

AD IMMAGINE E SOMIGLIANZA L'INFIGURABILE, IL VOLTO RITRATTO E L'ICONA

*IN THE IMAGE AND SIMILARITY THE UNFIGURABLE,
THE PORTRAIT AS RETREAT [RE-TRAIT] AND THE ICON*

LUCIANO PONZIO^(*)

RIASSUNTO

Il rapporto che intercorre fra raffigurazione e icona è centrale in pittura, e su di esso si basa la possibilità di un dialogo fra l'architettura estetica di Bachtin e la ricerca pittorica. La questione riguarda la concezione e l'impiego dei segni, ed è quindi di ordine semiotico. Tale dialogo dunque non può trascurare l'apporto proveniente dalla semiotica di matrice peirceana sull'icona e sul concetto ad essa collegato di somiglianza. Né può non tenere conto di tutto l'alone speculativo che si è formato intorno alla realtà della pittura di icone risalente al VIII secolo. E le teorie semiotiche relative all'icona nella riflessione teologica hanno, nella distinzione tra immagine-icona dall'immagine-idolo, non solo agevolato lo sviluppo ma, soprattutto, spiegato la derivazione. Inoltre, il riferimento all'arte delle icone, delle sacre icone, gioca un ruolo determinante anche nella ricerca di Malevič così come in quella di Chagall. La possibilità di far incontrare dialogicamente la ricerca bachtiniana con quella pittorica dipende quindi dal ruolo che in entrambe gioca la raffigurazione, in contrapposizione alla rappresentazione, la riproduzione, l'imitazione.

PAROLE CHIAVE: Icona. Ritratto. Rappresentazione. Immagine.

ABSTRACT

The relationship between depiction and icon is central in painting. On it is based the possibility of dialogue between Bakhtin's aesthetic architectonics and pictorial research. The question concerns the conception and use of signs, and consequently is of a semiotic order. Such dialogue therefore cannot neglect the contribution that comes from semiotics of Peircean matrix on the icon and the concept of likeness connected to it. Nor can it not keep account of all the speculation around the painting of icons which goes back to the VIII century. Semiotic theories relative to the icon in theological reflection and the distinction between image-icon and image-idol have not only contributed to the development of such reflection, but has also explained its derivation. Moreover, reference to the art of icons, sacred icons, plays a determining role in the research of Malevič as in Chagall's. The possibility of dialogic encounter between Bakhtinian research and painting depends therefore on the role that depiction plays in both, in juxtaposition to representation, reproduction, imitation.

KEYWORDS: Icon. Portrait. Representation. Image.

^(*)Luciano Ponzio (Bari, Italy, 1974), lecturer in "Philosophy and Theory of Languages", received national recognition in 2012 as a candidate as Associate Professor. He has taught Text Semiotics at the Department of Studi Umanistici at the Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali at the University of Salento, Lecce, from 2004. He received his diploma as Master of Arts in Painting from the Accademia di Belle Arti in Bologna (2003) and has participated in collective and personal exhibits. His publications include: *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall* (Bari, 2000, new ed. 2008), *Visioni del testo* (Bari, 2002, 4th ed. 2010), *Lo squarcio di Kazimir Malevič* (Milan, 2004), *Differimentismo* (Bari, 2005), *Differimenti. Annotazioni per un nuovo spostamento artistico* (Milano, 2005), *L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica* (Milan, 2010), *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica* (Milano, 2015). www.differimento.altervista.org.

Icona della Madre di Dio del Segno (XVII sec.)



Museo-comprensorio Statale di Arte, Storia e Architettura, Sergiev Posad

L'immagine chiude l'oggetto e di conseguenza ne ignora la possibilità di cambiare, di diventare un altro. [...] L'oggetto vuole saltare fuori da sé stesso, vive con la fede nel miracolo della sua improvvisa trasformazione.

L'immagine lo costringe a coincidere con sé stesso, lo fa sprofondare nella disperazione di ciò che è compiuto e pronto. [...] È proprio questa la mortificante immagine in assenza. Essa è priva di dialogità e di incompatibilità.

(BACHTIN, "Appunti degli anni 1940-60", *Kamen'*, 15, 2000, p. 45)

An *icon* is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line.
(PEIRCE, *Collected Papers*, 1931-58, vol. 2, § 304)

La raffigurazione artistica si distingue e si contrappone alla rappresentazione. In quanto raffigurazione, l'opera si sottrae alla significazione, all'identificazione, al monologismo della rappresentazione.

La raffigurazione recupera il “sentire doppio”, in cui ciò che si vede evoca qualcosa che non si vede, la presenza dice l'assenza, ciò che si offre rinvia a qualcosa di sfuggente. perché risulta essere un “volto aperto”, “una presenza *in absentia*” (NANCY, 2000; trad. it. 2001: 35). in cui la “sua rivelazione offre un abisso che gli occhi umani non potranno mai sondare sino in fondo” (MARION, “L'idolo e l'icona”, in 1982; trad. it., p. 36).

L'*icona* si oppone all'*idolo*. Come osserva Jean-Luc Marion nella sezione intitolata “L'idolo e l'icona” (cfr. *ivi*): 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.

Nella riflessione di 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). Nell'idolo lo sguardo si appaga nel suo specchio, nell'icona si perde. “L'icona chiama lo sguardo a superarsi e a non rapprendersi mai in un visibile, poiché in questo caso il visibile non si presenta se non in vista di un invisibile” (*ivi*, p. 33).

Il riferimento di Jean-Luc Marion all’“Acheiropoietos”, sacra icona del XII secolo, 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. “Non si tratta certo, qui, di riconoscere” –

scrive Marion – “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” (ivi, pp. 36-37).

L'idolo invece avvicina l'altro, il divino, e lo adatta all'uomo, lo pone a portata di mano, senza nessuna distanza. La sua falsità consiste nell'illusione del rendere appropriabile l'alterità. Nell'idolo “l'adoratore mette le mani sul divino nella forma di un dio; ma questo colpo di mano perde ciò che afferra: resta solo un amuleto troppo conosciuto, troppo alla mano, troppo garantito” (MARION, 1977; trad. it. 1979, p. 18).

Si può allora dire che *Acheiropoietos*, non “opera di mano d'uomo”, non significa altro che *icona* in contrapposizione all'*idolo*. Significa infatti che ciò che è raffigurato è fuori dalla portata della mano dell'uomo, e conserva nel suo rivelarsi la sua alterità, nel suo approssimarsi, la sua distanza. I colori di *Acheiropoietos*, come in generale nelle icone, non “assomigliano” a nessuna “cosa”, non sono né “simboli”, cioè segni convenzionali, né “indici” nel senso di Peirce, segni cioè che abbiano rapporti di contiguità o di causalità con le “cose da riprodurre”.

Come fa notare Mihail Alpatov in “Icane russe” (in WEITZMANN *et Alii*, 1981, p. 237 e 304). “I colori delle icone russe primitive non sono per nulla i colori della natura; essi dipendono dalla percezione cromatica del mondo molto meno della pittura dei periodi seguenti. Né i colori obbediscono a un simbolismo convenzionale e non si può dire che ciascuno di loro abbia un preciso significato. Ma i colori sono di importanza decisiva nella creazione dell'immagine” (ivi, p. 249).

L'icona rovescia la prospettiva della vita, procedendo capovolto rispetto al mondo visibile, mostra un altro mondo, invisibile, immateriale, benché sia manifestabile visibilmente. In *Acheiropoietos*, Cristo non guarda direttamente, ma volge gli occhi verso sinistra, come se, sedendo alla destra del Padre, spostasse lo sguardo al di là dello spazio del dipinto verso un altro centro architettonico fuori da quello dell'autore e dallo spettatore, costringendo lo sguardo che guarda a uno spostamento, che impedisce che esso possa idolatricamente saturarsi con ciò che vede, appagarsi, riempirsi di ciò che vede.

Lo sguardo di Cristo non è in un rapporto di scambio con l'osservatore. Chi guarda non è guardato ma è invitato a spostare lo sguardo, a cambiare prospettiva.

Come ha fatto notare Florenskij, l'icona mostra dettagli e piani che non possono essere visibili simultaneamente, e "le icone più creative per una immediata percezione artistica risultano sempre quelle prospetticamente erronee" portando chiunque a riconoscere la *superiorità* delle icone proprio in questo trasgredire le regole della prospettiva (FLORENSKIJ, 1990, pp. 73-74).

M. Alpatov osserva che "penetra" le icone del XII secolo, a cui *Acheiropoietos/Spas Nerukotvornyi* appartiene, "un'angosciante dualità" (ALPATOV, 1981: 241). Si tratta in effetti dell'"ambivalenza" che impedisce l'appagamento, la quiete, la pacificazione della coscienza, e la immette in un intrico dialogico, per quale essa è messa in discussione, deve, dal proprio centro, un centro di valore, rispondere, senza alibi, di un altro centro, che la decentra e la spiazza continuamente.

In *Acheiropoietos*, Cristo getta "un'occhiata in tralice", ha "un austero e malinconico sguardo" (ALPATOV, 1981: 241) e al tempo stesso il suo volto dice la gloria, il superamento della morte con la resurrezione. E le tre braccia della croce che, divenuta raggiera si dipartono dalla sua testa come tre raggi di un'aureola, sono segno di equilibrio e al tempo stesso di movimento, di apertura, di ricerca, ulteriori punti prospettici che si irradiano dal suo centro e che da uno lo rendono trino.

È la situazione descritta all'inizio del *Paradiso* in cui l'ascesa di Dante prende l'avvio dal movimento dello sguardo di Beatrice, guardando ciò che ella guarda. Attraverso lo sguardo dell'altro è possibile il "trasumanar", è possibile uscire dai limiti del mondo, dalla sfera dell'essere-così delle cose, dai limiti della significazione dei segni a portata di mano.

Nell'icona l'elevazione non è separazione dal corpo. Essa passa attraverso lo stesso godimento della vista del corpo di Cristo, il cui volto, dipinto nell'icona, deve esprimere tutta la sua dolcezza, tutta la sua forza, tutta la sua malinconia e tutta la sua capacità di incitamento una trasformazione radicale.

Come nel *Paradiso* di Dante, l'ascesa avviene con il corpo, e il corpo non è mai separato dalla situazione di beatitudine: nel "giorno del Giudizio", che è anche il giorno della resurrezione della carne, il corpo viene ricongiunto

all'anima affinché, dice Dante nel *Paradiso*, gli altri che l'hanno amato possano ritrovare il sembiante della persona cara.

La pittura russa primitiva di icona esprime lo sforzo dell'uomo di raggiungere le cose più alte, "la debole frontiera di quaggiù e il baluardo di lassù", di ascendere a nobili sfere, "porta regale", attraverso la quale l'invisibile, l'Infigurabile viene incontro a chi ascolta ma questo sforzo non lo conduce a disprezzare la carne mortale, a combatterla come fecero gli asceti orientali. Nel suo sforzo verso le cose nobili non perde la capacità di considerare il mondo in modo benevolo, simpatico, di godere la vista del corpo.

La non corrispondenza dello sguardo di Cristo nei confronti di chi guarda, comporta che si sia fuori dalla simmetria, dalla equivalenza, dallo scambio eguale che è lo scambio avaro. Cristo volge lo sguardo altrove rispetto a chi lo guarda e lo costringe ad uno spostamento da un rapporto diretto, isolato, duale, con lui, verso un rapporto che coinvolge l'altro, altri, non solo Dio, di cui egli stesso è l'incarnazione, ma anche il prossimo di colui che guarda. Questa partecipazione ad altri della presentazione di Cristo è prevista nella realizzazione stessa dell'icona.

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* così come nell'icona sacra in generale – 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 PANIER al Convegno *Corps et signe*, Lyon 12-14 settembre 2002). 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.

Ogni "ritratto è *in absentia*: è per assenza e in ogni senso esposto all'assenza"; esso è "presenza *in absentia*". Il rapporto tra il genere ritratto, il suo continuo ritrarsi con le icone sacre si rende ancora più evidente nell'osservazione di Jean-Luc Nancy secondo cui "ogni ritratto inscena singolarmente l'impossibile ritratto di Dio, il suo ritrarsi [*retrait*] e il suo fascino [*attrait*]" (NANCY, 2000, pp. 35 e 41). L'idea del "ritratto impossibile" è ben nota, tra l'altro, in una leggenda della chiesa orientale. In essa si narra la storia di un pittore che non riusciva a dipingere il volto radioso di Cristo; quando Cristo se ne accorse, prese la veste di lino (*mandylion*) del pittore, la distese sul proprio volto e vi impresse la sua effigie. Sembra che l'affermazione di Nancy, secondo cui "ogni ritratto inscena l'impossibile ritratto di Dio", sia pienamente assunta da Albrecht Dürer, il quale, notoriamente, nei suoi autoritratti ha la pretesa di presentarsi nelle sembianze di Cristo.

Nel suo testo, Nancy ancora scrive: "la somiglianza non ha *nulla a che vedere* con il riconoscimento. Non vediamo mai gli originali della stragrande maggioranza dei ritratti che contempliamo, e non è un caso se l'identità di Monna Lisa, archetipo dei ritratti, resta incerta perfino per il sesso e così anche per il senso o per l'inflessione del sorriso (oppure è precisamente questa incertezza che le ha conferito il suo posto leggendario) (ivi, p. 31).

Negli anni Venti, la s-figurazione della *Monna Lisa* per mano di Marcel Duchamp non è certo un caso dato che farsi burla giocando sull'androginità dell'immagine dipinta da Leonardo, fornendola di barba e baffi, significa irridere il simbolo, lo spot, il manifesto della pittura tradizionalmente e accademicamente votata alla mimesi e alla rappresentazione. Naturalmente non mancano attenti studiosi, ligi all'idea della pittura come riproduzione, restituzione e copia conforme, che si prodigano tutt'oggi a sostenere, anche attraverso comprovate elaborazioni al computer, che dietro i lineamenti della *Gioconda* si celano quelli di Leonardo stesso o altri che si ostinano ad alzare la cornice dell'opera per veder quel che c'è sotto pur di individuare l'identità sessuale della figura dipinta.

Chiaramente, il discostarsi dalla rappresentazione può avvenire più facilmente mediante l'arte astratta, come nel caso di Malevič nella fase suprematista, ma può anche avvenire, come in altri momenti della ricerca pittorica dello stesso Malevič o in Chagall, tramite il "figurale" (v. DELEUZE, 1981). Viceversa, anche la pittura astratta e non solo quella figurativa, proprio mentre pretende di liberarsi del carattere rappresentativo, rinunciando al figurativo, all'illustrativo, al narrativo, può non riuscire ad evitare di riprodurre il mondo della rappresentazione con i suoi stereotipi e cliché.

La pittura può sottrarsi all'immagine cliché, all'identificazione, all'appropriazione, perché può sfuggire all'*indicalità* (il segno "indice" di Peirce) e alla *convenzionalità* (il segno "simbolo" di Peirce) per il suo potenziale carattere *iconico* (il segno "icona" di Peirce).

L'*icona*, come Peirce l'ha descritta nella sua tipologia dei segni, significa non per passiva conseguenza di una convenzione (*simbolo*), né in base a una relazione di contiguità-causalità (*indice*).

Nella raffigurazione pittorica 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*. Nell'*iconicità* della raffigurazione predomina quella categoria che Peirce chiama *Primità* o *Orienza* o *Originarietà*, cioè "l'essere di una cosa quale essa è senza riguardo a nient'altro" (PEIRCE, 1931-58, vol. 2, § 89; trad. it. 2003).

Questo poter essere senza riguardo a nient'altro è l'*alterità*, l'*alterità* non relativa, ma assoluta. La raffigurazione ha un carattere iconico perché in essa l'*alterità* si rende visibile restando *alterità* assoluta; essa rivela la sua invisibilità. Perciò la raffigurazione si differenzia dalla rappresentazione che si lascia ridurre al referenziale e al visibile. La raffigurazione rivela ciò che pur dandosi nel visibile non si esaurisce nel visibile, che pur dandosi allo sguardo, non si lascia afferrare da esso.

Come abbiamo anticipato, per sottrarre un'icona dall'accusa di idolatria, gli iconoclasti e 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 di Cristo – così come può essere volto il quadrato di Malevič (L. PONZIO 2004) – non è una rappresentazione, una copia o un'imitazione. Del resto, proprio in ciò consiste il lavoro del pittore di icone: aprire varchi verso

l'invisibile per emancipare l'icona dall'idolo e per liberare l'immagine da una certa fenomenicità delle apparenze in modo che divenga apparizione: l'icona raffigura il visibile invitando a spingersi al di là del visibile, verso l'Infigurabile per eccellenza.

“L'icona espone l'invisibile”, scrive Nancy, “insomma, non è essa stessa propriamente visibile, ma è presenza dell'invisibile e di ciò che fa dunque appello a una visione altra da quella della vista” (2000). Nell'icona l'invisibile si fa visibile ma al contempo “Cristo non è nell'icona ma l'icona è verso Cristo” (DI GIACOMO, 1999, p. 31), orientando l'osservatore verso la raffigurazione e affrancandone lo sguardo da una rappresentazione idolatrica.

Se l'icona, a differenza dell'idolo, è in primo luogo una presentazione e non una rappresentazione, questo è dovuto al fatto che essa è la presentazione di un assente. Per questo il Cristo non è nell'icona, ma è l'icona che è verso il Cristo, e questi non cessa di ritrarsi (DI GIACOMO, 1999, p. 31).

Come detto, l'immagine dell'icona sacra è spesso associata al “ritratto” e con esso è in un fitto rapporto segnico (semiosi) di rinvio ad un invisibile, ad “un'origine senza originale” (MARION, 1982; trad. it. 1984, pp. 21 e 40) o, come direbbe Peirce, alla “primità” (*Firstness*), all’“orienza”. Nancy, facendo riferimento ad un autoritratto di Dürer raffiguratosi nelle sembianze di Cristo, scrive: “Il ritratto ricorda l'icona e le assomiglia così come l'assenza della presenza richiama, per somigliarle, la presenza dell'assenza. Il ritratto ricorda in ciascun essere finito l'infinito dilatarsi dell'uno” (2000: 53).

Per visibilia invisibilia: è su questo aspetto delle icone che i Padri della Chiesa si basavano per distinguere l'immagine-icona dall'immagine copia, dall'immagine rappresentazione, la cui adorazione dà luogo all'idolo, a differenza di quella nei confronti dell'icona; ed è su questo aspetto che il secondo Concilio di Nicea riconobbe la legittimità delle immagini nella tradizione cristiana (DI GIACOMO, 1999, p. 17-33).

Il fatto che la Primità, o Orienza, o Originarietà, sia “qualcosa *che è ciò che è senza riferimento ad alcunché d'altro fuori di esso*, sciolta da qualsivoglia forza o da qualsivoglia ragione” (PEIRCE, 1931-58; trad. it. 1980, p. 96), comporta che tale qualcosa resti esterno allo sguardo totalizzante, non si lasci racchiudere in esso, ma solleciti la riapertura, mai conclusa e definitiva, della totalità.

Per il carattere della Primità, l'iconicità della raffigurazione pittorica supera l'immagine come adeguazione all'oggetto, l'immagine come identità, e rende visibile l'alterità, l'inadeguazione, l'asimmetria, l'incommensurabilità fra visibile e invisibile. A tal proposito Deleuze scrive: "Da un diverso punto di vista, la questione della divisione delle arti, della loro rispettiva autonomia, della loro eventuale gerarchia, perde ogni importanza. In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee "non rendere il visibile, ma rendere visibile" non significa nient'altro. Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono" (DELEUZE, 1981; trad. it. 2004, p. 117).

L'icona è dunque il superamento del pensiero oggettivante, nell'oltrepassamento dei confini del soggetto e del suo mondo secondo il monologismo della rappresentazione dell'"ideologia ufficiale". La raffigurazione artistica tenta un avvicinamento a ciò che si dà come altro. Ciò dà luogo ad un ampliamento, che non è solo quantitativo ma qualitativo, dell'orizzonte della coscienza, che consiste nel modificare, rivedere o in qualche maniera sovvertire la totalità monologica con la quale in un certo momento, in una certa epoca, in una certa cultura, in una certa comunità, in un certo gruppo, in una certa tendenza o ideologia, il soggetto si identifica.

È per questo che la raffigurazione artistica può avere non solo un carattere innovativo sul piano conoscitivo, ma anche trasformativo nei confronti della coscienza sul piano etico, chiamandola a una responsabilità che travalica le convenzioni, i ruoli, la distribuzione delle parti propria del mondo della rappresentazione.

Per il suo carattere iconico la raffigurazione artistica ha un carattere innovativo e spiazzante soprattutto perché non si rivolge soltanto alla coscienza cognitiva ma alla coscienza morale, richiamandola alla sua responsabilità senza alibi (BACHTIN).

La ricerca pittorica di Malevič o di Chagall (L. PONZIO, 2000; 2008; L. PONZIO, 2004) rende possibile la comprensione del rapporto fra raffigurazione pittorica e icona, soprattutto per il diretto richiamarsi, anche in connessione con le tendenze dell'epoca (primitivismo, ecc.) alla tradizione delle sacre icone. D'altra parte il riferimento all'arte delle icone gioca un ruolo importante nella

ricerca di Malevič e Chagall e nel rinnovamento da loro apportato nell'ambito della raffigurazione pittorica.

Proprio tale diretto riferimento alle sacre icone ci permette, attraverso l'impiego della riflessione che ad esse è stata dedicata per giustificarne il culto, di comprendere meglio non solo il ruolo che il segno iconico può avere nella raffigurazione pittorica, ma anche il ruolo attribuito all'icona nella classificazione dei segni secondo la semiotica di Peirce ed anche il senso della concezione bachtiniana dell'opera artistica come raffigurazione e del suo rapporto con la responsabilità.

Il patrimonio che è stato lasciato da coloro che nell'ambito della fede cristiana, per difendersi dall'accusa di iconoclastia, hanno scritto per spiegare che cos'è un'icona, è di enorme interesse sia sul piano della semiotica come teoria generale dei segni, sia per una teoria delle arti figurative e della pittura in particolare. Sicuramente tale patrimonio ha esercitato, in maniere differenti, in modo diretto o indiretto, la sua influenza su Bachtin e su Peirce.

Ci riferiamo in particolare agli Atti del VII Concilio Ecumenico di Nicea II (il precedente convocato a Costantinopoli, nel 786, era stato interrotto dall'intervento della guardia imperiale fedele alla memoria di Costantino I, accanito iconoclasta) promosso da Irene — che regnò insieme al figlio Costantino VI divenuto imperatore all'età di dieci anni — nella Cattedrale di S. Sofia a Nicea, in Bitinia, odierna Iznik (VARNALIDIS, 1987, pp. 105-128).

Ci riferiamo anche ai tre discorsi apologetici sulle icone scritti da S. Giovanni Damasceno (675-749) (cfr. 1983), che, benché non citati dai Padri del Concilio Niceno II, tuttavia certamente influenzarono le loro argomentazioni in difesa della venerazione (τιμη, προσκυνησις) delle icone che è altro dalla adorazione (λατρεία) che riguarda solo Dio.

È interessante considerare che l'uso di "*icon*" nella terminologia di Peirce, per indicare un tipo particolare di segno, accanto a "*index*" e "*symbol*", viene introdotto, nella sua ricerca, soltanto in un secondo tempo. Egli usa precedentemente altri termini: "*likeness*", "*copy*", "*image*", "*analogue*". Solo a partire dal 1885 egli introduce il termine "*icon*". È anche interessante notare che all'inizio (1857-1866) Peirce usi "*representation*" (FISCH, 1982: XXXIII) per indicare ciò che in un secondo tempo indicherà con "*sign*".

Molto probabilmente nell'introdurre il termine "icona" e anche nell'abbandono del termine "rappresentazione" per "segno", Peirce risente, sia pure indirettamente, della concezione dell'icona dei Padri della Chiesa e del Concilio Niceno II, concezione che giunge in qualche modo fino a lui grazie alla sua profonda conoscenza della filosofia medievale.

In riferimento alla sua analisi dell'icona, è interessante quanto Pavel Florenskij scrive in un suo appunto inedito (datato 17 maggio 1922) collegato con il suo trattato del 1923, *L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurative* (trad. it. 1995). Florenskij 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" (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 Chagall, e 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, come abbiamo visto, 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.

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 Bachtin, una logica dell'ambivalenza, dell'alterità, una dia-logica, che apra lo spazio finito del monologismo all'infinito del dialogismo.

È sorprendente il fatto che, in una lezione di semiotica svolta a Bari il 24 febbraio del 2000, Floyd Merrell (1998) per dare un esempio di *icona pura* nel senso di Peirce (cioè un'icona in cui domini soltanto la categoria della "primità": v. sopra capit. II), facesse riferimento a *Quadrato nero* di Malevič. Ciò che è sorprendente non è questo accostamento, il quale invece, in base alle cose che abbiamo detto fin qui, è senz'altro comprensibile e giustificato, ma il fatto che Merrell (come egli rivelò dopo la lezione) lo facesse senza sapere che Malevič considerava il suo volto quadrangolare un'icona.

Merrell senza sapere del rapporto che Malevič stabiliva fra questa sua opera e le antiche icone russe, l'aveva tuttavia riconosciuta come *icona*, avvalendosi della definizione di icona data da Peirce nella sua tipologia dei segni.

È questa una specie di controprova del rapporto che intercorre fra la concezione di Peirce dell'icona e la concezione dell'icona dei difensori, nel secolo VIII, del culto delle icone dall'iconoclastia. È questa controprova è offerta dall'accostamento da parte di Merrell, dell'icona di Peirce a un'opera pittorica, *Quadrato nero*, senza che Merrell fosse a conoscenza del fatto che Malevič si richiamasse esplicitamente nella sua ricerca pittorica alle antiche icone.

Per quanto riguarda il rapporto fra la tradizione russa del culto delle icone e la concezione bachtiniana della raffigurazione nell'ambito della creazione letteraria e in generale artistica, bisogna ricordare che Bachtin aderiva alla religione ortodossa e si occupava di questioni teologiche, anche se in maniera non canonica e non confessionale, collegando le grande verità religiose della tradizione russo-ortodossa con la filosofia tedesca e lo studio del mondo classico. Il gruppo di Bachtin, a Leningrado, negli anni Venti, si interessava anche di questioni teologiche concernenti non solo l'ortodossia russa ma anche l'ebraismo e il patrimonio ebraico soprattutto per la presenza, nel gruppo, dell'ebreo Matvej Isaevic Kagan – questa e le altre notizie biografiche relative al rapporto fra Bachtin e la religione ortodossa sono tratte da Clark e Holquist (1990; trad. it. 1991, pp. 162-94).

Il 7 gennaio del 1929 Bachtin fu arrestato — e restò per diversi mesi in stato di detenzione prima in carcere e poi in ospedale e successivamente fu esiliato nella città di Kustanaj nel Kazachstan — sotto l'accusa di aver partecipato a gruppi religiosi ortodossi di Leningrado, fra i quali la Confraternita di San Serafino.

La Confraternita di San Serafino era fortemente influenzata dal pensiero religioso filosofico e scientifico di Florenskij, molto ammirato da Bachtin, e la cui teoria del segno iconico, che riprendeva la concezione delle icone dei Padri della Chiesa e del Concilio Niceno II, è stata oggetto di attenzioni dei semiotici russi contemporanei.

La concezione bachtiniana della raffigurazione estetica risente dunque certamente della tradizione di pensiero collegata con il culto delle icone e basata sulla distinzione fra immagine-icona e immagine-idolo che risale al concilio di Concilio di Nicea del 787 e, ancor prima, a Giovanni Damasceno.

In base al collegamento che Florenskij stabilisce fra icona e maschera rituale, si può anche comprendere l'interesse di Bachtin per la maschera carnevalesca e per le antiche forme di festa popolare, e il rapporto fra il suo concetto di raffigurazione, corrispondente a quello di icona, e quello di "corpo grottesco" esaltato nelle antiche maschere carnevalesche. L'immagine iconica propria della raffigurazione artistica non è isolata, in Bachtin, da tutte le sue manifestazioni che vanno dal sacro al profano, dalla cultura popolare alla grande letteratura europea. Osserva Florenskij: "[...] l'essenza sacra della maschera non soltanto non sparì con la decomposizione della sua forma anteriore, ma, liberatasi di quel cadavere, si creò un corpo artistico: l'icona. L'icona culturalmente e storicamente ereditò la funzione della maschera rituale, elevando al massimo grado questa funzione [...]" (FLORENSKIJ, 1922; trad. it. 1999, p. 185).

L'icona, "teologia in immagine", va ascoltata perché vi si riveli la parola. L'icona è per altri, vita *per un altro mondo*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALPATOV, Mihail. Icone russe, in Kurt WEITZMANN *et Alii*, **Le icone**. Milano: Mondadori, p. 237-304, 1981.

BACHTIN, Michail M. Arte e responsabilità (1919), in BACHTIN, M. M., KANAEV, I. I., MEDVEDEV, P. N., VOLOŠINOV, V. N. **Bachtin e le sue maschere** (scritti 1919-29), trad. it. di M. de Michiel e cura di A. Ponzio, P. Jachia, M. De Michiel. Bari: Dedalo, p. 41-42, 1995.

BACHTIN, Michail M. **L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane**, a cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.

BACHTIN, Michail M. **Per una filosofia dell'azione responsabile**. Lecce: Manni, 1998.

BOUISSAC, Paul. **Iconicity**. Tübingen: Stauffenburg, 1986.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1990; trad. it. di F. Pellizzi, **Michail Bachtin**. Bologna: Il Mulino, 1991.

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

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon, Logica della sensazione**. Macerata: Quodlibet, 1985.

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

DUBORGEL, Bruno. **L'icône. Art et pensée de l'invisible**. Université de Saint-Étienne: CIEREC, 1991.

FISCH, Max H. Introduction, **Writings of Charles S. Peirce**. Bloomington: Indiana University Press, vol. I, p. XXXIII, 1982.

FLORENSKIJ, Pavel. **Le porte regali. Saggio sull'icona** (1922), a cura di E. Zolla. Milano: Adelphi, 1977; 1999.

FLORENSKIJ, Pavel. **La prospettiva rovesciata e altri scritti**, a cura di N. Misler. Reggio Calabria: Gangemi, 1990.

FLORENSKIJ, Pavel. **Lo spazio e il tempo nell'arte** (1923-24), a cura di N. Misler. Milano: Adelphi, 1995.

HAYNES, Deborah J. **Bakhtin and the Visual Arts**, Cambridge Mass.: Cambridge University, 1995 ; trad. it. di L. Colombo, **Bachtin e le arti visive**. Segrate: Nike, 1999.

LICHAČEV, Dmitrij, S. **Le radici dell'arte russa. Dal Medioevo alle Avanguardie**. Milano: Bompiani, 1995.

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

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

MARION Jean-Luc. **L'idolo e la distanza**, trad. di A. Dell'Asta. Milano: Jaca Book 1977; 1979.

MARION Jean-Luc. **Dio senza essere**. Milano: Jaca Book, 1982; 1984.

- NANCY, Jean-Luc. **Il ritratto e il suo sguardo**. Milano: Cortina, 2000; 2002.
- PEIRCE, Charles. **Collected Papers**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1931-58.
- PEIRCE, Charles. **Semiotica**, a cura di M. A. Bonfantini. Torino: Einaudi, 1980.
- PEIRCE, Charles. **Opere**, a cura di M. A. Bonfantini. Milano: Bompiani, 2003
- PONZIO, Luciano. **Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall**. Bari: Adriatica, 2000; 2008.
- PONZIO, Luciano. **Lo squarcio di Kazimir Malevič**. Milano: Spirali, 2004.
- PONZIO, Luciano. **L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura icônica**. Milano: Mimesis, 2010.
- VARNALIDIS, Sotirios. 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, pp. 105-128, 1988.

Recebido em 18/02/2015
Aprovado em 15/04/2015