



Research Center
for European Analysis
and Policy



EMUNA Brief16/2026

ARTI, CULTURE E RELIGIONI - 27 aprile 2026

Marcello Ghilardi

Estetica ed etica. Immagine e idolatria

Estetica ed etica. Immagine e idolatria

Marcello Ghilardi

Abstract

Questo intervento intende sondare la relazione filosofica tra immagine e idolatria ponendo a confronto alcuni aspetti decisivi di diverse tradizioni culturali, come la filosofia greca, il cristianesimo e il pensiero dell'Asia orientale. Attingendo ai concetti greci di *eikon* ed *eidolon*, si può distinguere tra modalità di contemplazione idolatrica e iconica, sostenendo che le immagini autentiche trasformano lo spettatore a livello etico e spirituale. Alcune analisi comparative spaziano dall'iconografia cristiana alle tradizioni aniconiche buddiste e alla pittura a inchiostro sino-giapponese, rivelando come ciascuna tradizione gestisca la tensione tra forma visibile e realtà invisibile. L'espressione di origine taoista "la grande immagine non ha forma" (*da xiang wu xing*) sfida l'estetica rappresentativa occidentale, enfatizzando il processo dinamico rispetto alla mimesi statica, ma converge nella direzione estetico-filosofica secondo la quale le immagini autentiche – siano esse icone bizantine, i cerchi (*ensō*) della tradizione zen o dipinti di Cézanne – resistano a ogni forma di idolatria rimandando a qualcosa che va oltre se stesse, invitando alla trasformazione interiore piuttosto che al mero possesso o all'imitazione pedissequa di ciò che appare sulla retina.

Parole chiave: icona, idolo, immagine, etica, estetica

1. Cercando di muovermi tra culture diverse, tra testimonianze artistiche distanti nel tempo e nello spazio, sottolineo l'importanza di un atteggiamento di cautela e di rispetto nei confronti di un'alterità – personale, culturale, estetica – che è sempre troppo facile tradire ingabbiandola entro le proprie categorie ermeneutiche. Da un punto di vista filosofico, dunque, il lavoro che ho cercato di fare è stato un lavoro di continua decostruzione di queste categorie, che non vuol dire smantellarle o considerarle sbagliate, ma relativizzarle e poi fecondarle al contatto con altre categorie, che sono sempre intelligibili (se l'altro non è immediatamente traducibile nei miei concetti ciò non significa che sia insondabile e resti chiuso nel suo mondo) ma che richiedono un paziente lavoro di avvicinamento e lettura. C'è questo problema anche quando noi cerchiamo di entrare in rapporto col tema dell'immagine, col tema dell'icona, col tema dell'idolo: il rapporto tra pensiero e immagine, tra visibile e invisibile, tra materialità corporea – estetica nel senso etimologico: l'*aisthesis* è la sensazione, la percezione sensibile – e dimensione spirituale attraverso tutte le culture umane si mostra con accenti anche molto diversi.

Eikon e *eidolon* sono i due termini greci indicano due tipi di immagine; io aggiungerei che esprimono due modalità o due regimi dello sguardo. È il nostro sguardo che genera idoli ed è sempre il nostro sguardo che entra in rapporto con icone. Per Platone *eidolon* è l'immagine fallace, mendace, che mantiene un suo valore di fenomenicità, ma non ci permette di entrare in rapporto autentico con ciò di cui è immagine. È una realtà fenomenica illusoria nella misura in cui fa credere che il visibile si riduca a quella visibilità superficiale, immediata. L'icona implica invece una sorta di trasformazione; incontriamo quindi il rapporto che lega estetica ed etica. Io trasformo il mio sguardo, trasformando il mio sguardo trasformo me stesso, il mio comportamento. Anche l'immagine in un certo senso inizia a essere trasfigurata. Questa trasformazione ha a che vedere con l'etica, con il mio modo di agire e anche con il mio modo di essere nel mondo. Non a caso *ethos* in greco si scrive in due modi: con la lettera epsilon indica il comportamento, il modo di fare (il *mos* latino); con la lettera eta, *ethos* significa dimora, il luogo in cui io risiedo, in cui consisto – è il senso complessivo del mio abitare, il modo in cui vivo la mia vita, il modo in cui la mia esistenza viene irrorata di un senso. Questo senso si trasmette anche a partire dalle immagini, che nel momento in cui le guardo *mi riguardano*, nel doppio significato del verbo: mi sento guardato da esse, e hanno a che fare con me, cioè mi toccano nell'intimo, si intrecciano con la mia vita. In una bellissima pagina di Cusano, nel suo *De visione Dei*, un'immagine dipinta del volto di Cristo sembra mutare la posizione degli occhi e la direzione dello sguardo a seconda dei miei movimenti (è qualcosa che sembra accadere anche con la *Monna Lisa* di Leonardo e altri grandi ritratti). Ci si sente osservati da quel volto dipinto. Per Cusano questo è un ottimo strumento per interrogarsi sul fatto che noi, vedenti, siamo sempre visti da qualcosa che ci precede, da qualcosa che ci accoglie.

2. Un pensiero non idolatrico è quel pensiero che nel riconoscere l'irriducibilità dell'evento del mondo – lo spirito non è suscettibile di rappresentazione – non può essere bloccato, fissato; non cancella cioè il tempo del suo stesso accadere. Come ammoniva Gregorio di Nissa, nel IV secolo, l'icona è il medesimo del prototipo e al tempo stesso ne differisce: vi è uno scarto, eppure anche un'affinità strettissima, una sorta di identificazione. Le icone russe permettono di “traguardare” il prototipo, senza pensare di sostituirsi ad esso. Un'altra immagine efficace, utilizzata da Pavel Florenskij nel suo saggio *Le porte regali*, è quella della finestra. Un'icona lascia passare la luce; quanto più è bella e perfetta, così come quando una finestra è pulita e trasparente, tanto meno mi rendo conto che c'è un diaframma, una tavola colorata, un vetro. La finestra diventa allora luce pura. L'immagine autentica si rivela sempre o al di sotto di se stessa – è una semplice tavola di legno pigmentata – oppure oltre, al di là di sé – lascia

cioè passare qualcosa di cui appunto è appunto “icona”. Esiste un rapporto fondamentale tra identità e alterità nell’esperienza iconica, una distanza, una differenza che non viene mai elusa, ma che al tempo stesso permette un incontro, come il *dia-* presente nella parola dialogo, *dialogos*: un *logos*, un “tenere insieme” (*legein*) attraverso una distanza, una differenza (*dia-*).

Un’interessante dialettica tra immagine e modello si trova anche in ambito buddhista. Il buddhismo nasce, in un certo senso, “aniconico”. Fino al primo secolo dell’era volgare non ci sono figurazioni del Buddha – che non si presenta come un dio o un profeta: viene figurato sempre in maniera metonimica o metaforica; si utilizzano dei simboli come l’albero della bodhi, la ruota del *dharmachakra* (*dharmachakra*), le impronte (*buddhapada*, le “impronte del Buddha”) o gli *stupa*. Iniziano ad esserci figurazioni dal I secolo; è interessante notare una sorta di progressiva libertà: per alcuni studiosi ciò dipende dal Mahayana, come momento successivo alla tradizione dei primi secoli – la tradizione Theravada. Si integrano anche influssi greci, come si vede nei panneggi delle sculture nella scuola di Gandhara o di Mathura; vi sono decisamente elementi interculturali, quando parliamo dell’immaginazione, dell’estetica e dei modi di rapportare il visibile e l’invisibile. Tali elementi ellenistici si accompagnano nel mondo indiano e tibetano ad altri aspetti autoctoni e originalissimi, come il *mandala* o lo *sri yantra*, che si traduce come “venerabile strumento”. Ho usato più volte questa parola: l’immagine è uno “strumento” nel senso in cui questo termine si usa nel buddismo (*upaya*, in sanscrito, oppure *hōben*, in giapponese, significa appunto “mezzo utile”).

Uno “strumento” di questo genere serve non a distogliere l’attenzione, a ridurre la concentrazione o, peggio, a idolatrare, ma a convogliare la consapevolezza – come una sorta di lente focale che riunisce e concentra i raggi della mia concentrazione su quell’unica cosa veramente fondamentale che è la trasformazione interiore, la trasformazione in sé. Allora, per usare un linguaggio cristiano, è il soggetto umano che diventa “icona del Dio vivente”. Nel buddismo Zen alcuni maestri ammoniscono: “Se incontri il Buddha per strada, uccidilo!”. Ma perché? Perché altrimenti diventa subito oggetto di attaccamento, di idolatria. Ma non si tratta di idolatrare il Buddha, si tratta di diventarlo, scoprendo così che lo si era già, da sempre e per sempre. Solo incorporandolo nel gesto, nella vita, non resta idolo.

3. La pittura di paesaggio a inchiostro sino-giapponese, la pittura dei letterati in Cina e di molti adepti dello Zen in Giappone, come Sesshū (1420-1508 ca.) non ha quasi figure umane o elementi antropici. Ci può essere al massimo una pagoda, una casetta, un sentiero; talvolta una piccola figura umana che si inerpica. È il paesaggio, è la natura la “grande icona”, la grande immagine da figurare – e non da rappresentare, perché non c’è *praesentia* alcuna da “riportare” all’occhio. Nel mondo sino giapponese tradizionale non c’è la nozione di rappresentazione – qui potremmo cogliere un’affinità con l’idea di Schwarzschild, che in ambito ebraico ha sottolineato lo spirituale non è suscettibile di rappresentazione.

Nel mondo sino-giapponese di influsso taoista e buddhista, lo “spirituale” è immanente al “naturale”, non c’è dualismo. Esiste una polarità tra *yin* e *yang*: dal momento che c’è materia, allora c’è spirito e viceversa; ma non c’è rappresentazione, un *re-presentare*, un “riportare”, *re-*, “davanti” (*prae-*), un *ens*. C’è invece una processualità continua. Lo spirituale si condensa, si concentra, diventa materia, diventa qualcosa di tattile, ma diventa anche immagine, e poi si rarefa e diventa anima, diventa spirito. Vi sono tre grandi arti nel mondo cinese: pittura, poesia e calligrafia; sono tutte monocrome, sono tutte realizzate con gli stessi strumenti, pennello, inchiostro, carta, pietra per sfregare la barretta solida di inchiostro (i “quattro tesori” del calligrafo). Beninteso, i cinesi e giapponesi nell’antichità e nell’epoca

pre-moderna sapevano certo dipingere con i colori, sapevano dipingere figure umane, realizzavano assonometrie di edifici; ma si trattava di livelli meno importanti, filosoficamente meno “densi” e articolati. Il paesaggio a inchiostro è il livello più importante, figurativamente (nello Zen l'estrema decantazione formale è data da singoli caratteri stilizzati o dagli *ensō*, le immagini di cerchi tracciati con energia e immediato dinamismo).

Il vuoto mediano (*zhong xu* in cinese) è la dimensione presente nei dipinti di paesaggio che sottolinea e veicola l'apertura ad uno sfondo indifferenziato che non è mai suscettibile di figurazione totalizzante, di esaurimento. Da un lato l'effetto estetico lascia allo spettatore o alla spettatrice la dimensione dell'immaginazione (“Che cosa fluttua dietro le nuvole? Che cosa sta per emergere o che cosa sta per immergersi nuovamente nello sfondo indifferenziato?”), ma anche ci ricorda che non c'è un *ens*, un ente, o una cosa, *res*, da “riportare alla presenza”: c'è un movimento continuo, una processualità dinamica da rilanciare e ravvivare.

In questo senso va intesa la frase che troviamo nel *Daodejing*, cap. 41: “La grande immagine non ha forma” (*da xiang wu xing*), dopo “il grande quadrato non ha angoli, la grande musica non ha suoni, la via che procede è la via che si ritrae”... Sembrano i paradossi dei logici o di Zenone, che mettono in crisi la ragione, in realtà è anche un promemoria per ricordare che, appunto, la grande immagine, cioè l'immagine efficace, autentica, veridica, eccellente, non è “bella” (la nozione classica, utilizzata nei trattati di estetica europei). “Bello” (*mei*) come aggettivo esiste in cinese, con molte varianti affini, ma è riservato ad altri ambiti, non all'arte. Quella che noi diremmo “immagine bella” è l'immagine “grande, superiore”, oppure addirittura “naturale”: è questo il massimo aggettivo qualificativo per l'opera d'arte eccelsa.

Ma in che senso “non ha forma”? Se deve essere un'immagine, deve pur avere una qualche forma. Deve averla, sì, anche come “forma-informe”; non deve però avere una forma definita, definitiva, ultimativa. Deve sempre restare in qualche misura sfumata, sfrangiata, bordata di vuoto. Il carattere *xiang*, che qui traduciamo con “immagine”, significa, in maniera curiosa, anche “fenomeno”. Qui siamo, come dire, gli antipodi della concezione platonica, per cui l'immagine è una copia (mai del tutto precisa o fedele) di un fenomeno, che a sua volta è una copia (mai del tutto fedele) di un'idea.

Xiang è “fenomeno” e “immagine” al tempo stesso, perché sia la montagna, il paesaggio in cui mi inoltro e cammino, sia l'immagine che io compongo dipingendo, sono allo stesso modo abitati dallo spirito. Io qui traduco con “spirito” qualcosa che è il “flusso vitale”, l'atmosfera, l'energia dinamica che continuamente insuffla di vitalità i fenomeni della vita e le immagini. Allora, la sfida non è tanto catturare mimeticamente un oggetto che sta fuori di me, “gettato” (*ob-iectum*) contro un soggetto, quanto quella di restituire il dinamismo vitale, spirituale, che anima qualunque cosa.

4. Andando verso la conclusione, possiamo notare lo stesso anche in immagini tratte dalle calligrafie e dalla pittura contemporanea cinesi, anche quando si va verso una sorta di espressionismo astratto e non c'è più un denotato, un riferimento a “montagne e acque”. La nozione sino-giapponese di paesaggio (*shanshui* in cinese, *sansui* in giapponese) vuol dire alla lettera, infatti, “montagne-acque”, ovvero un sistema di variazioni, di relazioni. Non si tratta di un panorama, di un “tutto” visibile; non è *landscape* o *landshaft*, ma alto-basso, pieno-vuoto, stabile-mobile. Anche quando questo riferimento esplicito viene a mancare, rimane una dimensione dinamica, fino all'immagine più sintetica e decantata: *ensō* in giapponese, “immagine circolare”, il cerchio dei maestri. A differenza dell'aneddoto

relativo a Giotto che dipinge un cerchio geometricamente perfetto per dimostrare la propria abilità, qui non è in gioco questo aspetto – possono esserci cerchi molto poco perfetti dal punto di vista geometrico, ma ciò che conta è il dinamismo, la vita che comunica, il rapporto tra pieno e vuoto, tra il segno che si incide o che viene assorbito dalla carta e lo sfondo che lo accoglie. Anche in questo caso ciò che conta è il lavoro interno che faccio, mentre ci si addestra all'arte pittorica, ovvero la trasformazione interiore di chi si dispone all'esercizio del tracciare segni, del lasciare impronte, anche chi non ha mai preso in mano un pennello: tutti noi tracciamo segni, siamo segni viventi, semplicemente camminando per la strada. La nostra vita e il nostro respirare è traccia, è impronta di un ineffabile, di un invisibile.

Certo, nel cristianesimo emerge un'altra sfida: c'è un Dio che prende corpo e c'è un Dio che si ritrae, un Dio glorioso e un Dio sofferente, che sente, patisce, prova sensazioni. Lo mostra bene Grunewald nella sua *Crocifissione*, che mostra l'aspetto inquietante di una verità che non si impone, mentre è segno di una verità che lascia accadere. Come nei dipinti dell'episodio definito *Noli me tangere* ("Non mi toccare", "non mi trattenere"), bisogna saper lasciare posto a un vuoto perché lo spirito accada: è il Cristo risorto che non si lascia trattenere da Maria Maddalena. "Non mi trattenere, non mi toccare": se mi trattieni non giunge a te lo Spirito. Ama quell'immagine che se ne va. Anche a Emmaus succede questo, appena nessuno se ne è accorto, appena si spezza il pane, ecco, Gesù è sparito. E cosa rimane? Rimane l'*ethos*, il luogo di una dimora, rimane la possibilità nella nostra vita di diventare immagini viventi di qualcosa, di qualcosa che possiamo chiamare in tanti modi e con cui lottiamo, come Giacobbe con l'angelo.

L'immagine iconica non è solo un'immagine pacificante, è anche un'immagine inquietante. Può diventare la mela di Cézanne, può diventare lo *Onement* di Barnett Newman, che va oltre le dicotomie, i dualismi, il rapporto rigido con un "denotato", con la "dittatura della retina", cioè della mera imitazione di qualcosa che vedo "fuori", là davanti a me. E l'immagine assoluta, che si dipinge non per possedere qualcosa del mondo e per manipolarlo, ma per attestarne la pura esistenza, per mostrare quanto quella esistenza possa essere amata.

Il presente Brief, che necessariamente sul sito di Emuna esce sia in italiano sia in inglese, costituisce opera dell'ingegno dell'autore, il quale conserva integralmente i diritti morali e i diritti esclusivi di utilizzazione economica, ai sensi della Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modificazioni. L'autore è responsabile delle versioni italiana e inglese e deve esplicitamente approvarle entrambe anche qualora la traduzione sia, su sua richiesta, curata dalla Luiss.

Con la diffusione del presente documento nella collana Emuna, l'autore concede alla Luiss Guido Carli una licenza d'uso non esclusiva, gratuita, irrevocabile e illimitata nel tempo, per l'utilizzo, la riproduzione, la traduzione, la diffusione, la comunicazione al pubblico e l'archiviazione dell'opera, anche in formato digitale e mediante strumenti telematici. Le opinioni espresse in tale documento sono da attribuirsi esclusivamente all'autore e non riflettono necessariamente la posizione ufficiale di Luiss Guido Carli né del programma Emuna. Eventuali rielaborazioni, traduzioni ulteriori, successive pubblicazioni accademiche o editoriali, nonché qualunque ulteriore utilizzazione sostanziale dell'opera da parte dell'autore, in forma autonoma o integrata in nuove opere, dovranno recare idoneo riferimento alla presente versione diffusa dal sito di Emuna, nell'ambito del Luiss Research Center for European Analysis and Policy.