

Maura Del Serra

**La poesia e l'icona:
due scienze della soglia**



editrice petite plaisance

MAURA DEL SERRA, *La poesia e l'icona: due scienze della soglia*
[Articolo pubblicato su *Le opere e i giorni*,
Periodico di cultura, arte, storia – Anno IX,
NN. 1-3 – Gennaio/Settembre 2006 – Direttore responsabile: Carmine Fiorillo]

... se uno
ha veramente a cuore la sapienza,
non la ricerchi in vani giri,
come di chi volesse raccogliere le foglie
cadute da una pianta e già disperse dal vento,
sperando di rimetterle sul ramo.

La sapienza è una pianta che rinasce
solo dalla radice, una e molteplice.
Chi vuol vederla frondeggiare alla luce
discenda nel profondo, là dove opera il dio,
segua il germoglio nel suo cammino verticale
e avrà del retto desiderio il retto
adempimento: dovunque egli sia
non gli occorre altro viaggio.

MARGHERITA GUIDACCI

Copyright
© 2010



Via di Valdibrana 311 – 51100 Pistoia
Tel.: 0573-480013 – Fax: 0573-480914
C. c. postale 44510527

www.petiteplaisance.it
e-mail: info@petiteplaisance.it

*Chi non spera quello
che non sembra sperabile
non potrà scoprirne la realtà,
poiché lo avrà fatto diventare,
con il suo non sperarlo,
qualcosa che non può essere trovato
e a cui non porta nessuna strada.*

ERACLITO

Maura del Serra

La poesia e l'icona: due scienze della soglia

Nella sacralizzazione spazio-temporale che è universalmente propria del rito, ad ogni latitudine ed altezza di civiltà, due forme artistiche – in apparenza incongrue e disomogenee, se non storicamente ed espressivamente dissonanti – si propongono invece alla nostra attenzione cognitiva come due vere e proprie «scienze della soglia», ossia come ponti insieme pazienti e vertiginosi tra il mondo visibile e quello invisibile, tra la somiglianza e l'identità (le antiche *omoiusia* ed *omousia*, foriere di tante controversie teologiche nella patristica), tra la veste estetica e il corpo etico-spirituale dell'Essere che viene evocato ed «inscenato». L'una, visivo-verbale e sonora, è la poesia (in particolare, qui, la poesia occidentale antica e moderna); l'altra, visivo-figurale, è l'icona, in particolare l'icona russa nel suo rigoglio medievale-rinascimentale delle scuole di Mosca, Pskov e Novgorod. In questa mia prospettiva analogica e «del profondo» – che considera cioè queste due forme artistiche sotto la specie noetica e simbolica, non metastorica ma certamente trans-storica – la poesia appare come soglia psichica della visione spirituale, consustanziata, anche al suo massimo grado di impersonalità, dell'anima individuale del suo autore, del ventaglio di colori della sua «aura», che tendono all'unità contemplativa e pan-armonica della luce pura.

Per giovare di un paragone attinto dalla chimica e dalla sua matrice alchemica, la poesia – con il suo *verbum* che contiene e pronuncia la persona e il destino del poeta, il suo letterale *fatum* – corrisponde ad uno stato fluido, liquido: lo stato dell'anima stessa in quanto femminile *psychè* connessa all'umido *psykròs* (lo *yin* buddista), tesa ed orientata ad una oggettivante, solare decantazione ed «evaporazione» del suo *mythos* ad opera del principio caldamente luminoso del *logos* creatore ed ispiratore, che la muove e la sostanzia; mentre l'icona, nella stessa prospettiva, corrisponde ad un composito stato materico di base (il legno, la colla, la tela, la polvere di alabastro della preparazione, i colori macinati della pittura, l'*olifa* o vernice di olio di lino e ambra): uno strato che si sublima letteralmente e direttamente in materia spirituale, sia attraverso la mano impersonalizzante del pittore nelle cosiddette icone «protorivelate» o «non dipinte da mano umana», sia attraverso lo specchio, lo sguardo contemplativo che essa richiede al riguardante che voglia intenderla, il quale è perciò (o diviene in senso lato) un fedele di cui è sollecitata l'attenzione profonda, non soggettiva, ma fisico-metafisica, verso gli archetipi del *cosmos* teofanico che l'icona evoca e compone, rivelandosi un vero *mandala*, ovvero un *mantra* visivo, un compendio teologico visuale, che ha per cardine quello che in alchimia è il *Mysterium Coniunctionis*, le

nozze mistiche, il cui frutto è l'Incarnazione radiante del divino nell'umano, espressa dall'icona attraverso i soggetti e le figure liturgiche più ipostatiche ed epifaniche della religione cristiana: l'Annunciazione, la Natività, la Theotòkos, la Dèesis, la Sofia, la Crocifissione, la Trasfigurazione, l'Ascensione, il Salvatore in gloria, il Giudizio, i Menologi. Soggetti, questi, tutti ispirati al principio contemplativo della *deificatio* e a quello attivo della *filantropia* divina, centrali nella dogmatica ortodossa,¹ mentre, com'è noto, l'arte medioevale d'Occidente, interpretando l'Incarnazione e la Redenzione in senso via via più agonicamente umanistico, tende fin dai primordi duecenteschi a mostrare il divino sotto specie umana, assegnando all'arte una funzione più pedagogica che contemplativa, e, nelle *Bibliae pauperum* delle cattedrali, più culturale che sapienziale.

Ma espressione simbolica e realissima dell'Incarnazione, tanto nel corpo verbale della poesia come *mythos* teso al *logos*, quanto in quello visivo dell'icona come *logos* materiato, è la luce: o meglio, rispettivamente, il suono-colore in poesia (è noto che ogni poesia, e più latamente ogni tradizione letteraria epocale e nazionale che ne include l'autore, ha una sua «aura» cromatico-musicale dominante) e la luce-suono nell'icona, dato che il soggetto primo e finale di quest'ultima è la luce stessa come sua «Vergine Madre» (identificabile perciò con la Theotòkos). Il fondo d'oro (*assist'*) non statico ma sottilmente vibrante delle icone – che non hanno perciò una sorgente luminosa «scenica», come i quadri occidentali – era infatti detto tecnicamente «luce», e il metodo pittorico per eseguirle era chiamato «chiarificazione (o illuminazione) progressiva», come rammenta Evdokimov, che definisce la luce «base poetica della teurgia»,² e, citando San Basilio di Seleucia, ricorda come propriamente artistico il carisma adamitico di penetrare l'essenza delle cose e di decifrarla: «Dio dona l'essere ad ogni vivente e l'uomo gli dona il suo nome. [...] La poesia è appunto arte di nominare, di creare il nome».³ Evdokimov si richiama esplicitamente al fine comune della parola e dell'immagine, che è l'epifania evocatrice, l'etimologica «apocalissi», la rivelazione della loro sostanza o verità in bellezza salvifica, «cosmica» ancora secondo l'etimo:⁴ quella stessa Bellezza che risplende avvolgente nell'icona russa forse più perfetta ed intensa per toccante universalità poetica, la quattrocentesca *Trinità* di Andrej Rubljòv, nutrita della teologia cosmico-simbolica di Dionigi l'Areopagita, dove i tre angeli identici, disposti a schema concentrico (ridotta l'iconografia del racconto biblico alla «trinità» oggettuale, anch'essa simbolica, della coppa del vino-sangue di Cristo, della mensa-eucarestia o trono del Salvatore, della casa di Abramo e della montagna con l'albero centrale – «sezione aurea» del quadro significante l'elevazione dello spirito e «sezione aurea» del quadro) sono la perfezione dell'immagine fatta sostanza euritmica ed armonica, e sono leggibili, «pronunciabili» interiormente come il *mantra* per eccellenza della tradizione induista, l'AUM nel quale la prima vocale A esprime l'immortalità (il Padre), la seconda vocale U la mortalità (il Figlio) e la consonante M, infinitamente risuonante, ciò che le unisce. È la stessa Bellezza chiamata a «salvare il mondo» nella celebre sentenza di Dostoevskij,⁵ sentenza di tono profetico dietro la quale echeggia la fonte evangelica giovannea (XII, 47) del detto del Cristo-Logos: «Io non sono venuto per giudicare il mondo, ma per salvarlo», che contrappone la ragione filosofica e dialettica all'illuminazione oblativa.

L'icona in quanto inno visivo, la poesia in quanto icona sonora - nel loro rapporto rilevato da Florenskij fra «costruzione» oggettiva e «composizione» personale (ossia fra tradizione e invenzione, in Simone Weil fra «dovere» e «capriccio», presenti nell'ecclesia interiorizzata dell'ispirazione⁶) sono entrambe forme di quello che la stessa Simone Weil chiamava il *metaxù*, la *ratio* mediatrice, il «ponte» continuamente intrecciato e gettato dall'artista (con inevitabile asceti e separatezza transmondana) fra l'onnipotenza gridata e violenta del visibile e quella silenziosa e sottile dell'invisibile. Dato che la creazione artistica corrisponde, sul piano umano, a ciò che in metafisica è detto «manifestazione», il legame con la luce interiore e spirituale è palese fin dalla sentenza paolina «Tutto ciò che è manifestato è luce» (Ef 5, 13): ma la poesia mostra sempre esplicitamente il nodo simbolico fra desiderio e destino individuale e universale; è un'impetrazione di certezza, una letterale *inventio*, un *trobar* (di volta in volta *clus* o *leu*) un purgatorio dell'io teso al paradiso di un Sé che comprende tutte le persone della grammatica spirituale (ricordiamo che per Dante il Purgatorio è il luogo deputato ad accogliere le anime dei poeti interlocutori di Dante stesso, oltre al maestro Virgilio, da Sordello a Stazio, al Guinizelli, ad Arnaut Daniel e a Bonagiunta da Lucca). La poesia non può quindi rinunciare a rappresentare, o almeno ad evocare, l'aldiqua, il rovescio, l'ombra delle radici, “il cupo ove gli affetti han regno” (così definito dall'illuminista Parini con sintesi tanto penetrante da apparire non pre ma postfreudiana); il poeta attinge al *pathos* dell'ombra portandola catarticamente in luce e affinandola nel «foco» trasformativo di una ragione sovrarazionale; l'icona dei secoli aurei, invece, non rappresenta le ombre dei personaggi o degli elementi stilizzati di paesaggio, né la grande *umbra vitae* proiettata dal tempo e dalla caducità in chiaroscuri, ma ritrae solo corpi gloriosi, assoluti nel simbolismo delle loro posizioni spaziali, ritmico-gestuali e cromatiche, che esprime, come il tragico più alto in poesia (ad es. quello greco arcaico o quello shakespeariano), sentimenti quintessenziati di gioia e di dolore sublimi (achetipici, appunto) ed inseriti in un ecumenismo cosmico e creaturale (la *sobornost'*): corpi angelici ed imperiosi in cui il colore brunito del volto e quello non sfumato, bensì geometrizzato e «volumizzato» delle vesti e dei loro panneggi comprendono un'ombra del tutto macinata e riassorbita, in una sorta di memoria immemorabile, litanica. Per usare una variante dell'immagine del ponte come soglia dinamica, ovvero l'immagine della finestra, a cui ricorre, per l'icona, anche Florenskij, definendo l'icona stessa «la linea che contorna la visione»⁷ si può dire che la griglia immaginale e luminosa creata dalla poesia, avendo come materia il corpo verbale-sonoro disteso sulla pagina bianca, sul quale scorrono l'occhio e la voce interiore e/o fisica del lettore, è una finestra incardinata nella temporalità, nella successione, che evoca deitticamente e simmetricamente la non-temporalità e la simultaneità della visione; mentre l'icona, la cui materia è il segno di luce e colore, è una finestra incardinata nella spazialità simultanea, circolare, che nell'occhio del riguardante evoca, atemporalmente e senza prospettiva (in senso tanto storico quanto pittorico), i centri sacrali, i punti di tangenza rivelativa dei nomi e dei «modi» divini, tradotti dal pittore in figure ipostatiche dell'esperienza umana. La poesia getta un ponte mobile, spesso cifrato e quindi oscillante, fra passione e preghiera, e cammina, per così dire, a passi vocativi, ascendenti verso il centro infinito del ponte (che può assumere il moderno aspetto di «torre pendente» a causa del demiurgismo faustiano

e della conseguente solitudine intima e sociale del poeta); mentre l'icona erge le sue «porte regali», ordinate impersonalmente e gerarchicamente nell'iconostasi, come una soglia tangibile e fisicamente ritualizzata, che dalla pura paziente preghiera si protende – come le sue Vergini Odighitrie, Glycofilouse, Scopiotysse, o come le Panaghie col Bambino inscritto circolarmente sul petto – verso il *pathos*, la passione umana, in un aureo flusso discendente di emanazione, come un meriggio che ridiviene alba, anche attraverso la *pietas* commossa e la trepidazione gioiosa degli inni in slavo ecclesiastico che accompagnano i riti davanti alle icone stesse, mirante ad aprire quei «sensi soprannaturali» a cui tanto fu sensibile, nel suo amore elitario ed imperioso per la perfezione, la nostra squisita saggista e poetessa Cristina Campo.⁸

Così le «soglie» si incrociano, nel senso forte del verbo: mentre la teurgia dell'icona è interamente iscritta nella tradizione ortodossa, che i pittori più ispirati hanno attraversato e tradotto in nuova *poiesis* (i pittori delle icone «protorivelate», come la citata *Trinità* di Rubljòv o la *Crocifissione* di Dionisij, erano appunto chiamati «pittori dal vivo» e distinti dai copisti, nei quali i simboli decadono ad allegorie celebrative), la teurgia dei poeti, per quanto sia ovviamente inserita in un canone storico-letterario e linguistico, deve sempre reinventare individualmente, in misura ben più esponenziale, la propria tradizione espressiva della visione, pena, per il poeta, essere un semplice rimatore, un copista del verso, nelle cui parole di scuola la «soglia» e il ponte non solo sbiadiscono in un innocuo formalismo o deflagrano nell'oltranza avanguardistica, ma possono rovesciarsi in un soggettivismo ipertrofico e narcisistico, in un precipizio d'ombra conoscitiva, murarsi nella «porta condannata» e «morgana», aperta sul nulla anziché sulla pienezza, di cui hanno angosciosamente parlato in anni recenti i versi di Giorgio Caproni.⁹ Ed è significativo che il superuomismo romantico-decadente europeo, che ha espresso la figura del poeta ulissiaco e *maudit*, foscolianamente esiliato dalla patria materna e «bello di fama e di sventura», abbia ostentato un recupero nostalgico, estetico (sentimentale nel senso schilleriano) dell'antica poesia popolare religiosa, in una vera e propria «nostalgia delle origini» che si estende fino al moderno recupero del *Kitsch* avviato da Rimbaud e dai crepuscolari italoeuropei (e si ricordi l'uso baudelairiano e dannunziano delle *Laudi* in chiave di estetismo primitivistico, nonché tutto il cosiddetto evangelismo e francescanesimo decadente, di mediazione tolstoiana).

Quella stessa poesia popolare delle origini, con la sua corposa ricchezza metaforica, tropica, aveva nutrito l'arte dell'icona, incentrata nei secoli aurei sulla sinergia creaturale fra uomo e natura,¹⁰ assai più che l'arte sacra d'Occidente, parallela alla poesia colta e già tesa al «punto di vista», ad una prospettiva psicologica raffinata di tipo agostiniano-petrarchesco, e poi squisitamente scientifica e naturalistica nell'Umanesimo e nel Rinascimento, colma di *pathos* teatralmente «verisimile», illusionistico, nel manierismo e nel barocco (da Tasso a Caravaggio): un *pathos* teatrale parallelo alle «anatomie» e alla metafisica carnale dei poeti e dei musicisti elisabettiani, con le loro inquiete linee serpentine, fino a giungere al liquido, magico e relativistico *stream of consciousness* dell'impressionismo pittorico – che è letteralmente ombra in luce puntiforme – e del modernismo letterario, con le sue frammentate e aride *waste lands* cittadine (prima baudelairiane, poi eliotiane), i suoi Bloom-Ulisse piccoloborghesi, i suoi «uomini senza qualità» musiliani, tesi, contro il

non senso sociale, al «viaggio in paradiso» col proprio «doppio» femminile-sororale, o, più recentemente, alle «Odissee nello spazio» etimologicamente eccentriche, e senza ritorno, dove l'eroe è proiettato in un infinito-indefinito spaziotemporale. Questi viaggi, tuttavia, conservano e recuperano nostalgicamente, in varia misura, come proustiana *recherche du temps perdu*, il ricordo della Grazia ispiratrice, dell'armonia materna in quanto stilnovistica Beatrice Madonna, Intelligenza o Musa, Eterno Femminino goethiano, memoria di quella Sofia che la teologia dei Vangeli gnostici aveva chiamato Pistis Sophia, e quella ortodossa aveva identificato col femminile Spirito Santo (l'ebraico *ruach*) fecondatore e dispensatore di «luce intellettuale piena d'amore, / amor di vero ben, pien di letizia», per citare Dante che, come ormai si ammette, appartenne alla confraternita mistica dei Fedeli d'Amore: quella Sofia che fiammeggia, rossovestita di *charitas* appunto come la Beatrice dantesca, seduta sul trono in tante icone dei secoli aurei, e che è identificabile tanto con la ricordata Bellezza come figura della Verità, quanto con la Vergine come Grembo e tempio cosmico, di cui è esempio famoso l'icona cinquecentesca della scuola di Dionisij *In te si rallegra, o Beatissima, ogni creatura*, altro vero *mandala* cristiano, nel quale la Theotokos in trono col Bambino è inscritta in un cerchio azzurro analogo a quello dei nostri «Macroantropi», che evoca insieme l'acqua e l'aria, i due elementi mediani, e si staglia per eccellenza fra il mondo ilico-terrestre e quello iperuranio del fuoco: il cerchio della Sofia è contornato in semicerchio da dieci angeli e da una bianca città ideale, città di Dio composta di tempietti candidi a porta stretta ed a cupole verdi, mosse intorno da una «vegetazione paradisiaca», in cui il verde si alterna al color fuoco; mentre nella più essenziale icona della Sofia della Scuola di Novgorod e in quella della galleria Tretjakov di Mosca essa posa i piedi su una grande pietra rotonda, simbolo della «materia prima» cosmica.¹¹

Ancor più significativa è l'immagine dell'arcobaleno – soglia emiciclica e ponte per antonomasia fra terra e cielo – che compare nelle icone quattrocentesche della «Vergine-Roveto Ardente», quale segno di illuminazione e di glorificazione: un'immagine che richiama direttamente una strofa del nostro duecentesco *Laudario di Cortona*, dove la Vergine, guida e mediatrice, lodata come «altissima luce col grande splendore», è invocata poi con l'appellativo di «fresca rivera ornata di fiori», che si esplica in «tu se' la spera di tutti i colori», cioè, ad un tempo, specchio ed arcobaleno, Natura naturante e deificata, bellezza, sostanza e insieme immagine della Creazione stessa.¹² La linfa sofiologica di questo archetipo materno è corsa lungo i secoli aurei dell'icona, riemergendo poi carsicamente dalla sua decadenza sette-ottocentesca, dal «sentimentalismo» o preromanticismo russo e dal crogiolo composito della cultura romantica europea (che in Russia ha coinciso con l'occidentalizzazione francesizzante) nella intensa stagione protonovecentesca del Simbolismo, che conduce dal cosiddetto «realismo mistico» di matrice neoplatonica del pensiero e delle liriche «transumanistiche» di Vladimir Solovëv¹³ (nelle quali appare «tutta in azzurro» la Terra-Signora come Regina) alla pittura di Michail Vrubeľ, che nel suo anelito allo «Spirito nascente» affianca al Demone e a Pan la Musa o Zarevna-Cigno sotto le spoglie della moglie, la cantante Nadezda Zabella; fino al primo Vjaceslav Ivanov e ai toni metafisico-oracolari dell'Andrej Belyj antroposofico di *Oro nell'azzurro* del 1904, ma soprattutto fino ai *Versi sulla Bellissima Dama* di Aleksandr Blok, usciti nello stesso

anno e ispirati anch'essi all'amata e poi moglie Ljubov Mendeleeva dal *nome-omen*. Ljubov venne assunta, con qualche autoironia, a Musa teologale anche dagli amici simbolisti del gruppo degli «Argonauti», e trasfigurata come fiabesca incarnazione *liberty* della Sofia, i cui nomi variano in Blok – ancora su dominante azzurra di gesti e di sguardo, e in quartine a struttura circolare – da «Amica» a «Vergine di Neve», a «Venere Russa», a «Solenne Imperitura Sposa» a «Nome Femminile». Questa Dama celestiale, dopo le disillusioni personali legate alla crisi storica della Rivoluzione d'ottobre, diviene infine in Blok la notturna ed ambigua «Sconosciuta», Cleopatra di cera o zingara demoniaca, in un contesto metropolitano degradato con sinistra *clownerie* ed annunciante il *finis Europae*,¹⁴ mentre un potente simbolo della *pietas* escatologica, come *I Giusti nella Mano di Dio* (dove la grande mano è grembo della *dynamis* sovraterrena) evocato da Rubljòv non nelle icone ma negli affreschi della Cattedrale della Dormizione di Vladimir, trasmigra con un vertiginoso salto plurisecolare nei versi di Boris Pasternak: «Sento fiammeggiare le tue mani, / le mani che mi tengono e mi nascondono / come un anello nell'astuccio».¹⁵ La fervida nostalgia metafisica dei simbolisti russi e dei loro migliori eredi postcubofuturisti – come appunto Pasternak – recupera quindi per forza analogica, in una sorta di «battesimo di desiderio», la corrispondenza formale e formante tra gli elementi strutturali ed espressivi dell'icona e quelli della poesia: il fondo d'oro, che è *substantia* dell'icona, corrisponde all'ispirazione poetica stessa; il soggetto sacro risponde alla qualità sacrale (anche modernamente autoironizzata) della poesia e del suo interprete; il pannello geometrico e rigato d'oro delle vesti corrisponde alla struttura ritmica delle forme chiuse tradizionali (distici, terzine, quartine, ecc.); la disposizione delle figure – per lo più binaria, ternaria o pocessionale – corrisponde al ritmo e al senso direzionale profondo dei versi; mentre all'emozione ritualizzata degli sguardi dei personaggi (sguardi a cui è affidata simbolicamente la loro elevazione interiore a fronte dell'immobilità ieratica dei corpi) risponde la qualità dell'emozione che pervade il testo poetico e ne fa appunto «soglia» personale tra immanente e trascendente: cosicché l'armonia «umilmente superba», *logica*, tra microcosmo e macrocosmo, che in queste due «scienze della soglia» converte la vita in opera d'arte e l'arte in opera di vita, non è mai fantastica ed evasiva, bensì immaginativa e reale: così come non è fantastico il ritmo doppio del nostro respiro e del nostro cuore – base dello *yoga* cristiano, l'esicasmò – che pure udiamo con orecchie carnalmente soggettive, ma che dall'atmosfera che lo avvolge e lo nutre trae alimento e durata vitale.

NOTE

Questo testo è già comparso, con qualche variante, in "Studium", n. 6, 2002.

1 Cfr. M. Alpatov, *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, trad. it. V. Dridso, Einaudi, Torino 1976, pp. 140-145. L'asserzione «l'icona afferma la santità di tutto ciò che è umano» è estesa dallo studioso all'esempio protoletterario russo, il *Canto della schiera di Igor'*, a causa delle «illimitate capacità di autoperfezionamento» comportate dalla *deificatio*. Per la «teologia visiva» dell'icona, cfr. P. Evdokimov, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, trad. it., Edizioni Paoline, Roma 1971, p. 206.

² P. Evdokimov, *op. cit.*, pp. 28 e 221.

³ *Ibid.*, p. 24.

4 Cfr. *ibid.*, p. 30, dove è citato il *KontaKion* della Festa dell'Ortodossia: «Il Verbo, avendo ristabilito l'immagine contaminata nella sua antica dignità, l'unisce alla Bellezza divina».

5 Citata da E. Trubeckoj (che identifica esplicitamente tale Bellezza con l'icona) in *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa* (conferenze del 1915-17), trad. it. P. Cazzola, La Casa di Matrona, Milano 1977, pp. 118 ss. Per Andrej Rubljòv e la sua euritmica simbologia trinitaria, cfr. il classico studio di M. Alpatov, *Andrej Rublëv*, trad. it. E. Jenny, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1962, in part. le pp. 33-38; cfr. anche la tav. 67, *ibid.*, che mostra «Le Pie Donne al Sepolcro» (opera della scuola di Rubljòv nella Cattedrale della Trinità di Zagorsk) come uno straordinario, trino «mazzo di fiori» offertoriale, unito per il «gambo» delle vesti. Per una libera interpretazione della figura e delle vicende dell'artista, mi permetto di rinviare al mio dramma omonimo *Andrej Rubljòv*, Le Lettere, Firenze, 1999.

6 P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte* (1923-24), trad. it. N. Misler, Adelphi, Milano, 1995, pp. 386; S. Weil, *Quaderni*, voi. II, trad. it. G. Gaeta, Adelphi, Milano 1985, p. 203: l'aspetto di tale «dovere» citato dalla Weil è proprio «la forma fissa in poesia». Sulla bellezza come platonico tramite necessario per concepire il bene, cfr., *ivi*, vol. I, p. 103; cfr. anche il parallelo vol. III, p. 84: «Come il poeta compone una poesia pensando il silenzio, così Dio ha generato il Verbo pensando se stesso»; e cfr. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, trad. it. R. Modesto, Milano, Rusconi, 1974, pp. 116.

⁷ Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, trad. it. E. Zolla, Milano, Adelphi, 1987, pp. 59-61. Florenskij, riaffermando dopo il Simbolismo il concetto dell'arte come incarnazione ed evocazione degli archetipi, ovvero come manifestazione dell'energia divina (*ibid.*, pp. 34, 66-67 e *passim*) definisce l'iconostasi come velo ed insieme supporto della spiritualità, come «lo schermo» del santuario (p. 56) (da intendersi, volendo, anche nel senso di «quinta» teatrale-cinematografica).

8 Cfr. particolarmente le poesie del *Diario bizantino* (1971) ora raccolte ne *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano 1991, pp. 45-57. Cfr. anche il mio *Fino alla più aerea lama: la poesia come rito sublime*, in AA.VV., *Per Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti e G. Fozzer, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 152-158.

⁹ G. Caproni, *La porta*, vv. 4-5, ne *Il Conte di Kevenhuiller* (1986), in *Poesie* (1932-1986), Garzanti, Milano 1989, p. 631. Caproni identifica esplicitamente tale porta entropica, «cieca, che reca / dove si è già, e divelta / resta biancomurata / e intransitiva» (vv. 6-9) con «l'ònomia» ovvero con «la Parola» (v. 15) diventa «Bestia [...] senza forma»..

10 Cfr. M. Alpatov, *op. cit.*, p. 123.

11 Cfr. E. Trubeckoj, *op. cit.*, pp. 29 e 30 (complementarmente a *In te si rallegra*, l'autore cita l'icona altrettanto famosa *La protezione della Madre di Dio*. Cfr. anche p. 53 (conferenza *Due mondi nell'antica iconografia russa*), dove del mondo terreno si dice che «imita la forma» celeste, che l'architettura evoca nelle cupole a bulbo come immagini generative di ideali candele. Cfr. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 437 e tutta la *Lettera decima - la Sofia* (pp. 379-456).

12 Tale è definita anche da Simone Weil in *Quaderni cit.*, vol. IV, p. 84: «Maria come equivalente della Creazione. Da qui l'Immacolata Concezione. La Creazione come totalità è senza macchia. Tutto il male che vi si trova è soltanto sofferenza». Anche P. Florenskij (*La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 388) aveva definito la Sofia come «l'essenza originaria della Creazione».

¹³ Da ricordare, tra le sue opere in prosa, le *Lettere su Dio-umanità* (1878), *Storia e avvenire della teocrazia* (1884), *I fondamenti spirituali della vita* (1882-84, trad. it. A. Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1992), *Tre discorsi in memoria di Fëdor Dostoevskij* (1881-83, trad. it., Roma, Ed. di Bilychnis, 1923), *Giustificazione del bene* (1897, trad. it. E. L. Gatto, *Il bene nella natura umana*, Paravia, Milano 1925), *La Russia e la Chiesa universale* (1889, trad. it. V. Lupo, Milano, Edizioni di Comunità, 1947). Fra quelle poetiche, le *Poesie* (Mosca 1911) parzialmente tradotte da R. De Vito in «Conoscenza Religiosa», 1974, e la precedente antologia *Poesie*, a cura di L. Pacini Savoj, Tusi, Firenze 1949. Cfr. anche il mio *Trans-umanismo e teosofia: l'uomo-Dio in Onofri e in Solov'ëv*, in AA.VV., *Il Superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne*, vol. IV, a cura di E. Zolla, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 297-319.

¹⁴ A. Blok, *Poesie*, trad. it. A. M. Ripellino, Milano, Lerici, 1960 (ora Modena, Guanda 2000), pp. 87, 113 (in cui l'icona mariana è semplice «parvenza» dell'attesa Bellissima Dama) 139, 175, 193-195, 201, 245-247. Cfr. anche lo *Studio introduttivo* di Ripellino, specie le pp. 20-24, dove il critico-traduttore (e poeta egli stesso) suggeriva il paragone tra la Bellissima Dama e la «fragile» Zarevna-Cigno vrubeliana.

¹⁵ Finale della poesia *In ospedale*, dalla raccolta *Quando rasserena* (1956), citata e così tradotta da C. Campo ne *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971, p. 177. La trad. di B. Carnevali, J. Krajskij, M. Socrate (in B. Pasternak, *Autobiografia e nuovi versi*, ed. it. Milano, Feltrinelli, 1958, p. 209) suonava più letteralmente: «Morendo in un letto d'ospedale / sento il calore delle tue mani. / Mi tieni come un tuo prodotto, / e mi riponi come un anello nell'astuccio».