

LUCIANO TRIPEPI

**LO STATUTO DELL'IMMAGINE IN FLORENSKIJ E IN BENJAMIN:
TRA IMMAGINE ARCHETIPICA E CRISI DELL'AURA**

**THE STATUTE OF THE IMAGE IN FLORENSKY AND BENJAMIN:
BETWEEN THE ARCHETYPICAL IMAGE AND THE CRISIS OF THE
AURA**

SINTESI: Il tema del presente saggio è l'analisi comparativa e l'interpretazione critica della prospettiva tematica analogica e della differenza teoretica tra la concezione dell'opera d'arte in Pavel Florenskij e in Walter Benjamin, della sua temporalità storica, dello statuto ontologico dell'immagine, del reticolo di relazioni tra il volto, lo sguardo e la maschera, indagati a partire da due saggi, capitali e incompiuti, dei due pensatori: *Ikonostas* e *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*. L'analisi cerca di dimostrare, da un lato, il fondo comune degli interessi filosofici nei decenni più catastrofici della storia novecentesca, che si allarga ad altre opere fondamentali, dall'altro, la frattura indubbia nella interpretazione della modernità e della stessa tensione escatologica e ontologica che ne consegue.

PAROLE CHIAVE: Icona. Tempo. Immagine. Volto. Sguardo. Maschera.

ABSTRACT: The theme of this essay is the comparative analysis and the critical interpretation of the analogical thematic perspective and of the theoretical difference between the conception of the work of art in Pavel Florensky and in Walter Benjamin, of its historical temporality, of the ontological status of the image, of the network of relationship between the face, the look and the mask, investigated starting from two capital and unfinished essays by the two thinkers: *Ikonostas* and *The work of art in the time of its technical reproducibility*. The analysis tries to demonstrate, on the one hand, the common field of philosophical interests during the most catastrophic crisis of twentieth-century history, which extends to other fundamental works, on the other, the undoubted fracture in the interpretation of modernity and of the eschatological and ontological resulting tension.

KEYWORDS: Icon. Time. Image. Face. Look. Mask.

Introduzione

Tessere una rete interpretativa tra pensatori è sempre rischioso ed è esposto al fraintendimento storico-filologico e, soprattutto, teoretico. Ancor di più quando il destino tragico li accomuna nello sprofondarsi della storia novecentesca al suo apice di ferocia, ancor di più quando il carattere radicale della loro peregrinazione li differenzia nella singolarità irriducibile della loro riflessione complessa e aporetica.

Se rileggesimo, però, sullo stesso foglio, l'*Autoreferat* di Pavel Florenskij e uno dei *Curriculum vitae* di Walter Benjamin potremmo non solo rilevare le analogie, la rete dei riferimenti comuni e di quelli del tutto individuali, ma anche l'impossibilità radicale a contenere la *forma* essenziale della traiettoria di ambedue i filosofi entro i limiti prestabiliti di carattere biografico e disciplinare.

D'altra parte, la specificità delle esperienze in cui matura lo spessore filosofico e teologico di entrambi dovrebbe mantenerli a una distanza storico-spaziale insuperabile, quella tra l'*esodo permanente* nel primo (Benjamin) e la radicale rivendicazione tradizionale dell'*identità archetipica* come fonte sorgiva della verità contrapposta al fluire nichilistico del moderno nel secondo (Florenskij).

Ma, se la nostra attenzione si rivolge a due testi, potenti per forza espressiva e originali per profondità teoretica, come *Ikonostas* e *Kunstwerkaufsatz*, allora il carattere incompiuto di entrambi i saggi, il travaglio faticoso della loro recezione, è come se ci ponesse di fronte a un sigillo comune a entrambe le opere, dischiuso il quale, possiamo intravedere, nella originalità storico-contestuale del loro sviluppo, anche la sorprendente analogia delle tematiche fondamentali come, ad esempio, la natura della visione e del visibile, il suo rapporto con l'invisibile, lo statuto della *immagine/icona* e della *immagine/ritratto*, la natura della tecnica produttiva e riproduttiva delle opere; infine il ruolo del sogno e dell'inconscio nel formarsi della *spaziotemporalità onirica*, il suo carattere mediano di *trasognanza rovesciata* temporalmente che apre alla dialettica, tesa e tragica nella sua aporeticità, tra maschera, volto e sguardo.

È da qui, nella prossimità della interrogazione alle tematiche comuni, nel differire delle risposte teoretiche e nell'infittirsi straordinario dei reticoli analogici dei due saggi che prende avvio il nostro tentativo ermeneutico.

Un canto a due che implica sfida alla differenza nel pensiero, nella tensione contraddittoria tra scaturigine primaria dell'immagine dall'esperienza e natura problematica del suo istituirsi come forma che sostenga la visione dell'opera

d'arte, del suo instaurarsi spaziotemporale nella stabilità dell'*eikón* prototipica, del volto/sguardo incarnato e della sua crisi irrimediabile. Infine, il passaggio dall'iconicità auratica del valore culturale nella accelerazione tempestosa della riproducibilità tecnica, quando il *tempo rovesciato* che dal futuro retroagisce sul passato arrischia, al massimo grado, il contraccolpo della riproduzione inautentica e l'abisso catastrofico del nichilismo di ogni prassi.

1. Il sogno e il velo del visibile: volto, sguardo e maschera

Le prime pagine di *Ikonostas* sono vertiginose, spiazzanti: la nostra intuizione immediata è che ci sia celato il confine tra il visibile e l'invisibile [*nevidimy*], il limite [*granitsa*], l'accesso che ne illumini l'abissale distanza, ma anche la relazione. Eppure, ci deve essere un punto, sia pure denso infinitamente, in cui si possa aprire uno *squarcio* [*dyroy*] che permetta la contemplazione, allora: «[...] questo e l'altro mondo si aprono l'un l'altro e la nostra vita è sollevata da un fiotto incessante, come quando la temperatura fa salire in alto l'aria calda»¹.

La *squarcio* è al valico tra il sogno e la veglia: è il sogno [*son*]. Anche il sogno più selvaggio è indizio, segno di un possibile territorio altro pieno di

¹ Cfr. P. Florenskij, *Le Porte regali. Saggio sull'Icona (Ikonostas)*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, pp. 19-20.

visioni, al confine tra sogno e veglia, non del sonno profondo, là dove collassa il tempo trascendentale kantiano, là dove si sfrangia all'infinito la metrica di una successione universale che ordini la rappresentazione fenomenica della stessa spazialità come intuizione pura.

Qui Florenskij, lettore attento di Bergson, parrebbe ricalcarne il dualismo tra temporalità esteriore della mera successione spaziale e condensazione interna di carattere psichico-soggettivo. In realtà la sua è una prospettiva molto più radicale della *durée* bergsoniana, ristretta tra la spazialità indifferente della fisica classica e l'incomprensione della rivoluzione relativistica: Florenskij introduce con la *temporalità rovesciata* una paradossale metrica immaginaria relativistica a velocità infinita, che giunge sino alla ipotesi della inversione completa delle estasi ordinarie della misura cronologica irreversibile:

Ma se tutti sono d'accordo, anche senza conoscere il principio di relatività, che nei singoli sistemi, come nel caso osservato, il tempo trascorre secondo una sua velocità e una sua misura, non tutti hanno meditato sulla possibilità che il tempo trascorra a una velocità infinita e perfino rovesciandosi su se stesso, che, col passaggio alla velocità infinita, il suo corso prenda il senso inverso. Ma intanto il tempo davvero può essere istantaneo e fluire dal futuro al passato, dagli effetti alle cause, teleologicamente, e ciò appunto avviene quando la nostra vita passa dal visibile all'invisibile, dal reale all'immaginario².

² *Ibidem*, p. 21.

Il tempo onirico è capovolto e scorre rovesciato rispetto alla coscienza di veglia, si capovolge su se stesso e tramuta le immagini concrete su un piano immaginario dove «[...] quelle immagini che separano il sogno dalla realtà, separano il mondo visibile dal mondo invisibile e, in tal modo, congiungono i due mondi. In questo luogo di frontiera delle immagini oniriche si stabilisce il loro rapporto sia con questo mondo sia con quell'altro»³.

Il *sogno trasognante*, il dormiveglia, è il ponte simbolico dall'una all'altra sfera, mai il sonno profondo, bensì il vacillare sempre errante di una coscienza non concentrata sul fine pragmatico e sulla relazione fattuale tra i mezzi e gli scopi⁴.

La platonica fase ascensiva costituisce un faccia a faccia diretto con la visione delle essenze, la fase discensiva è carica di immagini simboliche: sicché

³ *Ibidem*, p. 32.

⁴ Florenskij cita di passaggio Carl du Prel, personaggio ottocentesco assai singolare, le cui opere spaziano tra filosofia, mistica, scienze e occultismo. La sua opera *Oneirokritikon: Der Traum vom Standpunkte des transcendentalen Idealismus* (1868) è, comunque, precorritrice della psicanalisi nella sua fase iniziale – Freud lo cita nella quarta edizione della *Traumdeutung* (1914), vicino a Von Hartmann – e ha destato interesse anche in Jung, Kandinskij e Rilke. La connotazione ontologica delle tesi florenskjiane non si cura però degli aspetti storicamente contingenti del clima culturale d'inizio secolo, cosa che sottrae, pertanto, ogni seria legittimazione a polemiche attuali, anche riguardo all'esoterismo occultistico di tale riferimento. Invece, sulle dibattute questioni storico-contestuali, anche quelle controverse dei suoi rapporti intellettuali con figure come quella di Rozanov, si può leggere, con cautela, Avril Pyman, *Pavel Florenskij. Afterthoughts to a Biography*, in Bertelé M., a cura di, *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia, Atti del convegno internazionale* (3-4 febbraio 2012), Edizioni Ca' Foscari, 2012, pp. 29-39.

l'arte è un sogno sostenuto da un cristallo di tempo nello spazio immaginario, il naturalismo e il simbolismo sono nell'agire artistico le vie analoghe e complementari delle opposte visioni del dionisiaco e dell'apollineo. Ovviamente, la lacerazione tra la prima prospettiva e la seconda genera la patologia della visione, l'autoinganno, l'abbaglio [*prelest'*] spirituale: «L'opposizione ontologica di queste visioni e delle altre – le visioni da ricchezza e le visioni da difetto – può essere meglio che da qualunque altra cosa caratterizzata dall'opposizione delle parole maschera [*ličina*] e sguardo [*lik*]. Esiste anche la parola volto [*litzò*]. Cominciamo da questa»⁵.

Il volto è il confine aurorale o crepuscolare tra la soggettività e l'oggettività, tutta la natura si *ri-volge* all'uomo nella sua inconscia immediatezza potenziale, che l'attività dell'artista schematizza secondo geometrie possibili e il cui prodotto è la tipizzazione, il frutto dell'operare esteriore. Questo modello grezzo può pertanto essere inquadrato in una struttura conoscitiva a cui ancora è sottratto il fondamento reale che lo esplicita: lo sguardo è la manifestazione reale dell'ontologia del volto. Il suo presupposto è la distinzione correlata della immagine di Dio che si dona nella somiglianza traslucida alla divinità, nella potenzialità infinita della incarnazione

⁵ *Ibidem*, p. 42.

individuale: «Allora il volto assume la dignità della sua struttura spirituale a differenza di un mero volto e anche a differenza di un ritratto artistico»⁶.

L'opera d'arte è, per Florenskij, il *sogno sostenuto* dall'immagine simbolica, l'incorporarsi della visione, il volto diventato sguardo perché testimone del raffigurato in quanto archetipo, il volto/sguardo permette l'epifania dell'icona e l'unità della costruzione del volto. È lo sguardo nella contemplazione, che intuisce la natura dell'*idea* come visione autentica, che ordina e custodisce il ritmo della personalità nel tempo, dato «[...] dalla relazione reciproca tra la bocca e l'occhio. La bocca parla, l'occhio risponde»⁷.

Il problema del ritratto è quindi il problema del volto, dell'*idea*, che è il volto del volto, dello sguardo: «Ed allora che cosa è l'*idea*? È l'aspetto, la forma, la specie, non per se stessa, ma in quanto fornisce la conoscenza di ciò di cui è proprio la forma o la specie. L'*idea* è il volto (*lico*) della realtà, ma soprattutto è il volto dell'uomo, non nella sua casualità empirica, bensì nel suo valore conoscitivo, cioè sguardo, espressione del volto dell'uomo»⁸.

⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁷ Cfr. P. Florenskij, *Il significato dell'idealismo (Smysl idealizma)*, a cura di N. Valentini, Rusconi, Milano 1999, p. 89.

⁸ *Ibidem*, p. 138. Nella sua traduzione più recente di *Ikonostas* (P. Florenskij, *Iconostasi*, Medusa, Milano 2008), Giuseppina Giuliano, giustamente, integra le mancanze testuali, i refusi e le ambiguità interpretative accumulate nelle tre versioni dattiloscritte del saggio sino

Distruggere le icone significa murare le finestre, impedire la testimonianza della visione che solleva il velo per irradiare e testimoniare il possibile dell'opera che è sostenuta dall'immagine di Dio: «Ma non siete stati voi a creare queste immagini, non siete stati voi a rivelare queste vive idee ai nostri occhi festanti – loro stessi si sono rivelati alla nostra coscienza; voi vi siete limitati a rimuovere ciò che ne velava la luce. Voi ci avete aiutato a liberarci dalle scaglie che coprivano gli occhi dello spirito»⁹.

Il pittore di icone indica, come attraverso una finestra, la Madre di Dio, non la sua *raffigurazione*, alla finestra appare la Madre di Dio, ma la visione per Florenskij non è l'icona, «essa è reale in se stessa»¹⁰, fuori dall'immagine essa non è né immagine, né icona, bensì una tavola. Una tavola *diventa* finestra se per mezzo di essa si diffonde la luce: «Ma in se stessa, fuor del rapporto con la

alla sua versione a stampa del 1972, proprio a partire dal recupero del suo titolo originale. A ciò si accompagnano alcune scelte traduttive alternative alla classica versione di Elémire Zolla (1977). Se quasi tutti gli interventi sembrano giustificati e sostenibili, è proprio quello più significativo, la traduzione di *Lik* con *sembiante*, in quanto “vera sembianza” frutto della visione del pittore (ivi, p. 12), invece che con *sguardo*, che lascia invece perplessi. Nel momento in cui l'icona non è più una *raffigurazione*, il suo presupposto è relazione visuale, fondata sull'idea, incontro tra emersione-trasfigurazione dell'immagine divina, non più il mero volto dell'uomo (*Liko*), ma la relazione attiva biunivoca che può instaurare la somiglianza a Dio, sguardo/visione appunto nella luce che si irradia dal volto archetipo allo sguardo ‘pervaso’ del volto umano.

⁹ Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali*, op. cit., p. 65.

¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

luce, fuor della sua funzione, la finestra è come non esistente, morta, e non è una finestra: astratta dalla luce non è che legno e vetro»¹¹.

Non può che essere maschera la conseguenza dell'offuscamento della visione, allora il volto si irrigidisce diventa maschera (*larva*), ha smarrito la sua somiglianza, pretende di essere origine e sorgente della rappresentazione configurata, ma è divenuta guscio vuoto, albero cavo, viso di pietra: «La maschera, o *larva*, è qualcosa che ha una certa somiglianza con il volto, che si presenta come volto, ed è preso per tale, ma che dentro è vuoto, sia nel senso materiale, fisico, sia quanto a sostanza metafisica»¹².

Il falso volto/maschera (*ličina*) è pretesa di ordinare il fenomenico scindendolo dalla sua sostanzialità, è la personalità che si fonda sulla propria identità tautologica, sulla propria autofondata autonomia. A Occidente, il soggetto trascendentale kantiano o il nuovo empirismo machiano sono, dal punto di vista di Florenskij, i riferimenti di questa scissione del moderno tra essenza e fenomeno.

Florenskij è consapevole che la radice arcaica della maschera è il sacro e che l'accezione semantica dei termini greco-latini come *larva*, *persona*,

¹¹ *Ibidem*, p. 60.

¹² *Ibidem*, p. 45.

πρόσωπον era legata al culto e solo la successiva separazione dai riti ne ha svuotato il significato, rendendoli sinonimi di inganno e pseudorealtà¹³.

Di ciò è indicativo, ad esempio, come Florenskij, dopo l'impressione suscitata dalla mostra moscovita sul cubismo del 1914, interpreti in modo profondo non solo il lato venefico-dissolvente della prospettiva picassiana ("il cadavere della bellezza!", secondo la formulazione di Bulgakov), ma la sua carica dinamica, la sua potenza critica nella moltiplicazione delle prospettive che danno l'impressione di una apertura quadrimensionale, «[...] di qualcosa di profondo e di compiuto». Il cristallo del tempo istantaneo si incurva sognando il futuro che si inarca verso il suo fondamento¹⁴.

Se l'analisi lasciata a se stessa è variazione impressionistica indefinita, la multidimensionalità spaziale cubistica è l'analitica offerta nella sua chiave di dissezione proiettiva sulla superficie e può, *modalmente*, essere ritenuta soltanto proiettivamente dissolutiva, ma bisogna tenere in conto che:

Un'immagine pluridimensionale non può essere contemplata nella sua *integrità* nel mondo o, più semplicemente in un'esperienza con un

¹³ Sul processo storico-antropologico occidentale, che ha come esito lo svuotamento della maschera e la sua separazione dalla sfera sacrale e culturale, nonché sulla sua complessa relazione, prima di aderenza, poi di conflittualità, con il volto, ha pagine importanti Hans Belting nel suo *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, C.H. Beck, München 2014, in particolare il capitolo «Mimik, Masken des Selbst und Rollen des Gesichts», ivi, pp. 25-44).

¹⁴ Cfr. P. Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, op. cit., p. 102.

minor numero di dimensioni; proprio a causa del suo maggior grado di realtà (*realiornost'*), della pienezza del suo contenuto, essa non può essere ristretta nei confini troppo stretti di un'esistenza inferiore. Ma questa inafferrabilità non esclude che la si possa contemplare *in successione*, cioè come una serie di momenti separati del suo essere, oppure come una serie di sezioni microtomiche che, a loro volta, pur non fornendo *una rappresentazione* concreta, danno comunque il concetto astratto di un tutto unico, di cui esse stesse sono l'immagine¹⁵.

In tal modo, per Florenskij, il ritmo della realtà rappresentata converge verso l'invariante che è costituita all'infinito dalla sintesi della sequenza del volto/sguardo dell'essere umano, da ciò consegue che «il pensiero su ciò che è generale non sempre è un pensiero sulla classe» e, come scrive Husserl nelle *Logische Untersuchungen*, l'opera d'arte apre lo spazio in cui l'unità può essere singolarità [*spezifische Einzelheit*] e non solo individualità [*individuelle Einzelheit*]¹⁶.

2. La pienezza auratica e la crisi del valore culturale

Trascesa da ogni dimensione rappresentativa, da ogni supposta autonomia psicologico-soggettivistica, l'icona è opera autentica dei padri antichi, non della perizia tecnica del pittore, né dell'arte stessa della pittura, assunta come potenza

¹⁵ *Ibidem*, p. 110.

¹⁶ Cfr. E. Husserl, *Logische Untersuchungen* (1900-1901), trad. it. di G. Piana, *Ricerche logiche*, vol.1, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 146-148, 170 e sgg.

demiurgica: «come una visione sfolgorante, straripante di luce si mostra l'icona. È come se essa non fosse circoscritta, non puoi parlare di questa visione altrimenti che con la parola: soverchia»¹⁷.

Ogni icona, anche la più offuscata dalla patina del tempo, sotto il velo della distanza temporale e la traccia della maestria, più o meno sicura, del pennello individuale, di somma o scarsa perizia, è comunque generata nella percezione autentica della esperienza spirituale *originaria*, quella che si può considerare *prototipica e protorivelata*: «Essa corrisponde al manoscritto autentico che confida la rivelazione avvenuta. Ci possono anche essere *copie* di questa icona più o meno aderenti alla sua forma. Ma il loro contenuto spirituale non è qualcosa di *nuovo* rispetto all'originale e non è *simile* all'originale, ma è l'originale stesso, benché manifestato attraverso un fitto velo e un tramite torbido. Tuttavia, anzi appunto perché non si tratta di qualcosa di simile ma dello stesso originale, sono possibili *riproduzioni* dell'icona, con *modificazioni, varianti* nella traslazione del fondamento»¹⁸.

¹⁷ L'icona "*si erge*" preferisce G. Giuliano (2008) nella sua traduzione recente del saggio, invece che "*soverchia*", come E. Zolla (1977). Questa scelta forse coglie meglio la dinamica della relazione tra dono e offerta nel cristallo della visione, nella sua apertura svelante, oltre la potenza straripante priva di filtri. Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 55.

¹⁸ In *Iconostasi* (2014) si preferisce la traduzione diretta ed esplicita, nella sua ostensione del supporto materiale: «[...] varianti di un calco di base». Corsivi nostri.

Si pone qui uno snodo fondamentale che introduce la chiave comparativa del confronto ermeneutico con Walter Benjamin, soprattutto quello del *Kunstwerkaufsatz* riguardo al tema della riproduzione e, in termini molto più fondamentali, della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte.

I caratteri dell'opera d'arte rivelativa sono la *pienezza auratica* che illumina gli esempi molteplici perché autentica, originale, prototipica, archetipica, unica. La riproducibilità dell'icona non intacca queste attribuzioni essenziali, perché non vi è *novità* nella riproduzione, non vi è *somiglianza* bensì diffusiva testimonianza della verità che *rivive* in quanto originale. Non è l'arbitrarietà della scelta o dei mezzi tecnici che ne permette la manifestazione (*javlenie*) storico-temporale. La pluralità fenomenica della manifestazione autentica della iconicità è possibile perché le chiavi dell'ordine della relazione tra le opere, come una totalità dinamica, non risiedono mai nella qualità dell'agire soggettivo: tutte le icone, anche le più apparentemente offuscate, tessono la corona del legame con il loro fondamento ontologico, anche la Trinità di Rublev non concepisce *niente di nuovo*, ma dimostra l'esistenza di Dio perché fiore della corolla che si dipana sulla base delle regole della composizione (*διάταξις*), stabilite dai santi padri in base alla legge e alla tradizione (*θεσμοθεσία καὶ παράδοσις*) non alla invenzione creativa (*εφεύρεσις*).

La copia non perde potenza rivelativa, la riproduzione può essere particolarmente preziosa, specchio di verità metafisica nella concreta corrispondenza spirituale a ciò a cui tende.

Questa tensione, però, mantiene una conformità che deve escludere la *copia servile* e la *riproduzione meccanica*, incapaci di innalzare la mente oltre le immagini sino agli archetipi¹⁹.

Tale delimitazione è enunciata in modo perentorio da Florenskij in *Ikonostas* perché discende logicamente dall'analisi della struttura che rimanda alla composizione dell'opera, sulla base di una *ontologia concreta* che introduce una distinzione radicale tra l'adeguatezza e l'inadeguatezza dell'operare artistico: la copia fallita non rivela la struttura simbolica che la sostiene, *pretende* di autosostenersi nella espressività del tratto o nel richiamo alla potenza performativa che scaturirebbe dalla sorgente indipendente dell'arte pittorica²⁰.

È qui che l'iconoclastia scaglia la sua offensiva *antirappresentativa*, non nella negazione della *possibilità* dell'arte religiosa, bensì nel rifiuto del nesso

¹⁹ Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali*, op. cit., p. 67.

²⁰ *Ibidem*, pp. 60-61.

ontologico che darebbe stabilità all'immagine e non la separerebbe dall'idolatria.

L'*ambivalenza* dell'immagine, che traspare spiritualmente o affonda nella sua materialità, è proprio lo spazio operativo dove si svolge il processo *interpretativo* del pittore d'icone, là dove si palesa il massimo rischio di cesura esteriore dall'esperienza spirituale²¹.

Se l'immagine *si fissa* in se stessa e si offre come ciò che simbolizza, allora si sfugge all'anfibologia della rappresentazione ascensiva e discensiva: soltanto se il pittore immagina *spettatori* sovranaturali la *Ikonostas* sostiene l'opera d'arte nel suo *trascendere* la pratica artistica, nel suo *oltrepassare* i suoi elementi empirici costitutivi, dai colori alla tela. Ovvero, ogni opera pittorica deve essere negazione della propria indipendenza produttiva: l'immagine translucida è, pertanto, *oltre* l'immagine che si produce, oltre la sfera della rappresentazione, «deve divenire un'onda propagatrice o una delle onde propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitata»²².

²¹ Niente può essere scelto a caso nella fattura delle icone, né tantomeno si può immaginare l'assenza di procedure per la preparazione dei materiali e delle tecniche. Ma la disciplina spirituale non è coartazione, può essere soltanto introduzione preliminare all'apprendimento della pratica pittorica. Cfr. Dionisio da Furnà, *Ermeneutica della pittura*, a cura di G. Donato Grasso, Fiorentino, Napoli 1971.

²² Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 66.

Quando l'Occidente, secondo Florenskij, deve contrapporsi all'unità dell'opera nella luce rivelatrice, protetta nella disposizione della Iconostasi, allora diventa la terra dell'errore illusorio, della mimesi prospettica, della pretesa naturalistica: «La pittura religiosa dell'Occidente, incominciata con il Rinascimento fu una radicale falsità artistica e, pur predicando a parole la prossimità e la fedeltà alla realtà raffigurata, gli artisti non avevano niente a che fare con quella realtà che pretendevano e ardivano rappresentare»²³.

In effetti, il colpo di daga che sembra destinare alla dicotomia l'orientamento storico-spaziale tra Oriente e Occidente, come fosse un'opposizione irrelata, è il più grande equivoco in cui si possa cadere, nell'intendere la posizione di Florenskij in termini semplicisticamente reattivi rispetto alla secolarizzazione, quando invece l'avversario è, agli occhi del pensatore russo, innanzitutto la pretesa realistico-naturalistica della rivoluzione prospettica.

Eppure, in *Ikonostas*, di fronte a noi, irrompe la Madonna Sistina di Raffaello, per giunta inscenata discorsivamente, attraverso una fonte

²³ *Ibidem*, p. 63.

approssimata, una testimonianza narrativa, quella di Bramante, sul sogno dell'artista, proprio come testimone della prospettiva rovesciata²⁴.

Il sogno trasognante è appunto la quarta fonte della iconicità per Florenskij, e ciò che è veramente importante è l'incontro tra parete e fulgore iconico: «Nella tenebra notturna lo sguardo di Raffaello fu attratto da una luminosa visione sulla parete, davanti al suo giaciglio; la fissò e vide che, ecco, sul muro un'immagine della Madonna splendeva d'un mite fulgore e somigliava in tutto a una figura viva»²⁵.

La figurazione viva della Madonna Sistina sorge da una visione che affonda nella sfera onirica, nello spazio immaginario e si esprime, in termini geometrici, nella violazione delle regole prospettiche, intese nella forma ingenua della unicità della visione, nella *policentricità* dei punti di vista e nella consapevolezza costruttiva della natura convenzionale di ogni proiezione geometrica.

²⁴ Cfr. W. H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, a cura di B. Tecchi, Boringhieri, Torino 1993, pp. 3-7.

²⁵ Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 76.

La violazione di ogni convenzione esteriore unisce, paradossalmente, la pratica disciplinata dei pittori di icone e la ricerca inesauribile di punti di vista prospettici plurali nella teoria della prospettiva occidentale²⁶.

La *Madonna sistina* non è custodita nella struttura di uno spazio architettonico privilegiato, ma diviene *fenestralità* della visione aperta al dono; l'opera è *sostenuta* dalla terra e dal cielo nel proprio carattere auratico²⁷, eppure qui si avviluppa il massimo di tensione nell'approccio interpretativo, quasi un banco di prova non solo per Florenskij ma anche per Heidegger e per Benjamin²⁸.

Hans Belting, nella sua opera fondamentale²⁹, *Bild und Kult*, dopo avere sottratto l'analisi alla banalizzazione romantica dell'estetica della visione diffusasi dopo Winckelmann, sulla base della narrazione bramantesca utilizzata dallo stesso Florenskij, affronta di petto il carattere singolare e spiazzante dell'opera: «La tenda è l'unico relitto rimasto dell'immagine materiale. La sua

²⁶ Cfr. P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Gangemi Editore, Roma 1990, pp. 102-103.

²⁷ Usiamo l'aggettivazione nel senso che le conferisce Walter Benjamin nel *Kunstwerkaufsatz*.

²⁸ Riguardo alla interpretazione heideggeriana, facciamo riferimento al saggio critico di V. Cicero, *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, in «Studi di Estetica», 33, Bologna 2006.

²⁹ Cfr. H. Belting, *Bild und Kult*, C.H. Beck, München 2020⁸, pp. 533-545, t.d.a.

presenza fattuale è ripresa soltanto dalla soglia d'immagine inserita inferiormente, alla quale si appoggiano due angioletti nella posa degli spettatori»³⁰.

Qui scopriamo una *Bildphilosophie* che scuote la tradizionale immagine di culto, nel liquefarsi della componente materiale, nella assoluta indipendenza delle figure divenute simboli visibili di una bellezza invisibile, ma come se fossero *incontenibili* nel valore culturale: l'immagine rappresentata diventa una esperienza metafisica che conferisce all'immagine tradizionale una *nuova aura* e, al tempo stesso, un proscenio multiprospettico per la tela dipinta.

La doppia natura, teologica e metafisica, della visione di una bellezza femminile assoluta costituisce un'onda travolgente nello statuto spaziale in cui l'immagine si protende come originale e autentica, nella tensione tra senso teologico ed esperienza metafisica che viene *inscenata* tra tendina e parapetto³¹.

³⁰ *Ibidem*, p. 535.

³¹ Hans Belting annota come il dipinto, nel 1753, una volta acquisito dal re di Sassonia Augusto III, perde temporaneamente anche il suo valore espositivo e diviene modello classico per la copia su cavalletto. Per lo Schlegel dell'*Athenaeum* ciò genera confusione (*Verwirrung*) tra i protestanti a causa della potenza indipendente dal valore di culto della tela, che rischiava di ricondurre molti sguardi luterani, travolti da tanta bellezza, al cattolicesimo. Cfr. *ibidem*, p. 533.

Walter Benjamin, nel *Kunstwerkaufsatz*³², dedica una nota fondamentale del capitolo V, incentrato sulla polarità tra valore culturale e valore espositivo, alla *Madonna Sistina* di Raffaello, le cui vicissitudini storiche sono, per il pensatore tedesco, indice del passaggio [*Uebergang*] dal primo al secondo tipo di ricezione artistica tra valore culturale e valore espositivo³³.

Se, per principio, un certo oscillare [*ein gewisses Oszillieren*] tra i due poli della ricezione è valido per ogni opera d'arte, lo è in modo specifico per l'opera di Raffaello, dipinta a fini espositivi, reintegrata nel culto, in seguito quasi sottratta alla visione nella sua perifericità piacentina, poi di nuovo oggetto da collezione espositiva, infine di contemplazione simbolica e fonte d'ispirazione individuale.

Nella storia del dipinto di Raffaello vi è un elemento dinamico, l'inizio di quel processo che condurrà alla completa esponibilità dell'opera d'arte e all'indebolimento dei predicati auratici classici nel radicamento spaziotemporale della loro posizione contestuale.

Il carattere auratico della *Madonna Sistina*, però, non solo *resiste* alla contingenza della fruizione e alla intermittenza tra valore espositivo e valore

³² Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di V. Cicero, S. Cariati e L. Tripepi, Bompiani Milano 2017.

³³ *Ibidem*, p. 45.

culturale, ma potenzia la sua iconicità autentica proprio nel momento della massima tensione della fruizione: se per Walter Benjamin l'aura è «come apparizione unica di una lontananza, per quanto vicina possa essere»³⁴, allora il dipinto di Raffaello è il prototipo della visione incommensurabile di tale numinosa abissale prossimità che si dona e si offre inscenandosi in un *unicum* nell'incommensurabile spazio della propria fenestralità ontologica.

Non c'è da meravigliarsi che la *Madonna Sistina* si sostenga nella sua iconicità e nel suo equilibrio tensivo, al di là della sua storica continua *dislocazione*, che è già sintomo del lento trapasso da un valore a un altro nella recezione dell'opera d'arte, poiché *si erge* come manifestazione di una prossimità che si offre e si porge dalla più assoluta sconfinatezza.

Questo sembrerebbe costituire un paradosso, soprattutto nella prospettiva iconografica di tipo florenskijano, in realtà è un punto capitale: se il quadro di Raffaello *si sostiene* è perché la spazialità che lo protegge è aperta all'infinito dalla configurazione che apparentemente la perimetra esteriormente, con la tendina, la balaustra, la posizione di stupefatta perifericità dei putti.

³⁴ *Ibidem*, p. 31.

Ciò che costruisce la *immaginalità iconica* è la sua piena struttura in equilibrio policentrico degli infiniti punti di vista da cui la Madre di Dio si offre alla visione e alla nostra insaziata contemplazione.

Se è corretto quanto detto, nessuna copiatura esteriore può costituire pericolo, bensì al contrario l'infinita possibilità di fruizione estetica e, al tempo stesso, di contemplazione spirituale si sprigionano, come dono, dalla tela.

Non è un caso che qualunque dicotomia rigida, la quale possa impropriamente discendere dall'isolamento della secca asserzione florenskijana sulla radicale falsità mimetica della pittura rinascimentale, si stemperi e si apra alla relazione con chi tradisce, solo esteriormente, il dettato tradizionale poiché: «[...] anche in Occidente, che allora non era molto lontano dalla contemplazione dei mistici, e segretamente viveva la fede nella natura rivelata delle icone, come norma della pittura d'icone: si riconosceva e si riconosce d'origine celeste e non terrena ciò che è veramente degno di devozione e di venerazione. Un esempio capitale è Raffaello»³⁵.

Era consapevole Florenskij della tensione drammatica e del rischio a cui è sottoposta la struttura architettonica dell'iconostasi attraverso la visione trasognante e immaginale di Raffaello? Si può sostenere che, di fronte a essa,

³⁵ Cfr. P. Florenskij, op. cit., Milano 1977, pp. 74-75.

deflagri la custodia protettiva dei luoghi nella relazione radicata del culto che ne giustifica la ‘sintesi’ filosofica? Si può ritenere che la spazialità policentrica annienti la fonte sorgiva dell’iconicità?

La risposta ci sembra non possa che essere duplice: da un lato il campo di forze ondulatorie che sprigiona il dipinto è *incontenibile* nei limiti del passaggio tradizionale delimitato architettonicamente nel tempio, là dove l’immagine incastonata alla parete è *dietro* il filtro protettivo, custodita dalla visione inadeguata, dalla fruizione all’aperto, dalla multispazialità indefinita, là dove l’iconostasi si costituisce geometricamente come lo *schermo* del santuario che distingue i due mondi, al fondo del quale c’è l’incavo che salvaguarda l’incontro tra parete e icona. Dall’altro, proprio perché finestra, mattoni, tavola, pietre e legno si allargano all’infinito nel perimetro immaginale, che manifesta l’innalzarsi-protendersi universale della Madre di Dio, l’opera che si espande in un campo di forze infinito non è mai sradicabile, perché è diffusiva di qualunque prospettiva spaziotemporale.

D’altra parte, che cosa spinge Florenskij a porre la *Sistina* come *exemplum* paradigmatico di quell’Occidente che è Rinascimento, anche se non completamente immemore della iconicità profonda della Bisanzio del tramonto mediterraneo? Del rischio che risiede in ogni *Ermeneia*, nella scelta dei mezzi

funzionali allo scopo, persino quando si evitano la calligrafia, la copia servile o la vuota riproduzione?

Perché, pur nella profonda discontinuità storica nella concezione spaziale-rappresentativa la visione della *Trinità* di Rublev e la *Sistina* di Raffaello mostrano di sostenersi a vicenda in una unità luminosa di tipo policentrico?

Fa bene Vincenzo Cicero nelle dense pagine in cui analizza criticamente lo scritto di Martin Heidegger *Über die Sixtina*³⁶, insieme alle posizioni di Florenskij e di Heidegger, a tematizzare la questione della fenestralità dell'opera nel suo fondamento ontologico.

Nel caso di Heidegger, il rigetto della *plurinstallabilità* del dipinto di Raffaello, nel dissentire dal suo vecchio compagno di ginnasio Theodor Hetzer, che esaltava invece la potenza espositiva della *Sistina*, del suo essere dovunque a casa [*überall zu Hause*], discende da una resistenza metafisica alla sua *peregrinatio* biografica nelle differenti dislocazioni geografiche intese come radicamento ed estraneazione dalla sua essenza veritativa.

Se il riferimento heideggeriano alla chiesa di Piacenza è dal punto di vista storico del tutto manchevole per la giustificazione del radicamento ontologico-spaziale del dipinto, in termini teoretici lo è ancor di più.

³⁶ Cfr. M. Heidegger, *Über die Sixtina*, in *Gesamtausgabe*, 13, Klostermann, Frankfurt am Main 1983, pp. 119-121.

Se la *Madonna Sistina* può essere chiamata immagine [*Bild*], scrive Heidegger, è perché «[...] è volto, nel senso di sguardo che si volge e viene incontro come avvento»³⁷. Ma chi vede l'avvento? Non si dà un *chi* privilegiato, la finestra stessa che si apre allo sguardo è istituita, per Heidegger, dall'immagine, deve il proprio essere all'essenza dell'immagine. In termini analoghi (anche se per noi non coincidenti) si esprime Florenskij nel rispondere alla domanda “che cosa è una finestra?”. In se stessa, astratta dalla luce spirituale, non è che legno e vetro³⁸.

Ma non è proprio questo che costituisce l'arrischio, che innova e preserva, nel dipinto di Raffaello? Non vi è affatto una dipendenza ontologica della finestra dall'essenza della immagine, come un limite-diaframma che poi venga illuminato secondo una successione che introduce una scala qualitativa. Al contrario, scrive Cicero: «L'intera articolazione del lasciar-vedere viene scandita da un *Lassen*, da un lasciare pre-iniziale la cui impronta (secondo la falsa ma efficace etimologia che collegava *fenestra* al verbo *phaino*) è fenestratale, sorgente di ogni *fenomenicità*»³⁹.

³⁷ *Ibidem*, p. 119.

³⁸ Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 59.

³⁹ Cfr. V. Cicero, op. cit., in «Studi di Estetica» 33, Bologna 2006, p. 287.

Nella *Prospettiva rovesciata* (1919)⁴⁰, Florenskij scrive che nella *Sistina* è come se il velo di un altro mondo si alzasse per introdurre non una illusione ma una realtà autentica, anche se, secondo il filosofo russo, non irrompe nella nostra: questa è la *prospettiva rovesciata* che diventa incommensurabile con lo spazio dell'affresco, in quanto è visibile e trascendente al tempo stesso: «Tanto più grande è una figura, tanto è più piccola»⁴¹. Questa ci pare una versione analoga della definizione di aura che ci regala Benjamin nel *Kunstwerkaufsatz*.

L'*aura immaginale* della Sistina conserva la propria iconicità nel suo senso più essenziale, ovvero di esperienza integrale del rapporto con la bellezza spirituale assoluta, proprio nella trasgressione della unità del punto di vista percettivo e nella sincronica presenza di una spazialità doppia, prospettica e non prospettica. Questo giustifica il doppio valore dell'opera dal punto di vista metafisico ed estetico, anche se non con quella radicalità nel compimento della scissione che sembra indicare Belting tra idea della bellezza [*Idee der*

⁴⁰ Negli ultimi anni, gli studi sulla *Prospettiva rovesciata* hanno ricostruito la linea diffusiva storico-cronologica del concetto, di cui Florenskij, in ogni caso, è il punto di arrivo, originale e imprescindibile per la sua comprensione. A introdurre la locuzione in lingua tedesca è O. Wulff nel suo saggio *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, apparso in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Hiersemann, Leipzig, 1907, pp. 1-40. Per la recezione coeva in lingua russa anche O. Wulff, *Grundlinien und Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst*, Enke Verlag, Stuttgart, 1917. Invece, per una buona sintesi storicofilosofica sulla genealogia della 'prospettiva rovesciata' ci sembra utile J. Luge-Winter, *Die Ikone und das Undarstellbare*, Transcript Verlag, Bielefeld 2022, pp. 180-189.

⁴¹ Cfr. P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, op. cit., p. 103.

Schönheit] e immagine di culto [*Kultsbild*], al punto da negarla e renderla superflua, in quanto sostituita immediatamente dallo sguardo estetico sull'opera d'arte.

Invece, come sostiene Benjamin, si dà intuizione auratica dell'opera proprio perché in essa persiste la tensione vibrante tra due significazioni, opposte e discordanti, ma in equilibrio strutturale e compositivo, sebbene intenzionalmente generato, al risveglio, dalla trasognante intuizione della soggettività creativa.

Gli esiti del processo, che condurrà alla piena prevalenza del valore espositivo sul valore culturale sono storicamente più lunghi e complessi e, per le ragioni esposte, permettono ancora che, sulla tela di Raffaello, si congiunga l'auratica *relatio* di muro/tela e immagine nella visione artistica occidentale⁴².

3. Il cinema è un mosaico fatto di tempo (su una t-shirt di Tarkovski)

In un passo infuocato di *Ikonostas*, Florenskij, in poche righe, sintetizza in una circonferenza raggiante il complesso dei significati teologico-filosofici dell'opera, in termini di temporalità escatologica: «L'icona è un'immagine del mondo venturo; essa (e del come non ci occuperemo) consente di saltare sopra il

⁴² Cfr. H. Belting., op. cit., p. 544.

tempo e di vedere, sia pure vacillanti, le immagini – “come in enigmi nello specchio” – del mondo venturo»⁴³.

Copia esteriore e ripetizione meccanica sono solo l'accidentale schizzo di fango sui vetri di una finestra che impedisce la diffusione della luce.

L'analisi dei materiali, la loro disposizione, la scelta nell'interpretare pienamente la relazione con la matrice prototipica, ci lasciano attendere ancora alla soglia della cesura, oltre qualunque problematica mimetica tra originale e copia o della stessa *riproducibilità tecnica* dell'opera d'arte tematizzata da Benjamin nel suo saggio sull'opera d'arte.

È solo nelle lezioni seminariali tenute alla facoltà poligrafica del VChUtEMAS (1924), che la tematica delle nuove tecnologie mediali, come la fotografia e il cinema, irrompono e lasciano traccia nelle riflessioni di Florenskij⁴⁴, nell'ambito delle più vaste problematiche relative allo spaziotempo, alla natura illusionistica della prospettiva lineare, alla critica relativistica della geometria euclidea, alla natura psicofisica della percezione, al dialogo acceso con le avanguardie riguardo al rapporto tra costruzione e composizione⁴⁵.

⁴³ Cfr. P. Florenskij, op. cit., p.129.

⁴⁴ Cfr. P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Adelphi, Milano, 1995³.

⁴⁵ *Ibidem*.

Per Benjamin, che scrive nel cuore tragico degli anni Trenta, nella fotografia «il valore espositivo comincia a respingere su tutta la linea il valore culturale»⁴⁶, che però le resiste nel volto umano. Il volto pretende di mantenere il carattere del ritratto e l'immagine strappata con uno scatto dal flusso temporale è «l'espressione in cui l'aura fa cenno per l'ultima volta»⁴⁷. La loro bellezza malinconica è del tutto incomparabile [*mit nichts zu vergleichende Schönheit*]⁴⁸. Non è più adeguata alla contemplazione sospesa, perché lo scatto è discontinuità che estrae senso, che inquieta, si appella alla interpretazione che genera senso storico e richiama alla ricostruzione complessa nella sequenza, in qualche modo anticipa quello che il cinema le restituirà in modo dirompente con il montaggio⁴⁹.

Ma, sottratta al movimento, scrive Florenskij, in una articolata annotazione seminariale sulla spaziotemporalità⁵⁰, l'istantanea fotografica ci dà una rappresentazione sincronica delle posizioni al di fuori della relazione con il

⁴⁶ Cfr. W. Benjamin, op. cit., p. 57.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 58-59.

⁵⁰ Cfr. P. Florenskij, op. cit., pp. 175 e sgg.

successivo istante. Lo scatto è la dissezione di una capsula dalla unità del movimento che inevitabilmente si gela in modo straniante: «La conseguenza di ciò è ben nota: una fotografia del movimento non è in grado di rendere [effettivamente] il movimento e offre lo spettacolo insopportabile del castello della bella addormentata con i suoi corpi raggelati in un dato istante. Si alza una gamba, e così resta nei secoli, senza mostrare alcun tentativo di abbassarsi; e il sorriso raggelato che non proviene da nulla e non si rivolge a nulla diventa la maschera di un'anima morta»⁵¹.

Nell'immediatezza, per Florenskij, il momento strappato dalla sua *temporalizzazione*, senza passato e senza futuro, è soddisfatto di sé nel suo isolamento a una identità tautologica, è una pura astrazione statica. Una immagine vuota, fedele alla legge di identità. Lo sguardo estetico invece presuppone, a suo giudizio, un rovesciamento della legge di identità, un policentrismo che tiene in tensione vitale la costruzione e la composizione del soggetto.

Se la fotografia è esaminata in sequenza non siamo più in grado di cogliere l'unità formale di tutti gli scorci possibili, ma riferiremo parti diverse a tempi diversi: «il tempo è diventato per la coscienza soltanto un punto, ma non un

⁵¹ *Ibidem*, pp. 176-177.

punto di pienezza, che *assorba* in sé *tutto* il tempo, bensì soltanto *un punto di svuotamento* dal quale è stato astratto e cacciato via qualsiasi tipo di varietà, movimento, forma»⁵².

Che lo scatto fotografico sia già *medium espressivo* per l'opera d'arte, che lo scatto isoli e temporalizzi al tempo stesso, che l'obiettivo indirizzato alla sottrazione dell'istante vitale nel momento della sua impressione meccanica non sia staticità pura, bensì intenzionale trascendimento della frazione temporale discontinua che rimanda, proprio nel suo tagliare il movimento apparente, alla sua storia, al suo contesto e alla sua interpretazione da parte dell'occhio e dell'obiettivo, tutto ciò Florenskij lo intuisce, ma a tutto ciò *resiste* studiandolo.

Benjamin ha invece già chiaramente inteso il carattere anacronistico del conflitto tra fotografia e pittura, contesa [*Streit*] già *decisa* nel secolo diciannovesimo poiché, proprio con il suo avvento, l'arte ha sciolto il legame con il suo fondamento culturale e, al tempo stesso, ha reso insignificante la parvenza della sua autonomia. Si pone, invece, per Benjamin, la questione della natura del mutamento di funzione [*Funktionsveränderung*] dell'arte, questione

⁵² *Ibidem*, p. 160. Corsivo nostro.

preliminare che sfuggiva anche al ventesimo secolo, che «viveva lo sviluppo del cinema»⁵³.

In una variante del capitolo VII, Benjamin annotava come nella contesa tra pittura e fotografia trovasse espressione lo scuotimento storico-mondiale dell'arte, «la quale nel tempo della sua riproducibilità tecnica si separa per la prima volta dal suo fondamento teologico, ma con ciò perde la sua apparente autonomia»⁵⁴.

Ciò non sfugge affatto a Florenskij, che ne intuisce anche il potente *lato distruttivo* e, in parte, colloca lo scatto istantaneo sulla linea della presa convenzionale della realtà, della sezione atomica irrelata, della prospettiva lineare nella statica astrazione dello spazio kantiano-euclideo. La natura immediatamente tautologica della istantanea deriverebbe dalla scelta di una unica sezione geometricamente omogenea, incapace di rendere il ritmo e l'articolazione della realtà, la sua *temporalizzazione*, quando, invece, a una serie disarticolata di *strappi* deve corrispondere una serie di *saldature* nella

⁵³ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 177.

organizzazione dell'opera come totalità: l'equilibrio tra costruzione e composizione del molteplice nella unità spirituale sorgiva⁵⁵.

Il superamento del carattere tautologico della istantanea, del suo vuoto temporale nella rigidità del suo isolamento, sembrerebbe condannare la nuova tecnica alla deriva della mimesi servile, alla impossibilità di costituirsi in unità ritratta dell'occhio e della bocca, in espressione auratica del volto. Ma sappiamo che già dalla fine del diciannovesimo secolo questa è una posizione difficile da mantenere ed è proprio Benjamin ad averci indicato la persistenza auratica nella fotografia dei volti e dei luoghi parigini, nonostante la storicità del suo sfibrarsi temporale, che procede appunto a scatti.

Del resto, è proprio Florenskij che annota negli appunti per una lezione, il 31 agosto del 1924, come «Il più semplice e insieme il più aperto procedimento di analisi cinematografica si ottiene con una semplice *sequenza* di immagini che fisicamente non hanno niente in comune, non coordinate l'una con l'altra e persino non connesse»⁵⁶. Il successivo movimento trasmesso della resa cinematografica delle immagini in movimento rimarrebbe soltanto illusorio in termini psicofisiologici e dovrebbe continuare a non avere alcun rapporto con la

⁵⁵ Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 164. Corsivi nostri.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 165.

visione estetica. Ma – e questo è decisivo per la nostra argomentazione – Florenskij prosegue, scrivendo di non ritenere che, in quanto tale, il medium cinematografico conduca necessariamente nel pantano della ossessione naturalistica: «[...] a certe condizioni⁵⁷, può anzi richiedere un grandissimo sforzo spirituale, tale che l'unità da esso comunicabile sarà contemplata con uno sguardo mentale e per nulla sensoriale»⁵⁸.

A certe condizioni, per Benjamin, questo sforzo scompositivo-ricompositivo è il *montaggio* del film il quale presuppone una penetrazione protesico-estensiva nella realtà, che rafforza radicalmente la qualità delle percezioni e la natura stessa della relazione ottico-tattile con la visione. Queste tematiche sono incredibilmente contigue con quelle studiate da Florenskij in sede gnoseologica nei suoi studi sulla natura organica e psicofisiologica della percezione multisensoriale⁵⁹.

Tra spazio astratto euclideo e campo visivo si dispone l'apparecchiatura che rallenta o accelera il tempo, espande o contrae lo spazio in centesimi di secondo: questa natura è discontinua, abolisce ogni distanza dalla realtà. Mentre

⁵⁷ Corsivo nostro.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. P. Florenskij, *La prosecuzione dei nostri sensi*, in P. Florenskij *Il Simbolo e la Forma*, a cura di N. Valentini, Boringhieri, Torino 2007, pp. 135-158.

la composizione che risulta dalla costruzione pittorica sostenuta dalla sua matrice è l'immagine totale [*ein totales*], quella dell'operatore è in frammenti multipli [*ein vielfältig zerstückeltes*]⁶⁰.

Se compariamo l'inizio di *Organprojektion*⁶¹ con il capitolo XV del saggio sull'opera d'arte di Benjamin, *Taktile und Optische Rezeption*⁶², riconosciamo una intuitiva unità dinamica che riguarda il rapporto tra la ricezione percettiva e la mediazione strumentale della tecnica. L'etimo greco utilizza la stessa parola (ὄργανον) per indicare gli strumenti e le parti del nostro corpo, per cui è evidente che «gli strumenti ampliano l'ambito della nostra attività e dei nostri sensi in quanto sono prosecuzione del nostro corpo»⁶³.

Se la fotografia, per Florenskij, è una prosecuzione dell'occhio⁶⁴, per Benjamin è insieme al cinema la potenza della nuova ricezione nella distrazione, che è «il sintomo di profondissime modificazioni dell'appercezione» tattile e ottica⁶⁵.

⁶⁰ Cfr. W. Benjamin, op. cit., p. 114.

⁶¹ Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 159.

⁶² Cfr. W. Benjamin, op. cit., p. 145 e sgg.

⁶³ Cfr. P. Florenskij, *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 171.

⁶⁵ Cfr. W. Benjamin, op. cit., p. 153.

Nel cinema, con la sincronizzazione dell'immagine in movimento e del suono irrompe la musica in termini di ulteriore sintesi *apperceittiva* ed è allora che, declinando storicamente la pervasività della mimicità espressiva dell'attore muto, i corpi, i gesti, i movimenti collettivi si sintetizzano con il sonoro in una temporalizzazione ulteriore dagli esiti imprevedibili.

Anche Florenskij annota come «la possibilità dell'organizzazione temporale delle immagini della realtà» è in connessione con l'organizzazione della sintesi temporale della coscienza e tutto ciò che la rende più intensa facilita il terreno al superamento del rapporto passivo con il tempo e «[...] la sintesi del *tempo* nella percezione musicale è *tutto*»⁶⁶.

Se la prevalenza dell'organo veniva considerata dal pensatore russo espressione di realismo esteriore nell'ambito della immaginalità occidentale dell'epoca rinascimentale, ad esempio nel nesso vischioso tra il suono dell'organo e la sensibilità grassa dei colori a olio, con uno slittamento mortale dalla vera sintesi spirituale, il Floresnkij del 1924 cita invece Beethoven e Mozart come possibilità di formazione della sintesi organica della ricezione estetica, 'a fasce larghe' nel primo, 'all'improvviso' nel secondo, in Mozart «la

⁶⁶ Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 155.

forma musicale si fa avanti di colpo», come una monade che supera la varietà dei movimenti per divenire una *sola* percezione, un *solo* atto appercettivo⁶⁷.

Questa unità cessa di essere nel tempo ma si solleva al di sopra del tempo: «[...] e l'opera si trova nella nostra anima come qualcosa di unitario, istantaneo e insieme eterno, come un istante eterno, seppure organizzato, e anzi un istante eterno proprio perché organizzato»⁶⁸.

Questa contrazione temporale, che raggiunge i più alti livelli, si incontra già nella tragedia antica, sino a diventare un punto di luminosità accecante: un sole nero. Ma quest'immagine tragica è il contrario della fenestralità iconica che dovrebbe essere l'implosione del dramma filosofico della contraddizione, ovvero la scomparsa dell'oggetto: l'antinomia nell'icona, il sole nero di Malevic, la vittoria sul sole⁶⁹.

Ma se, al contrario, la prosecuzione ascensiva vuole ricongiungersi alla sua matrice di luminosità iconica? Se il sole nero è soltanto *un momento* della

⁶⁷ *Ibidem*, p. 156.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cfr. K. Malevich, *Scritti*, a cura di Nakov A. e Lazzarin F., Milano, Mimesis, 2013. Il carattere *antinomico* della *icona assoluta* si annuncia nel collasso dell'interno e dell'esterno nella forma pura dell'astrazione, dove l'immagine archetipica dovrebbe abbracciare il proprio opposto per liberarsi dall'implosione e dal risucchio da ogni forma vitale. Ma, in questo caso, la vera icona diventerebbe un'unica icona antinomica, *coincidentia oppositorum* di luce e oscurità, prima che si eventualizzi qualunque determinazione contraddittoria che ne contamini l'essenza. Scrive Malevic: «Le cose sono scomparse come fumo», *ivi*, p. 157.

peregrinatio vitale, feroce e tragica del pittore-filosofo? Allora, forse, è il cinema a poterci indicare la risposta, in modo paradossale, nel principio di *resistenza auratica* dell'*Andrej Rublev* di Tarkosvkij.

Qui la musica accompagna, prima in modo solo descrittivo, 'il fiume del montaggio' e gli episodi narrativi, che conducono il pellegrino sino alla visione delle icone, quando la stessa luminosità policromatica e sinestetica, emersa dal bianco e nero, si sublima nel silenzio prismatico della contemplazione pura, oltre i colori, la musica e il linguaggio discorsivo, nella contrazione dell'atomo di tempo integrale⁷⁰.

Allora il mondo risuona di immagini divine, proprio nel momento in cui la musica si stempera sino a svanire, allora lo sguardo puro rileva i limiti degli organi visivo e auditivo, ponendosi oltre i limiti del linguaggio verbale e di quello sonoro. Scrive Wittgenstein: «Noi non vediamo l'occhio umano come un ricettore. Quando vedi l'occhio vedi qualcosa uscirne. Vedi lo *sguardo dell'occhio*»⁷¹.

⁷⁰ Cfr. Roberto Calabretto, *L'organico risuonare del mondo*, in Calabretto R. a cura di, *Andrej Tarkovskij e la Musica*, LMI, Udine 2010, pp. 339-340.

⁷¹ Cfr. L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di R. De Monticelli, Adelphi, Milano 1990, pp. 306-307.

Ma di volti si tratta quando parliamo di ritratti, siano essi mantenuti nella tensione auratica, siano essi decaduti a maschera, siano essi in una relazione ambivalente tra maschera e volto, tra profondità e superficie.

C'è un rapporto inevitabile tra l'icona e il ritratto, si rassomigliano, nel richiamo allo sguardo, nella presenza/assenza che dal fondo dello sguardo può richiamare la luce o affondarsi: «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*»⁷².

Nella dialettica tragica tra volto e maschera, pittura, fotografia e cinema possono anche diventare esperienza fantasmatica o nichilistica, ciò, per ragioni opposte, spinge sia Florenskij che Benjamin a due forme di resistenza attiva, entrambe legate alla temporalizzazione storica discontinua dell'immaginale, *iconica forte* nel primo caso, *scheggia* del tempo messianico nel secondo, nell'attimo del pericolo.

I fantasmi che ci minacciano non vengono dal passato, siamo senza coordinate, come scrive Kafka a Milena, possono essere «il telefono, la radio,

⁷² Cfr. Jean-Luc Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, trad. it. R. Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 53.

tutti i “citofoni” e cinematografi immaginabili...»⁷³, sino alla digitalizzazione delle immagini immagazzinate indefinitamente nell’involucro di un archivio digitale.

I *fantasmi espressivi* di cui parlava Kafka possono tendere a chiudere la ‘piccola porta’ redentiva a cui alludeva Benjamin, ma anche aiutare ad attenderne l’arresto. Sottolinea Ingmar Bergman: «Il nostro lavoro comincia con il volto umano [...]. La possibilità di avvicinarsi al volto umano è l’originalità prima e la qualità distintiva del cinema»⁷⁴.

Nel riconsiderare problematicamente la relazione tra volto, sguardo e maschera non possiamo non confermarne la dialettica tragica nei fili tesi di una relazionalità aporetica.

È vero che il primo piano di Liv Ullmann in *Persona* sarebbe *dis-facimento* nichilistico del volto, come afferma recisamente Deleuze in *Immagine-movimento*, rescissione della relazione parassitaria con la sua maschera «[...] sino alla paura del volto di fronte al proprio nulla»? Addirittura sino al rogo dell’icona e all’annullamento del volto nella paura di fronte al proprio nulla?⁷⁵

⁷³ Cfr. Franz Kafka, *Lettere a Milena*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 2021, p. 227.

⁷⁴ Cfr. Ingmar Bergman, in «Cahiers du cinéma», ottobre, 1959, cit. in Gilles Deleuze, *L’immagine-movimento. Cinema I*, trad. it. J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 2010¹⁰, p. 122.

⁷⁵ Cfr. G. Deleuze, op. cit., p. 123.

Oppure, come scrive Belting, in questo caso in completa assonanza con il Benjamin di *Piccola storia della fotografia*, nel capolavoro di Bergman «il volto sta allo stesso tempo al centro dell'azione in una doppia costellazione» tra mutismo e autoaffermazione linguistica, il volto permane in una sorta di mimica ambivalenza tra persona [*Gesicht*] e ruolo [*Rolle*] o, come preferisce Pascal Bonitzer⁷⁶, in una sorta di ambivalenza tra attrazione e repulsione?⁷⁷

Per quanto ci riguarda, il principio dinamico di resistenza all'angoscia (non alla paura) risiede nel grumo temporale della immagine dialettica che si irraggia nello scatto discontinuo che viene traslato e scandito dalle istantanee polaroid di *Alice nelle città* da Wim Wenders: «Non fai più foto?» – dice la bambina, mentre il suo volto si irraggia e si offre al primo piano con quella luminosità autentica che trascende la ripetizione servile delle serie accumulate da immagini sfrangiate.

Qui si radica la prossimità nella distanza tra il peregrinare in un unico tempo tragico dell'icona prototipica florenskijana che sempre infutura il passato e la contrazione del tempo sino all'arresto dialettico che è dovuto alla pazienza

⁷⁶ Cfr. P. Bonitzer, *Peinture et cinéma. DÉCADRAGES*, Cahiers du cinéma, Paris 1995³.

⁷⁷ Cfr. H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, op. cit., pp. 264-265.

escatologica nell'attesa di illuminare qualunque volto sfigurato nel passato dalla storia immaginando il futuro a partire dall'arresto presente.

Conclusioni

Per Florenskij, l'icona è un'immagine da cui si irradia la luce dell'invisibile che permette di intravedere le immagini vacillanti, saltando oltre il tempo, “come enigmi nello specchio” del mondo futuro; questa visione può *giustificare* anche la storia dei mezzi e degli strumenti dell'arte, della riproduzione e della scelta dei materiali nella contingenza casuale, solo ed esclusivamente sulla base del *tempo istantaneo*, del *tempo rovesciato* che inverte il suo corso proprio perché retroagisce dal suo compimento escatologico: si ha una *prospettiva rovesciata* soltanto a partire dalla intuizione del *tempo rovesciato*, ovvero a partire dal riferimento alla visione attuale della promessa futura che sorregge il passato⁷⁸. Il suo raggio si allarga dal futuro al passato, dagli effetti alle cause, ‘incontro al presente’, dove si capovolgono le immagini concrete riflesse allo specchio, le quali difficilmente riconosciamo come il piano dello *squarcio* che è il luogo di frontiera profetico tra visibile e invisibile: «In rapporto alle immagini comuni del mondo visibile, in rapporto a ciò che noi chiamiamo ‘realtà’, il

⁷⁸ Cfr. P. Florenskij, op. cit., p. 21.

sogno è ‘soltanto sogno’, un nulla visibile, contemplabile e confezionato con immagini di *questa* ‘realtà’. Ma il suo tempo, cioè il suo carattere fondamentale, procede *capovolto* rispetto a quello che costituisce il mondo visibile»⁷⁹.

Soltanto in tal modo la natura corrente del tempo potrà essere colta in un unico sguardo, ἐν στιγμή χρόνου (*Luca* 4:5), in un istante, la sintesi di una quantità di contemplazioni distinte: una visione integrale.

Il carattere escatologico della temporalità è, pertanto, legato alla presenza istantanea che questi corpi, queste mani, queste molteplici opere possano essere comprese nello sguardo della visione che ne unifica il *dramma*, trasfigurate e *re-integrate* nell’istante della apocatastasi futura che si proietta su ogni epoca.

La filosofia è la dialettica del movimento *in forma visiva*, i suoi simboli sono simboli in movimento che dovranno mostrare, oltre il loro contraddittorio discorrere vitale, il loro comune orizzonte nel volto della Singolarità come Idea.

Anche nel caso di Benjamin, l’attesa messianica è del tutto infuturante e le opere d’arte ne sono il profetico segno discontinuo e inesauribile: «La storia dell’arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo in base al punto di vista del presente immediato, attuale; infatti ogni tempo possiede la sua propria – ma

⁷⁹ *Ibidem*, p. 32.

inereditabile – possibilità di interpretare le profezie che l’arte di epoche passate conteneva appunto entro sé»⁸⁰.

Qui giungiamo, però, al punto più difficile e, dopo aver delineato le diffuse analogie di due modelli di riflessione che sembrano specchiare una prossima forma di temporalità che retroagisce infuturando il passato, dopo aver sottolineato i nessi metodici, l’attenzione ai processi storico-artistici, inclusa la trasformazione degli strumenti, dobbiamo interrogarci sullo iato, sulla cesura trascurata, sul differire tra quella che, nel caso di Florenskij, abbiamo chiamato *concezione forte* dell’iconicità sintetica e ciò che invece, in riferimento a Benjamin, abbiamo definito *schegge di temporalità messianica*.

In Benjamin, debole è questa forza messianica la cui promessa si concentra nell’istante d’arresto, nella immagine balenante, non l’essenza intenzionale e nemmeno un concetto di verità atemporale, bensì «[...] quel nocciolo temporale presente contemporaneamente nell’oggetto conosciuto e in colui che conosce»⁸¹.

In *primo luogo*, la *debolezza* di questa forza messianica, in Benjamin, non può non riguardare il *differire* tra la costituzione dell’icona-archetipo, la pluralità delle opere che ne riproducono l’asimmetrica testimonianza in

⁸⁰ Cfr. W. Benjamin, op. cit., p. 249.

⁸¹ Cfr. W. Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, in *Opere complete IX*, trad. it. di G. Russo, Einaudi, Torino 2000, p. 518.

Florenskij, e lo statuto dell'immagine che, come opera d'arte avviene nel cristallo di tempo della conoscibilità discontinua, di una tradizione, *sempre catastrofica*, sempre equivocabile illusionisticamente, in tutte le forme del suo procrastinarsi storico, che attende *pazientemente* ancora il suo redentore come colui che sconfigge l'anticristo⁸².

Solo nell'immagine che *guizza via [huscht vorbei]* si riattizza nel passato la scintilla della speranza [*im vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen*], il mondo della veglia al quale quel sogno, che chiamiamo passato, in realtà si riferisce. L'opera d'arte è la possibilità di una *apocatastasi intramondana*: «E così via *in infinitum*, fino a che tutto il passato sia immesso nel presente in una apocatastasi storica»⁸³.

In secondo luogo, la connotazione storico-manifestativa della crisi rinascimentale, pur condotta da Florenskij con una originalità, una profondità e una competenza multidisciplinare ammirabili, collidono con la consapevolezza di Benjamin sul rischio che il prototipico stesso si converta nell'idolatrico e nella presunzione di una unica *arcaica* tradizione veritativa.

⁸² Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 27.

⁸³ *Ibidem*, p. 115.

In terzo luogo, la tendenza alla dicotomia categorica tra punto di vista veritativo e ipotizzata decadenza dell'arte occidentale in Florenskij potrebbe anche non cogliere l'aporetica presenzialità della crisi radicale in ogni epoca, anche la più lontana, e potrebbe condurre, invece, alla sottovalutazione della discontinuità catastrofica nella storia universale: «Non c'è mai stata un'epoca che non si sia sentita, nel senso eccentrico del termine, “moderna” e non abbia creduto di trovarsi immediatamente davanti ad un abisso. La consapevolezza disperatamente lucida di stare nel mezzo di una crisi decisiva è qualcosa di cronico nell'umanità»⁸⁴.

In conclusione, se i concetti di discontinuità temporale e la concezione della temporalità retroattiva, presupposto metodologico per comprendere l'apertura in cui si inserisce la creazione dell'opera d'arte come monade integrale di luce iconica, oltre la genesi onirica del piano dell'immaginario come pluralità dei piani di proiezione della esperienza sensibile spirituale, sono in evidente rapporto analogico nel percorso di entrambi i pensatori, la natura delle ontologie e della filosofia della storia che ne giustificano le posizioni estetiche divergono da un lato per il rapporto, originale nell'analisi ma *integrale* nella identificazione con la *colonna* [*Stulp*] della chiesa orientale del primo e,

⁸⁴ *Ibidem*, p. 131.

dall'altro, nel carattere – altrettanto paradossale, ma rivoluzionario – del secondo con l'eredità dell'ebraismo e della sua carica apocalittico-redentiva, del tutto postdesertica e nomadica nella sua universalità pluralistica.

Sulla relazione tra queste due posizioni si apre una prospettiva di ricerca, che affascina e inquieta al tempo stesso, perché in Florenskij la radice della verità deve coincidere perfettamente, senza residui, con il Cristo pantocratore e la Sophia materna, mentre l'escatologia di Benjamin ne dispone, invece, la possibilità dell'avvento, esplicitamente, in qualunque configurazione storica che sappia coglierne il debole riflesso redentivo, riunendo così, in un flusso plurale *escatologicamente anarchico*, la discontinuità estetica e linguistica tra le vecchie e le nuove profezie dell'opera d'arte nel tempo del nichilismo dispiegato.

BIBLIOGRAFIA

Barthes Roland (1980), *La camera chiara*, Guidieri R. a cura di, Einaudi, Torino 2003.

Belting Hans (1990), *Kult und Bild*, München, C.H. Beck, München 2020⁸.

Belting Hans (2013), *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, C.H. Beck, München 2019.

Belting Hans (2002), *Antropologia delle immagini*, Incardona S. a cura di, Carocci, Roma 2013².

Benjamin Walter (1935/36), *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, Cariatì S., Cicero V. e Tripepi L. a cura di, Bompiani, Milano 2017.

Benjamin Walter (1931), *Piccola storia della fotografia*, in Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Filippini E. a cura di, Einaudi, Torino 1966.

Benjamin Walter (1927/28), *I «Passages» di Parigi*, in Benjamin Walter, *Opere complete, IX*, Ganni E. a cura di, Einaudi, Torino 2000.

Benjamin Walter (1940), *Sul concetto di storia*, Bonola G. e Ranchetti M. a cura di, Einaudi, Torino 1997.

Bonitzer Pascal (1985), *Peinture et Cinéma. DÉCADRAGES*, Cahiers du cinéma, Paris 1985.

Bredenkamp Horst (2010), *Immagini che ci guardano*, Vercellone F. a cura di, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

Cacciari Massimo (1985), *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1985.

Cacciari Massimo (2007), *Tre Icone*, Adelphi, Milano 2007.

Calabretto Roberto, *L'organico risuonare del mondo*, in Calabretto R. a cura di, *Andrej Tarkovskij e la Musica*, LMI, Udine 2010, pp. 339-364.

Cicero Vincenzo (2006), *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, "Studi di Estetica", 33 (2006), pp. 279-289.

Deleuze Gilles (1983), *L'immagine-movimento. Cinema I*, Manganaro J.-P. a cura di, Ubulibri, Milano 2010⁷.

Didi-Hubermann Georges (2016), *Davanti all'immagine*, Spadoni M. a cura di, Mimesis, Milano 2016.

Dionisio da Furnà (1971), *Ermeneutica della pittura*, Donato Grasso G. a cura di, Napoli, Fiorentino 1971.

Durand Richard (1995), *Le temps de l'image*, Éditions de la Différence, Paris 1995.

Florenskij Pavel (1919/22), *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Zolla E. a cura di, Adelphi, Milano 1977.

Florenskij Pavel (1919/1922), *Iconostasi*, Giuliano G. a cura di, Medusa, Milano 2008.

Florenskij Pavel (1919), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Misler N. a cura di, Gangemi, Roma-Reggio Calabria 1983.

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

Florenskij Pavel (1914), *Il significato dell'idealismo*, Valentini N. a cura di, Rusconi, Milano 1999.

Florenskij Pavel (1904-1932), *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Valentini N. e Gorelov A. a cura di, Torino, Boringhieri 2007.

Florenskij Pavel (1918-1922), *Stupore e Dialettica [Dialektika]*, Valentini N. a cura di, Quodlibet, Macerata 2011.

Flusser Vilém (1983), *Per una filosofia della fotografia*, Marazia C. a cura di, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Heidegger Martin (1955), *Über die Sixtina*, GA, 13, Klostermann, Frankfurt am Main 1983, pp.119-121.

Husserl Edmund (1900), *Ricerche logiche*, Piana G. a cura di, Il Saggiatore, Milano 1968.

Jacke Andreas (2013) *Traumpassagen. Eine Filmtheorie mit Walter Benjamin*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013.

Kubler George (1962), *La forma del tempo*, Casatello G. a cura di, Einaudi, Torino 2002.

Luge-Winter Janine (2019), *Die Ikone und das Undarstellbare*, Transcript Verlag, Bielefeld 2022.

Marion Jean-Luc (1981), *Idol und Bild*, in Casper B. a cura di, *Phänomenologie des Idols*, Alber, Freiburg 1981, pp. 107-132.

Mondzain Marie-José (1996), *Image, icône, économie*, Seuil, Paris 1996.

Nancy Jean-Luc (2000), *Il ritratto e il suo sguardo*, Kirchmeyer R. a cura di, Cortina, Milano, 2002.

Panofsky Erwin (1927), *La prospettiva come forma simbolica*, Filippini E. a cura di, Feltrinelli, Milano 1991.

Pyman Avril (2012), *Pavel Florenskij. Afterthoughts to a Biography*, in Bertelé M., a cura di, *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia, Atti del convegno internazionale (3-4 febbraio 2012)*, Edizioni Ca' Foscari, 2012, pp. 29-39.

Tarkovskij Andrej (1969), *Le temps conservé*, in «Jeune Cinéma», 42, novembre-décembre 1969.

Tarkovskij Andrej (1995), *Scolpire il tempo*, Nadai V. a cura di, Ubulibri, Milano 1995.

Vernant Jean-Pierre (1993), *Figures, idoles, masques*, Juilliard, Paris 1993.

Wackenroder Wilhelm (1797), *Scritti di poesia e di estetica*, Vercellone F. a cura di, Boringhieri, Torino 1993.

Wittgenstein Ludwig (1980), *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, De Monticelli R. a cura di, Adelphi, Milano 1990.

Wulff Oskar (1907), *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Hiersemann, Leipzig 1907, pp. 1-40.

Wulff Oskar (1917), *Grundlinien und Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst*, Enke Verlag, Stuttgart 1917.