddhista (riportata in COOMARASWAMY, op. cit. tr. it. 60). Tuttavia la stessa zattera, se si è conseguito un determinato grado di consapevolezza spirituale, deve essere abbandonata, avendo ottenuto al suo fine (consistente nell'attraversamento del fiume). Eloquente è a tal riguardo Florenskij: “Ma quando l'attenzione è diventata elastica e non ha bisogno di impressioni esterne per concentrarsi su un oggetto noto e in se stessa trova la forza di estrarre dalla congerie delle impressioni sensibili l'oggetto o il segno, anche se è disperso tra altri che possono colpire ma non sono utili alla comprensione, allora il bisogno di appoggi sensibili scompare. Così nel campo della contemplazione sovrasensibile” (*Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 58-59; corsivo nostro).

²⁷ Identificazione che costituisce, al contrario, il fondamento della filosofia illuministica; il pensiero kantiano, che ben esprime le istanze di quella, non a caso costituisce “un approfondimento della visione umanistico-naturalistica del Rinascimento” (Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr. it. Roma 2003, 90); viceversa, nel Cristianesimo la realtà “autentica” è propria della materia trasfigurata.

²⁸ Citato da Clément in J. SERR – O. CLÉMENT, *La prière du cœur* (1980), tr. it. Milano 1998, 73 (corsivo nostro).

²⁹ Riportato in POPOVA, op. cit. tr. it. 21 (corsivo nostro).

³⁰ Nella tradizione cristiana la caduta ha determinato un “rovesciamento” della realtà. Magistrali a questo proposito le parole di Florenskij: “Forse che in questo mondo capovolto, in questo mondo ontologicamente riflesso in uno specchio, non

mente nell'icona, il mondo “scompare”, ovvero, sottilmente trasmutato, è ricondotto ai propri archetipi celesti, forme dell'inattingibile (in vita) Volto di Dio³¹. In questo senso, l'incontro con Gesù Cristo consiste in una “contemplazione orante” dell'amato, all'infuori del quale nulla ha più significato ed anzi nulla più esiste³² poiché tutto è trasfigurato in Lui.

La possibilità della fruizione in vita delle *énérgeiai* è data dall'esistenza di una concreta relazione analogica tra creatura e Creatore³³, eminentemente espressa dall'Incarnazione: nelle parole di A. K. COOMARASWAMY, “ciò che non è manifesto si può conoscere per analogia; il Suo silenzio tramite la Sua parola”³⁴. L'uomo è *eikôn Theou*; si potrebbe allora asserire che egli è un “autoritratto” di Dio, che, per ciò stesso, risulta essere il primo iconografo. In questo senso, l'icona, come lo *yantra* indù³⁵, costituisce un ponte tra visibile ed invisibile, ossia l'immagine dell'invisibile, che essa rende visibile nel suo aspetto “operativo”; è evidente che il mezzo analogico per eccellenza, che consente un tale collegamento tra i due ordini di realtà, è il simbolo, segno sensibile³⁶ che “è” l'archetipo celeste cui esso rimanda. Le icone, in quanto realtà proprie del *mundus imaginalis*, situate alla soglia tra i due mondi, costituiscono il tratto di “unione” ed allo stesso tempo di sottile distinzione tra dimensione

riconosciamo il piano immaginario, anche se è piuttosto immaginario questo nostro mondo per coloro che si sono capovolti su se stessi, che si sono rovesciati, giungendo al centro del mondo spirituale che è più autenticamente reale di loro stessi. Sì, questo è reale nella sua essenza — non è un qualcosa di completamente diverso rispetto alla realtà del nostro mondo, perché unica è la misericordiosa creazione di Dio, ma è il medesimo essere che può essere contemplato dall'altro versante da coloro che dall'altro versante sono passati” (*Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 31; corsivo nostro). Ad ogni modo, in linea generale la dottrina cristiana concepisce la realtà, al di là delle immagini che l'uomo proietta su di essa, come dotata di una sua consistenza ontologica in quanto frutto della creazione divina; differentemente, il Buddhismo parla, a proposito della realtà medesima, di *śūnya* (“vuoto”). La difformità sembra essere riconducibile alle diverse prospettive in cui si pongono le due forme tradizionali (il Buddhismo non ponendosi da un punto di vista creazionista). Sulla questione del capovolgimento della realtà indotto dalla caduta v., in prospettiva comparativa, M. TOTI, op. cit., cap. I, par. 4.

³¹ Cfr. *Corano*, LV, 26-27: “Tutti gli esseri che sono sulla terra sono perituri, e rimarrà solo la faccia del tuo Signore, piena di maestà e gloria”.

³² “Io sono la Via, la Verità e la Vita” (*Gv* 14, 6; corsivi nostri): l'esclusivismo è motivato dal fatto che quando si ama con tutto se stesso non si vede null'altro (e non è necessario considerare altro, anzi è controproducente farlo). Il saldo orientamento verso un “polo spirituale” comporta la necessità di non tenere conto di elementi a quello esterni; ma ciò non implica automaticamente, in una differente prospettiva, la loro falsità.

³³ Cfr. *Gn* 1,26-27 e, per quanto concerne gli “atti di insufflazione creatrice e ricreatrice” presenti nella Bibbia, C. NARDI, “Respirare Dio, respirare Cristo”: *patristica ed esicasmò tra oriente e occidente*, Rivista di ascetica e mistica, 61, 1992, 305.

³⁴ Op. cit. tr. it. 57.

³⁵ Sullo *yantra*, forma più semplice di *mandala*, si veda M. ELIADE, *Le yoga. Immortalité et liberté* (1954), tr. it. Milano 1999, 210.

³⁶ A. GIOVANARDI, *Il significato mistagogico dell'immagine nella liturgia cristiana*, Parola e tempo, 2, 2003, 222.

terrestre e dimensione celeste, così come l'Incarnazione del Verbo realizza l'unione, nella distinzione, delle due nature umana e divina nella persona del Figlio. *Ciò che rende possibile una comunicazione segna anche un netto discrimine, dato che, da un altro punto di vista, la ri-velazione "apre" (svela) e simultaneamente "approfondisce" (vela) il mistero*³⁷: "le creature santificate e perfette, ritratte nell'iconostasi, ci sono state donate, come direbbe la Campo, 'a insolubilmente saldare / a inguaribilmente separare'"³⁸. Proprio l'iconostasi, che costituisce l'equivalente sul piano iconografico dei santi³⁹ – in quanto tale confine, realtà intermedia tra mondo visibile ed invisibile –, segnala una misteriosa presenza e contemporaneamente la cela, custodendola dagli sguardi profani⁴⁰; allo stesso tempo "i santi testimoniano di Dio...con i loro sguardi"⁴¹.

In questa ottica, il dogma precipuamente cristiano dell'Incarnazione risulta centrale. È noto che la giustificazione teologica della liceità dell'icona e della sua venerazione, sancita al II Concilio di Nicea (787) sotto la forma di una preghiera alla Vergine, "matrice" presso la quale si è incarnato il Verbo⁴², è per l'appunto fondata sull'Incarnazione della persona del Figlio: dato che Dio, nella sua trascendenza non rappresentabile (si pensi all'arte islamica e a quella ebraica⁴³) ed "innominabile" (v. 100° nome di *Allāh* e

³⁷ "Apertura" ed "approfondimento" simboleggiati dalla ferita al costato di Cristo: ed è qui che si concentra buona parte dell'annosa questione dell'"esoterismo cristiano", relativamente alla quale si rimanda all'ottima trattazione di J. BORELLA, *Ésotérisme guénonien et mystère chrétien* (1997), tr. it. Roma 2002 (in specie 53-74). La ri-velazione costituisce anche un ulteriore "avvolgimento" del mistero in ordine al "nascondimento" di Dio, che deve essere "scovato" (nelle sue "operazioni") dal pellegrino mistico, a sua volta figura emblematica del "cercatore trovato".

³⁸ GIOVANARDI, cit., 226. "The aesthetic images, says Florenskij, hovers on the frontier between appearance and reality. "Ascending images" proceed upwards from our contingent world to achieve an illusory formal stability in naturalistic or in idealistic art. "Descending images", instead, are absolute realities, the objects of mind and spirit, proceeding downwards to "incarnation" in symbolic images, thereby becoming accessible to human perception" (J. LINDSAY OPIE, *Introduction to P. FLORENSKIJ, On the icon*, Eastern Churches Review, 1976, 1, 11). Su Maria e Maometto quali "limite tra il creato e l'incognito" e "istmo" tra uomo e Dio si veda TOTI, op. cit., cap. I, par. 8.

³⁹ FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 56.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*, 57.

⁴¹ *ibidem*, 56. Sulle nozioni di "volto" e "sguardo" cfr. *infra*, 183-184.

⁴² Il significato delle icone tradizionali aventi come soggetto la Madre ed il Bambino in posizione centrale (nel grembo della Vergine) sta per l'appunto nel fatto che la *Theotokos* "contiene", in quanto "matrice" sulla quale ha efficacemente operato lo Spirito, il piccolo Figlio.

⁴³ "L'interdizione delle arti plastica e pittorica nei Semiti ha certamente pure l'intento di impedire la deviazione naturalistica" (F. SCHUON, *De l'unité transcendante des religions* (1979), tr. it. Roma 1997², 96 n. 10), ciò che non a caso avvenne in ambito cristiano-occidentale (al proposito v. *infra*, 180-182). D'altra parte, l'arte cristiana, necessariamente figurativa (BURCKHARDT, op. cit. tr. it. 147-148), ereditò forme e modelli dal mondo classico: con il che fu inevitabile l'incorporazione di elementi naturalistici (*ibidem*, 41) anche nel periodo che precedette l'avvento del Rinascimento.

YHWH), si è fatto uomo, in quanto tale ("Verbo fattosi carne" (Gu 1,14)) Egli è rappresentabile⁴⁴. La divinità possiede, infatti, sia un carattere "sovraessenziale" (cui si riferisce il termine greco *ousia*), in quanto tale non manifestato poiché non manifestabile, sia una valenza "operativa" (cui rimanda il greco *enérgeia*), la cui massima "manifestazione" (qui nel senso di "eterna generazione") si ha in Cristo, perfetta immagine del Dio invisibile (v. Col 1,15) ed "arte" del Padre⁴⁵. In tal senso, l'Incarnazione del Verbo "prosegue", oltre che nei sacramenti, da un lato nella invocazione del Nome (utilizzata in specie nella "preghiera del cuore" esicasta⁴⁶), poiché il Verbo è la parola di Dio, dall'altro nella pittura delle icone, poiché il Verbo è l'immagine di Dio⁴⁷: dunque, in modo speciale, nella liturgia come "corporeità spirituale"⁴⁸ e "sintesi delle arti"⁴⁹. In questo senso, l'invocazione del Nome e le icone sono dotate di un carattere in senso lato sacramentale⁵⁰; allo stesso tempo, le icone "pronunciano in linee e colori – trascritto coi colori – il Nome di Dio, perché che cos'è l'immagine di Dio, la Luce spirituale del santo sguardo, se non il Nome di Dio tracciato sul Volto Santo?"⁵¹. Il signifi-

Sull'ambivalenza delle immagini sacre (che riflette l'ambivalenza della realtà) v. *ibidem*, 64-65 e FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 67-68; non a caso, nel Cristianesimo delle origini l'uso delle immagini era molto raro.

⁴⁴ *Ibidem*, 65-67. Sulla giustificazione, il significato e l'utilizzo delle icone v. GREGORIO PALAMAS, *Decalogo della legislazione secondo Cristo, cioè del Nuovo Testamento*, riportato in Nicodimo Aghiorita e Macario di Corinto (a cura di), *La Filocalia*, IV, tr. it. Torino 1987, 42-43; in merito ai fondamenti teologici delle immagini sacre, con particolare riferimento all'icona di Cristo, si rimanda a C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, tr. it. Cinisello Balsamo (Mi) 2003², in specie 46-126.

⁴⁵ "Arte" qui deve essere inteso in senso etimologico (latino *ars*), ossia come capacità di fare in modo appropriato rispetto al significato ed all'uso, "saper fare" (COOMARASWAMY, op. cit. tr. it. 91-93).

⁴⁶ Sui caratteri, la funzione ed il simbolismo della formula di invocazione v. TOTI, op. cit., cap. II, par. 3.

⁴⁷ "L'immagine sacra del Cristo è così un'ultima proiezione della discesa del Verbo divino sulla terra" (BURCKHARDT, op. cit. tr. it. 65). Parola e gesto, fondamenti di ogni rito, procedono per immagini; su parola ed immagine si veda EVDOKIMOV, op. cit. tr. it. 55-58.

⁴⁸ GIOVANARDI, cit., 222. Si ricordi che, come accennato *supra*, n. 7, in alchimia si tende alla "spiritualizzazione del corpo" e, reciprocamente, alla "corporificazione dello spirito". Inoltre, la dottrina misterica riportata da Macrobio (*In Somn. Scip.*, Leipzig 1893, 531 ss.), secondo cui le divinità consisterebbero in virtù della parte più sottile della materia, è in certo senso echeggiata, in ambito cristiano, da Tertulliano nel *Contro Prassea* VII, 8, ove si fa cenno al corpo di Dio.

⁴⁹ FLORENSKIJ, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in *Id.*, *La prospettiva rovesciata ed altri scritti*, op. cit. tr. it. 57-67.

⁵⁰ Sulla *vexata quaestio* del carattere sacramentale dell'invocazione del Nome v. TOTI, op. cit., cap. II, par. 4. Sullo stesso tema, relativamente alle icone, v. T. ŠPIDLIK, *La spiritualité de l'Orient chrétien. Manuel systématique* (1978), tr. it. Milano 1995, 287. È indubbio che l'icona è dotata, come tutta l'arte sacra, di una valenza iniziatica e mistagogica (GIOVANARDI, cit., 220).

⁵¹ FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 64. Come il nome di Dio "è" Dio – evidentemente non nel senso di un'identità, ma quale ricettacolo della sua presenza –, così, ad esempio, l'icona della Madre di Dio "è" la Madre di

cato, la funzione e la destinazione delle sante immagini, peraltro, sono pienamente fruibili ed intelligibili solo nell'ambito della liturgia⁵², ossia unicamente all'interno di una compartecipazione pienamente vissuta di parola, gesto ed immagine: il rito cristiano vive eminentemente dell'integrazione tra arte e Mistero liturgico, di cui le icone costituiscono il "sigillo"⁵³, in quanto suo "compendio" – comunicante la "sintesi perfetta della mistagogia liturgica"⁵⁴ – e "centro"⁵⁵. In Teolepto di Filadelfia (n. 1250, m. 1321-1326), nella prima parte della sua vita anacoreta sull'Athos e discepolo di Niceforo l'Aghiorita, troviamo una autentica *summa*, oltre che della orazione esicasta, della relazione tra ricordo di Dio (greco *mneme tou Theou*, cui tende l'invocazione del Nome di Gesù), parola ed immagine, relazione peraltro implicante la partecipazione di tutto l'uomo (corpo, anima e spirito) alla prassi contemplativa. Afferma Teolepto: "Ma io, perché sia lucida nell'intelletto la meditazione del ricordo divino e vera, nella mente, la dignità della preghiera pura, tengo l'occhio del corpo e la lingua fissi alle icone, poiché, ciò che la pupilla è per l'occhio e la pronuncia della parola per la lingua, tale è il ricordo, per l'intelletto e la preghiera, per la mente. Infatti, come l'occhio attingendo dall'oggetto visibile che gli sta dinanzi, attraverso il senso della vista, accoglie per l'esperienza visiva la conoscenza di ciò che si vede senza emettere alcun suono, così anche l'intelletto, unendosi amorosamente a Dio attraverso il ricordo con la disposizione di incessante adesione e col silenzio della più semplice intellesione, è irradiato dalla illuminazione divina, riportando la caparra del futuro splendore"⁵⁶.

La dottrina del simbolo⁵⁷ sottesa all'Incarnazione del Verbo⁵⁸ impone, a livello iconografico, il rispetto dei principi dell'iconogra-

Dio (*ibidem*, 65-66). Il nome e l'immagine hanno dunque carattere tautegorico (*supra*, n. 9); in base a ciò, è possibile inferire che "esiste la Trinità di Rublev, perciò Dio è" (FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 64). Sul carattere "energetico" dell'icona (e quindi del nome di Dio) – quale "manifestazione... di un'essenza spirituale" – si veda *ibidem*, 66-67.

⁵² Sulla continuità tra maschera rituale egizia, ritratto ellenistico ed icona cristiano-orientale (che comunque elevò al massimo grado la funzione dei primi due), tutti e tre caratterizzati da una destinazione culturale, si veda *ibidem*, 185-192.

⁵³ GIOVANARDI, cit., 220.

⁵⁴ *Ibidem*, 237-238.

⁵⁵ *Ibidem*, 221.

⁵⁶ Riportato dal *Discorso che espone l'attività nascosta in Cristo e mostra in breve la fatica della professione monastica* in Nicodimo Aghiorita e Macario di Corinto (a cura di), *La Filocalia*, III, tr. it. Torino 1985, 504-505.

⁵⁷ Il simbolo, "più reale del reale", "è" la cosa simboleggiata sotto uno dei suoi aspetti.

⁵⁸ BURCKHARDT, op. cit. tr. it. 67. Sulle relazioni tra Incarnazione e simbolo, e sulla funzione, propria di quest'ultimo, di "collegare" (greco *symbollo*) realmente i due ordini di realtà (umano e divino, terrestre e celeste), si veda B. VYSESLAVCEV, *Il cuore nella mistica cristiana e indiana* (in russo, 1929), in AA.VV., *L'intelligenza spirituale del sentimento*, tr. it. Roma 1994, 51.

fia tradizionale⁵⁹: ciò in virtù dell'incontestabile assunto secondo cui l'arte è essenzialmente forma⁶⁰. L'arte religiosa, che è stata ben definita una "teologia visiva"⁶¹, ha due caratteri fondamentali e strettamente interconnessi: esprime un significato (Bellezza in senso metafisico, conferita dal carattere rituale dell'operazione artistica⁶²) ed ha una funzione (utilità, uso che se ne fa a livello materiale)⁶³. L'arte, in una tale accezione, è dunque sia "bella" che "funzionale"; e l'artista è, al tempo stesso, un contemplativo ed un attivo. In una civiltà tradizionale, la consapevole e rigorosa osservanza del canone implica la negazione della ricerca dell'originalità e dell'effetto a tutti i costi – esiti legati all'individualismo moderno –, in ragione della costante iterazione di modelli mitico-rituali desunti da prototipi che preservano l'operazione artistica – e la vita stessa – dal rischio del soggettivismo arbitrario⁶⁴. Nell'ambito dell'arte sacra, finalizzata alla rappresentazione, a scopo di sprone allo sforzo spirituale⁶⁵ e sostegno alla contemplazione, della natura trasfigurata⁶⁶, non è affatto questione di "somiglianza" (nel senso di "resa realistica"), ma di "immagine": e, dal punto di vista comparativo, risulta particolarmente significativo notare, oltre alla distinzione tra natura e sembianza della natura operata – tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo in ambito cristiano-occidentale – da Meister Eckhart⁶⁷,

⁵⁹ I principali sono: conformità dell'opera all'uso cui essa è destinata; armonia gerarchica tra essenziale ed accessorio; conformità del trattamento della materia a quest'ultima e della materia all'uso dell'oggetto; necessità che l'oggetto non dia l'illusione di essere altro rispetto a ciò che è (SCHUON, op. cit. tr. it. 88-89).

⁶⁰ Da non confondersi con lo stile, manifestazione "accidentale" ed "individuale" dell'arte.

⁶¹ COOMARASWAMY, op. cit. tr. it. 58. S. Bonaventura scrisse un trattato dall'eloquente titolo *Reductio artium theologiae*.

⁶² COOMARASWAMY, op. cit. tr. it. 47.

⁶³ *Ibidem*, 38 ss. È evidente che l'uso che si può fare di un'opera d'arte, inteso in senso tradizionale, è ben lungi da ogni moderna degenerazione utilitaristica.

⁶⁴ Cui si oppone, in ambito cristiano-orientale tradizionale, la concezione "ecclesiale" dell'arte, sulla quale v. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 77 ss. (cfr. anche EVDOKIMOV, op. cit. tr. it. 190). Per ciò che concerne "canoni" e "libertà creatrice" si rimanda *ibidem*, 209-212.

⁶⁵ COOMARASWAMY, op. cit. tr. it. 111. "Commuovere in vista di convincere", diceva S. Agostino (riportato *ibidem*, 116), evidentemente in vista di una conoscenza, e non in senso volontaristico o emotivo.

⁶⁶ E non alla semplice imitazione della realtà cui mira il naturalismo (cfr. *ibidem*, 51). "L'arte si occupa della natura delle cose, e solo incidentalmente, semmai, del loro aspetto concreto da cui quella natura è più adombrata che messa in luce. Non compete all'artista appassionarsi alla natura come effetto, ma tenerne conto come causa di effetti" (*ibidem*, 94-95; corsivo nostro). Secondo S. Tommaso "l'arte è imitazione della natura nel suo modo di operare" (riportato *ibidem*, 41-42). Laddove l'artista moderno osserva empiricamente, quello tradizionale si "identifica" con le sue rappresentazioni (*ibidem*, 132; cfr. Agostino, *De Trinitate*, IX, 6, 11), così come l'esicasta tende a "cristificare" se stesso, e non semplicemente ad imitare Cristo.

⁶⁷ COOMARASWAMY, op. cit. tr. it. 129. Eckhart asserisce che "per trovare la natura com'è in sé, tutte le somiglianze vanno infrante" (riportato *ibidem*; corsivo nostro): questo perché "ciò che è somiglianza è destinato a perire" (Goethe). A proposito del-

che "nella raffigurazione delle immagini divine il trattato indiano *Sukranitisāra*...condanna la fedele rappresentazione delle sembianze umane perché 'non innalza al cielo'⁶⁸; inoltre, "anche in India i ritratti tendevano a rappresentare l'aspetto dell'uomo deificato piuttosto che quello che lo aveva contraddistinto in vita"⁶⁹. In ambito cristiano-orientale, la mirabile raffigurazione miniata di Isacco il Siro (del 1389, forse opera del monaco bulgaro Gavriil), asceta vissuto nel VII secolo, opera che precede il testo di una coeva traduzione slava dei *Discorsi Ascetici* dello stesso Isacco, è un ritratto dimesso, fuggevole, delicato, ma allo stesso tempo caratterizzato da una sorta di "solenne e trionfale ufficialità"⁷⁰; esso risolve la tensione fra "carnale" (in senso paolino) e spirituale attraverso l'eliminazione di ogni "corpulenza"⁷¹. Inoltre, secondo O. Popova, "l'impressione che se ne ricava è di uniformità, monotonia e povertà cromatica, di una scelta di principio di astensione dal colore e dalla luminosità, come se si respingesse la policromia della natura e della vita"⁷²; e a proposito di una tale "astensione dal colore", è significativo rilevare che la pittura, secondo il testo buddhista *Lañkāvatāra Sūtra*, è l'"arte che non sta nei colori"⁷³.

Un orientamento di tal genere è motivato dal fatto – universalmente attestato nelle tradizioni religiose – che il sé profondo (v. l'*atmān* indù) non coincide affatto con l'ego empirico, che anzi "oscura" l'uomo in quanto *persona*. Una tale distinzione fu via via negata dall'arte occidentale postmedievale⁷⁴, nell'ambito di un pro-

la concezione eckhartiana dell'arte si veda COOMARASWAMY, *Meister Eckhart's view of art*, in *Id.*, *The transformation of nature in art*, New Delhi 1974, 61-95.

⁶⁸ COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art*, op. cit. tr. it. 123.

⁶⁹ *Ibidem*. Classica la distinzione, per quanto riguarda l'ambito cristiano-occidentale, tra *persona* (*hypóstasis*; cfr. l'orientale *ātman*, "sé") ed individuo (infelice parto del liberalismo moderno), la prima essenziale ed interiore, il secondo accidentale ed esteriore. Cfr. anche l'episodio del rifiuto di Plotino ad essere ritratto (riportato *ibidem*, 127).

⁷⁰ Sul carattere dell'opera in oggetto e le motivazioni della sua rappresentazione in questo senso v. POPOVA, op. cit. tr. it. 38-39.

⁷¹ *Ibidem*, 18.

⁷² *Ibidem*, 19-20 (corsivo nostro).

⁷³ Riportato in COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art*, op. cit. tr. it. 126.

⁷⁴ "Si può dire che, misticamente, il Medio Evo si spegne precisamente...quando l'icona cede il posto all'immagine allegorica e didattica... È la fine dell'arte romanica, arte essenzialmente iconografica, ed è qui che l'Occidente si stacca dall'Oriente" (EVDOKIMOV, op. cit. tr. it. 173). Sui motivi sottesi alla decadenza dell'arte cristiana in epoca moderna, essenzialmente connessi alla sostituzione dell'immagine del Dio fatto uomo con l'antropocentrismo prometeico originatosi in contesto rinascimentale – sostituzione a sua volta implicante la cd. "perdita del centro" (evidentemente suscettibile di generare effetti anche in ambito non artistico) – v. H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte* (1948), tr. it. Milano 1974, in specie 189 ss. In questo senso, le tanto decantate "libertà" moderne, tra cui quella di "espressione artistica", non sono altro che conseguenze della medesima "perdita del centro" e dell'autonomizzazione – fondata sull'orgoglio (greco *philautia*) – dell'uomo rispetto a Dio (cfr. COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art*, op. cit. tr. it. 46). È stato non a torto as-



Fig. 5.

cesso che inizierà proprio intorno al XIII secolo e coinvolgerà anche – probabilmente non senza connessioni – l'elaborazione teologica⁷⁵. La scissione tra "filosofia" – intesa quale "arte di vivere" dal carattere peculiarmente pratico – e "discorso filosofico" – suo metro strumento –, operatasi a partire della riduzione della filosofia medesima ad *ancilla theologiae*⁷⁶, si riconnette allo "scivolamento" della teologia occidentale da "intelligenza spirituale del mistero di Dio" a "discorso formale"⁷⁷. Ciò non fu evidentemente privo di effetti anche sull'arte. A tal proposito, risultano illuminanti le riflessioni di Coomaraswamy: "Benché noi moderni non ne siamo consapevoli, la secolarizzazione dell'arte e la razionalizzazione della religione sono connesse in modo inseparabile...l'umanizzazione artistica del Figlio o della Madre di Dio nega la verità cristiana in misura tanto profonda quanto qualsiasi altra forma di razionalismo verbale o di atteggiamento eretico"⁷⁸. In questo senso, il XIII secolo costituisce, per l'Occidente cristiano, un autentico *turning point*, artisticamente ben rappresentato dal passaggio dalle figurazioni rega-

serito che con l'arte rinascimentale l'artista diviene un esibizionista (*ibidem*, 49 e 106), e di rimando "il Cristo non è più l'uomo-Dio ma il genere d'uomo che ci riesce accettabile" (*ibidem*, 52; corsivo nostro). Sui "fondi satanici della civiltà moderna", ben espressi nei suoi *trends* estetici, si veda BURCKHARDT, *op. cit.* tr. it. 146. Significative (ma estemporanee) eccezioni ad un tale processo possono essere considerati "certi quadri di Gauguin" e le "meditazioni di Rodin sulle cattedrali gotiche o sulle sculture indù" (*ibidem*).

⁷⁵ Lo stesso Evdokimov parla di passaggio dal "pensiero indiretto" al "pensiero diretto" aristotelico, legando strettamente ciò alla "degenerazione" dell'arte cristiano-occidentale (*op. cit.* tr. it. 173). Sulle motivazioni di un tale processo, che riteniamo non essere del tutto privo di connessione con radicali questioni dogmatiche (non ultima quella relativa al *filioque*), ci ripromettiamo di tornare in un prossimo studio (si vedano, a proposito delle "intime corrispondenze tra teologia e pittura d'icona", i cenni di FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, *op. cit.* tr. it. 175-176). Per ora ci limitiamo a considerare che in contesto cristiano-occidentale la liturgia sarà fortemente banalizzata con la riforma operata dal Vaticano II; in un altro ambito (comunque non separato da quello liturgico), l'ascesi, seppure solo in alcuni (e minoritari) ambienti, si manterrà viceversa in linea con la tradizione. Nonostante ciò, è inequivocabile una generale deviazione in senso "sentimentale" e unilateralmente "mortificatorio" della mistica cristiano-occidentale posteriore al Medioevo, oltre che la tendenza della stessa mistica cattolica alla *imitatio Christi* in luogo della "cristificazione", viceversa fine ultimo dell'ascesi esicasta.

⁷⁶ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique* (1987), tr. it. Torino 2005², 161.

⁷⁷ Luogo critico tipico dell'ortodossia. Si veda ad esempio A. SCRIMA, *Réflexions sur les rythmes et la fonction de la tradition athonite*, in AA.VV., *Le millénaire du Mont Athos, 963-1963. Études et mélanges*, Chevetogne 1963, II, 323. La distinzione tra natura e Grazia, introdotta da S. Agostino ed approfondita in Occidente fino agli esiti "spiritualistici" del protestantesimo postluterano, costituisce in questo senso la radice della frattura fra ordine mondano ed ordine divino, cioè che caratterizzerà tanta elaborazione teologica cristiana postmedievale (e che potrebbe inoltre spiegare la mancata ricezione della dottrina palamita delle *energeiai*, considerate in ambito cristiano-occidentale come create). Una tale frattura fu riprodotta, su di un altro piano, con la separazione protestante tra fede e vita.

⁷⁸ *Christian and Oriental philosophy of art*, *op. cit.* tr. it. 53.

li di Cristo crocifisso alle sue rappresentazioni sentimentali e doloristiche⁷⁹. In particolare, per ciò che concerne la tecnica pittorica, uno dei segni di questo distacco dai canoni artistici tradizionali sarà la violazione della superficie piana operata mediante l'introduzione della prospettiva⁸⁰, innovazione cui è sottesa l'equazione superficie piana = spazio tridimensionale⁸¹ e che produrrà una mera imitazione della realtà sensoriale, mancante, dal punto di vista dell'arte tradizionale, di semplicità⁸², chiarezza⁸³ e profondità intellettuale⁸⁴: nelle parole di T. Burckhardt, "il naturalismo sembra cap-

⁷⁹ *Ibidem*, 130-131.

⁸⁰ La prospettiva lineare – il cui rifiuto da parte dell'arte tradizionale non va evidentemente considerato come una lacuna, ma quale scelta pienamente consapevole (FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, in *Id.*, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, *op. cit.* tr. it. 91) – costituisce uno "schema" che riflette una percezione storicamente determinata (rinascimentale: FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, *op. cit.* tr. it. 114) del mondo, essenzialmente legata all'emersione del "soggettivismo arbitrario" e della illusoria "teatralizzazione del mondo" di ascendenza classica (FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, in *Id.*, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, *op. cit.* tr. it. 79-81, 85-86 e 95); sulla impressionante somiglianza dei disegni infantili e medievali in rapporto alla "prospettiva rovesciata", "metodo figurativo sintetico", vedasi *ibidem*, 92-93. Il tema è evidentemente connesso alla più ampia questione del trattamento dello spazio in ambito artistico, per la quale si faccia riferimento a FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte* (in russo, 1923-1924), tr. it. Milano 2001². Sul "giottismo" quale momento di divaricazione tra arte cristiano-orientale e cristiano-occidentale (nonostante ciò "disponibile a riletture ascetiche") v. GIOVANNARDI, *L'eredità bizantina nella scuola riminese del Trecento*, Parola e tempo, 3, 2004, 240-241. "L'immagine non deve aver la pretesa di sostituire l'originale, che la supera infinitamente; come dice Dionigi Areopagita, essa deve "rispettare la distanza che separa l'intelligibile dal sensibile". Perciò deve essere veridica sul proprio piano, ossia non deve evocare illusioni ottiche, quali una prospettiva in profondità o un modellato che presuppone ombre proiettate da un corpo. Nell'icona esiste solo una prospettiva logica; talvolta la prospettiva ottica è espressamente invertita" (BURCKHARDT, *op. cit.* tr. it. 68). A proposito della prospettiva, che determina una sorta di "profanazione-razionalizzazione" della realtà, eloquente risulta lo stesso Burckhardt quando afferma la "prospettiva matematica nella pittura rinascimentale", una prospettiva che è semplicemente la logica del "punto di vista" individualistico, ossia del soggetto individuale che prende se stesso come centro del mondo" (*ibidem*, 135). Sugli effetti dell'introduzione della prospettiva medesima nella pittura (*in primis* "perdita del simbolismo cromatico" e creazione di un "mondo intermedio analogo al sogno... che avviluppa lo spirito invece di liberarlo") si veda *ibidem*, 136.

⁸¹ Cfr. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, *op. cit.* tr. it. 121. L'equazione di cui sopra è espressa in primo luogo dalla raffigurazione di squarci e di ombre, che sono evidentemente in rapporto allo spazio tridimensionale (sulla giustificazione "metafisica" della impossibilità di raffigurare le ombre nella pittura delle icone si veda FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, *op. cit.* tr. it. 164 ss.).

⁸² Sulla "semplificazione simbolica" e "sintetica" operata dall'arte tradizionale e connessa ai tipici procedimenti di "stilizzazione" e "tipizzazione" (finalizzati ad evitare di conferire al personaggio rappresentato una caratterizzazione individuale), si veda BURCKHARDT, *op. cit.* tr. it. 57 e 64.

⁸³ In quanto non dotata della forma dovuta, dunque non "bella" (COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art*, *op. cit.* tr. it. 105; v. anche *ibidem*, 107 ss.). Si ricordi che la "bellezza" è essenzialmente "forma".

⁸⁴ SCHUON, *op. cit.* tr. it. 92. "Di norma l'uomo deve imitare l'atto creatore, non la cosa creata; questo fa l'arte simbolistica, e ne conseguono "creazioni" che, anziché duplicare quelle di Dio, le riflettono conformemente ad un'analogia reale, e rive-

tare il mondo visibile qual è nella sua realtà "oggettiva" soprattutto perché proietta la continuità puramente mentale dell'individuo sul mondo esterno, per ciò stesso rendendolo povero e duro e svuotandolo di ogni mistero, mentre la pittura tradizionale si limita a trascrivere dei simboli, lasciando alla realtà le sue profondità insondabili⁸⁵. Per rendere esplicita la distanza, in termini spirituali, tra l'arte cristiano-occidentale postmedievale e quella cristiano-orientale⁸⁶, basti comparare la ieraticità delle Vergini bizantine, le cui immagini sono veicolo di una autentica presenza spirituale, con quelle cristiano-occidentali più o meno naturalistiche, le cui immagini trasmettono "solo il fatto che Maria era una donna"⁸⁷; a tal riguardo, non è certamente un caso che a tutt'oggi le più significative immagini miracolose oggetto di venerazione in contesto cattolico siano icone bizantine⁸⁸.

L'esecuzione di un'icona consiste, in ultima analisi, in un atto creativo mimetico di quello divino: a tal proposito, risulta particolarmente interessante che, se dal punto di vista tecnico il tradizionale metodo pittorico è detto "chiarificazione progressiva"⁸⁹, allo stesso modo "Dio creò attraverso una "chiarificazione progressiva", nel corso dei sei giorni, l'essere cosmico dell'uomo"⁹⁰. L'atto in questione trasmuta il *kaos* nel *kosmos* attraverso il conferimento di una forma alla materia informale: ciò mediante un procedimento "intellettuale" che si avvale della cd. "vista interiore", facoltà che intuisce per analogia le essenze che informano le cose, sorta di

lano gli aspetti trascendenti delle cose; in ciò consiste la ragion sufficiente dell'arte" (*ibidem*, 95; corsivo nostro). L'artista non deve imitare la cosa creata per non cadere dunque in una naturalistica parodia della creazione, in quanto tale satanica. Sul carattere luciferino del naturalismo – espresso dalla "sua intenzione di imitare le creazioni di Dio" e dal "suo privilegiare...il fatto bruto a detrimento del simbolo" –, naturalismo il cui "sbocco satanico" sarà rappresentato dal surrealismo, vedasi *ibidem*. Sui pericoli del medesimo naturalismo v. BURCKHARDT, *op. cit.* tr. it. 64.

⁸⁵ *Ibidem*, 135. Cfr. ciò che è riportato di Dionigi Areopagita *supra*, n. 80.

⁸⁶ L'iconografo, mentre dipinge, prega; prima (e durante) la realizzazione dell'opera, egli si sottopone ad una rigorosa disciplina interiore. "I pittori delle icone erano monaci che, prima di mettersi all'opera, si preparavano con il digiuno, la preghiera, la confessione e la comunione; avveniva pure che si mischiassero i colori con acqua benedetta e polvere di reliquie, cosa che non sarebbe stata possibile se l'icona non avesse avuto un carattere realmente sacramentale" (SCHUON, *op. cit.* tr. it. 94 n. 9). Al riguardo si veda anche BURCKHARDT, *op. cit.* tr. it. 62 e 69, e la deliberazione del Concilio dei Cento Capitoli (XLIII capitolo) riportata in FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, *op. cit.* tr. it. 96-100. Le dissolutezze di un Caravaggio, autore di opere tecnicamente eccelse epperò non afferenti ad un'arte propriamente sacra – il soggetto religioso non essendo sufficiente, evidentemente, a qualificare un'opera d'arte come tale –, evidenziano palesemente la distanza spirituale tra l'arte cristiano-occidentale postmedievale e quella cristiano-orientale, ove l'iconografo è integralmente inserito nel contesto ecclesiale.

⁸⁷ SCHUON, *op. cit.* tr. it. 91.

⁸⁸ BURCKHARDT, *op. cit.* tr. it. 67.

⁸⁹ EVDOKIMOV, *op. cit.* tr. it. 188.

⁹⁰ *Ibidem*, 189.

"immaginazione creatrice"⁹¹ che rende possibile una contemplazione "ideale" in senso etimologico⁹². A mezzo della medesima tecnica l'artista concepisce interiormente la forma del modello da trasportare nell'opera d'arte⁹³, così come, secondo Ermete Trismegisto, nella creazione "Dio contemplò quel mondo meraviglioso e lo imitò"⁹⁴. Lo stesso processo sotteso all'utilizzo della "vista interiore", trasposto sul piano ascetico, è impiegato dall'esicasta per visualizzare il luogo del cuore, in ordine al conseguimento della cd. "discesa della mente nel cuore"⁹⁵. Inoltre, analogo al "rientrare in sé" dell'artista, successivo alla conoscenza della forma dell'opera e volto alla sua esecuzione⁹⁶, è il "ritorno in se stesso" dell'esicasta, che, in luogo di protendersi verso l'esterno, cerca Dio dentro di sé, nei recessi più nascosti del proprio cuore, sulla base della parola di Lc 17,21 "Il Regno di Dio è dentro di voi"⁹⁷. La *prosokhé* (greco per "attenzione") esicasta – consistente nell'essere costantemente consapevole del mistero che è dentro di noi epperò ci trascende – è trasposta in un tale contesto come *habitus a vedere essendo visti* da una presenza "raccolta" nell'icona, e la relazione personale che costituisce il fine ultimo della disciplina esicasta è riprodotta dal "gioco di sguardi" che si sviluppa nella contemplazione delle sante immagini. Nella superba esegesi di Florenskij "volto" e "sguardo" rimandano rispettivamente alle nozioni bibliche di immagine⁹⁸ (attuale) e di somiglianza (potenziale) quale "manifestazione dell'ontologia"⁹⁹, "somiglianza a Dio resa presente sul volto"¹⁰⁰, ossia *radicale profondi-*

⁹¹ Tale nozione è stata magistralmente analizzata da H. CORBIN, del quale si potrà al riguardo vantaggiosamente consultare *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris 1958. Ci permettiamo di proporre in via ipotetica un accostamento tra la visualizzazione dei centri mistici da parte dell'esicasta (sulla quale v. Toti, *op. cit.*, cap. II, par. 7) e la raffigurazione interiore degli archetipi operata dall'iconografo, entrambe indotte dalla vista interiore come strumento della intuizione intellettuale.

⁹² Risulta a questo proposito molto significativa la definizione dell'arte quale "sogno sostenuto" fornita da FLORENSKIJ (*Le porte regali. Saggio sull'icona*, *op. cit.* tr. it. 34). Sulla questione del sogno come "viatico verso l'invisibile" si veda *ibidem*, 20 ss.

⁹³ COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art*, *op. cit.* tr. it. 42. Cfr. *Es* 25,40.

⁹⁴ Espressione riportata da COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art*, *op. cit.* tr. it. 44.

⁹⁵ Per la quale rimandiamo a TOTI, *op. cit.*, cap. II, par. 2.

⁹⁶ COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art*, *op. cit.* tr. it. 44.

⁹⁷ Sul "ritorno in sé" nell'ascesi esicasta, motivo strettamente connesso alla antropologia cristiano-orientale, si veda TOTI, *op. cit.*, cap. I, par. 7. In merito alle relazioni tra operazione artistica e procedimenti "mistici" si rimanda a FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, *op. cit.* tr. it. 35-36.

⁹⁸ Cfr. G. BUNGE, *Geistliche Vaterschaft: christliche Gnosis bei Evagrius Pontikos* (1988), tr. it. Comunità di Bose (Bi) 1996, 10. Particolarmente penetranti risultano le osservazioni sul nesso tra le nozioni di relazione, personalità e volto riportate *ibidem*, 10-12.

⁹⁹ FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, *op. cit.* tr. it. 42-43.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 43.

tà personale attualizzata a mezzo del seme della trasfigurazione del volto¹⁰¹. Inoltre, il "volto" di Dio, che è la persona del Figlio¹⁰², potrebbe essere inteso quale "protezione", "copertura" dell'inattingibile livello apofatico del trascendente; e la stessa persona, sulla base dell'accezione latina del termine, si configura quale *volto di Dio rivolto all'uomo* – da ciò la possibilità di una relazione concreta tra i due – e, allo stesso tempo, come "maschera" dell'impartecipabile essenza (greco *ousia*) divina¹⁰³.

In quanto tale, l'attività contemplativa sopra descritta va necessariamente praticata con l'ausilio di un maestro (greco *geron*, russo *starec*)¹⁰⁴, ciò che implica il formarsi di una "catena iniziatica" trasmettitrice di influenze spirituali necessarie a che l'ascesi e l'iconografia risultino dotate di efficacia¹⁰⁵; con particolare riferimento alla "vista interiore", essa deve essere da un lato rigorosamente distinta dalla "immaginazione del luogo", suggerita in Occidente da Ignazio di Loyola nei suoi *Esercizi spirituali* – operazione ancora non scevra dalle associazioni mentali prodotte dal pensiero discorsivo¹⁰⁶; dall'altro, essa si situa precisamente agli antipodi rispetto alle fantasie passionali e "psichiche" che impregnano la cultura dell'Occidente moderno ed in special modo contemporaneo¹⁰⁷.

Da questo punto di vista, l'invasivo uso politico del Cristianesimo — che ne determina la indebita mondanizzazione — ed i *revivals* spiritualistici orientati in senso "evasionistico" di cui siamo oggi testimoni costituiscono le due facce della medesima medaglia: una immagina "fuga in avanti" tipicamente postmoderna, esito diametralmente opposto rispetto alla abissale "introversione intellettuale" tuttora discretamente custodita dall'Oriente cristiano.

¹⁰¹ Non a caso "in greco sguardo si dice idea" (*ibidem*, 44). Sulla relazione tra "persona" (greco *hypóstasis*) e "volto" (greco *prósopon*) v. SCHÖNBORN, op. cit. tr. it. 34-36.

¹⁰² BUNGE, op. cit. tr. it. 10.

¹⁰³ Ciò rimanda al discorso relativo al *mundus imaginis* (*supra*, 173-174).

¹⁰⁴ In merito alla "paternità spirituale" nell'ascesi cristiano-orientale si veda SCRIMA, *Il padre spirituale* (in romeno, 1996), tr. it. (parziale) Comunità di Bose (Bi) 2000; per l'ambito iconografico si rimanda a titolo esemplificativo a FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 103-104.

¹⁰⁵ Per ciò che concerne una "catena iniziatica" in ambito cristiano-orientale (più precisamente romeno) – questione direttamente connessa alla problematica del carattere "esoterico" dell'esicismo – cfr. MONTANARI, op. cit. tr. it. 117 ss.; relativamente alla relazione maestro-discepolo (o padre-figlio, esplicitamente connessa con la trasmissione di "metodi semisegreti della pittura d'icona") in iconografia si veda FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, op. cit. tr. it. 97-98 e 104.

¹⁰⁶ Cfr. MONTANARI, op. cit., 39 n. 118, 43 e n. 130. Non le cose in sé, ma i giudizi che ci formiamo soggettivamente su di esse ostacolano il dispiegamento di un'esistenza spiritualmente integra.

¹⁰⁷ Si pensi, a mero titolo esemplificativo, al carattere sommamente immaginifico dello spiritualismo hippie e contro-culturale, ben espresso, nella sua forma più politicizzata, dallo slogan sessantottardo "la fantasia al potere".

BIBLIOGRAFIA ORIENTATIVA

- T. BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacré* (1974), tr. it. Milano 1990².
- A. K. COOMARASWAMY, *Meister Eckhart's view of art*, in id., *The transformation of nature in art*, New Delhi 1974, 61-95.
- A. K. COOMARASWAMY, *Christian and Oriental philosophy of art* (1994), tr. it. Milano 2005.
- H. CORBIN, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Paris 1958.
- P. EVDOKIMOV, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté* (1972), tr. it. Milano 1996⁶.
- P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere* (in russo, 1914), tr. it. Milano 1998².
- P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (in russo, 1923-1924), tr. it. Milano 2004².
- P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte* (in russo, 1923-1924), tr. it. Milano 2001².
- P. FLORENSKIJ, *L'icona*, *Conoscenza religiosa*, 4, 1974, 311-336.
- P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr. it. Roma 2003.
- A. GIOVANARDI, *Il significato mistagogico dell'immagine nella liturgia cristiana*, *Parola e tempo*, 2, 2003, 217-242.
- A. GIOVANARDI, *L'eredità bizantina nella scuola riminese del Trecento*, *Parola e tempo*, 3, 2004, 237-251.
- GREGORIO PALAMAS, *Atto e luce divina. Scritti filosofici e teologici*, tr. it. Milano 2003.
- GREGORIO PALAMAS, *Dal sovraessenziale all'essenza. Confutazioni, discussioni, scritti confessionali, documenti dalla prigionia fra i turchi*, tr. it. Milano 2005.
- P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique* (1987), tr. it. Torino 2005².
- A. IONESCU, *Incontrare un'icona. Quaderno di un isografo*, tr. it. Rimini 1996.
- J. LINDSAY OPIE, *Il significato iniziatico delle icone pasquali. I*, *Conoscenza religiosa*, 2, 1975, tr. it. 164-176.
- J. LINDSAY OPIE, *I sensi esoterici delle icone pasquali. II*, *Conoscenza religiosa*, 4, 1975, tr. it. 373-394.
- J. LINDSAY OPIE, *Introduction to P. FLORENSKIJ, On the icon*, *Eastern Churches Review*, 1976, 1, 11-13.
- G. MARCHIANÒ, *La parola e la forma*, Bari 1977. 

- E. MONTANARI, *La fatica del cuore. Saggio sull'ascesi esicasta*, Milano 2003.
- NICODIMO AGHIORITA e MACARIO DI CORINTO (a cura di), *La Filocalia*, tr. it. Torino 1982-1987, 4 voll.
- O. POPOVA, *Ascesi e trasfigurazione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo* (in russo ed in italiano) tr. it. Milano 1996.
- C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, tr. it. Cinisello Balsamo (Mi) 2003².
- F. SCHUON, *De l'unité transcendante des religions* (1979), tr. it. Roma 1997².
- A. SCRIMA, *Réflexions sur les rythmes et la fonction de la tradition athonite*, in AA.Vv., *Le millénaire du Mont Athos, 963-1963. Études et mélanges*, Chevetogne 1963, II, 301-324.
- A. SCRIMA, *Il padre spirituale* (in romeno, 1996), tr. it. (parziale) Comunità di Bose (Bi) 2000.
- H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte* (1948), tr. it. Milano 1974.
- E. SENDLER, *L'icône, image de l'invisible* (1981), tr. it. Cinisello Balsamo (Mi) 1995.
- T. ŠPIDLÍK, *La spiritualité de l'Orient chrétien. Manuel systématique* (1978), tr. it. Milano 1995.
- M. TOTI, *Aspetti storico-religiosi del metodo di orazione esicasta*, Roma-L'Aquila 2007.
- L. USPENSKJ, *Essai sur la théologie de l'icône*, Paris 1960.
- B. VYŠESLAVCEV, *Il cuore nella mistica cristiana e indiana* (in russo, 1929), in AA.Vv., *L'intelligenza spirituale del sentimento*, tr. it. Roma 1994.
- I. ZERVOU TOGNAZZI, *Teologia visiva*, Città di Castello (Pg) 2003.