

DALLA SACRA ICONA ALL' "ICONA DEL NOSTRO TEMPO"

di

Luciano Pozzio

Abstract

A relation of similarity connects the two pictorial texts *Christ Acheiropoietos* and *Black Square*, an "icon of our times" (Kazimir Malevich). This relation itself is iconic, being a *homological* relation, of the genetical and structural order. The text by Malevich refers to the sacred icon and to other sacred icons, above all in the sense that it responds to the genre they represent, in a relation of "responsive understanding", to use Bakhtin's terminology. In this responsive relation—distanced, mediated, delayed—this text becomes *other*, capable of signifying on its own account, autonomously, independently from that to which it refers and to which it resembles, independently from whether it exists or not. This is why it is an icon, in the sense described by Charles S. Peirce and his sign typology. The relation between *Christ Acheiropoietos* and *Black Square* concerns the fact that these works, one "sacred", the other "profane", share in the characteristics of the icon as understood by Peirce.

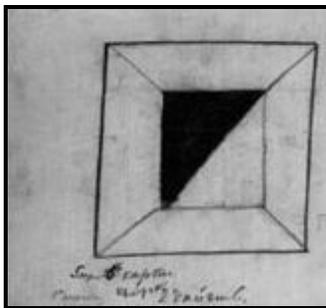
176

Il y a une relation de similarité entre les deux textes picturaux, le *Christ Acheiropoietos* et le *Carré noir*, "l'icône de notre temps" (Kazimir Malevitch). Il s'agit d'une relation qui est aussi bien elle iconique, une relation de profonde *homologie*, génétique et structurale. Le texte de Malevitch renvoie à cette et à autres des icônes sacrées, surtout dans le sens que Mikhaïl Bakhtine appelle de "compréhension responsive". Et c'est précisément dans cette réponse – une réponse distancée, indirecte, retardée – que ce texte se présente comme *autre*, comme capable de signifier pour soi, en manière autonome, sans aucune dépendance par rapport à l'objet de sa référence, de l'existence de cet objet. C'est pour cela qu'il est une icône, dans le sens particulier de la typologie des signes de Charles S. Peirce. La relation entre le *Christ Acheiropoietos* et le *Carré noir*, la première œuvre sacrée, la seconde profane, consiste précisément dans leur appartenance au type iconique dans l'acception peircienne.

Fra i due testi pittorici, quello del *Cristo Acheiropoietos* e il *Quadrato nero* "icona del nostro tempo" (Kazimir Malevič) sussiste un rapporto di somiglianza. Si tratta di un rapporto esso stesso iconico, un rapporto di profonda *omologia*, di ordine genetico e strutturale. Il testo di Malevič rinvia a questa sacra icona e ad altre, soprattutto nel senso che risponde al loro genere, è con essi in quel rapporto che Bachtin chiama "comprensione rispondente". Ed in questo

rispondere — una risposta distanziata, mediata, ritardata — questo testo si realizza come *altro*, come capace di significare per sé, autonomamente, indipendentemente da ciò a cui rinvia e a cui somiglia, indipendentemente dalla sua esistenza. È proprio per questo è un'icona, un'icona proprio nel senso in cui, nella sua tipologia, Charles S. Peirce caratterizza questa peculiarità del segno. Allora il rapporto tra *Cristo Acheiropoiete* e il *Quadrato nero* riguarda il fatto che queste opere, una "sacra", l'altra "profana", partecipano entrambe del carattere di icona nell'accezione peirceiana.

1. Oltre il mondo degli oggetti



K. Malevič, Schizzo scenografico per *La Vittoria sul Sole* (V scena, atto II), 1913, gesso nero, 21x27 cm, San Pietroburgo, Museo di Stato per la Musica ed il Teatro.

Il riferimento all'arte delle icone, delle sacre icone, gioca un ruolo importante nella ricerca di Malevič come in quella di Chagall, nel rinnovamento da loro apportato nell'ambito della raffigurazione pittorica.

È interessante quanto Pavel Florenskij scrive in un suo appunto (datato 17 maggio 1922) collegato con il suo trattato *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa* (trad. it. 1995) del 1923, dove, svolgendo un'analisi topologica dell'opera d'arte, indica come esempio della presenza, in un quadro, di più regioni spaziali con contenuto diverso,

volutamente non coordinate, l'icona della *Madre di Dio del Segno*. Qui l'infante nel grembo materno è racchiuso in una frontiera circolare, senza alcun rapporto, neppure per proporzione, dimensione, prospettiva, con lo spazio esterno. Egli è

creatura chiusa nel *suo proprio* spazio, nel *suo proprio* mondo, nella sua propria esistenza particolare, abitante di uno spazio particolare. L'infante nel grembo materno va rappresentato in generale, non altrimenti che in questo suo esistere nel suo spazio particolare (P. Florenskij, "Appunto manoscritto del 17 maggio 1922", cit. in N. Misler, "Postfazione", in *ivi*: p. 389).

C'è una sorprendente somiglianza fra l'organizzazione dello spazio nell'icona *Madre di Dio del Segno* evidenziata nella descrizione di Florenskij e quella di certi quadri di Marc Chagall, non solo in quelli in cui c'è un diretto riferimento alla maternità, come in *Russia* o in *Maternità*, o in quelli in cui si vede il vitello all'interno di una vacca o di una giumenta, ma anche in quelli in cui coesistono mondi diversi, cronotopi differenti, tenuti distinti da particolari espedienti di distribuzione e di ripartizione della superficie del quadro. Sembra che il paradigma topologico dell'icona *Madre di Dio del Segno* si sia fissato nella mente di Chagall e egli lo riprenda, rinnovandolo, nella sua creazione artistica.

Così pure l'uso del colore senza chiaroscuro, la quasi totale assenza di ombre delle superfici piane colorate di Kazimir Malevič – ma anche in certi quadri di Chagall – derivano certamente dalla pittura delle icone, dove era proscritta l'ombra e dove le cose erano raffigurate come prodotti della luce, non come illuminate da una fonte (accidentale) di luce (cfr. P. Florenskij 1977; trad. it. 1999: p. 178).

Ma non si tratta semplicemente della ripresa, nella pittura russa degli anni Dieci e Venti, di motivi, di schemi e di tecniche delle antiche icone. Ciò che dell'icona è soprattutto ripreso è la concezione dell'immagine come raffigurazione che sposti dall'ordine mondano – il mondo dell'oggetto, basato sulla rappresentazione e sulla logica dell'identico – a un *aldilà* rispetto ad esso; che recuperi, per dirla con Michail Bachtin, una logica dell'ambivalenza, dell'alterità, una dia-logica, che apra lo spazio finito del monologismo all'infinito del dialogismo (rinvio a L. Ponzio 2000; nuova ed. 2008).

L'iniziale produzione pittorica di Malevič risente di diverse influenze: dalla decorazione dell'*art naïf* dei contadini russi (nei quadri che hanno come soggetto gruppi di contadine in chiesa o come tema "il lavoro contadino"), all'impressionismo di Cézanne, al formalismo dell'*Art Nouveau*, ai guazzi dei *fauves* di Matisse. Tra l'altro, nel 1908, in occasione della mostra del "Vello d'oro", Malevič ebbe la possibilità di confrontarsi direttamente con le opere dei più grandi pittori "francesi" (da Cézanne a Gauguin, da Pissarro a Degas,

da Matisse a Van Gogh). Negli stessi anni, partecipando alle esposizioni moscovite (1907-1910), Malevič ebbe anche l'opportunità di conoscere il gruppo di artisti "indipendenti", tra cui Michail Larionov, Natalia Gončarova e David Burljuk, con i quali sviluppò un notevole interesse per le tematiche neoprimitiviste influenzate notevolmente dalla pittura popolare dell'icona.

Scrivete Malevič:

La Mosca delle icone rovesciò tutte le mie teorie e mi condusse al terzo stadio di sviluppo. Attraverso l'arte iconografica compresi l'arte impressionista dei contadini, che amavo anche prima, ma di cui non avevo chiarito tutto il significato, che mi si era svelato dopo lo studio delle icone (1918-23; trad. it. in K. Malevič 1977: p. 373).

La ricerca pittorica di Malevič ha inizio con il recupero dell'*art naïf* dei contadini della sua terra, l'Ucraina. Malevič vi trovò suggestioni per guardare alla realtà in maniera diversa e uscire dalla visione ordinaria, non solo della vita, ma anche dell'arte, recuperando quell'"ideologia non ufficiale", quella "visione del mondo" che secondo Bachtin ha una forza rigeneratrice nei confronti degli stili della vita che rientrano invece nella "ideologia ufficiale".

Malevič, riferendosi ancora all'arte dell'icona, scrive:

Come mai quest'arte aveva rovesciato la mia tendenza alla natura, alle scienze, all'anatomia, alla prospettiva, allo studio della natura attraverso i miei bozzetti? Tutte le concezioni sulla natura e il naturalismo dei *peredvžniki* furono demolite dal fatto che i pittori d'icona, raggiunta una grande maestria tecnica, riproducevano il contenuto in una verità antianatomica, fuori della prospettiva spaziale e lineare (*ibidem*).

L'arte popolare ha per Malevič la capacità di offrire la possibilità di porsi fuori delle forme ordinarie di rapportarsi al mondo — evitare "la naturalizzazione degli oggetti" (ivi, p. 377), come egli stesso direbbe —, di uscire dalla rappresentazione ordinaria, dal modo ordinario di vedere ed usare le cose, dalla loro trasformazione in oggetti nella prospettiva sovrana di un soggetto allontanandolo "sempre più dallo studio accademico della natura, [...] dall'illusionismo" (*ibidem*). Soprattutto le icone possono contribuire a ciò. Non a caso, in occasione di una mostra organizzata da Sergej Djagilev nel 1906, presso il "Salon d'Automne", le icone medievali vengono inserite all'inizio di un percorso espositivo che si concludeva con dipinti di avanguardia moscovita. Il rapporto di Malevič con le icone è fondamentale nell'ambito futuro del Suprematismo che rifiuterà la rappresentazione, la resa "realistica" della realtà. Le icone sono considerate da Malevič come la "forma più alta della cultura artistica contadina" (ivi, p. 372).

Questa esigenza di un rapporto rinnovato, *altro*, di un'ottica diversa da quella consueta sia della vita ufficiale, sia delle correnti, delle scuole e

degli indirizzi artistici una volta staccati dalla ricerca e fissati e canonizzati nell'arte dell'ordinamento culturale vigente, produce intorno agli inizi degli anni Dieci un'oscillazione della pittura di Malevič fra cézannismo e neoprimitivismo (cfr. K. Malevič 1920; trad. it. in "Rassegna sovietica" n. 1, 1965: pp. 54-68).

Dopo il soggiorno finlandese, in cui avverrà la progettazione dell'opera teatrale *La vittoria sul sole* (A. Kručënych 1913; trad. it. 2003) insieme a Matjušin e a Kručënych, Malevič, in occasione dell'ultima mostra dell'"Unione della gioventù" (10 novembre, 1913), espone dipinti di matrice cubofuturista dalle forme geometriche e metalliche — in particolare *Donna con secchi*, *Il taglialegna*, *Mietitrice* e *Samovar* — dimostrando di aver superato ogni rappresentazione naturalistica. La semplificazione geometrica dei dipinti di questo periodo — che trattano, come abbiamo detto, temi prevalentemente ispirati alla vita dei contadini russi — somiglia alle scomposizioni d'immagini prodotte (più tardi) nei dipinti "tubisti" di Léger (ci riferiamo in particolare al dipinto di Malevič intitolato *Arrotino* del 1912-13, oggi conservato a New Haven, Yale University Art Gallery).

Per Malevič, il mondo e la pittura rimangono imperscrutabili e, a coloro che si affannano a conquistare scientificamente il mondo, così scrive:

La Chiesa ha deciso che Dio sia imperscrutabile [...]. Imperscrutabili sono anche la linea e le forme sulla superficie pittorica, in quanto sono evidenti ma non reali. Non diversamente accade con la "reale" vita materiale dell'uomo. Ciononostante, l'uomo è perennemente occupato ad indagare e fondare "scientificamente" tutto ciò che lo circonda, sia nel campo materiale sia in quello spirituale. Così, la vita umana è fatta di cose inesistenti, imperscrutabili, inconoscibili, inafferrabili (1921-22; trad. it. in K. Malevič 1969: p. 175).

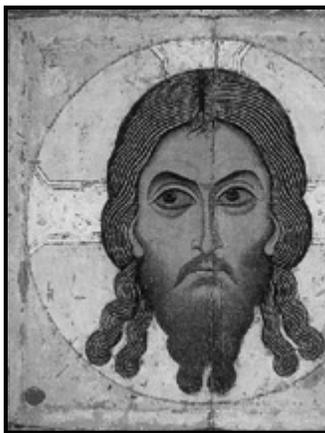
A Kandinskij va sicuramente riconosciuto il merito di essere il primo artista in assoluto ad aver orientato la pittura al "mondo senza oggetti" — è suo il primo acquerello astratto del 1910 —, ad una completa emancipazione dalla rappresentazione della realtà. Ma, mentre Malevič sembra essere giunto dalla pittura dell'icona al "segno icona" — nell'eccezione di Charles S. Peirce (cfr. trad. it. 2003) —, in particolar modo nelle tele suprematiste, la pittura astratta di Kandinskij si mostra ancora appesantita e viziata dalla tutela logica della Ragione. Malevič rende "non-oggettiva" persino la forma del "quadrato", considerata, invece, da Kandinskij come "la forma più oggettiva". La stessa sperimentazione monocroma da parte di Malevič è in funzione di una radicale decostruzione del mondo degli oggetti". La "messa in crisi" della tridimensionalità è ottenuta operando una scelta rigorosamente monocromatica e bidimensionale. Orientando la propria ricerca verso la "non-oggettività", Malevič crea quel nuovo linguaggio artistico che, in occasione della mostra "0,10", presenterà come il "Suprematismo". Compito dell'arte è

far valere la propria visione anziché accettare quella della “realtà” delle visioni extra-artistiche e rinnovarla e confrontarla attraverso l’incontro di mezzi espressivi differenti. Con il volto iconico del *Quadrato nero* Malevič vuole fare tabula rasa dell’ordinario mondo degli oggetti.

Circa il significato di “0,10” (zero-dieci), sembra accettabile la spiegazione che attribuisce allo “0” (zero) l’idea di ridurre tutte le forme oggettuali a zero per poi *procedere oltre lo zero* verso la non oggettualità, mentre il “10” appare giustificato dai dieci artisti che esposero in questa mostra.

Per la sua collocazione il *Quadrato nero su fondo bianco* si differenzia dalle altre 38 opere esposte. Infatti il quadro è collocato nell’angolo in alto formato dalle due pareti, nello stesso “angolo bello” in cui, nelle case ortodosse, è posta l’icona della Madre di Dio, di Cristo o di San Nicola.

2. Icona e raffigurazione



Cristo Acheiropoietos, XII sec., tempera su tavola, 77x71 cm, Mosca, Galleria Tret’jakov.

Rispetto, al quadrato dipinto da Malevič per la scena V del secondo atto de *La vittoria sul sole*, diviso in due triangoli, uno bianco, l’altro nero,

dalla diagonale, che potrebbe essere letto come l'icona di un'eclissi parziale, il *Quadrato nero* è l'icona di un'eclissi totale: eclissi totale, oscuramento, della pittura mimetica. È significativo, sotto questo riguardo, che l'opera di Malevič del 1914, *Composizione con Monna Lisa* (Museo di Stato russo, San Pietroburgo), sia nota anche, come *Oscuramento parziale* o *Eclissi parziale a Mosca*.

All'arte popolare nella pittura delle icone si richiama il *Quadrato nero* di Malevič con il suo intento di uscire dalla realtà convenzionale, di opporre la raffigurazione alla rappresentazione (intesa quest'ultima come mimesi della realtà). Sottrarre "l'oggetto al mondo delle cose", all'idolatria degli oggetti significa disimpegnare l'opera artistica dall'obbligo di "rappresentare", di "copiare oggetti".

Per sottrarre un'icona dall'accusa di idolatria, i Padri della Chiesa avevano già affrontato il problema del rapporto icona/realtà, icona/rappresentazione fin dal Concilio di Nicea del 787. A differenza dell'idolo, l'icona non si lascia afferrare dallo sguardo, ridurre a oggetto. Il volto infigurabile di Cristo così come il volto del quadrato di Malevič non è una rappresentazione, una copia o un'imitazione.

Nell'icona l'invisibile si fa visibile ma al contempo "Cristo non è nell'icona ma l'icona è verso Cristo" (G. Di Giacomo 1999: p. 31), orientando l'osservatore verso la raffigurazione e affrancandone lo sguardo da una rappresentazione idolatrica.

Dal punto di vista di una superficiale somiglianza, il *Quadrato nero* di Malevič sembra non avere nulla a che fare con le antiche icone. Eppure Malevič, nell'"Ultima mostra futurista: 0,10", spesso citata per la sua capacità di aver operato "uno sfondamento" delle forme formali, di ogni codice e tempo, indica il suo *Quadrato nero su fondo bianco* come "icona del nostro tempo" e, come abbiamo detto, la colloca nell'esposizione del 1915 in alto, in quell'angolo del muro dove nelle case ortodosse è posta l'icona di Cristo o della Madre di Dio.

Il *Quadrato nero* si rende l'"icona del nostro tempo" proprio perché risulta essere un "volto aperto", "una presenza *in absentia*" (J-L. Nancy 2000; trad. it. 2002: p. 35) in cui la "sua rivelazione offre un abisso che gli occhi umani non potranno mai sondare sino in fondo" (J-L. Marion 1982; trad. it. 1984: p. 36).

Il ritorno alle icone dell'arte popolare non vuole essere un ritorno indietro ma un guardare indietro per portarsi verso una posizione *altra*: l'"icona del nostro tempo" si "rende visibile" nel *Quadrato nero*.

Proprio perché l'*icona*, come Peirce l'ha descritta nella sua tipologia dei segni, significa non per abitudine accettazione di una convenzione arbitraria (*simbolo*), né in base ad una relazione di contiguità-causalità

(*indice*), nella raffigurazione pittorica che su di essa si basa, si manifesta tutta l'autonomia di cui è capace il segno in cui predomina l'*iconicità* rispetto alla necessità meccanica della *indicalità* e al carattere arbitrario della *convenzionalità simbolica*.

Quando Malevič indica il suo *Quadrato nero* (del 1913, esposto per la prima volta nella mostra "0,10" a Pietrogrado nel 1915) come "un'icona del nostro tempo", usa il termine "icona" riferendosi alle sacre icone. Esso è stato pertanto raffrontato (cfr. D. J. Haynes 1995; trad. it. 1999) con l'icona russa del XII secolo nota in russo col nome "Il Salvatore non costruito con le mani", indicata anche come *Cristo Acheiropieta*, o *Cristo della Veronica*, o *Sacro Volto*.

Fra queste due opere (attualmente conservate nella Galleria Tret'jakov di Mosca) vi è effettivamente un rapporto di somiglianza, che non è di superficiale analogia — come farebbero pensare certe associazioni di immagini riprodotte in alcuni cataloghi di mostre su Malevič intente a giustificare in maniera semplicistica l'influenza dell'icona sacra sulle superfici pittoriche suprematiste (cfr. G. Cortenova, E. N. Petrova, a cura di, 2000) —, ma di profonda *omologia*, un rapporto di somiglianza, cioè, di ordine genetico e strutturale (cfr. L. Ponzio 2004).

Tale rapporto riguarda il fatto che queste opere, una "sacra", l'altra "profana", partecipano entrambe del carattere di icona.

Da questo punto di vista, si può spiegare perché entrambe siano capaci di "trasformazione", come dice Haynes (1995; trad. it. 1999: p. 168), che, però, non riesce a render conto adeguatamente di questo loro carattere.

Esse, infatti, sacra l'una e profana l'altra, ma entrambe icone, nel senso di Peirce, fuoriescono dalla logica della rappresentazione, della passiva riproduzione dell'esistente, e sono capaci di una visione che, andando oltre "questo mondo", lo mette in discussione e lo rapporta alla sua *alterità*, al suo *altrimenti* (E. Lévinas 1978), rispetto a ciò che è, alla sua identità. Entrambe, in quanto icone, sono capaci di trascendenza dall'arbitrarietà della convenzione e dalla necessità meccanica; dall'alibi dell'"abito" (così si fa, così si dice!) e da quello della "legge naturale" che impone rapporti di connessione causale e di contiguità (così va il mondo, così stanno le cose!). Se dunque sono capaci di trasformazione è perché non sono rivolte ad una realtà compiuta e statica. La categoria bachtiniana loro appropriata, oltre a quella della exotopia, è quella della "incompatibilità". Ed esse non sono espressione di un progetto di una trasformazione, come avviene nel caso di un discorso ideologico o di un simbolo di un'ideologia, ma, come testi di raffigurazione in senso eminente, intendono operare esse stesse una trasformazione. Sono segni che non programmano un'azione, ma la realizzano. In questo senso potremmo dire che sono *testi performativi*.

Fra i due testi pittorici, quello del *Cristo Acheiropoieta* e il *Quadrato nero* sussiste un rapporto di somiglianza che è esso stesso iconico e che concerne ciò che Bachtin chiama “comprensione rispondente”. Il testo pittorico di Malevič risponde a questo o ad un altro dei testi delle sacre icone, così come risponde al loro genere. Ed in questo rispondere — una risposta distanziata, mediata, ritardata — esso si realizza come altro, come capace di significare per sé, autonomamente, indipendentemente da ciò a cui rinvia e a cui somiglia, indipendentemente dalla sua esistenza.

Il passaggio nella ricerca di Malevič dall’“alogismo” al Suprematismo attraverso la tappa importante del *Quadrato nero* è il raggiungimento in pittura dell’*icona*, è l’affrancamento dall’*eidolon*, dall’idolatria del mondo reso oggettivo reificato: è il passaggio dagli idoli della rappresentazione alle icone della raffigurazione, anche attraverso una ripresa delle antiche icone sacre; che però non intende essere un ritorno indietro ma un movimento senza ritorno, a senso unico, verso l’alterità, e proprio per questo somigliante a quello trascendente delle antiche icone.

Si tratta di cercare nella pittura un varco dall’idolo all’icona, di ritrovare la trascendenza dell’icona, un’icona che sia del nostro tempo e che, al tempo stesso, proprio in quanto icona, non gli appartenga. È del nostro tempo perché ad esso appartengono gli *idola* da cui distanziarsi, a cui opporsi: opporsi non in termini di alternativa, ma di alterità. Come l’icona, il *Quadrato nero* — come abbiamo mostrato a proposito dell’esposizione “0,10”, l’opera suprematista è collocata in alto, in quell’angolo del muro riservato, nelle case ortodosse, all’icona di Cristo o della Madre di Dio — è epifania dell’“altro”, dell’altro di un’alterità non relativa, ma assoluta. Come nelle sacre icone, ciò che si manifesta non si lascia possedere dallo sguardo, conserva la propria alterità, rinvia ad altro, non si lascia racchiudere nella presenza della rappresentazione.

L’*icona* si oppone all’*idolo*. Come osserva J.-L. Marion nella sezione intitolata *L’idolo e l’icona* (in J.-L. Marion cit.), l’idolo è ciò che si dà in piena presenza e che si lascia rappresentare, che si lascia abbracciare dallo sguardo, che si lascia racchiudere nell’orizzonte dell’io, del soggetto, che si lascia rendere suo oggetto. *Eidolon* (*eido*, *video*) è ciò che si lascia catturare dallo sguardo, che si offre ad esso direttamente, riempiendolo, colmando, sicché esso, saturo e soddisfatto, si adagia e si raccoglie in esso, restando completamente ancorato al visibile senza mai attraversarlo, senza mai cercarne l’oltrepassamento.

Nel rapporto idolatrico alla reificazione dell’oggetto guardato, corrisponde la reificazione del soggetto che guarda, il quale nell’idolo si specchia e si compiace, cercandovi conferma della propria identità secondo l’opinione distorta che egli ha di se stesso. Poiché abbaglia come uno

specchio, l'idolo non può essere visto per quello che è effettivamente, cioè come un semplice specchio dello stesso soggetto che guarda.

Come nello specchio, nell'idolo il soggetto si specchia senza possibilità di *ritrarsi*, di trarsi indietro, senza possibilità di una visione trasgrediente, eccedente. Invece, nell'autoritratto che non è rappresentazione, in cui la visione oltrepassa lo sguardo e assume il movimento della raffigurazione, l'artista si ritrae ritraendosi, facendosi indietro, prendendo le distanze, in un rapporto di exotopia, di eccedenza, che pone la propria architettonica come altra, mette fuori gioco i valori di io e stabilisce un rapporto di altro ad altro.

Nella riflessione di J-L. Marion sull'idolo e sull'icona, si insiste praticamente sulla differenza tra specchio e ritratto, tra rappresentazione e raffigurazione:

L'idolo svolge così il ruolo di uno specchio, non quello di un ritratto: specchio che rinvia allo sguardo la sua immagine o, più esattamente, l'immagine della sua mira, e della portata di questa mira. L'idolo, come funzione dello sguardo, gli riflette la sua portata (ivi, p. 26).

L'icona, invece, non restituisce allo sguardo ciò che esso stesso pone, che esso rende oggettivo, che reifica, ma impegna la visione al di là dello sguardo, al di là del visibile. L'icona non rende il visibile, ma rende visibile (per dirla alla maniera di Paul Klee), rende visibile l'invisibile, in un rapporto di "ri-velazione", che non è di "svelamento" (cfr. E. Lévinas trad. it. 1980).

L'icona non è il risultato dello sguardo, ma ciò che lo trascende, che lo provoca, che lo rende inappagato, richiedendo una visione che si spinga oltre i suoi limiti ordinari, impegnandola in una continua correzione, una continua ricerca, che impedisce allo sguardo di posarsi e di riposarsi.

Nella visione dell'icona, lo sguardo si perde a vista d'occhio. Nel caso dell'icona, il visibile, come dice Marion in *L'idolo e la distanza* (1977; trad. it. 1979: p. 18), non si presenta se non in vista dell'invisibile, sicché l'icona chiama lo sguardo a superarsi sempre di nuovo e a non rapprendersi dentro a un visibile.

"Acheiropoietos", come viene indicato ciò che è raffigurato nella sacra icona del XII secolo, a cui abbiamo fatto riferimento sopra, sta ad attestare che l'icona non viene dal mondo umano, dal mondo degli oggetti, dal mondo degli artefatti, dal mondo a portata di mano, dal mondo già fatto, già manipolato, già modellato.

Osserva Jean-Luc Marion:

Non si tratta certo, qui, di riconoscere una validità empirica all'icona "non-fatta-da-mani-d'uomo", ma di rendersi chiaramente conto che l'*acheiropoeisis* dipende in un certo qual modo necessariamente dall'infinita profondità che rinvia l'icona alla propria origine, o meglio che caratterizza l'icona appunto come rinvio infinito all'origine (op. cit. 1982; trad. it. 1984: pp. 36-37).

Ciò che la visione dell'icona rende nella resa (arrendevolmente) è l'inappropriabilità dell'alterità, l'impossibilità di renderla a portata di mano, manipolabile e afferrabile dallo sguardo. Si può allora affermare che *Acheiropoietos*, non "opera di mano d'uomo", non significa altro che *icona* in contrapposizione all'*idolo*, perché nell'icona ciò che è raffigurato è fuori dalla portata della mano dell'uomo, e conserva nel suo rivelarsi la sua alterità, nella sua resa, nel suo darsi e donarsi, la sua distanza e la sua irriducibilità all'identico.

Come abbiamo già avuto modo di dire, l'icona è la raffigurazione di un'alterità irriducibile, di un'origine senza originale, senza principio, la "primità" (*Firstness*), l'"orienza", come direbbe Peirce. Considerata nei termini di Peirce, la *Firstness* coincide con l'iconicità. In virtù della dimensione della *Firstness*, la dinamica del rapporto con l'alterità non si esaurisce nell'identità.

Risulta in tal modo un rapporto fra le sacre icone, l'icona come segno secondo la tipologia di Peirce, e la raffigurazione pittorica e artistica in generale. L'opera pittorica e l'opera artistica in generale possono essere intese come ricerca dell'altro dal visibile che si dà tuttavia nel visibile: per *visibilia invisibilia*, come dicevano gli antichi padri della chiesa difendendo le sacre icone dalla loro assimilazione agli idoli.

La costruzione di testi capaci di raffigurazione, di testi complessi o secondari, in una parola di testi "artistici", può essere descritta come passaggio dall'idolo all'icona, dalla rappresentazione alla raffigurazione. La loro visione si contrappone al mondo a portata di mano, al mondo dei comportamenti abituali, degli oggetti familiari e delle convenzioni. Essa, mediante un'*epoché* del mondo già fatto, come quella proposta da E. Husserl (si veda soprattutto in *Esperienza e giudizio*), ritorna ad un rapporto originario di tipo iconico, in cui vige la categoria peirciana della *Firstness*.

La sacra icona realizza ciò che i Padri della Chiesa avevano sostenuto per difenderla dagli iconoclasti, per distinguerla dall'idolo: la possibilità di resa, attraverso il visibile, dell'invisibile, senza che il visibile diventi apparenza, rappresentazione, copia, imitazione. L'invisibile, pur restando tale si presenta, si rende visibile: e ciò in perfetta corrispondenza con il cristianesimo, perché in questa resa si manifesta Cristo, proprio in quanto Salvatore, Redentore. L'icona presenta così lo stesso paradosso dell'incarnazione: l'invisibile si fa vedere, viene a redimere il mondo, entra a far parte di questo mondo, senza essere di questo mondo.

C'è nell'*Acheiropoietos*, tra l'immagine e Cristo un rapporto tale che l'immagine è segno, ed è nello specifico un segno iconico. Invece nel rapporto tra il pane e il vino nell'eucaristia, da una parte e, rispettivamente, il corpo e il sangue di Cristo dall'altra, non vi è un rapporto segnico. Il pane e il vino, in questo caso, non sono segni del corpo e del sangue di Cristo, ma sono il suo corpo e il suo sangue (v. a tale proposito la relazione su questo tema di L. Panier al Convegno *Corps et signe*, Lyon 12-14 settembre 2002, in corso di stampa). Tra l'icona e il Cristo non c'è un rapporto di consustanziazione come tra il corpo di Cristo e il pane dell'eucarestia, il rapporto è segnico, e a differenza del pane e del vino dell'eucarestia che non somigliano al corpo e al sangue di Cristo, ma sono consustanziali ad esso, vi è un rapporto di somiglianza, un rapporto iconico di raffigurazione che non contiene ciò a cui somiglia e che, a differenza della rappresentazione, raffigura l'alterità del visibile, rende l'invisibilità del visibile.

A differenza dell'idolo, l'icona sacra non solo non si lascia afferrare dallo sguardo, ridurre a oggetto, dato che lo sguardo dell'icona non è il riflesso di chi guarda, né coincide con il punto di vista dell'autore, ma ha un suo sguardo, si presenta con un punto di vista altro, è guardata e al tempo stesso guarda, ha un senso per sé. L'icona è transgrediente rispetto all'ottica prospettica, non si lascia racchiudere in un'architettura, perché è un'altra architettura centrata in un punto di vista fuori dal mondo degli oggetti.

L'icona non è solo vista ma vede. Lo sguardo rivolto verso di essa è catturato nel suo spazio interno, un al di là eccedente rispetto al visibile. Cristo non restituisce lo sguardo, in un rapporto di scambio eguale, soddisfatto e saturato. Chi guarda non è guardato ma è invitato a spostare lo sguardo. Cristo non guarda direttamente, ma volge gli occhi verso sinistra del suo spazio interno, spostando lo sguardo di chi guarda al di là del dipinto, verso un altro centro architettonico, quello del Padre alla cui destra è seduto, impedendo che lo sguardo possa idolatricamente saturarsi in ciò che vede, appagarsi, riempirsi di ciò che vede.

La raffigurazione dell'icona fa incontrare due sguardi, due architettoniche diverse, per realizzare uno spiazzamento che mette in discussione chi guarda, impedendo l'appagamento, la quiete, la pacificazione della buona coscienza, l'alibi della rappresentazione e immettendo in un intrico dialogico senza possibilità di sintesi e di omologazione.

Riferimenti bibliografici

MIHAIL ALPATOV, "Icône russe", in Kurt Weitzmann *et Alii*, *Le icone*, Mondadori Milano, 1981 pp. 237-304.

MICHAIL M. BACHTIN, (v. anche Medvedev e Vološinov) *Iskusstvo i otvetstvennost'* [Arte e responsabilità], "Den'iskusstva" (Nevel', 13 sett. 1919); in BACHTIN 1979, trad. it. 1988, pp. 3-4.

Estetica slovesnogo tvorčestva, Iskusstvo, Mosca 1979
(*L'autore e l'eroe* trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988).

PAUL BOUISSAC, *Iconicity*, Stauffenburg, Tübingen 1986.

GIORGIO CORTENOVA; EVGENIJA N. PETROVA, (a cura di) *Kazimir Malevich e le sacre icone russe-avanguardia e tradizioni*, in coll. con J. Kiblitky, catalogo della mostra di Verona a Palazzo Forti (6 luglio - 5 novembre 2000), Electa, Milano 2000.

GIOVANNI DAMASCENO, *Difesa delle immagini sacre*, Città nuova, Roma 1983.

GIUSEPPE DI GIACOMO, *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo 1999.

PAVEL A. FLORENSKIJ, *Ikonoostas* 1922; (*Le porte regali. Saggio sull'icona* trad. it, a cura di E. Zolla Adelphi, Milano, 1977; 1999).

Analiz prostranstvennosti i vremeni, Vchutemas, 1923-1924
(*Lo spazio e il tempo nell'arte*, trad. it. a cura di N. Misler, Adelphi, Milano 1995).

DEBORAH J. HAYNES, *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge University, Cambridge Mass, 1995 (*Bakhtin e le arti visive*, trad. it. di L. Colombo Nike, Segrate 1999).

ALEKSEJ KRUCĚNYCH, *Pobeda nad solcem*, 1913 (*La vittoria sul sole*, trad. it. a cura di M. Böhmgig, La mongolfiera, Cosenza 2003).

EMMANUEL LEVINAS, *Totalité et Infini*, Nijhoff, La Haye 1961 (*Totalità e infinito*, trad. it. di A. Dell'Asta, introd. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1980).

Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, Nijhoff, 1978 (*Altimenti che essere*, trad. it. di S. Petrosino e M. T. Aiello, Jaca Book, Milano 1983).

GRAZIANO LINGUA, (a cura di), *Icona e avanguardia. Percorsi dell'immagine in Russia*, Silvio Zamorani, Torino 1999.

KAZIMIR S. MALEVIC, *Ot Sezanna do suprematizma. Criticeskij ožerk* [Da Cézanne al suprematismo. Saggio critico], Narkompros, Moskva, 1920, pp. 16 (trad. it. "Da Cézanne al Suprematismo. Saggio critico" in "Rassegna sovietica" n. 1, 1965, pp. 54-68).

Suprematismo. Il mondo della non-oggettività, a cura di F. Rosso, De Donato, Bari 1969;

Scritti, a cura di A. B. Nakov, Feltrinelli, Milano 1997;

Suprematismo, a cura di G. Di Milia, Carte d'artisti n. 5, Abscondita, Milano 2000.

JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Gasset & Fasquelle, Paris 1977 (*L'idolo e la distanza*, trad. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1979).

Dieu sans l'être, Arthème Fayard, Paris 1982 (*Dio senza essere*, trad. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1984).

FLOYD MERRELL, *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science and Painting*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998.

NICOLETTA MISLER (a cura di) *Pavel Florenskij. La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Gangemi, Reggio Calabria 1990.

JEAN-LUC NANCY, *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris 2000 (*Il ritratto e il suo sguardo*, trad. it. di R. Kirchmayr, Cortina, Milano 2002).

CHARLES S. PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press., 1931-58 (*Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Milano Bompiani 2003).

LUCIANO PONZIO, *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevic, Chagall*, Adriatica, Bari 2000; nuova ed. 2008;

Lo squarcio di Kazimir Malevic, Spirali, Milano 2004;
L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica,
Mimesis, Milano 2010.

SOTIRIOS VARNALIDIS, "La difesa delle icone al Concilio niceno II", in
La legittimità del culto delle icone, Atti del III Convegno Storico
interecclesiale, 11/13 maggio 1987, Bari, in "Nicolaus. Rivista di teologia
ecumenico-patristica", XV, 1-2, 1988, pp. 105-128.