

P. A. FLORENSKIJ TRA ANTICITÀ E MONDO MODERNO

NINA KAUCHTSCHISCHWILI

Esplorare il mondo intellettuale di Pavel Florenskij è compito assai arduo ma stimolante. Si tratta infatti di sondare l'orizzonte di un intellettuale che giudicava sullo scorcio del nostro secolo l'insegnamento al ginnasio georgiano di Tiflis assai mediocre¹ e riteneva meritevole d'attenzione solo lo studio delle lingue classiche. Terminati gli studi ginnasiali nel 1900 s'iscrisse alla facoltà di scienze dell'università di Mosca per seguire il corso di laurea in matematica pura, disciplina idonea a dare sistematicità ai suoi molteplici interessi. A Mosca si trovò sbalestrato in un mondo nuovo, stimolante per un giovane che stava per affacciarsi alla vita. Appena inseritosi nel nuovo ambiente promosse un circolo matematico tra gli studenti, propose ai docenti di intervenire con proprie comunicazioni scientifiche e riuscì a far aggregare il circolo studentesco alla società dei matematici moscoviti. Promuovendo quest'iniziativa dimostrò una eccezionale sicurezza, palesò l'irrefrenabile desiderio di approfondire i problemi con lavori personali, creativi, e la matematica regina delle scienze (*carica nauk*) finì per collocarsi almeno temporaneamente al centro del suo *mirovo-*

¹ Il basso livello degli studi nei ginnasi di provincia trova conferma nei ricordi di N. S. Trubeckoj (1862-1905).

sprijatie.² Un grande rispetto per questa disciplina lo accompagnerà lungo tutta la vita, guiderà i suoi studi, darà un'impronta originale alla ricerca in tutti i campi. La matematica, pur non essendo la scienza che lo coinvolgerà totalmente, ha per lui qualcosa di onnicomprensivo e le altre discipline dovranno misurarsi con essa.

Malgrado l'atmosfera stimolante all'università egli propendeva a completare gli studi con ricerche personali; i testimoni sono concordi nell'affermare che durante gli anni universitari fu più assiduo in biblioteca che alle lezioni. Ai seminari contribuì però con comunicazioni originali: per Trubeckoj elaborò una relazione: *Ideja boga v gosudarstve Platona* (L'idea di Dio nello stato di Platone) e *Organizacija vseleňnoj po Anaksimandre* (L'organizzazione dell'universo secondo Anassimandro). Questi studi costituiscono tra l'altro la premessa alla decisione di entrare, dopo aver completato il corso in matematica, alla facoltà teologica. Lì ebbe modo di approfondire questi temi come dimostrano *Pervye žagi filosofii* o *Smysl idealizma*, dispense delle lezioni di storia della filosofia che Florenskij tenne alla facoltà moscovita, dopo aver ottenuto la licenza in teologia (1908). Comincia così a delinearci un orientamento ideologico preciso: l'analisi del pensiero deve essere avviata a partire dall'antichità greca, dalla quale si dipana ogni ulteriore evoluzione ideologica laica e cristiana, un punto di partenza irrinunciabile per il discorso filosofico-scientifico. Le riflessioni sull'antichità ellenica e pre-ellenica lo convincono che i *Primi passi in filosofia*, le discussioni sul pensiero cristiano devono prendere avvio dalla più alta antichità. Da allora comincia ad approfondire i problemi della cultura pre-ellenica balzata al centro dell'attenzione all'inizio del nostro secolo, quando erano venuti alla luce nuovi, preziosi reperti archeologici; i risultati di queste scoperte incoraggiano Florenskij a tentare di costruire una filosofia del culto partendo da quella civiltà. Il fascicolo *Le stratificazioni della cultura egea* (1913) è una dissertazione archeologica che funge secondo i suoi principi metodologici da "prova" (in senso matematico)³ delle ipotesi filosofiche

² Partiamo dal presupposto che il percorso intellettuale del Nostro si articoli in tre tappe: *miroponimanie* (comprensione del mondo), *mirovosprijatie* (assimilazione del mondo), *mirosozercanie* (contemplazione del mondo), tappe durante le quali matura il suo *mirovozrenie* (concezione globale del mondo).

³ Il ricorso alla "prova" delle ipotesi/tesi elaborate è essenziale per la metodologia florenskiana.

esposte negli *Antenati della filosofia*.⁴ Convinto che la cultura nasca dal culto, Florenskij considera i reperti archeologici mediatori tra le aspirazioni spirituali e le capacità creative dell'uomo.

Si delinea intanto nel suo modo di pensare un marcato orientamento di centralità, emerge un nucleo spirituale intorno al quale verte ogni tendenza scientifico-spirituale e negli anni della maturità non esita a formulare questo atteggiamento in modo radicale: "Mi attengo ad una *Weltanschauung* medievale" comunica a F. I. Žegin,⁵ espressione con la quale accenna all'importanza di una centralità ideologica e non ad una "medievalità" in senso storico. Questa supposizione viene confortata da una delle ultime lettere nella quale si chiede: "Che cosa ho fatto tutta la vita? Ho contemplato il mondo come un insieme (celoe), come un quadro e una realtà compatta, ma ad ogni tappa della mia vita da un punto di vista determinato" (H: 25)⁶ e questa centralità integrale ha preso forma in lui a contatto con il mondo presocratico e platonico in particolare.

L'antichità, i reperti archeologici sono stati i *realia* che lo hanno guidato costantemente a cercare la via verso i *realiora*, lungo percorsi, meandri del pensiero che non si accontentano di sfiorare l'astratto, ma vogliono essere solidamente ancorati nel concreto. Questo tratto fondamentale del *mirovozrenie* florenskiano riassume un suo atteggiamento di fondo: l'uomo non deve mai fermarsi, la staticità, l'immobilismo frenano ogni stimolo dinamico, l'*energeia* lo deve spingere oltre, impedire che la vivacità del pensiero subisca un arresto. È una convinzione che acutizza la presa di coscienza di una profonda dualità/dialogicità, sovrintende alla vita dello spirito e questa conflittualità ha impresso allo *Stolp* la tanto discussa forma epistolar-dialogica, apparentemente incompatibile con un trattato teologico.⁷ Si tratta di un atteggiamento che viene ulteriormente focalizzato nella definizione del concetto di verità (*istina*) che racchiude a sua volta un'idea di contraddittorietà: tesi e antitesi formano insieme l'espressione della verità.

⁴ *Praščury ljubomudrija* costituisce la seconda parte del fascicolo *Pervye šagi filosofii* (I primi passi in filosofia, 1917), riuniti in volume unico con *Lekcija i "Lectio"* (Lezione e Lectio) e *Naplastovanija egejskoj kul'tury* (Le stratificazioni della cultura egea).

⁵ F. I. Žegin (Šechtél') (1892-1969) cita quest'espressione florenskiana nei ricordi (1981: 60-70).

⁶ Lettera cit. da Hagemeister 1985:25 (le pagine di questo testo saranno siglate H).

⁷ Le polemiche sorte al momento della pubblicazione dell'opera teologica fondamentale sono state ampiamente discusse.

In altre parole la verità è antinomica e non può non esserlo (*Stolp*, 147, 195). Di conseguenza l'uomo può accostarsi alla *istina* solo nel reale, nel vissuto, nel quotidiano, riflesso antitetico dell'invisibile, del trascendente, della verità di Dio.

Questa verità antitetica si riversò nell'*Ikonostas*, nella *Trinità di S. Sergio* e si "rovescia" infine nella prospettiva visibile a testimonianza palese dello scontro ineluttabile che sconvolge la coscienza (*soznanie*) di ogni uomo. Questa consapevolezza infonde al pensiero florenskiano una vitalità inarrestabile, l'incoraggia a cercare una via d'uscita, dialogicamente protesa verso una *celostnost'* ulteriore. Secondo R. Slesinski⁸ questa tensione interiore propende verso una metafisica d'amore, pervasa anch'essa da dialogicità antinomica.

Nel 1914 Florenskij rivolge l'attenzione all'idealismo (*Smysl idealizma*)⁹ corrente filosofica che si presenta ai suoi occhi come il "sì" alla vita, come una concezione del mondo *kak celoe*. Esaminandone le molteplici varianti affacciate si a partire dall'antichità giunge alla conclusione che sono antitetiche anch'esse. L'idealismo, incarnatosi in singoli indirizzi da quando l'idea aveva preso consistenza nel mondo di Platone, si è riversato nei "punti di vista" emersi nel corso della storia. Per addentrarsi in queste singole fasi Florenskij, attento osservatore del visibile, si rivolge all'espressione artistica, forma tangibile degli spostamenti (*sdvig*) ideologici manifestatisi periodicamente.

Riflettendo in *Smysl idealizma* sull'arte rimane sorpreso e incuriosito dalla pittura di Picasso, apparentemente in contrasto con l'idea di *celostnost'*. Meditando su questo fenomeno si convince che divisionismo, cubismo dimostrano che il mondo si spezzetta e tenta di presentare con sfaccettature inedite la problematica complessiva nella quale si avvertono vibrazioni, oscillazioni spirituali singolari ma non sconcertanti. Egli infatti è conscio che il mondo, sebbene *celoe*, esiga strumenti espressivi adeguati ai punti di vista emergenti nel corso del rinnovamento ideologico che si fa strada in un dato momento storico. In altre parole interpreta la "forma" rinnovata come manifestazione

⁸ Slesinski 1984; Slesinski è autore di articoli su Florenskij apparsi in varie riviste italiane.

⁹ *Il significato dell'idealismo* è stato pubblicato nella tipografia del monastero di S. Sergio, Sergiev Posad 1914 e comprende le lezioni del 1910-13.

tangibile delle modificate sfaccettature avveratesi nel percorso evolutivo dell'idealismo.

Rimane inoltre colpito dalle opere dello scultore A. Rodin,¹⁰ che l'incoraggiano a discutere l'antinomica opposizione tra dinamica e staticità nell'arte scultorea. Il problema ideologico si presenta in questo genere artistico sotto l'angolatura della contrapposizione tra staticità e dinamica (*ergon/energeia*), che lo stimola ad interrogarsi sull'esplicitarsi della dualità che ossessionava il mondo intellettuale di allora, a chiedersi se l'illusorio immobilismo di quest'arte non offra una chiave di lettura per risolvere questo lacerante problema. Dopo l'attento esame di alcune opere di Rodin egli constata che questo scultore ha saputo infondere un eccezionale slancio dinamico alla materia, in grado di trasmettere una percezione di moto, e nella sua opera si può distinguere "una parte di ciò che è stato e indovinare già quello che sarà" (32), un'*energeia* insomma nella quale si fonde la dinamica opposizione tra spazio e tempo.

Nella medesima opera discute il punto di vista della quarta dimensione, un orientamento che tende secondo lui verso la profondità spirituale. Il matematico P. D. Uspenskij (1878-1947)¹¹ aveva studiato quest'argomento agli inizi degli Anni Dieci in due trattati scientifici per prospettare all'uomo, seguendo le orme di Hinton,¹² la possibilità di sconfinare in un mondo ulteriore, tentativo che contrasta, secondo Florenskij, con la concezione di Platone che, sfiorato da questa tentazione, l'aveva relegata nell'antro oscuro della caverna.¹³ Il problema era anche per Uspenskij d'ordine spirituale, come conferma la sua adesione all'esoterismo gurdževiano,¹⁴ tendenza indubbiamente estranea a Florenskij che sentiva cionondimeno d'essere alla presenza di

¹⁰ L'arte statuaria di A. Rodin suscitò grande interesse e il collezionista Ščukin ne acquistò alcune opere; anche oggi sorprende lo straordinario movimento sprigionantesi da queste statue.

¹¹ P. D. Uspenskij pubblica *Četvertoe izmerenie* (La quarta dimensione), S. Peterburg 1909 e *Tertium Organum*, S. Peterburg 1911. La figura di questo pensatore viene per ora solo marginalmente analizzata nel contesto culturale della Russia del primo '900.

¹² C. N. Hinton: *The New Era of Thought, The Fourth Dimension, An Episod on Flatland*, opere analizzate da Uspenskij e citate da Florenskij in *Smysl idealizma* (p. 41 passim) e *Stolp* (322, 752).

¹³ Cfr. *Smysl idealizma*, 1914: 46-47.

¹⁴ La figura di Gurdjeff (Gurdžev) viene attualmente trascurata, sebbene la sua influenza, specialmente a Pietroburgo, doveva essere rilevante.

una problematica che sfiorava una concezione spirituale a lui familiare.

Gli esempi citati dimostrano che Florenskij seguiva attentamente l'evolversi delle correnti ideologico-artistiche, che era pronto a puntualizzare metodi per risolvere le questioni connesse con il mutare degli orientamenti che provocano salti ideologico-filosofici a seguito del sorgere di nuove tecniche espressive. Questi fenomeni suscitavano allora un forte sconcerto, facevano temere che le fondamenta della cultura cominciassero a scricchiolare.

Florenskij si rendeva infatti conto che le tradizionali accezioni di forma, di spazio stavano per essere capovolte; dotato di insolita sensibilità per il reale tenta di sviscerare la sostanzialità di questi mutamenti e l'arte diventa lo specchio nel quale si riflettono visibilmente le trasformazioni, i rovesciamenti verificatisi nello spirituale. Il filosofo del culto non si accontenta più d'indagare l'origine della cultura, la sua ricerca si orienta vieppiù sul presente, focalizza per mezzo dell'arte/culto i capovolgimenti che stavano per scuotere l'impalcatura intellettuale della società. Secondo lui l'idealismo, il "sì" alla vita, è lo specchio di queste oscillazioni giacché un movimento che colloca l'uomo al centro del mondo deve essere sempre aderente alla realtà e risentire le vibrazioni.¹⁵ L'uomo stimolato da un'imperiosa necessità interiore cerca nel visibile, nel quotidiano gli strumenti per rendere questa necessità contemplabile in arte, l'unica in grado di visualizzare l'idea con eclatante immediatezza. Il suo idealismo, a differenza di quanto sostenuto dagli studiosi, non è una concezione astratta, una fuga dal mondo, un tentativo di arbitraria interpretazione del platonismo, ma una ricerca costantemente dinamica che mira a scoprire il comune denominatore dei problemi che angustiano l'uomo alla ricerca del "sì" alla vita e di una via verso l'ulteriorità.

Si può quindi asserire che gli sconvolgimenti culturali non l'hanno mai disorientato; al contrario è dotato della capacità di leggere e interpretare i segni del tempo. Nella prima opera ideologica *Pervye šagi filosofii* (1913-17) aveva messo alla prova l'antichità: si trattava di verificare fino a che punto l'espressione cultural-artistica reggesse alla prova, al confronto con il pensiero antico e con l'aspirazione di

¹⁵ Ritengo *Il significato dell'idealismo* fondamentale per la Weltanschauung florenskiana, tanto più che denota un approccio fortemente individuale all'idealismo.

riuscire a rifondare la metafisica.¹⁶ L'intima connessione tra l'esigenza intellettuale e creativa dell'uomo gli permetteva di concludere che l'uomo può plasmare la propria necessità interiore nella materia, che spetta allo storico del pensiero di verificare se e fino a che punto questa corrispondenza si è visibilmente cristallizzata nelle singole tendenze susseguitesesi nel corso dei secoli.

Smysl idealizma prende avvio dal pensiero antico, dal presupposto che bisogna esaminare se e in che proporzioni il "da žizni" ha trovato adeguata espressione nell'opera creata, in che proporzioni si rispecchino in essa l'evolversi del pensiero e il progresso tecnico. Il mutato "da žizni" si riversa di volta in volta in forme poc'anzi sconosciute, capaci di testimoniare un nuovo tipo di essere=nel=mondo. Dal punto di vista metodologico la "prova" deve accertare se i mutamenti sono il risultato di un *pereživanie* (Erlebnis) che richiede strumenti nuovi: solo allora si può parlare di veri *sdvig* che incoraggiano a misurare il mondo come *celoe* con criteri rinnovati, adeguati alle angolature diversificate giacchè nel mondo spirituale dell'uomo sono sopravvenuti spostamenti (*sdvig*) sostanziali.

Quest'impostazione ideologica dà un'originale impronta alle opere redatte intorno al 1920; stupisce tra l'altro *Organoproekcija* (1919),¹⁷ lavoro nel quale tenta di dimostrare l'esistenza di un preciso nesso tra l'uomo, essere fisiologico, e il mondo in cui è stato collocato. Al centro di questo mondo si muove l'uomo con le sue capacità creative. In base a questi criteri analizza il rapporto tra le esigenze fisiologiche e l'organizzazione materiale dello spazio in cui l'uomo vive e agisce. In questa sfera vitale l'uomo ha creato gli arnesi/strumenti indispensabili per l'organizzazione esistenziale, invenzioni contemplate come una proiezione dei membri/organi fisio/biologici: "Gli strumenti allargano l'ambito della nostra attività, della nostra sensibilità e sono una proiezione estensiva del nostro corpo" (39), superano i limiti fisici costituiti da esso. Quest'asserzione si fonda sulla supposizione che esista uno stretto legame tra tecnica, bisogni fisiologici e capacità creativa, confermano che le scienze esatte e forse le teorie del matematico Gauss, che contemplava la superficie della terra come uno strato di

¹⁶ E. Zolla (1977: 5) sottolinea quest'aspirazione nell'introduzione all'edizione italiana dell'*Ikonostas* (Le porte regali).

¹⁷ Florenskij 1969: 39-42 (indicheremo tra parentesi le pagine di quest'edizione).

veli sottilissimi che si possono curvare e deformare per studiare le grandezze invariabili, hanno suggerito queste analisi/deduzioni e pre-annunciano in qualche modo l'adesione alla biosfera/noosfera di Vernadskij.¹⁸

Disponiamo purtroppo solo di alcuni paragrafi di questo testo, pagine che confermano fino a che punto il nostro autore è in grado d'individuare il legame tra le necessità fisiologiche e la capacità creativa dell'uomo. Il discorso si regge sul presupposto che "esista e debba esistere un'identità morfologica tra l'organo e lo strumento che soddisfa funzionalmente una necessità" (40). In questo senso: "i prodotti tecnici, come p. es. il cannocchiale, il pianoforte, l'organo rappresentano un'imperfetta proiezione dei nostri organi occhio, orecchio, gola" o delle loro "protoimmagini organiche". La mano è poi "Madre di tutti gli strumenti" e il senso tattile "Padre di tutte le percezioni" (40). Il palmo della mano, in quanto parte strumentale del senso tattile, è l'esecutore di una funzione; è strumento che rende l'idea della sua funzionalità accessibile all'osservazione nel subcosciente e nel sovracosciente. In questo senso un ferro da stiro è l'espressione visibile di una delle principali funzioni del palmo della mano: sfiorare, accarezzare una superficie cercando di lisciarla al massimo, espressione tangibile del rapporto intercorrente tra mondo esteriore e le necessità intime dell'uomo.

Queste considerazioni d'ordine generico vengono poi illustrate con esempi attinenti alle funzioni dei singoli organi: "i diversi strumenti sono in fondo l'incarnazione di un'unica idea che assume stili diversi: che cosa è in sostanza lo stile, non è altro che l'espressione dell'uno o dell'altro orientamento della volontà creativa in forza alla necessità di rispondere ad una certa funzione" (40). In altre parole il corpo umano è un *celoe* (integrità) contemplata da diverse angolature, che offre sfaccettature svariatissime che si riflettono a loro volta negli strumenti funzionali creati dall'uomo. È quindi evidente che il concetto *celoe* non sottende dimensioni precipuamente spirituali, è un'ac-

¹⁸ V. I. Vernadskij (1863-1945) geologo e filosofo, con il quale Florenskij era in corrispondenza, parte da un'impostazione ideologico-scientifica affine a quella florenskiana; il rapporto tra i due scienziati è stato affrontato da P. V. Florenskij (Mosca) in una relazione presentata al I convegno internazionale di studi florenskiani (Bergamo 1988). A questo proposito vorremmo segnalare che M. Yourcenar (1968: 116) dice del protagonista: "Il restait assis...Le rougeoiement de l'être teignait ses mains tachées d'acides, marquées çà et là de pâles cicatrices de brûlures et l'on voyait qu'il considérait attentivement ces étranges prolongements de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout".

cezione onnicomprensiva, coagulatrice delle attività intellettuali e manuali dell'uomo e verosimilmente riconducibile alla matrice della teoria della funzione che ha per argomento l'analisi dell'interrelazione tra elementi singoli e variabili reali. Queste riflessioni confermano una volta di più che la matematica, pur non essendo per lui *carica nauk*, sta alla base delle sue riflessioni e gli permette d'individuare il denominatore comune tra mondo dello spirito e materiale. Il discorso sull'organizzazione tecnico-funzionale dello spazio denota infine un'impostazione assai affine all'analisi dei reperti archeologici in *Naplastovanija egejskoj kult'ury*: ogni elemento concreto, ogni oggetto viene contemplato nella sua finalità pratico-visibile per risalire alla sua significatività spirituale e invisibile.

Per lumeggiare meglio il rapporto tra antichità e mondo contemporaneo nel *mirovozrenie* florenskiano contempleremo un'altra opera, in un certo senso complementare alla precedente *Organoproekcija: Analiz prostranstvennosti v chudožestvenno-izobrazitel'nych proizvedenijach*,¹⁹ pagine che fanno parte del corso sulla spazialità tenuto negli anni 1921-24 al VCHUTEMAS di Mosca.²⁰ Il concetto fondamentale esposto nell'*Organoproekcija* viene ulteriormente esteso al rapporto tra vita spirituale e materiale, localizzato nello spazio, concepito come centro dell'organizzazione esistenziale dell'uomo. Il *prostranstvo* è luogo privilegiato di ogni tipo di attività umana e corrisponde innanzitutto alle esigenze, necessità quotidiane che si riversano in una spazialità definita "tecnica" come intesa in *Organoproekcija*. A quest'entità contrappone lo spazio immaginario creato da scienza o filosofia; in mezzo tra i primi due si colloca quello artistico, contemplabile come lo spazio tecnico ma esclude l'intervento diretto della filosofia: si tratta dello spezzone che l'artista si ritaglia o organizza secondo il proprio orientamento o stile. Le arti, benchè raggruppate per generi distinti, sono accomunate da artifici organizzativi affini nelle diversità: pittura e grafica potrebbero essere definite arti per eccellenza per il legame con la tecnica, mentre musica e poesia risulterebbero piuttosto asso-

¹⁹ Florenskij 1982: 25-29; si tratta di una parte degli scritti teorici sullo spazio di cui è stato pubblicato anche: *Zakon illuzij* (Tartu); in it. Florenskij 1977.

²⁰ La sigla corrisponde a Vysšye chudožestvenno-techničeskie masterskie, una istituzione che prosegue l'attività del precedente istituto Stroganov; oggi uno degli istituti d'arte di Mosca.

ciabili all'attività di scienza e filosofia; architettura, scultura e teatro rivelano tratti accostabili almeno in parte alla tecnica.

La percezione dello spazio è un problema essenziale in arte, soprattutto in pittura e ad esso è dedicata gran parte dell'esposizione a nostra disposizione. L'identificazione dello spazio artistico, come nella proiezione degli organi, si realizza per mezzo dei sensi tattili o visivi. L'artista conduce il fruitore lungo linee (in grafica) o l'attrae verso macchie (in pittura); nel primo caso viene stimolato l'occhio e l'osservatore, seguendo l'evolversi delle linee, è costretto a muovere dapprima la testa, poi a spostarsi con tutto il corpo per cogliere appieno l'effetto prodotto da un atto percettivo di tipo attivo/passivo. Nel secondo caso oltre all'occhio è sollecitata la sensibilità tattile: l'occhio scivola lungo la superficie della macchia, come se volesse cogliere la plasticità della forma prodotta dall'interferenza con altre macchie. L'occhio, simile al palmo della mano, percepisce questa volta lo spazio artistico in un'atteggiamento passivo/attivo. L'elemento percettivamente essenziale è l'occhio in continuo movimento che condiziona in un certo senso l'operato dell'artista che si è ritagliato un nuovo spezzone nello spazio; l'insieme di quest'operazione provoca uno scontro tra la creatività dell'artista e la capacità recettiva del fruitore. L'opera d'arte è il risultato dell'urto intercorso tra elementi attivi e passivi, attanti del processo creativo che resta condizionato dalla realtà spaziale.

La raffigurazione artistica si ritaglia dunque un'area propria nello spazio geometrico e lo infrange con tempi, ritmi, accenti, metri che confluiscono in melodia al momento in cui l'attività creativa comincia ad appropriarsi di un campo proprio. L'atto creativo ha una forza dirompente, deformante e dalla sua intensità, dal grado di trasparenza con cui opera dipende non solo il tipo di percezione suscitato, ma anche la modificazione organizzativa avvenuta nello spazio. Lo spazio preesistente ha subito un'alterazione, l'artista vi ha aperto una breccia per immettervi una nuova entità, sconvolgendo l'ordine precedente. Si delinea una "riorganizzazione" spaziale che viene scaricata addosso al fruitore e diventa un problema percettivo. Colui che contempla la nuova organizzazione spaziale reagisce a sua volta con un duplice movimento: uno passivo/attivo per adattarsi alle esigenze create dall'artista e uno attivo/passivo per adeguare i tradizionali concetti organizzativi all'infrastruttura operata. In altre parole l'artista, libero creatore, trasforma lo spazio a suo arbitrio, scarica questa deformazione sul fruitore, obbligato ad adeguare le convenzionali accezioni spaziali alla novità realizzata. L'artista declina ogni responsabilità qualora il fruitore

tore dovesse risultare incapace di adeguarvisi. A questo punto si può forse asserire che Florenskij, mettendo in risalto il ruolo di colui che recepisce il messaggio, affronta una questione diventata attuale in anni recenti quando la Rezeptionstheorie ha tentato di suggerire un approccio al testo a partire dal punto di vista del lettore.

La questione dello spazio diventa particolarmente importante quando si esaminano le opere dei grandi autori (Omero, Dante, Shakespeare, Goethe), che manipolano arbitrariamente lo spazio creando relazioni inedite tra tempo, ritmo, metro, accenti e melodia, immettendovi talvolta corpi, entità nuove. L'analisi dello spazio nella *Divina Commedia*²¹ esige per esempio il ricorso alla geometria non euclidea (riemanniana) secondo la quale la struttura del mondo dantesco appare a forma di elissi, forma adeguata alla concezione spaziale del medioevo.

Ispirandosi alle teorie di Gauss studia la curva di Uranio e Nettuno, calcola che "la linea di confine tra cielo e terra, tra temporalità e trascendenza" si colloca tra le orbite di questi due pianeti, là dove era stata collocata fin dall'antichità. Di conseguenza l'immagine del mondo dantesco è di tipo tolemeico, convalidata dal calcolo della velocità del percorso degli astri e della loro conformazione. Sulla linea di confine ellittico-piana del mondo la lunghezza di ogni corpo è uguale a zero, la massa è infinita e tale è il tempo da parte dell'osservatore. Il corpo perde la sua estensione, trapassa verso l'eternità e acquista una stabilità assoluta. Queste considerazioni si fondano sulla convinzione che i dati astronomici siano un "riassunto in termini fisici delle caratteristiche del mondo delle idee di Platone" che ci pongono di fronte a "sostanze incorporee, non estensibili, invariabili, eterne", simboli della concezione dantesca. L'esame dello spazio viene completato da quello del tempo. In base ai calcoli astronomici si può sostenere che esso scorra in senso inverso al di là della linea di confine tra cielo e terra, supposizione che collima con alcuni aspetti ideologico-simbolici della creatività dantesca, modello prototipo del tempo onirico che scorre in senso inverso rispetto al tempo del quotidiano (51-52). Siamo alla presenza di una delle "prove" fisico-astronomico-artistiche operate dal nostro matematico.

²¹ Cfr. *Florenskij* 1985: 44-53, che contiene un paragrafo dedicato a Dante in occasione del seicentenario della morte; si tratta di una delle numerose "prove" con la quale il teorico Florenskij dimostra che la sua metodologia è applicabile a tutti i campi.

Quest'approccio alla *Divina Commedia* è stato invalidato alcuni anni fa da due studiosi americani;²² V.V. Ivanov²³ ha invece provato che le indagini di Florenskij prendono avvio dalle teorie di B. Riemann ideatore, insieme a N. I. Lobačevskij (1792-1865), della geometria non euclidea,²⁴ i cui principi geometrici si fondano su una concezione filosofica dello spazio, determinante per l'analisi iperbolica del medesimo. Florenskij studia quindi la funzione dei variabili complessi, fa suo il concetto di geometria ellittica o riemanniana, che gli permette di dimostrare nella "prova" che la struttura a forma ellittica dello spazio dantesco può essere ricavata dalla curvatura delle linee in base alle teorie citate. Quest'esposizione ha trovato convalida, secondo Ivanov, nei lavori di J. J. Callahan²⁵ e conferma l'attualità dei teoremi riemanniani, dimostrando così implicitamente che Florenskij aveva visto giusto quando definiva il mondo dantesco secondo i principi della geometria non euclidea.²⁶ Vorrei aggiungere che il rapporto Florenskij-Dante non è riducibile a questo paragrafo. È infatti ipotizzabile che Dante sia stato un punto di riferimento costante nel *mirovozrenie* florenskiano; la *Divina Commedia* è in un certo senso un filo conduttore, un basso continuo che affiora periodicamente nello strato profondo dei suoi scritti. Si può inoltre aggiungere che la sua "Summa", lo *Stolp*, è spesso permeato da ritmi, tempi, accenti e perfino melodie dantesche: nella *Geena* eccheggiano i toni dell'*Inferno* e la lettera alla *Sofija*, all'eterna Saggazza Divina, sembra contrassegnata dai toni poetici del Paradiso.²⁷

²² Beatie e Powel (1981: 250-270) avevano dimostrato che Florenskij aveva frainteso le teorie fisiche moderne.

²³ V. V. Ivanov (Mosca) ha letto al I simposio di studi florenskiani una relazione: *P. A. Florenskij e il problema del linguaggio (P. A. F. i problema jazyka)*, attualmente in corso di stampa.

²⁴ La teoria della geometria non euclidea di N. I. Lobačevskij era stata convalidata da K. F. Gauss (1777-1855) che aveva studiato il russo per tradurla in tedesco. Questi due matematici vengono ripetutamente citati da Florenskij. La geometria non euclidea ideata da Lobačevskij è quella iperbolica, che egli chiamò geometria immaginaria, e poi "pangeometria" in quanto racchiudeva la geometria euclidea come caso particolare, orientamento molto familiare a Florenskij. L'ammirazione per Lobačevskij trova conferma in una delle ultime lettere ai familiari del 13.2.37 (cfr. "Voprosy literatury" 1988, I, p. 156).

²⁵ Callahan 1976: 99-100.

²⁶ Il paragrafo su Dante fu oggetto di gravi attacchi da parte della critica contemporanea (Hagemeister 1985: 14-23).

²⁷ Kauchtschischwili 1985.

Un curioso esempio di interrelazione tra spazialità e spiritualità può essere individuato nelle riflessioni sul teatro di marionette dei coniugi Efimov,²⁸ buoni amici di Florenskij.²⁹ Nel 1924 egli assistette ad uno spettacolo allestito all'aperto, in un prato in mezzo al bosco del villaggio di S. Sergio (l'attuale Zagorsk). Uno spazio artistico d'eccezione si "scarica" in questo caso sullo spettatore che, come nella "tragedia ellenica", diventa attante e fa da intermediario tra l'architettura spaziale del teatro in miniatura e la "natura, l'appezzamento circostante" che funge da "orchestra festosa" (170). Il teatro, considerato il protomodello di una grandiosa espressione artistico-corale, si ritaglia un palcoscenico=unità=spaziale del tutto atipico. Il valore corale di questa particolare entità teatrale, inseritasi arbitrariamente nello spazio, non cala nemmeno in un teatro di marionette; esso assolve agli occhi di Florenskij la funzione di riattualizzazione dei misteri dell'antica Ellade, facendovi partecipare coralmente la natura, lo spettatore, gli attori-marionettisti-pupazzi; questa sua teoria ricorda in qualche modo quanto esposto da Vj. Ivanov a proposito della tragedia e del mistero antico.

L'idea di Ivanov coinvolge anche Florenskij che ha tentato di estendere il concetto di coralità tragica all'ambito della liturgia dove l'architettura, come nel teatro antico, è uno dei principali attanti corali. Nello *Stolp* l'azione liturgica è concepita in una funzione paragonabile a quella del mistero antico: l'arte (icone, iconostasi), la luminosità (candele, lampade, oro), il canto liturgico (voce degli angeli), la gestualità rituale ne sono gli attanti insieme ai ministri del culto. Il mistero, come nell'antichità, è una manifestazione culturale-corale e il rito (i *realia*) conduce verso il trascendente (i *realiora*), verso l'universale spiritualità della *sobornost'*.

Nel teatro di marionette si raggiunge un simulacro di questa coralità: tutti si sentono immersi in una sfera gioiosa, dimentichi del peso quotidiano rimasto con "tutti i suoi aspetti.... al di là della siepe"

²⁸ I. S. Efimov (1878-1959) e la moglie N. Ja. Simonovič Efimova (1877-1948) avevano fondato un teatro di marionette e N. Ja. scrisse un libro (*Simonovič Efimova* 1922) per il quale Florenskij aveva redatto *O kuko'nom teatre Efimovyč*, rifiutato dalla censura, apparso nel 1977 in I. Efimov, *Ob iskusstvach*, pp.170-172.

²⁹ Ringrazio V. G. Pucko (Kaluga) per aver messo a mia disposizione i disegni di Nina Jakovlevna; si tratta di disegni originali, che ritraggono in parte Florenskij vestito dei paramenti sacri.

(171), una linea di demarcazione simile all'*ikonostas* che separa l'aldilà dall'aldilà. Lo spettacolo procede come un gioco, cionondimeno penetra nel profondo della vita e confina ora con il magico, ora con il mistero, effetto raggiunto grazie all'abilità del marionettista che infonde all'intelligenza della mano la funzione di personaggio, riuscendo ad affrancarlo dalla sottomissione al dominio della mente, costringendo la testa a sottostare all'organo della mano. La mano in quanto piccola parte del corpo assolve la funzione del corpo intero, diventa il *celoe* che emana una *energeia*, una dinamica apparentemente "sconosciuta alla nostra coscienza del quotidiano" (171).

Il teatro delle marionette, come gli strumenti nell'*Organoproekcija*, diventa nella visione florenskiana lo spazio nel quale la vita spirituale, il *pereživanie* si esplicita in simboli visibili. Questo teatro è l'espressione in miniatura dell'opposizione dialogica che contrappone il mondo visibile del quotidiano a quello invisibile della sublimazione, si trasforma nello specchio dove si coglie l'immagine riflessa di una diversa realtà, simulacro della vera esistenza in cui il passato remoto assume, come il mistero del futuro, le sembianze del reale presente, del quotidiano. Il rapporto tra "l'intelligenza" di una mano e la recezione diventa allora misteriosamente corale giacché il marionettista scarica sugli altri per mezzo della mano una dimensione, una tensione simbolica fuori del comune, a dimostrazione del potere insito in un organo, la mano, "Madre di tutti gli strumenti".

La mano in qualità di teatrante peculiare riesce ad attivare le forze latenti, il passato si riversa nel presente, la memoria/coscienza (*soznanie*), il *celoe*, si rimpicciolisce e si rovescia in questa particella. Il passato, la drammaticità tragica dell'antica Ellade s'incarna nel "mistero" di un teatro di marionette, simbolo in proporzioni rovesciate della coralità universale, della *sobornost'* nata dalla partecipazione collettiva di quotidiano, natura, vita di una cittadina periferica carica della sacralità del monastero di S. Sergio, simbolo della santa Rus'. In altre parole un semplice, ma raffinato teatro di marionette può assurgere a simbolo della fusione tra reale e sovra-reale grazie allo spazio particolare che quest'unità artistica si è ritagliata nell'universo. Lo spettatore/attante si sente allora trascinato verso la certezza che il *celoe* (integrità) non s'incrina nemmeno quando appare sotto sfaccettature apparentemente poco cariche di significatività ulteriore.

Abbiamo cercato di lumeggiare la capacità florenskiana di cogliere il quotidiano, il reale per collocarlo in una dimensione universale, di

dimostrare che l'arte diventa il banco di "prova" della validità della sua Weltanschauung, il segno visibile dei mutamenti verificatisi nell'evoluzione ideologica. Egli rivolge tra l'altro l'attenzione alla linguistica per affrontare il rapporto tra visibile e invisibile in un'area peculiare, sospinta allora verso sbocchi imprevedibili.

Il problema del linguaggio è ancorato in *Antinomija jazyka* (1922)³⁰ alla dualità/dialogicità, all'antinomia humboldtiana.³¹ Questa trattazione ci rivela inoltre che Florenskij era dotato di sensibilità musicale che gli permetteva di captare la sonorità segreta di un termine linguistico. Lo scritto contempla i fenomeni degli Anni Dieci quando futuristi e pittori d'avanguardia travolgono i concetti linguistico-poetici e musicali. Dopo aver incrinato la tradizionale accezione di spazio, forma e colore, guidati dalla Gesamtkunst wagneriana, si tenta d'infondere significato metaforico alla colorazione del suono, come dimostrano gli scritti di Kandinskij e le composizioni di Skrjabin, il cui *clavier à lumière*, ideato per il Prometeo, offre un esempio di sintesi ardita.³² Purtroppo allo stato attuale della ricerca possiamo solo intuire l'esistenza di una certa affinità elettiva tra il nostro pensatore e questi due artisti russi.³³

In *Antinomija jazyka* discute le teorie linguistiche allora in vigore e Humboldt è un punto di riferimento irrinunciabile perchè aveva affrontato il problema in una prospettiva universal-etnografica³⁴ molto

³⁰ Florenskij 1986: 117-163 (citeremo le pagine di quest'edizione nel testo). Degli scritti linguistici *Simvoličeskoe opisanie* fu pubblicato nel 1922 in "Feniks", tutti gli altri postumi: *Stroenie slova* in "Kontekst" 1972 e *Termin* in "Dissertationes Slavicae" 18 (1986). Resta invece tuttora inedito: *Imeslavie kak filosofskaja predposylka*, una corrente ideologica poco nota che ebbe a suo tempo notevole risonanza. Sappiamo comunque che Florenskij attribuiva molta importanza ai nomi propri come dimostra *Imena. Pavel* (ŽMP 1982, IV: 12-13) e *Imena* ("Voprosy literatury" 1988, I: 162-176). Le considerazioni sui testi linguistici restano lacunose finché non siamo in grado di consultare tutte le fonti.

³¹ Von Humboldt 1827-29, Florenskij lo aveva consultato nella traduzione russa del 1859.

³² In un'esposizione "Dal simbolismo al Futurismo" al Festival di Berlino del 1983 si è potuto ammirare questo strumento ideato per l'esecuzione di *Prometeo* o il *Poema del fuoco*.

³³ Possiamo ora aggiungere che Florenskij considerava Skrjabin un "pereustroitel'" (riorganizzatore) della struttura del mondo. Cfr. "Voprosy literatury" cit., p. 157, lettera alla figlia Ol'ga (23.3.37).

³⁴ Le teorie di Humboldt gli erano congeniali per la prospettiva etnica e universale; Humboldt era convinto che non esistesse lingua individuale che non fosse universale nella sostanza e lingua universale che non fosse individuale nell'espressione.

vicina all'elaborazione di una sintesi della Weltanschauung dei popoli progettata da Florenskij. I suggerimenti di Humboldt gli permettono di soffermarsi sulla sonorità di singoli fonemi, un problema reso attuale dal linguaggio transmentale dei futuristi e da lui esaminato in prospettiva storica, per indagare sui precursori di una tale tendenza in poesia e sulle possibili "motivazioni" linguistico-interiori del fenomeno.

Un'indagine sulla musicalità nei versi di Fet³⁵ lo conforta e incoraggia a procedere nell'indagine sulla funzione dei fonemi. Il critico Darskij aveva messo in luce l'integrità della personalità di Fet che malgrado le apparenze (era un appassionato agricoltore oltre che poeta) era una personalità integra (*celaja*) che abbandonava l'attività pratica solo quando si sentiva travolto dal potere del Bello (*krasota*)³⁶ davanti al quale era pronto a ridursi in polvere (44). Il Bello con il suo ascendente indicibile (48), carico di un'intensa melodiosità sonora, si riversa nel linguaggio poetico di Fet. Florenskij tenta d'indagare sull'idea che si nasconde dietro a una tale sonorità quasi inspiegabile (*neiz'jasnimoe*) (50) e la interpreta in poesia come segno visibile, sensibile del segreto "inspiegabile", del seducente fascino del Bello che si riversa nella sonorità di un'elevata espressione poetica. A convalida di questa tesi Darskij cita una lettera di Čajkovskij che aveva dichiarato che Fet, nei momenti migliori, "oltrepassa i limiti stabiliti dalla poesia per inoltrarsi con passo ardito nell'ambito" della musica; egli infatti ricorda spesso Beethoven, ma non Puškin, Goethe, Byron o Musset. "Come a Beethoven gli è stato dato il potere di toccare le corde della nostra anima irraggiungibili agli artisti ... condizionati dai limiti della parola" (65). Florenskij a sua volta sosteneva che il linguaggio poetico di Fet è musicalmente intensissimo e raggiunge una forte carica significativo-individuale tale da farlo considerare quasi un precursore della *zaum'*.

Partendo dalle tesi del manifesto "slovo kak takovoe",³⁷ Florenskij risale alla preistoria di questo linguaggio, cita Mallarmé che dichiara che l'introduzione del principio musicale trascinerà "il verso alla scomposizione in elementi primordiali". Mallarmé aveva messo in

³⁵ Darskij 1916.

³⁶ Darskij insiste sull'importanza del concetto di "krasota" per il mondo spirituale russo che ha contribuito a stimolare l'amore di Fet per l'Italia. Del resto Fet confessa nelle *Vospominanija ob Italii* d'essere rimasto più volte soggiogato dalla Bellezza della natura che aveva il potere di sconvolgerlo.

³⁷ Il manifesto "La parola come tale" fu mandato da Kruženych a Chlebnikov nell'agosto 1913.

guardia contro la sonorità fonica ingannatrice come dimostrano le parole *nuit*, di colorazione fonica chiara, e *jour* di colorazione oscura. Cionondimeno Mallarmé è propenso a creare un linguaggio in perfetta coesione con le cose da designare (146).

Queste riflessioni riconducono di nuovo a Humboldt secondo il quale "il discorso" nasce dalla stretta coincidenza tra significato e organizzazione fonica e autorizza a considerare la parola ricolma di intensità linguistico-cromatica nella quale si trasfonde parte della carica significativa (147). Florenskij giunge infine alla conclusione che la novità della *zaum'* è meno nuova e non si tratterebbe tanto di un *futurum* bensì di un *plusquamperfectum* (147), tanto più che la *zaum'* si regge sul linguaggio individuale, principio di matrice humboldtiana secondo il quale: "Ogni uomo si serve della parola per esprimere la sua particolare personalità: essa sgorga sempre da una singola persona e ogni persona l'adegua in sostanza a se stessa" (147).

Florenskij non nega ai futuristi il diritto d'andare a ritroso, alle radici dimenticate per rinnovare il linguaggio, è scettico, invece, sulla possibilità di sostituire termini fonicamente convalidati dalla tradizione con suoni più aderenti all'oggetto corrispondente; gli sembra che si tratti di una ricercatezza di tipo ornamentale, di "un sistema di specchi d'angolo che riproducono frequenti e variati riflessi di una o di un piccolo numero di radici" (148). Tuttavia non nega che ottengano talvolta anche un significato logico come dimostrano alcuni versi di Chlebnikov.³⁸ Però ancora una volta non crede di trovarsi di fronte ad una novità come proverebbero le strofe di un insegnante ebraico italiano,³⁹ che componeva versi comprensibili nelle due lingue, a conferma della polisemia insita in ogni fonema capace di caricarsi di sottili e svariate note emotive.

Le ricerche linguistiche confermano, come sottolinea N. K. Bo-neckaja (120), che Florenskij avviava ogni discorso dal reale, da elementi concreti, in questo caso la "parola" in quanto "segno" linguistico. Il termine *kak takovoj* presenta il lato apparente, visibile dell'oggetto parola, i *realia* che conducono verso i *realiora*; la parola funge quindi nel suo sistema da simbolo, il cui lato visibile è lo specchio del

³⁸ Oltre alla poesia di Chlebnikov *Zakljatie smečhom* (148), cita le concatenazioni foniche *dyr, bul, ščyl* di Kručenych, ne ammette l'originalità, ma non il valore di universalità (151). Rifiuta i versi grafici nei quali lo "Erlebnis" (*pereživanie*) non si è riversato in una letterarietà universalmente intelligibile" (152).

³⁹ Leone, Giuda di Modena (1571-1648) aveva composto dei distici del tipo: "Sam thousia jam kipour honze lo Santo sia ojn huom con puro zelo".

contenuto ontologico verso il quale è orientato l'Essere. In questa prospettiva il suo approccio lo distanzia da quello dei linguisti occidentali.⁴⁰

Il cenno all'opera linguistica conferma che la metodologia florenskiana è un *celoe*, capace d'individuare in ogni campo la concatenazione tra realtà visibile e riflesso di un'ulteriorità invisibile. Pur affrontando i problemi in prospettiva "integrata", ogni approccio rivela un lato inatteso e completa la sua Weltanschauung, l'arricchisce di nuove, insospettate sfaccettature. Lo studio sul linguaggio conferma il legame con Humboldt, evidenzia inoltre che ogni fenomeno linguistico-artistico deve misurarsi con l'Idea secondo Platone. L'arte contemporanea anche se azzardata deve rispecchiare d'essere legata all'Idea, d'essere il risultato di un *pereživanie*, del "da žizni" di matrice platonico-idealistica. L'arte può perdersi nei meandri di rischiosi stilemi a condizione che non tradisca la vocazione di fondo: creare nel visibile l'immagine dell'invisibile, segno della somma aspirazione verso il mistero secondo la concezione degli antichi.

BIBLIOGRAFIA

- Beatie B. A., Powel Ph. W.
 1981 Bulgakov, Dante and Relativity — Canadian American Slavic Studies
 15 (1981) n. 2-3, 250-270.
- Callahan J. J.
 1976 The Curvature of Space in an Infinite Universe — Scientific American
 1976, II.

⁴⁰ N. K. Boneckaja afferma che le teorie linguistiche florenskiane sono affini a quelle saussuriane, ma l'antinomia di fondo (*langue et parole*) coinvolge Florenskij più radicalmente a causa della concezione ontologica del simbolo. I tentativi poetico-linguistici suscitano la sua curiosità perchè spera che offrano l'occasione di delineare meglio le future prospettive della creatività umana. Egli rifiuta J. Lincbach, *Principy filosofskogo jazyka* (Principi di un linguaggio filosofico) che tenta di colmare il divario tra lingua e pensiero, trasformando il linguaggio in strumento razionalmente coerente, tentativo che irrita Florenskij; messo a confronto con la "trasformazione" dei Futuristi dichiara che questi cercavano strumenti per trasmettere sinceri *pereživanija* in una creatività individuale che esigeva mezzi espressivi d'eccezione.

Darskij D.

1916. Radost' zemli. Issledovanie liriki Feta. Moskva, Izd.Nekrasova, 1916.

Florenskij P.

1969 Organoproekcija (La proiezione degli organi) — Dekorativnoe iskusstvo 1969, XII,39-42 (edizione parziale).

1977 La legge dell'illusione — Conoscenza religiosa 1977, II, 118-129.

1982 Analiz prostranstvennosti v chudožestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijach (L'analisi della spazialità nelle arti figurative) — Dekorativnoe iskusstvo 1982, I: 25-29 (presentazione di D. S. Lichačev; note a cura di K. P. Florenskij e G. A. Zagjanskaja).

1985 Mnimosti v geometrii. München 1985 (reprint).

1986 Antinomija jazyka (L'antinomia del linguaggio). Introduzione di N. K. Boneckaja — Studia Slavica Hungarica, 32 (1986), II-V, 117-163.

Hagemeister M.

1985 Introduzione: Mnimosti v geometrii, München 1985 (reprint).

Kauchtschischwili N.

1985 P. A. Florenskij i ital'janskoe Trečento. (Comunicazione letta in Ungheria nel 1985, in corso di stampa).

Simonovič Efimova N. Ja.

1922 Zapiski petrušečnika. Moskva 1922.

Slesinski R.

1984 Pavel Florensky. A Metaphysics of Love. St.Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York 1984.

Yourcenar M.

1968 L'oeuvre au Noir. Paris, Gallimard, 1968.

Uspenskij P.D.

1909 Četvertoe izmerenie. S. Peterburg 1909.

1911 Tertium Organum. S. Peterburg 1911.

W.von Humboldt

1827-29 Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Berlin 1827-29.

Žegin F. I.

1981 Ricordi — Vestnik 135 (1981), III-IV, 60-70.

Zolla E.

1977 Introduzione: Le porte regali. Milano, Adelphi, 1977.

