

L'ontologia del volto-sguardo nell'estetica di Pavel Florenskij

Natalino Valentini

Istituto Superiore di Scienze Religiose A. Marvelli, Rimini; Università di Urbino, Italia

Sommario Premesse. – 1 Le forme dell'estetica. – 2 L'idea, il volto e lo sguardo. – 3 L'icona del volto-sguardo. – 4 L'insidia dell'idolo-maschera sul volto-sguardo.

Premesse

La concezione estetica e metafisica di Florenskij è animata dalla convinzione che in fondo ci siano «solo due esperienze del mondo: l'esperienza umana in senso lato e l'esperienza "scientifica", cioè "kantiana", come ci sono due tipi di rapporto con la vita: quello *interiore* e quello *esteriore*, come ci sono due tipi di cultura: contemplativo-creativa e rapace-meccanica».¹ Siamo di fronte a due opposte prospettive di senso: l'aprirsi del *volto* (*sguardo*), a partire dalla vita interiore, verso la via della conoscenza *contemplativa*, oppure l'esteriore e rapace dominio del mondo e delle sue creature, una voracità che trasforma il volto in maschera, ormai privo di sguardo. *Contemplare* è la forma interiore della conoscenza, il dischiudersi meravigliato dello sguardo verso un mistero che interpella e attende di essere riconosciuto nella sua essenza. Conoscere, per Florenskij, implica sempre *vedere* una cosa nel suo significato, nel suo dono di sapienza, nella ragione della sua esistenza, ove il criterio razionale indica una direzione e mai è confuso con il fine ultimo della cosa e del suo accadimento.

All'interno della vasta e multiforme produzione scientifica, filosofica e teologica di Florenskij, spicca per rigore teoretico e intensità spirituale il suo personalismo iconico. Con questo contributo ci limitiamo pertanto in questa sede a mostrare l'assoluta rilevanza del *volto* quale centro simbolico del-

¹ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Mislser, Roma, Casa del libro, 1983, 92.



la sua filosofia della persona; il volto-sguardo nel quale è impressa la sostanza ontologica della persona, ma nel quale può aver luogo la teofania dell'Essere. Anche per Florenskij infatti, come più tardi per Simone Weil, «una delle virtù capitali del Cristianesimo, oggi misconosciuta da tutti, è che la salvezza sta nello sguardo».² Ciò è comprovato dal fatto che, come precisa la stessa pensatrice,

lo sguardo rivolto alla perfetta purezza ha la massima efficacia proprio nei momenti in cui si è, come si suol dire, maldisposti, in cui ci si sente incapaci di quell'elevazione dell'anima che si addice alle cose sante, poiché allora il male, o piuttosto la mediocrità, affiora alla superficie dell'anima, nella posizione migliore per essere bruciata al contatto col fuoco.³

1 Le forme dell'estetica

Pur non avendo dedicato una trattazione esplicita alla teoria estetica, tuttavia, all'interno della sua vasta e composita produzione scientifica, Florenskij riserva una cura del tutto particolare a questa dimensione e nel corso della sua breve e intensa esperienza di vita e di pensiero dispiega ed elabora differenti forme e prospettive estetiche. L'estetica innerva la tessitura di gran parte dell'opera del pensatore russo, assumendo una propria rilevanza e peculiarità nelle diverse fasi del suo cammino, caratterizzandosi di volta in volta come estetica *integrale*, *fiabesca*, *mistagogica*, *pastorale* e *scientifica*. Ognuna di queste differenti forme del pensiero estetico florenskiano meriterebbe un'accurata e sistematica indagine interpretativa, soprattutto in ragione della straordinaria percezione della bellezza che ha contraddistinto la sua concezione integrale della realtà e del mondo. Tuttavia, non potendo proporre questo confronto, ci limitiamo a osservare che in fondo il tratto distintivo comune a queste differenti prospettive estetiche risiede essenzialmente nel fondamento ontologico e salvifico del volto-*sguardo*, nell'*attenzione* verso la presenza del mistero non *al di là* del mondo, ma *dal di dentro* di esso. Si pensi al *volto misterioso della natura*, che il pensatore russo scorge ancora in tenera età (come sappiamo dalle sue *Memorie*), grazie all'originaria percezione del mondo del bambino incentrata essenzialmente nella percezione *estetico-simbolica* che costituisce il fulcro della conoscenza mistica e ontologica del mondo. La caratteristica di questa percezione estetica consiste nella ricerca dell'unità sostanziale delle cose, riconoscendo a esse un vero e proprio "volto" interiore. Il

² S. Weil, *Attesa di Dio*, Milano, Rusconi, 1972, 159.

³ Weil, *Attesa di Dio*, 159.

bambino dispone di un particolare sguardo estetico e poetico, di un suono musicale della vita, che lo conducono verso una percezione integrale della realtà, il “volto” profondo delle cose e allo stesso tempo il mistero dell'attività creativa. Infatti,

la percezione infantile è più di tipo estetico rispetto a quella di un adulto, più scientifica, o quantomeno pseudoscientifica [...]. Nella percezione infantile, perciò, ogni singolo oggetto - quando è osservato esteticamente - è completamente chiuso in se stesso, e dalla sua unità non c'è passaggio possibile all'unità chiusa di un altro oggetto [...]. La percezione infantile supera la frammentazione del mondo *dal di dentro*. È dal di dentro che si afferma l'unità sostanziale del mondo, dovuta non al tale o al tal altro segno generico, ma percepibile senza mediazione quando l'anima si fonde con i fenomeni percepiti. Si tratta di una percezione mistica del mondo.⁴

L'iniziazione al mistero sta a fondamento di questa visione sapienziale dell'esistenza, e di questa estetica mistagogica è intrisa tutta l'opera di Florenskij, non tanto in senso dottrinale, quanto esperienziale, come via dello *sguardo* e dell'*attenzione* verso la presenza del mistero non al di là del mondo, ma *dal di dentro* di esso. La percezione viva del volto misterioso delle creature e delle cose è come l'inizio di ogni nuovo atto creativo e di ogni apertura verso la vera conoscenza. L'attenzione verso ogni piccolo dettaglio, il minimo particolare, ogni fenomeno apparentemente più ovvio e modesto, rientra nella convinzione che sotto la “maschera” del visibile si celi sempre il volto misterioso e non sempre visibile della realtà:

Nei meandri della realtà fisica giace il mistero, che dietro al corporeo si cela ma che corporeo non è, e il corporeo del mistero non solo non cancella il mistero stesso, ma anzi in determinate occasioni può essere a propria volta cancellato.⁵

Dalla percezione di questo volto, e dall'interrogazione che questo suscita, ha origine ogni autentico atteggiamento sapienziale, ma anche scientifico, verso la realtà conoscibile, e di questo Florenskij resterà fermamente convinto fino agli ultimi anni di vita. La ricerca del volto celato delle creature è ciò che attrae e appassiona più intensamente il giovane Pavel, soprattutto a partire dalle realtà materiali più umili, discrete, modeste: le forme irregolari della natura, l'acqua del mare, la roccia, le pietre, gli uccelli, gli alberi, le

⁴ P. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, a cura di N. Valentini, L. Žák, Milano, Mondadori, 2003, 127.

⁵ Florenskij, *Ai miei figli*, 225.

piante, i fiori... Emblematiche restano a riguardo alcune delle sue emozionante, lucide e trepidanti narrazioni d'infanzia dedicate soprattutto alla natura, che attestano in modo assai eloquente il senso di questa originaria percezione estetica. Tra le tante, ci permettiamo di rimandare alle sorprendenti considerazioni riservate dal piccolo Pavel alla viola, dalle quali affiora l'originaria percezione estetica dello sguardo:

Certo, sapevo perfettamente che io e la viola non avevamo nulla in comune, come sapevo che la viola non aveva occhi [...]. Ricordo bene la sensazione improvvisa e tutt'altro che banale di sguardi che si incontrano, di occhi che si fissano: qualcosa balugina, forte, per poi cessare; del resto un'osservazione tanto diretta del volto della Natura non si potrebbe reggere a lungo. Pur fugace, quella sensazione dava la certezza assoluta dell'autenticità dell'incontro: ci eravamo visti l'un l'altra e l'un l'altra ci eravamo compresi; e non solo io capivo lei, ma ancor più lei capiva me. E io sapevo che lei mi conosceva e mi vedeva ancora meglio di quanto la vedessi io, e soprattutto sapevo che mi voleva bene [...]. Dove prima non c'era nulla, di colpo spuntava uno sguardo: ora tenero, profondo e pieno di attesa nei miei confronti, ora furbo-allegro, che mi diceva che io e la natura sapevamo quel che gli altri non sapevano e non dovevano sapere.⁶

Solo a partire da queste lucide percezioni dell'infanzia possiamo cogliere l'assoluta rilevanza ontologica e mistica che il simbolo incarnato del volto progressivamente assume nel pensiero di padre Florenskij. Dall'incontro misterioso con il volto-sguardo delle cose e delle creature prende forma una bellezza generata dallo stupore, che è all'origine di ogni forma di conoscenza, una sorta di scaturigine del pensiero filosofico, teologico e scientifico. Lo stupore è infatti l'impulso primigenio del pensiero creativo, il vero ordinamento dell'anima in filosofia.⁷

In profonda consonanza con alcune prospettive di pensiero antiche e moderne, che giungono fino all'estetica kantiana, lo stupore viene considerato da Florenskij un effetto del tutto naturale delle finalità che osserviamo nell'essenza delle cose (in quanto fenomeni), l'unione di quella forma dell'intuizione sensibile (che chiamiamo spazio) con la facoltà dei concetti (l'intelletto), qualcosa che dilata l'animo in cui trovare l'ultimo fondamento di quell'accordo. Ora,

⁶ Florenskij, *Ai miei figli*, 127-8.

⁷ P. Florenskij, *Stupore e dialettica*, a cura di N. Valentini, Macerata-Roma, Quodlibet, 2011.

tale finalità delle cose è, per quanto la si valuti soggettivamente, la *bellezza*; essa, però, è anche più della bellezza, in quanto sottostà a un giudizio *oggettivo* e dunque si rivela *una perfezione relativa* della cosa. La perfezione relativa della cosa, esperita come sua bellezza, funge – dunque – da fonte di *stupore*.⁸

Non si tratta di un'intuizione episodica e marginale nell'opera del Nostro, bensì uno dei cardini della sua concezione estetica nella quale convergono verità e stupore, bellezza e perfezione, già al centro del suo capolavoro⁹ e delle sue lezioni allo VChUTEMAS, nelle quali tra l'altro si precisa che la radice del termine russo *celo* ("intero", ma anche "integro" e "perfetto") è la stessa di *celyj* che traduce il *kalòs* greco. Il concetto di *celomudrie* sottolinea quindi l'integrità interiore della persona, la sua bellezza interiore il «portare alla perfezione nella bellezza».¹⁰

Queste diverse forme del pensiero che dispiegano progressivamente la sfolgorante "metafisica concreta" (*konkretnaja metafizika*) del pensatore russo, scaturiscono in gran parte da una particolare percezione estetica che assume poi la struttura di una vera e propria *estetica integrale* in grado di tenere insieme in modo sotteso eppure inscindibile, "teodicea" e "antropodicea". Le ardite teorie celesti sul senso ontologico più recondito delle verità spirituali e sull'essenza del simbolo mediante la percezione viva dei "due mondi", visibile e invisibile, potevano così intrecciarsi, in modo complementare, con le avvincenti teorie cosmologiche e biologiche, le tesi sulla spazialità e la temporalità, l'arte e il linguaggio umano, il simbolo e la forma. Teorie del cielo e teorie della terra, "teodicea" e "antropodicea", ognuna singolarmente e viepiù unitariamente, hanno l'intento di disvelare il mistero del reale, nel quale senza saperlo, distrattamente abita l'uomo. La duplice prospettiva ha infatti il compito di accompagnare la creatura sull'orlo del visibile, sul confine tra i "due mondi", fino a lasciar intravedere l'interezza delle forme che la inabitano e le vie simboliche della conoscenza che al senso conducono. Rifuggendo da ogni emotivismo psicologico o "sentire" soggettivo esteriore, sempre alla ricerca di un nuovo orizzonte ontologico e spirituale, Florenskij diviene pertanto non solo «l'iniziatore di una nuova disciplina teologica: l'*estetica pastorale*»,¹¹ ma soprattutto il teorico e lo sperimentatore di una sorta di epistemologia estetica in gran parte

⁸ Florenskij, *Stupore e dialettica*, 66-7.

⁹ Cf. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, a cura di N. Valentini, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2010.

¹⁰ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Milano, Adelphi, 1995, 258.

¹¹ V. Ivanov, *L'estetica di padre Pavel Florenskij*, in "Istina", 37, 1992, 38-42.

ancora da esplorare in tutta la sua originalità e potenzialità teoretica a partire dagli scritti di filosofia della scienza¹² nei quali confluiscono in prospettiva interdisciplinare i diversi saperi.

2 L'idea, il volto e lo sguardo

Ma queste prospettive estetiche indagate e percorse da Florenskij con inaudito vigore teoretico e creativo hanno una loro matrice comune. Nulla meglio del volto può evocare e rendere materialmente presente l'incontro tra natura e mistero, fenomeno e noumeno, esperienza e trascendenza, esteriore e interiore, visibile e invisibile. Proprio in quanto tale, il volto è il simbolo per eccellenza della persona, della sua assoluta unicità e identità, della sua autocoscienza spirituale e del suo indeducibile mistero. Il volto-persona non potrà mai essere ridotto all'immobilismo senza vita della "cosa" e di un concetto astratto; esso trascende i limiti di ogni concetto. Ecco perché «della caratteristica radicale della persona è possibile creare solo un *simbolo*, un *segno*, una *parola*».¹³

Al volto, quale centro simbolico della filosofia della persona, Florenskij dedica alcune delle sue riflessioni più vigorose, non solo nel suo capolavoro (*La colonna e il fondamento della verità*) e nel celebre scritto sull'icona (*Ikonostas*), ma anche in alcune intense lezioni, incentrate sul *significato dell'idealismo* nella sua originaria matrice platonica, che trova la sua ricapitolazione proprio nel *volto-sguardo*. Già a partire dal senso linguistico, stando alla radice greca, il concetto di volto è connesso con lo "sguardo a" (*prósopon*, da *prós* e *-op-*, tema verbale del vedere), e anche in latino, *vultus* è connesso al *visus*, cioè alla vista; a confermare la preminenza dello sguardo. Il tema di fondo qui affrontato nelle lezioni sulla filosofia antica è quello dell'idea come "manifestazione percettibile" dell'essenza della realtà. Mediante una feconda ermeneutica della dottrina delle idee di Platone, ripensata nella relazione viva con la teoria delle forme di Aristotele e con le diverse forme della conoscenza (logiche, linguistiche, ontologiche, artistiche...), il filosofo russo suggerisce l'interpretazione dell'idealismo come «un sì alla vita». Non una astratta difesa concettuale dell'idealismo come dottrina, ma la comprensione del suo senso più profondo per la percezione del mistero della vita a partire dal volto: «L'idealismo "è orientato" proprio verso lo *sguardo* (poiché l'uomo può definirsi tale proprio grazie allo sguardo) e di conseguenza l'idea è legata allo *sguardo* [...]».

¹² Cf. P. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini, A. Gorelov, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

¹³ Florenskij, *La colonna*, 93.

Sì, *l'idea è il volto del volto, ossia lo sguardo*». ¹⁴ Questa tesi, apparentemente piuttosto ardita e inconsueta, in realtà è sorretta da plausibili prove gnoseologiche e linguistiche, a partire dal termine che, nel linguaggio dell'idealismo, è posto come sua radice: *éidos* (forma, aspetto, figura; genere, specie, tipo; forma ideale, idea). Che altro sarebbe infatti l'idea - si chiede Florenskij - se non il volto della realtà? Ogni frammento esperito nell'esperienza è in realtà un fotogramma di un insieme pluridimensionale, un unico corpo che incarna un'idea; ogni oggetto separato dal reale, ma nel reale esperibile, non è altro che *l'idea* quale manifestazione del fenomeno. Particolarmente significativa a tale riguardo è l'attenzione rivolta dall'Autore all'opera pittorica di Picasso, esposta per la prima volta a Mosca nel 1914 presso la Galleria di Sergej Ščukin, in particolare la serie di strumenti musicali nei quali la tecnica compositiva del pittore destruttura l'oggetto rappresentato in diversi moduli spaziali disposti sincronicamente, condensando più percezioni di un'unica realtà in un unico istante. ¹⁵

Meglio ancora, l'idea è il volto dell'uomo, ma non nella sua casualità empirica, bensì nel suo senso ontologico e nel suo valore conoscitivo, cioè sguardo, espressione del volto dell'uomo. Tuttavia in questa relazione tra conoscenza e vista, teoria e contemplazione, unite concretamente nell'*idea*, c'è qualcosa di più profondo di una semplice consonanza, di una "consueta" congiuntura. Il volto è anche la manifestazione visibile della personalità, che rimane invisibile, eppure uguale a se stessa e non soltanto come unità di autocoscienza, ma anche come un qualcosa che può essere percepito parzialmente. Anche in questo caso soltanto lo sguardo, nella sua labile presenza, può inverare l'essenza stessa di quella personalità:

Lo sguardo dell'uomo, dopo tutti i suoi cambiamenti rimane sempre, immutabilmente trasparente oltre il suo volto. Nel volto visibile c'è un qualcosa che, sebbene non sia visibile, è molto più determinato di tutto quello che è visibile, una specie di *invariante* del volto, per esprimerci in termini matematici. ¹⁶

Il ricorso alla teoria delle invarianti non è casuale, in quanto considerata dal Nostro una delle più significative acquisizioni dell'analisi matematica della seconda metà del secolo XIX, sebbene ancora inutilizzata in filosofia. Invariante del volto, dunque, poiché nonostante il vortice impetuoso del tempo, lo *sguardo*, come la stella polare, ri-

¹⁴ P. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, a cura di N. Valentini, Milano, Studio Editoriale, 2012, 85-6.

¹⁵ Florenskij, *Il significato*, 59 ss.

¹⁶ Florenskij, *Il significato*, 82.

mane immobile. Ogni condizione particolare dell'uomo, ogni momento della sua crescita, ogni suo movimento, in maniera più o meno forte, brilla della luce del suo sguardo, della sua "specie".

Esaminando ciò che accade anche in ambito pittorico e in particolare nel vasto repertorio della pittura ritrattistica, si potrà notare che l'intensità della vita del ritratto dipende essenzialmente dalla quiete e dall'ampiezza del movimento dello sguardo che *contempla, custodisce, raccoglie*. Nel volto il movimento della vita si riflette in maniera interiore (a differenza del resto del corpo, ove prevale una dinamica più esteriore). Pertanto per comprendere la natura delle idee è necessario confrontarsi con l'espressività del volto. Facendo proprie le tesi di B. Christiansen relative all'estetica del ritratto,¹⁷ il pensatore russo mostra come ciò che meglio esprime la struttura interiore della personalità, il moto della vita interiore della persona, sia proprio l'unità della costruzione del volto. Nessuna realtà conoscibile è in grado di unificare e contenere la ricchezza del movimento interiore, l'insieme dei ritmi interiori sulla base del loro significato, se non «la persona umana nella sua propria autoconsapevolezza. E il simbolo visivo di tutti questi movimenti interiori è il volto».¹⁸ Il compito supremo che spetta all'artista, o meglio al ritrattista, sta proprio nel cogliere il moto interiore dell'anima, quel «fremiteo dell'anima immobile [...], trattenere questi ritmi interiori dell'anima che vibra».¹⁹ Sul volto della persona umana traspare in modo così tangibile l'essenza interiore del movimento dell'anima, quel fluire interiore della vita spirituale entro un "ordine"; espressioni diverse che rispondono singolarmente al *proprio* stato spirituale, al movimento interiore della personalità con una sua forma nel tempo. L'immagine mutevole del volto è la costruzione della personalità nel tempo; in particolare, ciò che dona al volto il suo tratto peculiare e irripetibile, unitamente al suo motivo melodico principale, «è dato dalla relazione reciproca tra la bocca e l'occhio. La bocca parla, l'occhio risponde. Nella forma della bocca si concentrano le emozioni e la tensione della volontà, negli occhi regna la quiete decisiva dell'intelletto».²⁰ Sul volto-sguardo è impressa misteriosamente l'idea stessa di persona:

Già, ma che cos'è poi lo sguardo dell'uomo – si chiede Florenskij – non è forse la sua idea che traspare sul suo volto? La riproduzione

¹⁷ B. Christiansen, *Philosophie der Kunst*, Hanau, Claus & Feddersen, 1909 (trad. russa di G. Fëdorov, *Filosofija iskusstva*, in "Šinovnik" (Biblioteka sovremennoj filosofii), fasc. 7, parte VIII).

¹⁸ Florenskij, *Lo spazio*, 185.

¹⁹ Florenskij, *Lo spazio*, 184.

²⁰ Florenskij, *Il significato*, 51.

ne di uno sguardo umano in un ritratto è l'idea di questo determinato volto, percepita anche da chi contempla l'aspetto esteriore.²¹

Se il volto dell'uomo è destinato al continuo mutare, il suo sguardo tra luce nel volto, esso è ciò che non invecchia.

3 L'icona del volto-sguardo

Questa sensibile attenzione al *primato della persona* che il volto dell'icona richiama nella sua concretezza, contro qualsiasi tentativo di astrazione dei concetti e di cieca reificazione degli enti, è certamente uno dei tratti filosoficamente più rilevanti della filosofia del volto compiuta dal pensatore russo. Un'autentica comprensione della filosofia del volto nella cultura russa non può prescindere da questo dato, che coglie il compimento dell'esperienza estetica nel luogo teofanico per eccellenza: *l'icona-simbolo del volto-sguardo*; equilibrio perfetto di bellezza sensibile e luce divina, di sapienza umana e ispirazione mistico-sofianica.²²

Tra i tanti pensatori russi che hanno rivolto la loro attenzione all'immagine figurativa del volto e in particolare all'arte dell'icona, Florenskij è uno dei pochi a coglierne non solo la portata filosofica e spirituale, ma anche la complessità dei nessi e il "dramma" che la attraversa. Il dischiudersi del mistero dell'icona si offre come possibilità, come dono inatteso dell'irriducibile tensione antinomica degli elementi compositivi. Al cuore dell'intera costruzione teoretica di Florenskij vi è infatti l'antinomia quale essenza stessa di ogni esperienza vitale, segno della distanza tra intelletto (umano) e Verità (divina). Anche l'icona è attraversata da questa tensione oppositoria tra parola e immagine, parola e silenzio, luce e ombra, oro e colore, e ancora: interno-esterno, *érgon-enérgeia*, evocazione-rivelazione.

Nell'icona, ripensata da Florenskij all'interno di una ermeneutica della rivelazione che trova nel volto-sguardo il suo punto focale, il "simbolo" (*simvol*) riveste una singolare decisività. Esso chiama ad abitare il luogo del confine, della *distanza*, invita a calarsi in questa soglia in cui il mondo visibile e il mondo invisibile si sfiorano senza confondersi, «debole frontiera di quaggiù e baluardo di lassù».²³ Nella prospettiva florenskiana pensare l'icona come simbolo signifi-

²¹ Florenskij, *Il significato*, 51.

²² Cf. N. Valentini, *Volti dell'anima russa. Identità culturale e spirituale del cristiano-slavo*, Milano, Paoline Libri, 2012.

²³ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977, 32.

ca in primo luogo collocarsi in quella zona incandescente del "confine" (*granica*) tra il visibile e l'invisibile.

Come ha giustamente avvertito Paul Ricoeur, spesso le significazioni simboliche s'innestano su tracce di miti arcaici, da ciò scaturisce la ricchezza, ma anche l'ambiguità del simbolismo religioso: «il simbolo dà a pensare, ma è anche la nascita dell'idolo». ²⁴ Il testo florenskiano testimonia di questa infaticabile opera di discernimento, tesa a far emergere la rilevanza ontologica del simbolismo cristiano mediante un attento procedimento ermeneutico che ne mostra l'infinita ricchezza, smascherandone l'ambiguità e il rischio idolatrico. Da qui la sua ricorrente insistenza sulla *giusta distanza* quale cifra distintiva dell'icona, là dove altri insistono piuttosto sulla mescolanza (*anàkrasis*). Come sappiamo, la critica radicale verso l'idolo è il presupposto per la fondazione della teologia iconica che trova il suo radicamento nella teologia cristiana dell'incarnazione di Dio. L'evento dell'incarnazione non solo legittima la rottura con l'aniconismo veterotestamentario, ma il progressivo distacco, fino alla netta distinzione, tra la luminosa icona del suo santo Volto e la luce della metafisica plotiniana, tra il Verbo che si è fatto carne e l'apofatico silenzio.

Nella concezione florenskiana dell'icona, si passa dal simbolo alla realtà, sfuggendo alle conclusioni della teologia apofatica, operando tuttavia un suo riconoscimento e una sua rettifica: il mistero del silenzio viene custodito, ma solo all'interno dell'atto rivelativo che viene dalla Parola e dalla Luce. Qui la parola si fa volto e il volto sguardo che oltrepassa il visibile, fino a scorgere la luminosa visibilità di quello sguardo invisibile, che visibilmente lo guarda-in-volto.

Il Cristianesimo, religione dei volti, è un continuo rimando al Volto dei volti, all'Archetipo di tutte le icone, per decifrare nel volto della bellezza l'enigma del volto-sguardo. Volti austeri e compunti, vigili e assorti, silenti e colmi di misericordia, volti dai quali traspare l'eternità, volti che generano comunione e insieme comunione di volti che testimoniano le bellezze divine. Soltanto nell'arte dell'icona la profondità inesauribile del volto personale che "parla" attraverso il suo sguardo, esprime quel senso originario della relazione, quell'anelito di comunione che oltrepassa qualsiasi compiacimento soggettivistico.

Il punto focale del mistero dell'icona e della sua bellezza più profonda, quasi impercettibile dai sensi, si concentra a poco a poco sull'unicità del volto personale, che ha nello sguardo la cifra ultima della trascendenza, ultima soglia tra visibile e invisibile. Dalle pupille dilatate del Volto santo di Cristo, della sua santissima Madre, dei suoi santi apostoli e testimoni, si intravedono ancora gli archetipi celesti che essi hanno contemplato, ridestando la mente e il cuore di chi contempla verso l'Eterno, l'*eschaton* del mondo venturo.

²⁴ P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1970, 630.

Ciò che l'icona rivela è la visione purificata di quell'Archetipo celeste che lo sguardo trattiene e dischiude nell'incontro di chi la contempla. Più propriamente, per Florenskij lo sguardo è la somiglianza a Dio, resa presente sul volto, la rivelazione del volto interiore: «di per sé in quanto contemplato, essendo testimonianza di questo Archetipo e trasfigurando il suo volto in sguardo annuncia i misteri del mondo invisibile senza parole, con il suo stesso aspetto».²⁵ Molto significativamente nella lingua russa il termine *lik* (sguardo) si riferisce propriamente al volto interiore, all'immagine di Dio racchiusa nell'uomo.

Il volto (*lico*), come manifestazione empirica, può incarnare lo sguardo (*lik*), ma può anche tramutarsi in mera maschera (*ličina*). Il volto rivela la realtà del mondo terreno, in particolare il nucleo ontologico della persona poiché «lo sguardo è la manifestazione dell'ontologia»,²⁶ ma anche la *manifestazione* della coscienza diurna. In quanto tale il volto appare alla nostra realtà empirica nella sua ambiguità:

Il volto non è privo di realtà e di oggettività, ma il confine della soggettività e dell'oggettività nel volto non è chiara alla nostra coscienza e pertanto per questa sua evanescenza, anche se pienamente convinti della realtà di ciò che abbiamo percepito, non sappiamo chiaramente ciò che appunto nel percepito è reale.²⁷

La realtà è presente nella percezione del volto, ma su una base inconscia dei processi conoscitivi. Per poter passare dalla visione empirica a quella di un'oggettivazione ontologica del suo fondamento è necessario tener presente la distinzione biblica tra "immagine" e "somiglianza" a Dio, vale a dire la distinzione tra dono ontologico di Dio, quale fondamento spirituale della persona, e il suo essere in potenza, la possibilità della sua perfezione spirituale. In quest'ultima l'immagine di Dio può incarnarsi nella vita, può penetrare nella personalità, può *mostrarsi in volto*. Solo così il volto si fa manifestazione dell'ontologia, il volto si tramuta in sguardo, poiché «lo sguardo è la somiglianza a Dio resa presente sul volto».²⁸

Ora nella pittura d'icona quale «metafisica dell'essere», radicata nella materiale concretezza in cui viene raffigurata una manifestazione sensibile dell'essenza metafisica, siamo di fronte a una rivelazione della natura spirituale dell'umanità. Nell'incontro con il volto-sguardo dell'icona, che apre alla profonda percezione del mistero, essa diviene infatti luogo della rivelazione, il simbolo della Presenza

²⁵ Florenskij, *Le porte*, 44.

²⁶ Florenskij, *Le porte*, 43.

²⁷ Florenskij, *Le porte*, 42-3.

²⁸ Florenskij, *Le porte*, 44.

del mondo spirituale e della realtà celeste. Nell'icona quel volto è il luogo epifanico per eccellenza, volto-sguardo nel quale si mostra il legame consustanziale con l'Invisibile. Ciò è documentato anche dal fatto che gli antichi iconografi, quando dipingevano i santi, curavano in modo del tutto particolare il loro volto e in special modo i loro occhi, percepiti non solo come organi della visione, ma anche della trasparenza rivelativa della salvifica Presenza. Si pensi in particolare al significato salvifico attribuito dalla tradizione cristiana orientale alla celebre icona *Acheropita* e alle sembianze reali di Gesù sul *mandylion*, che egli stesso, secondo questa tradizione, avrebbe fatto pervenire al re di Edessa, gravemente ammalato. Come al re Abgar, la contemplazione di quel Volto dell'icona, che guarda e interpella colui che lo guarda, può aprire alla salvezza.

4 L'insidia dell'idolo-maschera sul volto-sguardo

Anche per Florenskij nel Volto-sguardo l'Invisibile chiama «faccia a faccia, da persona a persona».²⁹ Ma questo incontro libero e paziente di visione e di ascolto dell'Invisibile si dona nel mantenimento della *distanza* e nel riconoscimento della più perfetta distinzione, quale condizione imprescindibile, affinché il Volto non si trasformi irrimediabilmente in *maschera* (larva), in vero e proprio *idolo*. Che altro è l'idolo se non la rottura e l'annullamento di questa distanza tra Dio e uomo? Occorre resistere alle seduzioni ingannatrici della maschera, poiché questa, pur mostrandosi come «qualcosa che ha una certa somiglianza col volto ed è preso per tale, dentro è vuota, sia nel senso materiale, fisico, sia quanto a sostanza metafisica».³⁰ Al progressivo disperdersi del senso dell'alterità e della distanza corrisponde l'emergere dell'esperienza idolatrica, che si costruisce proprie immagini e ascolta il proprio dire. Nell'icona invece lo sguardo rinvia sempre all'Invisibile, all'Infinito e in questo si gioca tutta la sua ermeneutica: «Ermeneutica dell'icona significa: il visibile diventa la visibilità dell'invisibile solo se ne riceve l'intenzione, in breve se rinvia quanto all'intenzione, all'invisibile».³¹ Ciò che in essa diventa essenziale è l'intenzione che guarda-in-volto. Così il volto-sguardo cessa di essere rivelazione dell'immagine di Dio, per diventare un guscio secco, una pura finzione che mostra soltanto il suo legame con la morte. La maschera lo imita, si spaccia per il volto, ma in realtà essa è il volto senza volto, volto che non lascia scorgere il suo "al di là".

²⁹ Cor 13, 12.

³⁰ Florenskij, *Le porte*, 45.

³¹ J.L. Marion, *Dio senza essere*, Milano, Jaca Book, 1987, 39.

Nell'assenza dell'amore prende forza il vortice caotico degli umori che disgregano la persona in meccanismi autonomi, facendo perdere all'anima la sua unità sostanziale e alla coscienza la sua natura creatrice, infatti, «la personalità senza amore si disgrega nella frammentarietà di elementi e dei momenti psichici». ³² Questa disintegrazione della persona è percepibile anche sul volto, nel quale da sempre la luce si mescola alla tenebra, esposto più di ogni altra parte del corpo alle cadute che ne deturpano la luce originaria della divina "immagine", quell'amore di Dio che è il nesso della personalità. Appena

il peccato s'impadronisce della persona, il volto cessa d'essere la finestra da cui si effonde la luce di Dio: essa mostra semmai ancor più nitidamente le macchie di sporco sul cristallo; il volto si stacca dalla persona, dal suo principio creatore, perde vita e s'irrigidisce in una maschera dominata dalla passione. ³³

La radice del peccato, dalla quale si diramano le molteplici varianti, è tutta racchiusa «nel non voler uscire dalla condizione dell'autoidentità, dell'identità Io=Io». ³⁴ In ultima analisi il peccato, dunque, non è che assenza della percezione dell'altro, soddisfatta e orgogliosa *aseitá* dimentica del mondo, autosufficienza inospitale barricata contro ogni apertura verso l'alterità, verso la impossibilità di riconoscere e accogliere il suo volto. Il peccato è l'insinuarsi sul volto della persona della maschera senza sguardo, di un falso sguardo estraneo e indifferente all'interiorità del volto, un vero e proprio rovesciamento del proprio essere verso l'estrema apparenza, esteriorità deformante e confusa, priva delle sue radici:

La persona che ha perso la componente del fondamento umano, e cioè la propria radice, è privata della coscienza della realtà e diventa un volto del vuoto e del nulla, cioè una maschera vuota e sbadigliante che non copre nulla di genuino e si riconosce come menzogna e teatro. ³⁵

Lo sradicamento della persona dalla sua integrità, saggezza e pienezza che getta l'essere nella più penosa instabilità, nasce dall'appagamento idolatrico del falso volto-maschera, simile al volto, ma senza unità nell'anima, ormai deformata radicalmente dalla sua "doppiezza". Distruzione della *persona* (*prosôpon*), e del suo *volto-verso* qual-

³² Florenskij, *La colonna*, 224.

³³ Florenskij, *Le porte*, 48-9.

³⁴ Florenskij, *La colonna*, 228.

³⁵ Florenskij, *La colonna*, 232.

cuno, davanti e “in relazione” a qualcuno.³⁶ Questa frantumazione della realtà che impedisce alla coscienza di *fondare*, disgregando la stessa unità della persona, assume la forma stessa della *distruzione della memoria*.

36 Cf. J. Zizioulas, *L'essere ecclesiale*, Magnano (BI), Qiqajon, 2007.